



UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PRIMER CLAUSTRO UNIVERSITARIO DE COLOMBIA

UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES
FACULTAD DE SOCIOLOGÍA

EL RAP BOGOTANO COMO UN CAMPO SOCIAL:
PRODUCCIÓN, ESTÉTICA Y CONSUMO

AUTORES: IVÁN CAMILO LADINO PARRA Y
CRISTIÁN DAVID RINCÓN RUIZ
DIRECTORA: DIANA CAROLINA VARON

Bogotá, D.C

2021

Agradecimientos

La vida me ha enseñado que sí existe la santísima trinidad. Me hallo y construyo en un triángulo sagrado en donde en el primer vértice está mi madre, en el segundo, mi abuela y en el tercero el Hip Hop. Son mi Sol, mi Luna y mis estrellas, los que me crean y en los que creo. Word is bond.

Este escrito no es nada con respecto a todo lo que debo. Espero que esto sea una cuota mínima para mi cultura, la que me ha brindado un hogar simbólico de arraigo, que llegó a decirme en medio de la desesperanza que mis hermanos y hermanas de barrio popular, somos dioses y diosas. Paz para el 5% que resiste a diario. Si se es Hip Hoppa, se tiene una familia extensa y en crecimiento para siempre.

K.A.X. (King. Allah. Unknown)

Para mi madre, mi padre, mis amigos y docentes que han hecho parte del proceso académico y el trayecto por la universidad. Al Hip Hop por brindar arte, filosofía y estilos de vida, que permean mi diario vivir y componen gran parte de lo que soy. A la música rap por existir por ayudarme a crecer y rodear mi círculo de personas que quieren seguir luchando por construir algo mejor dentro de cada uno, para también así, poder transformar el entorno que nos rodea.

Cristian Rincón.

Índice

	Pág
Introducción.....	6
1. Planteamiento del problema.....	8
1.1 El Rap, ¿un campo social?	8
1.2 Objetivo General	13
1.2.1 Objetivos específicos	13
2. Antecedentes: ¿Qué se ha dicho del Rap bogotano?.....	13
2.1 Estética Rap	14
2.2 Construcción identitaria Rap	15
2.3 Comunicación/educación Rap	17
3. Marco teórico.....	19
3.1 Producción / Campo social	19
3.2 Estética	22
3.3 Consumo.....	25
4. Diseño metodológico	28
5. Capítulo 1. La construcción histórica del Rap bogotano.....,	33
5.1. La cuna del Rap bogotano (1993-2002)	37
5.2. La solidificación de la producción Rap (2002-2006)	47
5.3. La Era de la digitalización Rap (2006-2013)	50
5.4. La masificación del Rap bogotano (2013-2020)	53

6. Capítulo 2. Estética Rap en Bogotá	60
6.1. La cuna del Rap bogotano: Música cruda, oscura y callejera	61
6.2. La consolidación de la producción Rap: nuevos sonidos y discursos.....	67
6.3. La era de la digitalización musical: De vuelta al hardcore y prematura consolidación de propuestas estéticas diferentes	73
6.4. La masificación del Rap bogotano: nuevas estéticas	78
7. Capítulo 3. El público RAP.....	91
7.1. Consumo y realidad social	93
7.2. Relación entre obras (canciones de Rap) y espectadores.....	98
7.3. El consumo de Rap y la construcción de identidad.....	104
8. Conclusiones.....	108
9. Referencias Bibliográficas.....	110
Índice de tablas y gráficos	
Figura 1: Línea del tiempo, la producción histórica Rap en Bogotá	59
Figura 2: Portada “El ataque del metano”.....	61
Figura 3: Collage “la vida en el guetto”.....	63
Figura 4: Collage Gotas de Rap	64
Figura 5: Collage Gotas de Rap	66
Figura 6: Collage JHT	70
Figura 7: Portadas “Letra para el alma” y “El arte de la calle”.....	71
Figura 8: Collage Yoky Barrios	72
Figura 9: Collage Crack Family	75

Figura 10: Collage Aerophon Crew	76
Figura 11: Collage Delirium Tremenz	81
Figura 12: Collage Nanpa Básico	82
Figura 13: Collage LosPetitFellas	84
Figura 14: Collage N. Hardem	86
Tabla 1: Artistas, canciones y plataformas virtuales.....	89

Introducción

“Know thy self and thou shalt know, the universe and God” Krs One

La música es un lenguaje sonoro, una forma de aprehender y construir el mundo más allá de las herramientas conceptuales y verbales, dando de este modo un mayor alcance en el conocimiento de la esencia de las cosas, siendo regulador del caos emocional, dotándolo de forma. Este lenguaje a su vez está compuesto por un sistema de relaciones entre imágenes, que no son autónomas, sino que corresponden a un modo de pensar y sentir de una cultura históricamente definida.

De este modo, la música es también una forma de expresión del sentir de una época, “las obras de arte son imitaciones de lo empíricamente vivo, aportando a eso lo que afuera le está negando. (Adorno, T, 1970, pp:25). Se establece así, que la música debe ser tratada como una actividad social, con un campo propio de acción que implica una construcción de dinámicas propias, con diversos actores y fuerzas, que van en relación dialéctica con el desarrollo de la sociedad particular en que se desarrolla, creando realidades y siendo un producto de las condiciones particulares materiales y simbólicas.

El Rap como un género musical, está determinado por las características mencionadas. Siendo parte de un movimiento cultural nacido a finales de la década de 1970 en Estados Unidos, sufrió un proceso de globalización que permitió un crecimiento orgánico, cuyo devenir y adaptación dependía de la contextualidad desde donde se enunciaban los procesos creativos y de consumo, generando impactos heterogéneos en los espacios sociales donde se apropiaban sus elementos, códigos y líneas estéticas primarias.

En la ciudad de Bogotá, el Rap se fue estableciendo de forma paulatina desde 1980, prestándose no sólo como una herramienta de expresión artística, sino como un tejido simbólico de referencia, con prácticas identitarias y de socialización propias, que estaban en constante diálogo y construcción con las estructuras sociales y las dinámicas micro sociales de interacción. Una generalidad del Rap, es que es una música que ha germinado y desarrollado, sobre todo desde las comunidades marginalizadas, siendo un vehículo significador de la cotidianidad para los agentes sociales de barrios populares.

Es por ello que la presente investigación se abordó desde una metodología cualitativa, con los paradigmas epistemológicos hermenéutico comprensivo y fenomenológico, pues, se realiza un análisis de las obras desde su componente relacional, es decir, se tienen en cuenta los

factores sociales que permiten el establecimiento de proyectos estéticos/musicales que se dan en el campo social del Rap en Bogotá, así como también, se reconoce que el papel de los investigadores es activo en la construcción de este conocimiento en concreto, dado que pertenecen a la cultura Hip Hop y están permeados a diario por las dinámicas que esta música establece.

El desarrollo investigativo cumplió con los objetivos propuestos, pero con problemáticas de por medio. En primer lugar, la coyuntura de la pandemia del Covid-19, implicó una adaptación de la mayoría de técnicas de recolección de la información a los espacios virtuales, lo que supuso dificultad en el relacionamiento con los participantes. Sin embargo, se logró sortear los escollos y se obtuvo las perspectivas diferentes tanto de artistas Rap como de consumidores. La segunda problemática, se relaciona con la limitación (necesaria) que conlleva la realización de un trabajo académico, ya que entre más evolucionaba la investigación, más preguntas surgían y daba la sensación de que iban a faltar cosas. Pese a esto, se habló desde las regularidades, intentando abarcar conceptualmente la mayoría de información hallada y se espera que el lector, a partir de la investigación plantee sus propias preguntas y se interese por profundizar más en estos terrenos del Rap, ya que el saber es dinámico y colectivo.

En consonancia con lo anterior, la investigación estableció el propósito de entender al Rap en la ciudad de Bogotá como un campo social, con una delimitación temporal del año 2006 al 2020, dado que en estos años se encontró que la producción de la música Rap estaba más establecida, complejizada y con múltiples propuestas que impulsaron cambios en formas y contenidos tradicionales en la estética. Por esto mismo, y ante la intención de comprender el fenómeno desde las relaciones que lo componen, el análisis integral se dio desde la revisión histórica del devenir del Rap en la ciudad, las obras y proyectos estéticos ligados a estadios temporales discriminados y al rol de los consumidores como agentes activos en la definición continua del campo social del Rap bogotano.

1.Planteamiento del problema

1.1 El Rap, ¿un campo social?

El Rap es un género musical que se gesta en las calles de New York en el transcurso de la década de los 70's, siendo el elemento principal en donde se canaliza el factor musical de la naciente cultura Hip Hop. Como vital particularidad, el Rap en sus inicios se constituyó como una herramienta de expresión y de posicionamiento político por parte de las poblaciones afroamericanas y latinas en Estados Unidos.

Es primordial antes de continuar, dejar clara la diferencia existente entre Hip Hop y Rap, ya que se puede llegar a confusiones. El Hip Hop como tal, en palabras del rapero Krs One (2010) se define como un movimiento cultural compuesto por diversas formas de quehacer artístico y propuestas filosófico/prácticas que se condensan en nueve elementos principales: Deejaying, Breakdancing, MCing (rapero), Graffiti, Beatbox, moda callejera, idioma de la calle, conocimiento de la calle y el espíritu de comerciante de la calle.

De manera breve, se hablará en este momento de los cuatro elementos principales del Hip Hop, para después desarrollar todos a detalle en otra etapa de la investigación. En primer lugar, el Deejaying tiene que ver con el arte del manejo de los discos, existen Dj's de fiesta que se encargan de organizar y pasar canciones en reuniones y están los que a partir de discos hacen una nueva creación a través de la mezcla musical y otros elementos como el "Scratch" (rayar el disco con la aguja para generar nuevos sonidos).

El Breakdancing, se refiere al arte de la danza, en donde "existen influencias de todas las cosas, desde artes marciales hasta capoeira. No tienes que estar aprendiendo un pasito a pasito, no como la danza clásica que es todo muy rígido y estricto" (Sandín, J, 2015, pp:17), logrando de esta manera ampliar la posibilidad de expresión con diferentes dominios corporales por parte de las Bgirls y Bboys (término utilizado para quienes se practican el Breakdancing).

El Graffiti es el elemento que trata la rama artística de lo pictórico, como JHT en su canción "Arte positivo" (2010), es "el hijo del hip-hop puro y clandestino", entendiendo que éste es el

elemento que se mantiene más underground de la cultura, al no ser tan vinculado a procesos mercantiles como sí ha sucedido con otros elementos.

En cuanto al MCing, es la actividad desarrollada por el MC, cuyas siglas significan Maestro de ceremonia. Su función era la de animar las fiestas con frases ingeniosas y con cadencia novedosa con la intención de manejar las emociones del público. Progresivamente la técnica y su relevancia en el panorama Hip Hop fue dándose, por el desarrollo de las dinámicas de fiesta y la participación de otros actores como la industria.

El Rap en este sentido de los elementos culturales es el resultado de la evolución y la combinación del DJing y el MCing, en donde los primeros daban las mezclas musicales necesarias, y posteriormente, partiendo de esas primeras técnicas, se derivaría en Djs que también cumplen el papel de productores musicales para que los Mcs pudieran expresar por medio del canal lingüístico experiencias externas o internas (subjetivas), construyendo así una canción de Rap. “Este estilo “charlado” es una de las características principales que hace que el Rap sea de fácil asimilación por los jóvenes, sintiéndose identificados por las letras que reflejan su realidad y el ritmo que generan las palabras rimadas.” (Clavijo, A, 2012, pp:19).

Ahora bien, nada podría definir mejor al Rap como la respuesta a una necesidad histórica. Era 1960 en el Bronx, New York, Estados Unidos, un “gueto comunitario” cuyos habitantes en su mayoría eran afroamericanos y latinos. Sus características más generales en cuanto a espacio social eran las de ser un lugar “marcadamente delimitado y con todo un complemento de clases negras enlazadas por una conciencia colectiva unitaria, una división social del trabajo casi completa y organismos comunales de movilización y representación de amplia base” (Wacquant, 2001, pp:39).

Cohesión comunitaria lograda, a partir, en primer lugar, de una segregación estructural que buscaba confinar a las personas no blancas en un territorio determinado como un mecanismo de control. Excluidos así los pobladores en un contexto de marginalización y opresión punitiva y económica, fueron los canales simbólicos de expresión los que construirían herramientas de unión, conciencia colectiva y configuración de movimientos por demandas políticas.

En medio de este contexto, en el correr de la década de 1970 se fue consolidando la técnica, forma y contenido del Rap, el cual, fue necesario ante la cotidianidad violenta y cerrada en

oportunidades, fabricada en la realidad material del gueto. La estigmatización producida estructuralmente (carga simbólica) hacia sus habitantes y el vacío de expresión dejado por la mercantilización del género Jazz que se había encargado en los 60's de servir de vehículo de comunicación y protesta de las comunidades afroamericanas y latinas oprimidas, generó el canal para que una “nueva” música fuera apropiada.

En el marco de estos sucesos históricos, la herencia política era innegable como influencia en la consolidación de la cultura Hip Hop y de la composición de Rap, la línea islamista negra se mantuvo en algunas propuestas musicales como las del grupo ochentero Public Enemy, Rakim, Marley Marl y Big Daddy Kane (entre otros). La noción que se manejaba acerca de la función social del Rap por parte de los adeptos al Hip Hop era la de

canalizar la violencia autodestructiva de los guetos para convertirla en una fuerza comunitaria; unificarla y movilizarla en el seguimiento de las consignas, de las órdenes de batalla dadas por raperos (...) para construir un ejército de Alá que defienda a la comunidad y sus reivindicaciones contra el gobierno norteamericano (Kepel citado en Noya, 2017, pp:572).

Sin embargo, el devenir de estos principios filosóficos que orientaban el hacer estético/artístico, sufrió el proceso que por norma en un sistema capitalista se lleva a cabo con las propuestas que se denominan de contracultura a partir de su increíble masificación y globalización, punto que se tratará en el desarrollo de los capítulos siguientes.

Al sistema le basta con asimilar la resistencia mediante la apropiación de sus símbolos, la eliminación de su contenido revolucionario y la comercialización del producto resultante. Con este bombardeo de incentivos por sustitución se consigue neutralizar la contracultura de tal manera que el público ni siquiera llegue a conocer su origen revolucionario. (Heath, J, 2005, pp:46).

Seguido de esto, la cultura Hip Hop comenzó a crecer y permear no solo a los habitantes del Bronx, sino que tocó esferas que se encontraban a sus alrededores y más allá de estos, abriendo espacio a la divulgación de los elementos que lo componen, así como de su mensaje y todo el contenido simbólico que lleva consigo. La masificación del Hip Hop se dió con el flujo de mercancías como películas, vinilos y cassettes, que por medio de contrabando y medios legales como la radio y la televisión, salían de la ciudad estadounidense hacia diferentes países, dándose así a conocer esta cultura alrededor del mundo.

La llegada del Hip Hop a Latinoamérica en especial del rap como medio de expresión, se dio a mediados de los 80's y principios de los 90's, en momentos de diversas crisis y rupturas estatales, lo que permitió su acogida con gran rapidez en modo de respuesta contra las dinámicas y problemáticas que se vivían en estos países. De igual forma, muchas de las producciones y grupos de rap que surgieron en los países fueron señalados y perseguidos como en el caso de Argentina, en donde no se pudo conocer, ni consolidar una escena Rap sino hasta 1990 debido al asedio militar, ya que “En abril del año 1982, el gobierno militar tras el inicio del conflicto bélico con Inglaterra conocido como la guerra de las Malvinas, mediante los interventores de las radios ordenó erradicar todo tipo de música en inglés”. (Biaggini. A, 2020)

De la misma forma que se expandió el movimiento cultural y musical en el continente, sucedió en las dinámicas del país colombiano, así lo afirma el MC Melanina en el documental Hip Hop colombiano (2006), a partir, de la mercancía traída por polizones o ciudadanos que emigraban a Estados Unidos con la idea de cumplir el sueño americano se empieza a conocer en el territorio las artes Hip Hop. Es la época de las “cintas” por allá en 1983. En los barrios se empezó a distribuir diferentes tipos de películas en donde en algunas de ellas se reflejaba la realidad de los guetos estadounidenses o muestras fragmentadas de lo que era el Hip Hop.

En ese sentido, películas como “Beat Street (1984), Electric Boogaloo (1984), Flashdance (1983)” (Aguilar, A, 2017), irían inspirando las juventudes inquietas y barriales de las ciudades colombianas. Fue el Breakdance (danza hip-hop), el elemento que en primera medida generó colectivos y batallas que servían como vías alternativas para la resolución de conflictos entre pandillas.

Con la progresiva instrucción de los adeptos al Breakdance, se fueron también apropiando las demás ramas artísticas del Hip Hop, entre las que estaba el Rap. El desarrollo de las técnicas y de los instrumentos para consolidar una propuesta discográfica del género en la capital, fue en 1993 con la compilación “Contra el Muro” de la agrupación Gotas de Rap.

Tal como sucedió en Estados Unidos en el surgimiento del movimiento cultural Hip Hop, los canales de simbolización (o expresión artística) fueron códigos apropiados y recreados por los jóvenes de los barrios marginalizados de las ciudades, es así, como en analogía a la meca del Hip Hop estadounidense El Bronx, se considera a Las Cruces como la meca del Hip Hop en Bogotá y Colombia.

Este barrio dio a las figuras más representativas del Rap en la ciudad hasta el día de hoy. La Etnia y el ya nombrado Gotas de Rap, funcionaron como una extensión de la voz de las calles y de las demandas sociales propias de sus habitantes, dejando mensajes anti institucionales y abriendo trecho para ampliar el mundo de oportunidades que se le ofrecían a la juventud periférica.

A partir de esta época, que aquí se considerará como la cuna del Rap bogotano (1993-2006), se han desprendido múltiples propuestas que apuntan a fines diversos, agrupados en este caso por facilidad metodológica en cuatro grandes etapas, entre las que se encuentra la ya mencionada “Cuna del Rap bogotano”, “La solidificación de la producción Rap” (2006-2010), “La era de la digitalización Rap” (2010-2016) y por último “La masificación de la música Rap” (2016-2020). Cada obra y proyecto musical se encuentra en una línea estética variable, cuya forma depende de la relación entre la realidad particular y el proceso de reflexividad del agente (rapero), es así como se determina una funcionalidad o un valor predominante en la obra.

Dentro de cada etapa nombrada, se establecen artistas que son referentes en la escena, tanto por sus propuestas musicales particulares que intentan tener un rasgo de unicidad en cuanto a técnica, Beats (pista musical), discursos y estética, como también, en la relación e impacto que generaron con su contexto y su público.

Como punto de delimitación temporal, la presente investigación se centrará en las etapas que van de 2006-2020, claramente, sin descuidar las bases históricas desde las que se parte. Se detallan estas etapas, dado que es pararse desde el momento en donde se puede ver una (aunque lenta) consolidación del Rap bogotano como un género legítimo tanto en las calles como en los actores estatales, y así mismo, es a partir de su desarrollo que entran más actores a jugar un papel dentro de las dinámicas de esta música.

Dicho lo anterior, ante el bosquejo realizado acerca del devenir tomado por el Rap en su país natal y las contradicciones existentes en su evolución, se hace necesario traer a colación la discusión acerca del Rap bogotano desde sus elementos particulares visto como un campo social, que parafraseando a Bourdieu (1998), se trata de un campo en donde se encuentran varias fuerzas, y que se configura, a través, de los posicionamientos y las prácticas de los agentes pertenecientes a los procesos dentro de dicho campo.

En esta medida, la música rap bogotana vista desde los factores sociales que la determinan y la diversidad existente de puestas en escena y de creaciones que se han venido proponiendo a través de su evolución en el territorio, requiere de su documentación y del enfoque sociológico para dilucidar las problemáticas y regularidades existentes para tener un panorama general, tanto para el público Hip Hop, como para los curiosos y omnívoros culturales. Siguiendo esta perspectiva, surge la pregunta que orienta la ruta de la presente investigación: ¿Cómo se construye el campo social del Rap en la ciudad de Bogotá en los años 2006-2020 desde la estética, la producción y el consumo?

1.2 Objetivo general:

Analizar la construcción del campo social del Rap en la ciudad de Bogotá en los años 2006-2020 desde la estética, la producción y el consumo

1.2.1 Objetivos específicos:

- Establecer los procesos históricos de producción del Rap en Bogotá desde el año 2006 al 2020
- Identificar los actores del campo social del Rap en Bogotá y los procesos de la estética musical en los años 2006-2020
- Evidenciar las lógicas de consumo Rap en Bogotá en los años 2006-2020.

2. ¿Qué se ha dicho sobre el Rap bogotano?

El ejercicio de reconocimiento de producción académica en cuanto a los antecedentes de lo escrito sobre el Rap en Bogotá y en otros territorios, comprende varias vertientes teóricas y metodológicas. Aunque, se encuentra que priman de sobremanera los análisis cualitativos con la corriente conceptual de la teoría crítica y postmoderna, en donde en la mayoría de los estudios de caso se coloca al Rap como una forma de expresión con una función contracultural y de resistencia por parte de los sectores marginalizados de la sociedad y también como un vehículo alternativo de comunicación y construcción de subjetividades juveniles.

Se mostrará a continuación el rastreo de investigaciones acerca del Rap, discriminado a partir de las tres líneas temáticas que agrupan a los tipos de estudios encontrados: Estética Rap, Construcción identitaria Rap y Comunicación/educación Rap. Los antecedentes tienen como fin tener una base desde la cual se pueda innovar en postulados para aportar tanto a la academia como a la comunidad Hip Hop.

2.1 Estética Rap

En palabras de Bourdieu (1971) la noción de género dentro de una rama de las artes depende de la percepción históricamente institucionalizada en un momento dado, tanto del artista en sí en su proceso de creación, quien o bien continúa una tradición o entra en ruptura con ella y también, en la percepción generalizada del público que recrea la obra. En ese sentido, se da la existencia de una correlación que consta de tres actividades (códigos o valores del proceso creativo, lo que dice la obra y la apropiación de la obra por parte del público) y que construye el sistema de la estética en este caso de la música rap.

Jhon Uribe (2018), en su tesis “Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá”, realiza un ejercicio bastante amplio acerca de la escena, dilucidando actores que influyen en el devenir del Hip Hop en Bogotá, resaltando en especial la finalidad de actores institucionales con el Hip Hop de convertirlo en un mero espectáculo despolitizado, mientras que por otro el lado, es un espacio de proyección política y creativa en los procesos populares que se esmeran en construir tejido comunitario a partir de las herramientas Hip Hop.

Haciendo un acercamiento etnográfico de espacios Rap y un desarrollo micro sociológico de la problemática, se aplica la comparación entre los sentidos contraculturales que se le da al Rap en algunos colectivos de Bogotá y el que buscan las instituciones como la alcaldía cuyo fin reside en ofrecer el catálogo Hip Hop como mercancía. Así mismo, justificando las tensiones existentes dentro del debate de la comunidad, está el hecho de la imagen que promueve la farándula, en donde se privilegia el contenido sexista y materialista sin contexto, siendo reproducido por eventos y discursos de los mismos hiphoppers, y despertando a su vez voces que se alzan en contra de estas estéticas como las de las raperas Diana Avella y Lucía Vargas, quienes manifiestan:

el hip hop concebido y difundido por los medios de comunicación de manera errónea como una cultura machista, sexista y excluyente, hace que sean necesarios espacios para que se exponga a la sociedad e inclusive a los mismos hip hoppers el importante trabajo artístico,

cultural y social que están realizando las mujeres seguidoras y forjadoras de este movimiento” (Diana Avella, citado por Osorio, 2009, citado por Uribe, 2018, pp:237)

Lo que explica que la estética se define a partir de las propuestas y convicciones diferenciadas de los agentes que hacen parte de dicho campo específico del Rap, tal como lo muestra Laura Frasco Zuker y Fernando Toth en “La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico” (2008) con el caso Estadounidense, en donde, si bien existían unas raíces del Rap que se definían desde las demandas de los guettos y de ideas políticas heredadas de la nación islámica negra, estaba también el creciente poder de la industria musical y del entretenimiento que lanzaban canciones a la masa como la de la primera persona blanca en hacer Rap, “Rapture” (1980) de Blondie, la cual tenía un contenido romántico en contradicción a la línea dominante Rap de la década de los 80’s que hablaba de la realidad de la calle o de consignas políticas.

Sin embargo, la línea estética del Rap, vista dentro de las producciones académicas, tienden a observarlas netamente desde su función contracultural, al adaptarse a las particularidades históricas de territorios con grandes dificultades sociales como “una forma de expresión, en donde las subjetividades se representan de forma simbólica pero que surgen de la memoria colectiva, de un pasado traído al presente a través de la comunidad” (Gaméz, L, 2015, pp:51), que fundan posicionamientos de resistencia y reconocimiento, tanto de un territorio local, como desde un enfoque étnico y de género, visto en investigaciones como “Rap en resistencia: una propuesta artística en camino a la paz. Los Grupos Renacientes y Resistentes, en las comunidades de Curvaradó y Cacarica, Chocó” (2015) de Laura Gaméz o en caso mexicano “El rap indígena: activismo artístico para la reivindicación del origen étnico en un contexto urbano” de Juan Antonio Doncel de la Colina y Emmanuel Talancón Leal, así mismo, el tema de la discusión entorno al género se integra en la ya citada tesis de Uribe (2018).

2.2 Construcción identitaria Rap

Lo anterior se conecta con la siguiente línea temática, el Rap como una nueva forma de socialización e identificación para los agentes sociales. En donde como es investigado por Juan Suárez (2014) en “Subjetividades y prácticas sociales en el rap”, el Rap supone en los agentes partícipes de él, una relación particular con el entorno al gestar espacios comunitarios y otras narrativas de construcción de subjetividades en diferenciación con los tradicionales

espacios institucionales dominados en el contexto contemporáneo por el consumo de la cultura de masas.

Esta posibilidad de hacerse alguien a través de estas prácticas, hace que abra sus fronteras físicas y que descubra nuevos espacios en la ciudad; recordemos que antes de ello, sus momentos de ocio los pasaba en la esquina, en el barrio, o en sectores aledaños a éste. Ahora la experiencia del Rap incluye otros espacios ciudadanos y con ello la posibilidad de conocer nuevos individuos, y aunque de este modo no pierde el contexto de relaciones con los pares, sí se inicia un proceso que subjetivará las prácticas sociales con éstos desarrolla, con base en la preferencia de una nueva actividad. (Suárez, J, 2014, pp; 128).

Lo que permite a su vez un diálogo entre el fenómeno global del Hip Hop y su aplicación en territorios locales a partir de recreaciones contextuales que brinda nuevas vías de construcción subjetiva y de relación con la realidad objetiva y cotidiana, así lo desarrolla Rolando Beltrán Torres en “La cultura hip hop del barrio Sucre, localidad quinta de Bogotá: entre lo global y lo local” (2016), en donde, el hacer música Rap en el barrio Sucre se convierte en una herramienta que permite en los raperos reafirmarse en nuevos sentidos identitarios contrahegemónicos, tales como el de el arraigo de construcciones de vida indígenas y campesinas como referentes para la enunciación de discursos y de paradigma de conocer y vivir mundo. “La cultura hip hop del sector Sucre, se caracteriza entonces, por defender unas formas de vida propias de la localidad, permitiendo que lo local encuentre una manera de expresión en manifestaciones culturales globales. Se identifica en los grupos de rap del sector, un fuerte sentido de pertenencia a su comunidad, que se traduce en acciones de tipo artístico y cultural, sin mediación de algún tipo de interés o beneficio económico”. (Beltrán, R, 2016, pp:150).

De esta manera, el Rap es visto como el movimiento musical que inmersa a agentes sociales que en su mayoría son jóvenes en la cultura Hip Hop, estableciendo que al situarse e identificarse desde este sistema de creencias implica entrar en procesos de reflexividad crítica desde el territorio respecto a la sociedad. “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” (Garcés, A, 2007, pp: 128), en donde se piensan e interiorizan prácticas sociales que parten de la colectividad y la construcción de alteridades respecto a las formas dominantes de ser.

La premisa en cuestión del lugar contracultural del Rap en un papel de identificación y acción contrahegemónico, es desarrollado tanto por Ángela Gárces (2007) en el territorio de Medellín como por Mario Gonzáles en Chile, quien afirma que

La cultura urbana hip-hop ejerce una acción contracultural consciente y reflexiva, la cual busca difundir una demanda y denuncia cultural y sociopolítica que toma lugar en el espacio urbano. Esta acción contracultural consciente y reflexiva va en contra de la sociedad moderna, es contraria a sus leyes y sus valores, critica los discursos oficialistas a la vez que argumenta los propios, es una acción contracultural que abarca la utilización de espacios públicos y privados, la creación de micro medios de difusión alternativos y/o ilegales y algunos delitos. (Gonzáles, M, 2005, pp:90).

2.3 Comunicación/educación Rap

Desde lo planteado por Gonzáles, se abre paso a la última temática presente y frecuente en las producciones académicas sobre Rap, el cual, al ser tratado como se ha desarrollado en las anteriores investigaciones citadas como una forma de expresión de contracultura y perteneciente a las comunidades oprimidas, también se presta para constituir medios de comunicación alternos a los preestablecidos y paradigmas de educación también contrahegemónicos.

En ese sentido, las disciplinas que priman en los estudios encontrados en esta línea son Literatura y Comunicación social. En “La Universidad de la calle y de la vida, el Hip Hop como experiencia educativa” de María Silva Salgado (2016), se presenta al Hip Hop y al Rap más que como herramienta, como todo un orden y sistema alternativo para acercarse al conocimiento y tener una interpretación propia de él, en donde

El Hip Hop puede definirse como un enfoque educativo integral porque, en primer lugar, cuestiona el que la educación, sobre todo en Occidente, esté enfocada en las inteligencias lingüístico-verbal y lógica-matemática, lo que puede llevar al olvido de otras inteligencias y habilidades relevantes para la educación de los seres humanos. En segundo lugar, para los hiphopers, la educación debe ayudar a que los sujetos transformen su representación del mundo a nivel cognitivo, pero también la forma en que se ven a sí mismos y en que se relacionan con los demás; se trata de una educación para seres pensantes, sintientes y actuantes. (Silva, M, 2016, pp: 97)

Siguiendo a esta propuesta del Hip Hop como paradigma, en la investigación de Margarita Rosa Dávila (2019), titulada “El Rap, en la Iniciación del Género Lírico, a Través del Taller Como Estrategia Didáctica para Estudiantes de Sexto Grado”, se formular que el Rap funciona como un medio de acercamiento empático con los jóvenes a la literatura y el género lírico, es decir, la poesía. En donde a partir del dominio del lenguaje y de la interpretación musical de las palabras se comprende un poder de transformación y reflexión subjetiva, tramitando la realidad social en símbolos que permiten procesos de catarsis y de entendimiento con otros.

Así, “esta nueva cultura del *rap*, en sus letras, propone un pensamiento crítico ante la autoridad ejercida por el Estado, la Policía y la Iglesia; incluso, pone en evidencia nuevos contextos y situaciones, como el consumo de drogas y los pensamientos sobre la conformación de ciudad, de barrio” (Dávila, M, 2019, pp: 25).

De manera similar se aborda el Rap con Cristian Bolaños (2016) en “Narrativas urbanas, rap y crónica una alternativa intertextual para jóvenes de educación media”, estudiando al género musical como una práctica de crónica urbana que tiene como finalidad describir y reflexionar acerca de las conflictividades y hechos que suceden en la cotidianidad de la ciudad.

En ese mismo eje, Andrés Vélez (2004) propone que el Rap más allá de la figura distribuida por los medios de comunicación, se determina como un instrumento de respuesta, generación e interpretación de significados que atienden la necesidad subjetiva y comunitaria de relacionarse con su entorno desde un canal diferente a los que la realidad desigual ofrece a los grupos sociales de barrios periféricos.

Lo que permite a su vez que el Rap se convierta en una forma de apropiación de los medios de comunicación, brindando redes de información y relación contrahegemónicas, así lo plantea Ángela Garcés Montoya en “Juventud y comunicación, reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín” (2011), en donde, se trata al Rap como una actividad juvenil que permite “mecanismos de resistencia y de confrontación a la cultura dominante, al cuestionar los procesos de homogeneización del mundo adulto y mantener su posición de resistencia a la institucionalización” (Garcés, A, 2011, pp: 115).

Como se ha venido mostrando, la perspectiva del Rap como un género de resistencia histórica y de posibilitador de transformaciones domina los intereses en la producción académica, ya que se entiende que sirve “como bandera de un movimiento juvenil que busca reivindicar su

comunidad dándose un lugar, una voz y un voto en la sociedad” (Clavijo, A, 2012, pp: 20). Ante esto, se comprende la necesidad desde la cual parte la justificación de la presente investigación, el hecho de analizar el Rap más allá de una función idealista, leyendo su devenir histórico a partir del acercamiento a su campo social, en donde, el Rap como instrumento hegemónico es solo una fuerza más.

3. Marco teórico

En el presente apartado se busca dejar claro el sistema teórico y conceptual desde el cual se va a desarrollar la investigación. Teniendo en cuenta el problema planteado y el rastreo de los antecedentes, se han constituido las siguientes categorías analíticas que pretenden servir a los propósitos y objetivos del estudio, en donde se espera aportar con nuevos elementos tanto a la Sociología como al Hip Hop. Las categorías son: Producción/campo social, estética y consumo.

3.1 Producción / Campo social

El ámbito de la producción en este caso, se entiende desde una relación dialéctica entre música (artes) y realidad social, ya que “hay que situar al artista y su obra en el sistema de relaciones constituido por los agentes sociales directamente vinculados con la producción y comunicación de la obra” (Bourdieu, pp:12, 1990). El acercamiento al fenómeno musical no se hace desde un concepto absoluto, sino como actividad dinámica, ya que, “acercarse a la música como un mero objeto o una actividad corre el riesgo de tratarla como conjunto y aparte autónomo y no como parte de, e inseparable de la vida social” (Bohlman 1999, citado en G. Roy, 2010, pág, 11), de esta manera, se precisa especial atención en su carácter histórico y relacional entre el agente creador y la estructura social.

El enfoque relacional, implica no tomar la obra como un producto autónomo. Se desarrolla la comprensión desde los factores sociales que la acompañan, teniendo en cuenta sus procesos y actores partícipes. La obra es vista como un sistema de prácticas, ya que "las creaciones objetivas del espíritu nunca deben ser opuestas al acontecimiento social, y sólo pueden ser consideradas en una correlación funcional con él en los campos de acción de la cultura" (Silbermann, 1971, pp: 16).

Entendiendo así, según el mismo Silbermann (1971) que el contexto cultural dentro del que se ubica una obra (en este caso musical), va más allá de las divisiones de las ramas artísticas,

sino que se trata a su vez de modelos de formación, pensamiento y sentimiento que se transmiten. Muy similar a la definición de cultura que hace Raymond Williams (1994), quien afirma, que es “el sistema significativo a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Williams, R, pp: 13).

De esta manera, llegamos a la consideración del agente (Bourdieu, 1997), quien desde que nace está imbricado en un determinado espacio social que preexiste a su individualidad consciente y que le brinda sus principales características (rol/estatus) definitorias de su devenir social, pues, el agente se desarrolla en referencia a “un conjunto de posiciones distintas y coexistentes, externas unas a otras, definidas en relación unas de otras, por su exterioridad mutua y por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento y asimismo por relaciones de orden” (Bourdieu, 1997, pp:16).

Entre tanto, el suceder social de un agente no depende solamente de su voluntad, sino que su posición en las formas de jerarquización preestablecidas determina gran parte de la construcción de la verdad subjetiva y del “yo”. El agente nace enclasadado, en ese sentido, sigue un orden normalizado de prácticas y creencias, lo que Bourdieu llama “homología estructural”, que se refiere a aquella correspondencia entre lo privado y los órdenes externos materiales y simbólicos.

Elementos que se gestan en medio de la interacción cotidiana, en donde lo musical sirve de reafirmación de identidades y creación de distinciones, “no hay nada que permita afirmar tanto la propia clase como los gustos musicales, ni tampoco nada por lo que uno no pueda ser tan infaliblemente enclasadado” (Bourdieu ,2000, citado en Noya, 2017, p.p:143).

En ese mismo sentido, la construcción de la realidad social en la que se habita y del espacio que la configura se presenta a través de relaciones y actividades compartidas con las demás personas que ocupan el mismo, para esto es necesario el diálogo y el choque de opiniones y disposiciones, así como, un conjunto de prácticas y escenarios comunes, que luego serán transmitidos y recreados constantemente, a través, de la comunicación en cotidianidad con otros actores y contextos; siempre en relación con un campo social concreto, que se establece, de acuerdo a “dos elementos: La existencia de un capital común y la lucha por su apropiación.” (Bourdieu, pp: 13, 1990).

Sin embargo, más allá de que estas creencias externas a la conciencia del agente se impongan de manera arbitraria, lo que se consume en campos sociales de socialización pasa por procesos de reflexión cognitiva y estética, dando al sujeto capacidad de agencia, y fijando así un habitus que compete a una “unidad de estilo que une las prácticas y los bienes de un agente singular o de una clase de agentes” (Bourdieu, 1997, pp: 15) y que a través de la cotidianidad, reafirma la construcción del “yo”. Esta relación de doble sentido se evidencia en cada una de las producciones culturales/musicales y en el caso presente, musicales de los raperos de la ciudad de Bogotá.

Lo anterior quiere decir, que el ámbito de la producción implica la relación dialéctica que se ha venido bosquejando entre agente y estructura, dado que la acción social y “la forma en cómo leemos lo que vemos es en función de lo que sabemos de la manera, varía según las condiciones históricas, de expresar en formas los objetos y los acontecimientos históricos” (Bourdieu, 1971, pp: 46).

En donde

a medida que avanza la interacción entre los participantes, tendrán lugar, como es natural, adiciones y modificaciones de este estado de información inicial, pero, es imprescindible que estos desarrollos posteriores estén relacionados sin contradicciones con las posiciones iniciales adoptadas por los diferentes participantes, e incluso estar contruidos sobre la base de aquellas. (Goffman, 1997, pp:22)

La realidad social entonces, se va construyendo en cuanto a las condiciones históricas que priman y permean tanto materialmente como simbólicamente un espacio dado, así como las jerarquías existentes y las verdades objetivas normalizadas. Mientras que los agentes a partir de la forma en que se apropian de esta realidad y sus productos, se posicionan e interiorizan prácticas que reproducen o entran en ruptura con la tradición.

Dicho elemento de potenciación subjetiva no se dio sino hasta los albores de la sociedad contemporánea o post-tradicional, en donde, hay una capacidad de reflexividad que “consiste en el hecho de que las prácticas sociales son examinadas constantemente y reformadas a la luz de nueva información sobre esas mismas prácticas, que de esa manera alteran su carácter constituyente.” (Giddens, 1994, pp:46).

Aunque Giddens en su concepto de reflexividad se refiere en especial a procesos cognitivos, Scon Lasch (1994), añade que el proceso también se realiza a partir de elementos estéticos, sobre todo en una época donde la industria de la información y el entretenimiento domina los significados y significantes, “estos flujos y acumulaciones de símbolos conceptuales constituyen condiciones de la reflexividad. (...) imágenes, sonidos y narraciones, que constituyen la otra cara de nuestra economía de signos” (Lash, S, 2001, pp: 167).

Lo que expresa que en la realidad actual, donde las instituciones sociales sufren cambios constantes y vertiginosos, lo estético es un campo desde el cual se establecen relaciones de dominación, así como a su vez, en respuesta, se abre la posibilidad de usar la dimensión de lo estético desde la cultura popular o periférica “que fue desplazado de su propio centro (simbólico) por los mecanismos de dominación o que se auto sitúo en un centro ajeno, por fascinación servil ” (Colombres, 2012, pp: 372). Entonces, la condición se configura desde una disputa de poder.

Por esta razón, se analizará al Rap como un campo social en sí,

campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como un campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo de fuerzas, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura. (Bourdieu, 1999, pp: 49)

El concepto de Rap, parte desde estos postulados por la necesidad que surge en una realidad social que se disputa las formas de configuración y producción en relación a la dinámica agente y estructura, y en donde lo estético tiene un papel importante en el cómo se establece dominación y resistencia. Son los campos sociales que están constituidos por el trabajo de lo estético como la música Rap, los que tienen un poder definidor de la vía que orienta al proceso de reflexividad tanto de subjetividades como de comunidades.

3.2 Estética

La función estética a lo largo de la historia ha sido manejada de tres formas según Colombres (2011): 1) La concepción del arte por el arte, donde lo utilitario no tiene lugar, sino que el valor simbólico es el fin total, 2) La concepción en donde un producto estético puede cumplir otra función, además de la simbólica, mientras que el fin estético siga siendo el predominante

y 3) La posibilidad de que exista la intención de lo estético en el producto, pero que este esté subordinado a otras funciones, tales como la utilitaria.

El marco de referencia de este caso, es el de la segunda corriente, teniendo en cuenta el mecanismo de funcionamiento de la estructura capitalista, que convierte todo en mercancía, haciendo del mundo de la cultura y el arte “ el reducto benigno de la irracionalidad que se encontraría actuando desde un mundo exterior, irrealista (...), al servicio de lo que acontece en el mundo realista y esencial de la producción, el consumo y los negocios” (Echeverría, B, 2010, pp: 20), lo que nos reafirma que hay un predominio en la actividad humana de la sociedad actual de dotar de valor técnico antes que de simbólico a la producción artística.

De esta forma, notamos que hay una estética dominante que no tiene a lo estético como principio fundamental. Mientras que lo estético es “una intuición o un sentimiento” (Cassier, 2011, pp:242), lo que se busca en épocas donde domina la estética fetichizada de la industria del entretenimiento es eficacia técnica y reproductividad de las estructuras objetivas dominantes.

Adorno ya planteaba que

la música es, por su naturaleza, expresiva y comunicativa, pero hoy en día la expresión y la comunicación se autodestruyen, puesto que la sociedad de masas industrial comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alienándola y transformándola en una cosa, en un producto de cambio, en un fetiche; en esta situación, el aislamiento y el silencio se manifiestan como las únicas vías posibles por las que puede decantarse el artista que quiera conservar en su «obra». (Fubini, E, 1998, pp: 440).

Siguiendo esta propuesta, la música se encuentra en un estado dialéctico, en donde la forma de recuperar su verdad y su funcionalidad social es por medio de una creación radical en donde cumpla un elemento antagónico a las dinámicas capitalistas. Aquí, en la presente investigación, hay un distanciamiento de esa reflexión materialista de la obra musical. De acuerdo a lo planteado en los objetivos investigativos, si bien, se parte desde el análisis de la producción que tiene que ver con una dimensión macrosocial, es un desarrollo relacional lo que interesa y “evitar el deductivismo mecánico empleado en tantos análisis sociológicos del arte” (Bourdieu, pp:12, 1990), de modo que, de la perspectiva de Adorno, se recupera la vía doble que le otorga a la estética en una obra musical, en donde el análisis de la obra consiste en “dilucidar los puntos de contradicción dialéctica con el fin de poner en evidencia las

fracturas internas del pensamiento y de la realidad” (Fubini, 1999, pp: 437), donde la obra tiene autonomía relativa y se enuncia desde la disputa social.

La lucha que se presenta entonces en la obra, se amplía respecto al enfoque crítico de Adorno, puesto que, no sólo se tiene presente la estructura (sistema económico) como el hacedor de dependencias de actividades humanas. La visión del campo social conlleva a (como se ha venido desarrollando) como que el arte, en este caso el Rap, es un mediador entre la superestructura y estructura, manejando la complejidad de una lucha por capitales y estatus, definidos, de acuerdo, al campos específico, en donde, “quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, herejía.” (Bourdieu, pp: 12, 1990)

Partiendo de esta noción, se llega al concepto de percepción artística o estética, que sería la vinculación del agente con las normas sociales determinadas históricamente, ya que, si bien la percepción es un

sistema históricamente constituido y fundado en la realidad social, ese conjunto de instrumentos de percepción que forma el modo de apropiación de los bienes artísticos, (...) en una sociedad dada, en un momento dado, no depende de las voluntades y de las conciencias individuales, y se impone a los individuos singulares, generalmente sin que lo adviertan, definiendo las distinciones que pueden efectuar y aquellas que se les escapan. (Bourdieu, 1997, pp: 55).

A su vez, además de ser un fenómeno que tiene que ver con condicionamientos estructurales, acá se le dará importancia al potencial de agencia en los sujetos, es decir, no se ven como simples actores pasivos que sirven a una determinada norma estética, sino que por el contrario, a través del proceso de reflexividad participa y configura desde sus interacciones cotidianas, ese “conjunto armónico y reconocido de reglas, y también (...) práctica que se adapta a un sistema de pensamiento y lo hace visible, (...) estas concepciones orientan y condicionan la sensibilidad, agudizando la percepción de ciertos fenómenos y cerrándose a otros” (Colombres, 2012, pp: 242).

Es elemental, siguiendo el hilo de sentido que se ha estado trabajando, observar que

El propósito del análisis de las obras culturales consiste en la correspondencia entre dos estructuras homólogas, la estructura de las obras (es decir de los géneros, pero también de las

formas, de los estilos, y de los temas, etc.) y la estructura del campo literario (o artístico, científico, jurídico, etc.), campo de fuerzas que indisolublemente es un campo de luchas. (...) estas luchas que pretenden conservar o transformar la relación de fuerzas instituida en el campo de producción tienen evidentemente el efecto de conservar o de transformar la estructura del campo de las formas que son instrumentos y envites en estas luchas. (Bourdieu, 1999, pp: 63).

La estética vista entonces como un campo de fuerzas en disputa, nos habla también de que la percepción como parte de un sistema de prácticas y creencias interiorizadas en un agente, Puesto que “ la obra de arte como todo objeto cultural, puede ofrecer significaciones de niveles diferentes según la clave de interpretación que se aplica”(Bourdieu, notando “que la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia —una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva” (H,Stuart, 2003, pp: 183). Otro punto del proceso que modifica la experiencia, tanto de la obra como del artista, es el consumo, pues la respectiva apropiación de los significados y experiencias estéticas que guarda la obra, implica un modelo de comportamiento, de diferenciación social y de posicionamiento en una jerarquía social.

3.3 Consumo

El consumo musical se manejará, a partir, de la relación existente entre el producto final (canciones) y el consumidor quien le da uso a dicho producto. Siendo el consumidor quien desde su actividad de apropiación del producto cultural (discos, internet, videos, etc..), le da una nueva definición al mensaje de dicho producto o reproduce aquellos códigos que este trae contenidos.

Debido a que, “la música no es un fenómeno singular” (G. Roy, 2010, pp, 5) su configuración e interpretación son dinámicas variables, teniendo en cuenta que

La legibilidad modal de una obra de arte (para una sociedad dada de una época dada) es función de la distancia entre el código que exige objetivamente la obra considerada y el código como institución históricamente constituida; la legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de la distancia entre el código, más o menos complejo y refinado, que exige la obra, y la competencia individual, definida por el grado en que se domina el código social, que es también más o menos complejo y refinado. (Bourdieu, 1997, pp:57).

Por lo tanto, es a partir de las diversas interpretaciones y usos, que se configuran los campos sociales (campo social del rap). Identificando y dividiendo a cada participante en una de las esferas, de acuerdo, a los códigos propios objetivos de la obra, los códigos de percepción estéticos históricos y los que posee un agente en relación a su lugar de ubicación en la jerarquía de un espacio social. Con esto el consumo es visto como “un espacio decisivo para la constitución de las clases y la organización de sus diferencias” (Bourdieu, 1994, pp:9) las cuales se configuran por medio de las preferencias y distinciones que surgen en los procesos de consumo musical de cada actor distinguiendo clases sociales, géneros y pertenencia étnica.

Con esta distinción en un sociedad capitalista en la que los procesos de reproducción y mercantilización objetivizan los productos finales para el uso de su consumidor final, vemos como con la música rap se le da al agente no solo la imagen de quien recibe el producto final y se apropia del mismo sino que en esta etapa los agentes “hacen de las acciones rituales, de las representaciones o de las leyes que les eran impuestas algo diferente de lo que el conquistador creía obtener con ellas; las subvertían no mediante el rechazo o el cambio, sino mediante su manera de utilizarlas con fines y en función de referencias ajenas al sistema del cual no podían huir.” (De Certeau. M, 2000, pp: 35) Apropiándose del mensaje dotándolo así de un significado y cargándose de un contenido valorativo que ayuda en el proceso de construcción de su identidad.

Es en el proceso de consumo que los agentes por medio de la resignificación, adaptación o aceptación del mensaje configuran un sin número de actitudes propuestas y "maneras de hacer que constituyen las mil prácticas a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio.” (Certeau. M, 2000, pp:36) lo crean y hacen uso de este, para nuestro caso es en el proceso de consumo de música rap, que se crea una idea y postura frente a la realidad que es de igual forma constituida por medio de la reproducción y de la transmisión de mensajes que en las letras y demás canales de simbolización que se encuentran en los discos vienen implícitos.

Se entiende así que en el que en el proceso de producción también se dan la singularidad de discursos y representaciones que generan en el agente “una reapropiación, de la lengua a través de los locutores; instauro un presente relativo a un momento ya un lugar; y plantea un contrato con el otro (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones.” (Certeau. M, 2000, pp:36) Es en esta relación dinámica entre productor y consumidor a través de su producto que

reafirman las ideas del espacio social y su forma de situarse en el mismo, frente a las estructuras, leyes e instituciones que lo conforman.

La legibilidad de una obra de arte para un individuo particular es función de la distancia entre el nivel de emisión definido como el grado de complejidad y de fineza intrínsecos del código exigido por la obra, y el nivel de recepción, definido como el grado en que ese individuo domina el código social, que puede ser más o menos adecuado al código exigido por la obra. Cada individuo posee una capacidad definida y limitada de aprehensión de la "información" propuesta por la obra, capacidad que es función del conocimiento que posee del código genérico del tipo de mensaje considerado (Bourdieu, 1997, pp:56).

De allí que es importante conocer la percepción no solo del productor, sino que también es necesaria la del consumidor, para el caso en específico de música rap, frente a la misma producción y circulación de la música, sus discos, videos y procesos, pues estas son una representación de la cual es necesario conocer los usos y utilidades por parte de aquellos agentes que no participan propiamente en el proceso de producción del producto, sino que ya reciben este en su forma material terminada. “Solamente entonces se puede apreciar la diferencia o la similitud entre la producción de la imagen y la producción secundaria que se esconde detrás de los procesos de su utilización.”(Certeau. M, 2000, pp:35)

Se ve entonces cómo a partir de la generación de una conciencia y la reproducción de símbolos (lenguaje, creencias, prácticas, etc.) se gesta una división en los distintos ámbitos del campo social, en específico del rap, cuyo centro está situado mayoritariamente en lo que se denomina como cultura popular pero que actualmente son es vista de la misma forma en como se presentaba años atrás sino que “se formula esencialmente en "artes de hacer" esto o aquello, es decir, en consumos combinatorios y utilitarios. Estas prácticas ponen en juego una ratio "popular", una manera de pensar investida de una manera de actuar; un arte de combinar indisociable de un arte de utilizar.” (Certeau. M, 2000, pp:37) Con esta conciencia de lo popular y en el caso bogotano lo denominado “barrial” también se genera una distinción entre identidades y una segregación de sus participantes.

Esta forma de segregación y marginalidad es marcada a través de la posición ocupada en el espacio social y del capital poseído por cada agente, que por lo general se encuentra en las esferas menos favorecidas de la sociedad y que se encuentran en constante debate con las dinámicas dominantes. Actualmente esta forma de “marginalidad ya no es la de pequeños grupos, sino una marginalidad masiva; esta actividad cultural de los no productores de cultura

es una actividad sin firma, ilegible, que no tiene símbolos, y que permanece como la única posibilidad para todos aquellos que, no obstante, pagan al comprar los productos-espectáculo donde se deletrea una economía productivista. Esta marginalidad se universaliza; se convierte en una mayoría silenciosa.” (Certeau. M, 2000, pp:39-40) Es desde esta marginalidad mayoritaria que, a través de la música rap y comercialización de la misma, se llega a más personas creciendo el número de integrantes que comparten formas y modos de pensar.

Es con la comercialización y el avance de la tecnología que el tránsito de las mercancías permite una acogida a un número mayor de agentes, así mismo como la transmisión con mayor rapidez de mensajes y significados a esferas de la sociedad que antes no lograban impactar, “de la televisión al periódico, de la publicidad a todas las epifanías mercantiles, nuestra sociedad vuelve cancerosa la vista, mide toda realidad en su capacidad de mostrar o de mostrarse y transforma las comunicaciones en viajes del ojo.” (Certeau. M, 2000, pp:44) Es así como la música rap ha logrado permear públicos que antes no consideraba en su círculo pero que debido a su expansión acoge más adeptos a su contenido, símbolos y sus características culturales.

4 .Diseño metodológico

El paradigma epistemológico desde el cual se encaminará la investigación será el hermenéutico comprensivo (Bauman, 2002) y el fenomenológico (Shutz, 2002), desde un enfoque cualitativo, entendiéndose como “un procedimiento que posibilita una construcción de conocimiento que ocurre sobre la base de conceptos” (Krause, 1995. p. 21), esto, puesto que más allá de manejar grandes dinámicas estándares en el comportamiento de un grupo o individuo, el lugar de referencia son conductas específicamente determinadas que se interrelacionan con la estructura, elementos concretos como las manifestaciones encontradas en los productos culturales de los raperos y raperas, tanto desde su componente lírico, como sonoro y visual, contenidos en sus obras. Así como también, teniendo en cuenta los diferentes actores involucrados en el devenir del Rap, tanto los eventos de este género, como las tecnologías y formas de distribución y consumo que permiten la constante recreación de los códigos establecidos en las obras.

Dado el interés de realizar un análisis con una perspectiva dialéctica en donde se presta importancia tanto al potencial transformador del agente rap como a las condiciones históricas

que superan su conciencia individual, así como, reconociendo también el papel de los investigadores quienes pertenecen a la comunidad Hip Hop y entre tanto, se encuentran de forma activa en el proceso de análisis con cuestionamientos y experiencias propias que se relacionan de forma dinámica con la realidad a estudiar.

la lógica (...) no es el Ser, sino un proceso que no puede ser simplemente reducido al polo de 'subjetividad' u 'objetividad'. La autocrítica de la lógica tiene su propio resultado dialéctico . . . No hay lógica sin frases, no hay frases sin una función mental sintética (Jay, M, 1989, pp:126).

El paradigma hermenéutico comprensivo, se utiliza de referente, dada la necesidad de realizar un ejercicio interpretativo de los significados de las obras de arte (en este caso en especial canciones de Rap) y del contenido biográfico e histórico de estas, extendiendo

sus intereses más allá de la fiel descripción y el análisis estructural del texto. (...) arriesgar hipótesis respecto del mensaje oculto del texto. El texto mismo sólo puede advertir al lector la plausibilidad de su interpretación; no puede ofrecer la prueba concluyente de que la opción haya sido verdadera o falsa; a lo sumo es posible hablar de la "plausibilidad" o "no-plausibilidad" de las interpretaciones. (Bauman, 2002, pp:10).

Por lo que además de la interpretación concreta de las obras musicales, como paradigma complementario se establece a la corriente fenomenológica, abarcando así, la dimensión de los sentidos de dichos productos artísticos desde las redes intersubjetivas e históricas que los construyeron, en donde se encuentran diversos actores con distintas experiencias e interpretaciones. Desde la fenomenología de Schutz, el significado viene a ser el resultado de la relación establecida entre los hechos o fenómenos y la corriente interna de la conciencia del actor, donde el fenómeno aparece en el momento cuando el actor reflexiona acerca de sus vivencias. De manera que “el significado —que ha sido constituido— corresponde a una especie de producto de un proceso relacional” (Leal, R, 2002, pp: 220).

En esa línea, se intenta comprender e interpretar el desarrollo de sistemas de sentido, simbólicos, prácticos y más concretamente, desde un concepto síntesis como es el “habitus”, “ese principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un estilo de vida unitario, es decir, un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas.” (Bourdieu, 1997, pp: 19). Sistema de

conducta y pensamiento que construye de forma relacional entre la experiencia individual del agente y la estructura social en la que se encuentra.

De esta manera, se describe y se entiende, la dinámica histórica que se evidencia en la configuración relacional micro y macro de la realidad social, que, en este caso, se trata del campo social del Rap, en donde, a partir de sus elementos de producción histórica, el devenir de su estética y sus formas de consumo en la ciudad de Bogotá, se busca una comprensión general de los comportamientos que componen el género musical.

Teniendo en cuenta, que un acercamiento completo y desde la complejidad de los procesos y agentes que se encuentran dentro del campo social del Rap, implica “integrar los tres planos, macro, meso y micro. (...) analizar procesos de creación, intermediación y recepción.” (Noya, 2017, pp:58), por lo que la aplicación metodológica, se plantea desde las tres dimensiones complementarias que estructuran el campo.

Las herramientas metodológicas son dependientes de la perspectiva teórica desde la que se parte, y como se dejó claro en el apartado anterior, las categorías claves desde las cuales se realizará la presente actividad investigativa, son: producción, estética y consumo.

En el primer momento, referido a la producción, se empleará un abordaje histórico que dotará de sentido las descripciones de los factores sociales existentes en el caso. En donde se emplea un análisis documental, un “material informativo sobre un determinado fenómeno social que existe con independencia de la acción del investigador.” (Corbetta, P, 2007, pp: 376), entre los cuales se encuentran diferentes tipos de narrativas, tales como, documentales existentes sobre Rap y Hip Hop, artículos científicos y periodísticos, películas, podcast y entrevistas de agentes Rap realizadas por terceros en el período de 2006 a 2020 en la ciudad de Bogotá.

Partiendo de esta revisión de la construcción histórica del Rap como un elemento de producción de la realidad social, se delimitaron un total de 10 grupos y artistas musicales seleccionados desde la discriminación de 4 periodos temporales en la historia del rap en la ciudad Bogotá y criterios como nivel de relevancia en la escena Rap, historia e impacto y gran acogida en los escuchas; así mismo se analizan 30 propuestas musicales desde la dimensión macro, es decir, desde el reconocimiento y estatus establecido por instituciones sociales, en donde se hallan los medios de comunicación, los números de plataformas digitales de distribución musical, Youtube y el reconocimiento del público rapero.

Los cuatros períodos establecidos y los artistas escogidos son los siguientes:

Dado el primer objetivo que tiene que ver con la producción histórica Rap, se parte como antecedente del primer bloque llamado “La cuna del Rap bogotano” que obedece a los años 1994-2002, en donde, los artistas más relevantes son los grupos La Etnnia con sus discos “El ataque del Metano” y “Criminología” y Gotas de Rap con su disco “Revolución”.

El segundo período, se titula “La solidificación de la producción Rap” que va de 2002-2006, donde se tienen las propuestas artísticas de JHT con sus discos “Música en mí” (2004) y “Nadie protesta” (2006), Yoky Barrios con su disco “Del Barrios pal Barrio” (2006) y Ali A.K.A Mind con el Disco “Capital Special: El arte de la Calle” (2005).

En el tercer período, se habla de “La era de la digitalización musical Rap” que va de 2006 a 2013, donde se encuentran los artistas Aerophon Crew con sus discos “Expreso Aerophon” (2012) y “Reloj de Fe” (2013) y el grupo Crack Family con el disco “La Familia” (2010).

Para finalizar, el último período se trata de "La expansión del Rap hacia otros públicos" que compete a la temporalidad de 2013-2020, con artistas representativos como Nanpa Básico con su disco “Otro paso a la locura” (2014), Lospetitfellas con su disco “Historias mínimas” (2015) y N.Hardem con su EP “Lo que me eleva” (2017).

Cabe reconocer que “(...) la investigación es un proceso interactivo condicionado por la historia personal, biografía, género y clase social, raza y etnia y por los de la gente que investiga” (Denzin y Lincoln, 1994, citados en Rosa, C, 2009, pp: 6) y los investigadores participantes en este caso también se reconocen parte de la comunidad Hip Hop, así como están inmersos en el campo social de la música Rap, teniendo un proyecto propio desde dicha estética y relacionándose cotidianamente con agentes partícipes del Rap.

En coherencia con lo anterior, y sabiendo de antemano el contexto y en especial las dinámicas estructurales que funcionan en la realidad social de los artistas, será necesario ahora aterrizar la lectura a la dimensión micro, a lo que Noya (2017) se refiere como el ámbito de las interacciones sociales en una cotidianidad, esto es, hacia el sistema de prácticas interiorizadas de los agentes raperos evidenciadas en el proceso de creación estética.

Dicho análisis será a través de los productos estéticos que de los artistas escogidos se encuentren, en donde se dará un análisis de los discursos de las canciones Rap escogidas, el

cual compete a ir más allá de una comprensión literal de las composiciones de los raperos, sino que se trata de estar relacionando en todo momento la información ya recogida con anterioridad de tipo macro y micro, para así entender las fuerzas objetivas y subjetivas que anidan en la forma y los sentidos de la obra. Teniendo en cuenta que con este se busca un análisis a profundidad ya que “en lugar de ofrecer reflexiones filosóficas globales sobre tal papel, el ACD proporciona detallados y sistemáticos análisis de las estructuras y estrategias de texto y habla, y de sus relaciones con los contextos sociales y políticos” (A.van Dijk, 1999, pg.24).

Apoyando y ampliando el margen de información encontrada en estas fuentes secundarias, se realizarán entrevistas semiestructuradas a diez artistas que han figurado desde su profesión en el campo social del Rap en Bogotá, agrupando a Mcs, productores y Dj's. Entendiendo así, cada una de estas entrevistas como herramientas de recolección más flexibles que las estructuradas, en el sentido de que, aunque ya exista un guion previo, pueden adaptarse a los sujetos entrevistados, “su ventaja es la posibilidad de adaptarse a los sujetos con enormes posibilidades para motivar al interlocutor, aclarar términos, identificar ambigüedades y reducir formalismos.” (Díaz; Torruco; Martínez; Varela, 2013. p. 163), logrando así, más allá de una construcción externa y estricta, una guía que se adapta de acuerdo a las exigencias contextuales a agentes cercanos al círculo social y al espacio de producción musical y de distribución, cubriendo así la dimensión meso (redes sociales) del campo social Rap y respondiendo a la segunda categoría analítica.

Complementando el análisis del campo, la última categoría sería la de consumo, en donde se dará un acercamiento con el objeto de estudio desde lo micro, pero en este caso, primando el sistema de significados desde el que se interpreta las obras musicales por los escuchas, comprendiendo la apropiación y recreación que tiene el público de las obras y artistas dentro del campo del Rap. Para esto, se realizarán 5 entrevistas individuales a oyentes y un grupo focal con 5 asistentes, en donde se encuentren escuchas de Rap bogotano. En este “método de investigación colectivista, más que individualista, y se centra en la pluralidad y variedad de las actitudes, experiencias y creencias de los participantes, y lo hace en un espacio de tiempo relativamente corto” (Varela, M, 2012, pp:56), que es perfectamente funcional al paradigma fenomenológico desde el que se desarrolla la investigación, pues, es un acercamiento a las relaciones intersubjetivas entre diferentes biografías y experiencias (en este caso particularmente estéticas) del Rap.

CAPÍTULO 1

La construcción histórica del Rap bogotano

A continuación, se desarrollará el apartado respectivo al componente histórico del Rap bogotano. Para ello, se implementarán las entrevistas semi estructuradas realizadas a diversos artistas Rap de la ciudad, la información encontrada en el análisis de canciones y el cruce de relatos encontrados en otras fuentes secundarias como reseñas, artículos y documentales.

Aunque la investigación se delimitó temporalmente desde el 2006 al 2020, es indudable que en el paso que se va a realizar por la historia del Rap en la capital, no se puede dejar de lado, el legado de lo que se considera “La cuna del Rap bogotano”. Por lo que para entender el rumbo de la historia en las etapas aquí fijadas, es necesario conocer a profundidad los cimientos de este arte de la calle y el contexto que lo configuró.

Es por ello, que el Rap, en este estudio de caso, va más allá de ser un concepto abstracto y una construcción tratada como objeto, pues, se considera que es una actividad social. Por lo tanto, se inscribe en las condiciones sociales de existencia. El análisis del fenómeno, debe partir desde “explicar los cambios de la vida musical por los cambios del entorno social (...), la evolución de la interacción entre la música y sus contextos” (Dowd citado en Noya, 2017, pp:21), entendiendo que el devenir musical, corresponde al devenir de la sociedad en que se encuentra.

Entendido esto, el Rap en Bogotá se desarrollará en un sentido relacional e histórico. Por lo que el lector recorrerá las realidades sociales que han determinado el surgimiento y evolución de esta música, así como también, las realidades que la música Hip Hop ha gestado en el juego dialéctico que se considera, es la realidad social,

Cuando hablamos de la producción simbólica implícita en el fenómeno musical, estamos hablando de comunicación, sea a través del lenguaje u otros sistemas simbólicos, es epistémica, es decir, es un medio por el cual conocemos cosas; es fuente de conocimiento. Y es a través también de estos lenguajes que construimos nuestra realidad social. (Martí, 2000, Pp:11)

El Hip Hop como una cultura se estructura gracias al flujo migratorio en el Sur de Bronx en New York. “La inmigración masiva de población extranjera al sur del Bronx, entre 1967 y 1977, aproximadamente. Esta población era, en su mayoría, de origen puertorriqueño y jamaicano. El Bronx se convirtió en un lugar de convergencia de “los indeseados de Estados Unidos” (Krs One, 2009, citado en Silva, M, 2016, pp: 64).

Así mismo, fueron los movimientos de emigración de la década del 80 en Colombia, los encargados de transmitir el conocimiento encontrado en esos contactos primarios con el sistema simbólico y de prácticas que es el Hip Hop. Así lo confirma, el productor, ícono del Rap colombiano, Benny Bajo, “había mucha gente ya en los 80s que viajaba fuera del país y traían cosas Hip Hop sobre todo del baile. Por ello, los grupos de esa primera ola eran grupos de breakdance. Era traer eso que estaba trending en los EEUU a los barrios populares de acá.” (Benny B, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

En ese orden de ideas, el desplazamiento por oportunidades, por cumplir el sueño americano o por visita, fueron factores determinantes para que la cultura Hip Hop pudiera llegar a la capital. Sin embargo, dentro de la multiplicidad de relatos acerca de la manera en cómo fue permeando la dinámica hiphoppera a Bogotá, resaltan que fueron las costas del país, las protagonistas. A partir de los polizones, quienes trajeron las primeras mercancías. Así, fueron dos flujos los que generarían una gran ola de movimiento cultural en los sectores populares de Colombia, con un impacto inimaginable.

De esta manera, como Siri, rapero de Bogotá, con más de 15 años de experiencia en la escena, nos cuenta de forma concreta, dos canales fueron los potenciadores del surgimiento del Hip Hop, “los pelados de plata que tenían la oportunidad de ir a EEUU y traían casetes, o también, (...) a través del pacífico por los polizones. De hecho, el primer álbum prensado que se hizo en Colombia, fue en Buenaventura.” (Siri, comunicación personal, 31 de agosto de 2021).

Desde lo anteriormente expuesto, se halla la necesidad de reconocer que existe una problemática respecto al reconocimiento histórico del Rap. Y es que se invisibiliza el aporte de la población afro del pacífico al desarrollo de la producción del género, construyendo un imaginario que parte de un relato centralizado.

Contrario a lo que afirman medios masivos como Rolling Stone (2018), que ubican a “El ataque del metano”, publicado por La Etnnia en 1995, como el primer disco de rap. Fue en

realidad “cuatro años antes en Buenaventura, un distrito portuario con una población 90% negra, que se engendró ese monstruo que hoy no para de reproducirse, mutar, nutrirse y sacar a la luz la marginalización: el rap colombiano.” (Páez, F, 2019, Shock) Por lo que “Los generales R&R” crearon el primer disco, cuyo nombre es el mismo de la agrupación, generando un adelanto primario en el desarrollo del Rap en las costas del país.

En la misma línea manejada anteriormente, es de vital importancia reconocer la diversidad en los actores que construyeron desde la nada el Rap a nivel nacional. De lo contrario, se procederá a una perspectiva sectaria de la memoria del Rap, y “no hay nada más efectivo que desactivar toda matriz capaz de reproducir y potenciar una diferencia, toda identidad que aglutine al oprimido y oponga otra cosmovisión al discurso que se pretende superior o verdadero” (Colombes, 2011, pp:368), invisibilizando la realidad, las personas y las culturas.

En consecuencia, a partir de este flujo migratorio en ambas direcciones, progresivamente los habitantes locales irían teniendo primeros contactos con las mercancías Hip Hop, apenas y estableciendo una primera relación. Ya que, no se puede entender un producto estético, si la consciencia estética de quienes lo interpretan no comparte los mismos códigos de la obra o el producto. Sin embargo, a partir de la práctica y el interés que se fue generando por esta “cultura extranjera y ajena”, otro proceso de intercambio clandestino fue inyectando en las arterias barriales el Hip Hop.

Es así como se van consolidando movimientos mercantiles en las calles que se encargaron de expandir las experiencias de diferentes habitantes con el Hip Hop. De esta forma, Hollman Acero, Mc de Bogotá hace más de 20 años, nos adentra en este contexto: “El rap aquí llegó por los ladrones, llegó por los manes que robaban ropa en Estados Unidos y traían, les decían los mecheros en esa época. Esos manes también robaban en discotiendas y se trajeron muchos discos acá. Entonces, a Las Cruces, muchas personas podrían decirte que el rap llegó por las maletas que traían, casetes, y así llegaron con sus cosas increíbles de rap. (...) llegó por las ratas” (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de julio de 2021).

El “rebusque”, la reinención, la resiliencia, han sido conceptos y actividades que desde los principios han estado en principios fundacionales del Hip Hop, “grafiteros y raperos van y vienen entre la economía informal (incluso ilegal) y los proyectos formales” (Uribe, J, 2017, pp:218), por lo que son precisamente estas prácticas, a finales de la década de los 80, el motor

en el proceso de distribución en Bogotá. Las vías no institucionales, fueron las que tejieron la estructura con la cual se gestaba la cuna del Rap bogotano.

A finales de los 80s y principios de los 90s, el país se encontraba en un contexto desolador. Se estaba experimentando el crecimiento del narcotráfico, convirtiéndose en una actividad que permeaba las realidades micro y macro nacionales, la globalización de la información y las identidades avanzaba de manera vertiginosa, la modernización del conflicto armado y el poder bélico iba en aumento y la progresiva implementación de políticas guiadas por el modelo neoliberal, se estaba convirtiendo en la doctrina de Estado. Fueron estas dinámicas de transformación las que crearían las condiciones para engendrar un movimiento cultural cuya característica histórica es desarrollarse en medio de una estructura social que obstaculiza la realización de los agentes en individualidad y colectivo.

La ciudad de Bogotá, es “el escenario urbano donde se expresan los más agudos conflictos en los órdenes económico, político, social, físico-espacial e, incluso, ideológico-cultural.” (Torres, C, 2009, pp:90), por lo que, por excelencia, este gran territorio mostraba de forma explícita, las problemáticas mencionadas. La informalidad, es decir, la construcción de barrios desde la base social, de espaldas a entes institucionales, ha sido una de las actividades predominantes en la configuración urbana, “por la condición de la ciudad como foco de las mayores oportunidades y por los flujos internos de población, producidos por los conflictos social y armado, el crecimiento informal en Bogotá es permanente, incontrolable y avasallador.” (Torres, C, 2009, pp:107).

Y es precisamente desde estos espacios que se pueden denominar periféricos, el inicio espacial de lo que sería el Rap como música y el Hip Hop como cultura en la ciudad. Con una realidad material llena de conflictos y con vías de resolución de los mismos, así como vías para la consecución de metas. Sobre todo, los jóvenes de los barrios, inconscientemente o conscientemente demandaban un canal de construcción propio y autónomo.

Es así como todo un conjunto de símbolos, signos y prácticas, traído desde EEUU y en algunas ocasiones Francia, generaría un vínculo desde la percepción de estética, construida en lo popular. Generando una doble condición, entre un fenómeno planetario y las prácticas contextuales; “en un momento de transnacionalización en la producción de las representaciones sociales, la música es uno de los ejemplos emblemáticos del trayecto de lo simbólico entre lo global y lo local.” (González, C, pp: 66, 2013).

Concretamente, el territorio primario donde se consolidó esta mezcla, fue el barrio Las Cruces, en el Centro de la ciudad. Sirviendo de cuna para lo que sería considerado, después, como Rap bogotano. Es aquí, en donde nacen los grupos, cuya trayectoria es legítimamente reconocida por los participante del campo social del Rap, como los mayores representantes del género de la ciudad y los mayores promotores para que la evolución musical y cultural se expandiera por el territorio capitalino, se trata de La Etnnia y de Gotas de Rap.

1.1 La cuna del Rap bogotano (1993-2002)

El barrio las cruces, nace en la colonia. Situado en el Centro de la ciudad de Bogotá con un mayor porcentaje de habitantes indígenas y obreros pobres que trabajaban en chircales. Su proceso de consolidación se dio a partir de la invasión de la propiedad, y la construcción de viviendas de manera artesanal por parte de la población, comenzando un proceso de expansión que obligaría a la clase acomodada que vivía abajo de la carrera sexta a desplazarse progresivamente.

Así se ha ido configurando un tipo de marginalidad y segregación hacia el territorio, siendo resultado no solo de la pobreza o discriminación hacia los pobladores del mismo, sino consecuencia ligada a la localización en la estructura urbana, que se basa en la jerarquía e imagen existente del barrio, en el cual convive una población en condiciones de mayor precariedad con respecto al resto de la ciudad. Lo que construye una diferenciación de los agentes, inmersos en una lucha urbana, tanto por el derecho de “acceso individual o colectivo a los recursos que esta almacena o protege, como (...) a cambiar y reinventar la ciudad de acuerdo con nuestros deseos” (Harvey, 2012, pp: 20).

Si bien es cierto Las Cruces nunca albergó población de altos recursos ni tuvo condiciones urbanas similares al resto de la ciudad, durante la primera mitad del siglo XX sí alojó actividades económicas que permitieron que se vinculara efectivamente al conjunto urbano, sin embargo, con la transformación de su función y jerarquía en la estructura se acentuó el proceso de homogeneización marginal.(Alvarez, 2016, pp:116)

Podemos ver cómo a medida que la ciudad aumenta se ve una flexibilización del Estado y una limitación de su presencia, organizándose de acuerdo a las exigencias del mercado. Entre tanto se convierte en un elemento clasificador y estratificador que actúa para mantener la reproducción del orden establecido, utilizando estrategias como “la producción política, la distribución socio-espacial, y la gestión punitiva de la marginalidad a través de la unión de

políticas sociales disciplinarias y de una justicia penal neutralizante.” (Wacquant, 2013, Pp:178), lo que significa que hay una institucionalización de la marginalidad.

Entendiendo la marginalidad como un proceso propio, generado de manera estructural, traducida a la existencia de “sectores que tienden a encontrarse al margen de los procesos económicos y políticos oficiales” (Lomnitz, 1975, Pp:15), de esta manera comprendemos cómo la distribución del espacio implica a su vez una división en torno a la capacidad adquisitiva de capitales, bienes y servicios por parte de la población, en este caso los pobladores del barrio las cruces que a medida que aumenta en números demográficos y territoriales, incrementan consigo las condiciones de precariedad.

Es por ello, que en el barrio Las cruces a pesar de encontrarse situado cerca de la zona centro de la ciudad, responde a procesos productivos y de organización característicos de las zonas circundantes de la ciudad, “actividades propias de las periferias urbanas (...) actividades como la extracción de materia prima, la presencia del cuartel militar, la condición predominante de barrio obrero, son algunos de los elementos que caracterizaron la forma de ocupación del territorio” (Alvarez, 2016, pp:115).

Es este entramado contextual, de conflicto y necesidad de autogestión y protección comunitaria, los móviles históricos que han dado paso al surgimiento del Hip Hop, dando así, el vínculo antes descrito entre lo global en lo local. En Estados Unidos, la herencia por la lucha de los derechos civiles de la década de los 60s y la reapropiación del islamismo por las culturas negras (impactando la producción de música y el quehacer deportivo), hizo que poco a poco, con el tejido de los jóvenes de los 70s a los 80s, se generará el gran movimiento cultural.

En Bogotá, y puntualmente en Las Cruces, las condiciones y los motivos por los cuales se re-apropió el Hip Hop y se adoptó, de acuerdo a las necesidades particulares del territorio, fueron similares. Ya se expuso históricamente las características del barrio que se consideraría Meca del Hip Hop bogotano. Pues bien, así como los habitantes del Bronx, “inmigrantes no blancos estaban muy conscientes de la injusticia y el racismo estadounidense, y en muchas ocasiones esa opresión los unía a todos en torno a un cierto código moral no escrito basado en la opresión común que muchos sentían en ese momento.” (Krs-One 2009 citado en Silva, M, 2016). En Bogotá, el sentimiento común también sería el

potenciador de generar diversos canales de expresión artística con los mismos códigos de las calles y los barrios.

El primer elemento que se desarrolló en estas tierras, fue el breakdancing, el cual, como comenta TSH Sudaca, Mc de la ciudad, el Hip Hop “llegó por el cine. Los B-boys y las B-girls son muy importantes en la cultura, junto a eso, las primeras tornamesas, los primeros tocadiscos. (...) Todo llegó por las películas (...) y en ese momento, las discotecas, Atántida, varias... se convirtieron en el foco del baile del guetto, para mostrar quiénes podían hacer esos bailes.” (Jhojan Cifuentes, comunicación personal, 27 de julio de 2021), lo que contribuyó a la creación de crews (colectivos) que se enfrentaban cotidianamente en un desafío de habilidades y un contenedor de resoluciones del conflicto violentas.

La danza, desde su canal de simbolización del tiempo, es la actividad mediante la cual, los jóvenes de la ciudad, van teniendo acercamiento a la música Hip Hop, teniendo el particular origen de lo popular, es esta condición de reinención y de capacidad de autoconstrucción colectiva en los barrios, lo que permite un afianzamiento.

“El juego, la fiesta y el arte, son realizaciones prácticas de la actividad cultural. Se encuentran en el comportamiento humano, dentro de la producción y el consumo de cosas, de la emisión y de la recepción de significados en estado práctico” (Echeverría, B, 2014, pp:189), por lo que es inherente que, si un sistema de creencias y prácticas permite dicha realización, se reapropie y se le dé un punto de evolución.

Así, se va presentado un fenómeno que tendría una gran acogida, con gran impacto en los barrios populares capitalinos, pero también, en otros espacios de socialización como el colegio, cuya introducción, no sólo era al mundo del break, sino que también, a otros mundos artísticos y creativos.

En el colegio empieza el fenómeno del Breakdance, sale Herbie Hancock y es una canción que no sabía que era de él, no era músico, ni nada, pero, me gustaba bailar. Comienzan a ser varios elementos y formas de interpretar, es lo que me lleva a los otros estilos de música. No hay voz, es música para los bailes, ahí comienza mi afición por los sonidos. (Juan Carlos Rivas, comunicación personal, 16 de julio de 2021).

El Breakdance, acompañado de películas, series y discos pirateados o traídos por contrabando, empiezan a dibujar y a generar inquietud en unos jóvenes inquietos que no

encontraban comodidad o estaban alejados de vías institucionales de realización cultural, y quienes a partir, de un movimiento que nace desde lo subterráneo, encontrarían los medios necesarios para marcar el devenir de la historia tanto musical, como social de la ciudad, yendo consolidando, además, la estructura del campo social del Rap en Bogotá.

Generando así una sensación de arraigo, en donde las identidades subjetivas se podían encontrar en una red simbólica común, “uno necesitaba conectar con algo, con una cultura propia, un criterio, una filosofía de vida basada en un movimiento, fue muy importante el Hip Hop, como movimiento social y político de cambio.” (T-Lonious, comunicación personal, 1 de septiembre de 2021) Dando voz a los sin voz y caminos de reconocimiento colectivo, a través del arte.

“La música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres” (Fubini, 2001, citado en Hormigos, J, 2009, pp: 92). Fomentando así, nuevas organizaciones que se dejan permear por la realidad social para luego, con medios de expresión como la danza, la música y la poesía, construir realidad.

Es en este contexto, se produce el surgimiento de la música rap en Bogotá. Para el año 1993 la primera producción publicada en casete es Contra el Muro de Gotas de Rap, un año después, en 1994, vendría el mítico disco “El ataque del Metano” de La Etnnia. Estas muestras artísticas relataban las condiciones sociales, económicas y estructurales que permean a los artistas en su barrio, así como la ideología presente en el territorio frente a sus condiciones materiales, planteando una postura crítica y fuerte ante su realidad.

“El Rap les ha dado mucha voz a muchas personas, no sólo en la música, sino que en la esencia. En la ideología del Rap es protestar y alzar la voz en contra del sistema, en esa influencia que es contestar, el origen del Rap es poder sublevarse contra lo que no está bien.” (Indie, comunicación personal, 29 de agosto de 2021). Ofreciendo así una perspectiva profunda y desde los mismos agentes habitantes de (en este primer caso) Las cruces, permitiendo una descripción general de lo que es la experiencia barrial popular en Bogotá, en relación ciudad-jóvenes.

Con la llegada de la cultura Hip Hop al barrio, se da inicio a la reproducción de la misma entre los habitantes del sector, teniendo un mayor impacto, como se ha ido demostrando, en

los jóvenes y adolescentes que crecían en el barrio ya permeados por una fuerte violencia y precariedad de condiciones. Utilizando los elementos de la cultura como el breakdance, el rap y más adelante el dj y graffiti como mecanismo de transmisión de su realidad y método de expresión que les aleja de una realidad cruda o les permite visualizarla.

De esta manera, La Etnnia y Gotas de Rap, que empiezan siendo colectivos de Breakdance, se van afianzando para ejercer su papel de pioneros en el Rap de Bogotá, los noventa fue la década que permitió una

escena musical que, si bien no estaba interesada en dejar el gueto, quería comenzar a hacer visible una producción artística inseparable de una condición social que los triplicaba y hasta cuadruplicaba en edad: la marginación económica, política, educativa y cultural. Eran hijos y nietos de personas que no habían tenido la opción de alzar la mano para protestar, ni de mejorar su calidad de vida en aspectos básicos. Por eso, para esa primera generación de raperos, no se trataba de una moda sino de un ataque contra todo lo establecido. Su inspiración no era otra cosa que el gas que producía de forma natural una sociedad en avanzado estado de descomposición. (García, C, 2019, Revista Semana).

Fabricando, un vehículo comunicador que servía tanto de escape, como de exploración interna, externa y forjador de vínculos organizativos. “El Rap es ese camino, puente, para juntarse, porque cuando hay Rap, hay un parche. Desde la individualidad uno escucha Rap, pero, el Rap como tal, convoca, convoca a personas que no escuchan Rap, a aprender, a investigar, lo siento así. En la ciudad, el Rap tiene ambos caminos, en lo artístico: reunirse a hacer música, pero también, hacer parte de procesos comunitarios” (Andrea Carolina, comunicación personal, 20 de agosto de 2021).

Los artistas enunciados, utilizaban el Rap como elemento de respuesta ante las condiciones estructurales en las cuales se encontraban, como una voz de lucha contra la violencia y el dolor que impacta sus territorios, siendo portavoces de las situaciones en las que viven día a día, las cuales, están (al parecer, hasta este momento) alejadas de la intervención institucional y empresarial. “*Caminando veo menores desprotegidos, sin casa y sin hogar, ellos se ven perdidos, pues hay que sobrevivir sin apoyo, sin cariño, me rindo al salir a ser un niño que cree en su futuro, nada será seguro, ten cuidado, alguno te va a maltratar, de tu casa te va a sacar, se buscó sus funciones del comienzo*” (La Etnnia, 1995, Manicomio 5-27, anexos).

Su mensaje es potente y explícito, puesto que ponen sobre la mesa las problemáticas que por medios de comunicación no son evidenciados, o que se mantienen al margen debido a que no son de real importancia para el gobierno de turno. Muchas veces sus letras llegan a impactar a sus oyentes y aquellos que no se consideran partícipes de dicha realidad o que por sus condiciones socioeconómicas no hacen parte de su contexto les rechazan e ignoran su mensaje tildándolo de burdo y transgresor.

Por lo que, en estas entregas, el Rap tiene una función que va en vía dialéctica, entra construcción de identidad y transformación/comunicación de la realidad. “se trata del modo como cada quien hace de su vida una obra, es decir, del modo como se apropia de las condiciones que vive, de la manera como comparte ese proceso de apropiación con otros y de cómo lidia con los límites y carencias que impone el contexto.” (Muñoz y Marín, 2002, citados en Uribe, J, 2017, pp: 12).

Y precisamente, este universo de la estética Hip Hop y Rap que se estaba conociendo por todos los rincones callejeros, como dice Viviana Oranch, fue “súper transformador el Rap en una ciudad como Bogotá, tan grande, con tantas historias, con gente de diferentes personas. Que aparezca un medio de poder expresarse explícitamente. (...) Me parece que fue como amigos conociéndose, como un click.” (Vivian Oranch, comunicación personal, 11 de septiembre de 2021).

Bourdieu (1991) nos explica que la percepción artística, es una construcción en relación obra y consumidor, “la "comprensión" inmediata y adecuada sólo es posible y efectiva en el caso particular en que la cifra cultural que posibilita el acto de desciframiento es dominada inmediatamente por el observador (bajo la forma de competencia o de disposición cultivada) y se confunde con la cifra cultural que ha hecho posible la obra percibida.” (Bourdieu, 1971, pp: 44). Y en este caso, fueron las similitudes en cuanto a necesidad histórica y condiciones materiales de existencia, que los jóvenes de barrios populares entendieron las cifras culturales generales que permitieron reapropiarse de las dinámicas Rap.

Así, guiados por la identificación con esa red simbólica que los seducía, el Rap fue tomando un color específico de la ciudad de Bogotá, de acuerdo, a las características comunes en el sistema de conducta de los habitantes. Benny Bajo lo describe como, “el Rap de Bogotá siempre plasmó eso que hoy día tú sientes en Bogotá. Esa densidad, esa pesadez de estar en estado de alerta, a la defensiva. El caribeño por otro lado, fácilmente iba a ser identificado

con el Rap cubano, boricua, (...) que tiende a ser más festivo.” (Benny, B. Comunicación personal, 3 de septiembre de 2021). La incertidumbre cotidiana, la inseguridad, tanto ontológica, como física en una gran ciudad como la de Bogotá, daría un carácter oscuro a las producciones culturales de Rap. Comunicando diversos conflictos, pero también, en algunos casos abriendo paso a unos espacios que se pueden considerar de resistencia, tanto de forma simbólica, como en el marco de una práctica en la calle.

Por un lado, por ejemplo, Gotas de Rap en su disco Revolución (1997), plantea un debate que sobre todo para la época, levantaba bastante revuelo, el del uso responsable y la legalización de la marihuana. En su tema “Mama marihuana”, nos cuentan cómo la planta que ha sido estigmatizada, cuenta con diversos usos y viene con una tradición que por procesos de colonización se ha invisibilizado. “Me contaron mis ancestros que hace tiempo se curaban los enfermos con las plantas, doctor no necesitaban porque naturaleza la materia prima que inspira la rima, para irte a la cima es natural medicina, sin destino no es aspirina” (Gotas de Rap, 1993).

De esta manera, si desde lo discursivo se abrieron puertas para la participación de los jóvenes de barrio en discusiones que antes eran percibidas lejanas. Precisamente Indie, relata que uno de los impactos que halló en esta primera etapa del Rap en Bogotá, es que “se daba más visibilidad hacia defender los derechos, las luchas.” (Indie, comunicación personal, 29 de agosto de 2021).

Aspecto que se evidencia en hechos históricos como el ocurrido en la Plaza de Bolívar el 15 de junio de 1995, donde se realizó un concierto que contaba con el propósito de

detener la muerte de cientos de jóvenes de los barrios populares que han caído a manos del exterminio social, que veía en ellos “cuerpos peligrosos” que debían eliminarse. Miles se congregaron para “Rapear por la Vida” y plantear “en voz alta [...] que a pesar de las adversidades están empeñados en salir adelante y lograrse un mejor futuro” (Uribe, J, 2017, pp:6).

Convirtiéndose el Rap, en ese espacio que congrega y moviliza por unos sentidos que parten de una la reflexividad subjetiva a una identificación con objetivos colectivos. El Rap, es en este orden de ideas, el camino construido desde la autogestión de las comunidades periféricas. En estos casos, “la cuestión no es cómo una determinada obra musical o una interpretación refleja a la gente, sino cómo la produce, cómo crea y construye una experiencia

—una experiencia musical, una experiencia estética— que sólo podemos comprender si asumimos una identidad tanto subjetiva como colectiva.” (Hall, S, 2003, pp: 184). La generación de espacios de comunión, es en sí una forma de herejía en cuanto a líneas normativas sociales de acción se refiere en el contexto urbano, ya que, desde los diversos espacios de socialización e institucionales, se promueve una ideología de la individualización.

Este gran impacto, que hizo temblar a punta de Rap la mayoría de barrios populares de Bogotá, generó progresivamente que más jóvenes quisieran sumarse a la producción cultural desde estas estéticas. Lo que, a su vez, fue complejizando la red de actores participantes en el campo social del Rap en Bogotá, al generar mucho interés, tanto en el público, como en empresarios y medios de comunicación.

A este desarrollo, se suman espacios de distribución como las disco tiendas, como la Rock-ola, “la mítica tienda de discos en el centro comercial Vía Libre de Bogotá, que en los años noventa era un primer filtro de lo que era relevante en la música.” (Chuky García, 2019, Relevante Semana), y que ya en 1994 estaba distribuyendo el Ataque del Metano de la Etnia, hecho que ofrecía ya un reconocimiento acerca de lo que el género Rap estaba generando y también, la potencialidad de lo que podría generar. Sabiendo que como en párrafos anteriores se relato con Jhojan Cifuentes (2021), las fiestas en los barrios, tenían su música propia, en los “guettos”, el Rap se tomaba las discotecas.

Es así, como en 1996, se empiezan a establecer procesos de institucionalización de los espacios de congregación Rap y Hip Hop. Naciendo de esta manera, el festival considerado más grande de Latinoamérica, Hip Hop al Parque, que, en sus comienzos, era llamado, Rap a la Torta. Así cuenta la anécdota el “Chato” Rivas, jurado de dicha época:

empiezan a salir grupos de baile con el Rap, hacemos el primer Rap a la Torta en el año 1996-97 aproximadamente, y qué pasa, que ellos no tenían demos, se manejaban casetes y nadie tenía cómo grabar las bandas. En la parte de Rock al parque sí había demos con la grabadora y así los escuchábamos para juzgar las bandas. (...) Ahí nace la idea de hacer audiciones, que vamos a cada localidad de Bogotá con cada grupo de chicos, fue muy chévere, porque fue un show en vivo. (Juan Carlos Rivas, comunicación personal, 16 de Julio de 2021)

Generando así presiones en los artistas y grupos que iban surgiendo, ya que, como Benny B (2021) recuerda, el Rap a la Torta, era la única forma que se tenía en la época para distribuir la música y construir redes en el público rapero, de manera que se pudiera materializar el sueño de vivir del Rap o en el caso de aquellos artistas que prefieren el “underground”, sólo de expandir el mensaje.

En “Hip Hop al Parque es muy curioso porque uno ve dos ciudades ahí: la ciudad que está compuesta por las localidades que nunca se ve, y la ciudad de la élite que quiere mostrar los mega eventos (...) pero que no le importa realmente (...) lo que representa el género” (Sandro, 2011, citado en Uribe, J, 2017, pp: 8). Las luchas inherentes en la ciudad, siempre permean los eventos culturales y los mismos productos culturales, ya que como Adorno (1970) se refiere al fenómeno musical, si bien una obra posee un grado de autonomía, es lo que es, viéndola como un todo, a partir de la relación que tiene con la estructura social.

Para muchos, el hecho de que el Rap, haya evolucionado, complejizando y ampliando su espectro como campo social, implicó que la música, se alejara de sus principios filosóficos y de compromiso comunitario. Siendo progresivamente, otro instrumento de la lógica de consumo que vacía de significados las obras, para imprimirles sólo un valor de cambio, convirtiendo su artificio en un mero producto más en el mercado, sin el componente artístico.

Esta contraposición, es señalada por Gladys Castiblanco (2005), “El rap como fenómeno intercultural de circulación global, no ha escapado a la simplificación que de una u otra forma impone la lógica del consumo. Si bien existe una producción musical de tipo comercial, el interés aquí es la producción «underground», la producción y las prácticas ligadas al mundo de la calle y a proyectos o agrupaciones independientes” (Castiblanco. G. 2005, pp:257). Dando a entender, que la representación de un rap que escuda y es redactado por los barrios, es el que no pertenece a la dinámica comercial.

Puesto el debate, está el otro lado de la moneda. El primer acercamiento de la industria y un sello discográfico, se dio en 1996-1997, en representación de Sony Music, estaba Juan Carlos, el “Chato” Rivas, quien recuerda que fue a partir de las audiciones de Rap a la Torta, en donde sintió que había grupos que habían llevado la música del género, a un nivel que podía expandirse a más público.

Es así como nació el Disco promocional “Entrando al juego”, para lo cual, el Chato Rivas, reconocido por trabajar con artistas como Shakira, Totó La Momposina y Mahía, en medio de

las audiciones que se realizaban en “cada localidad de Bogotá con cada grupo de chicos, (...) show en vivo. (...) fue donde escogí a algunas bandas, que yo sentí que tenían poder comercial, que le podría interesar a la disquera, y es donde sale la idea de Sony de hacer un disco de los mejores artistas de ese festival” (Juan Carlos Rivas, comunicación personal, 16 de Julio de 2021), reuniendo grupos de la escena bogotana como C.T.O, Doble Key, El Cartel y Estilo Bajo.

Nuestro Rap siempre fue muy contestatario, y claro, por la opresión de las cosas que aún sigue, todas las letras estaban enfocadas hacia ese lado, a la protesta, a denunciar lo que no estaba bien y así como decir lo que estaba bien, porque ya encontré bandas que pensaban en un coro que se repita en la canción “Estilo Bajo, Estilo Bajo”. El Rap tiene un fraseo, una dinámica, y en Colombia eran muy iguales, pero, ¿qué era lo que yo notaba con otros estilos?, y es que los fraseos eran muy libres, y los colores, también. Unos cantaban de una forma, entonces, comencé a darme cuenta que eso podía cambiar y ser algo chévere. (Juan Carlos Rivas, comunicación personal, 16 de Julio de 2021)

Precisamente, lo que, desde Sony, eran elementos que generaban un mayor nivel en cuanto alcance, con el hecho de los coros repetitivos y de unos discursos que ya estaban mediados por el hecho de generar más público, más no sólo comunicar significados a un grupo delimitado de escucha en el barrio, generó que el impacto del disco no fuera el esperado, pues, se asegura, careció de la fuerza característica del Rap de la época.

“Lo que posiblemente pasaba era que los hoppers se sentían más a gusto entre los laberintos de los guetos donde habían crecido, y que, si bien los guiaban a una forma drástica y radical de entender la vida, también los llevaban a una claridad en los contenidos de sus canciones que hasta hoy es difícil de encontrar en otra expresión musical” (Chuky García, 2019, revista SEMANA). Estableciendo que precisamente el espacio de comodidad del Rap en Bogotá y la función del Mc, se veía estrechamente vinculada con el hacer desde la calle, para los mismos habitantes de los barrios.

Llegaría así, uno de los grandes hechos que marcó la historia del Rap en la ciudad. Un formato que combinaba la música Hip Hop, con una puesta en escena teatral, despertaría miradas y atención. Gotas de Rap y Patricia Ariza, desde el barrio Las Cruces, llevaron el arte Hip Hop desde el contexto popular capitalino, hasta Europa, siendo un rotundo éxito.

“La obra estaba inspirada en el asesinato de Andrés Escobar y otras muertes que registraron los medios de la época. Narraba la historia de un hombre a quien la muerte quería llevárselo, pero ella se enamoraba de él. Entonces hacían un pacto: ella le devolvía la vida si él le enseñaba a cantar y bailar rap.” (Shock, 2020). Abriendo así, todo un camino para que el Rap de la ciudad, soñara con la gloria, sin dejar de referirse a los temas que creían importantes, la calle, el amor, la violencia y el mensaje contestatario. Sin embargo, sería hasta 1999 que duraría este gran Boom, debido a la fatídica muerte de Melissa Contento, una de las miembros fundamentales del grupo. Fue una ruptura de la cual Gotas de Rap nunca se pudo recuperar, ya que Melissa era considerada como el alma del equipo.

Fue así, como La Etnnia, quien en 1999 sacaría otro disco clásico para la escena Rap de Bogotá, llamado “Criminologías”, Gotas de Rap, con su revolucionario formato y con un disco sólido como Revolución (1995), Estilo Bajo junto a varias agrupaciones locales de la época, darían inicio a la consolidación de la construcción de música Rap en la ciudad.

1.2 La solidificación de la producción Rap (2002-2006)

Una nueva época se abría, la llegada del nuevo milenio. Ya las primeras bases para la consecución de una solidificación del campo del Rap bogotano, se habían construido, de la mano de míticos grupos y un público apasionado y comprometido en barrios populares. Ahora, el Rap local estaba escalando y preocupándose por llevar la calidad sonora a un nivel profesional y entregar una evolución en cuanto a técnica y contenido en las letras se refiere.

Ya en el 2001, un auto identificado colombiano, con gran arraigo con la ciudad en Bogotá, aunque, haya nacido en París, estaba generando un gran influjo en la forma de concebir las formas y los métodos de construir Rap. Hablamos de Rocca, quien con su disco (donde manejaba tres idiomas, francés, inglés y español) “Elevación” (2001), desde Francia, narra historias vividas en la Capital de Colombia, expandiendo así esta descripción de contexto, a toda Europa y Latinoamérica, por medio de la multinacional Universal Music. Dichos medios de producción, por supuesto, le dieron una calidad global al producto, aterrizando en la ciudad de gran manera.

Justo en este año, 2001, un grupo llamado “Conexión Frontal”, conformado en el 2000 por José Henry Tapiaz, Juan Habitual y Dj Javi Herc, los encargados de dar un gigantesco paso para el avance de la producción Rap para la ciudad y nacido en la ciudad. El disco, publicado en 2001, llamado “Basado en hechos reales”, logró ser “grabado en el legendario estudio de

Audiovisión y que llegaría a ser uno de los álbumes más recordados por el público rapero colombiano; para el año 2003 el grupo fue parte del cartel de artistas del festival Hip Hop al parque y además teloneros de los neoyorquinos “The Beatnuts en su presentación en Bogotá, Colombia.” (Audio lírica, 2019).

Sin embargo, esta consolidación en los sonidos y en la línea estética que se quería manejar, a partir, de lo que, ya creado anteriormente por otras agrupaciones, y a los influjos externos, fue con pasión y el sacrificio, abriendo trecho en la inmóvil Bogotá, la manera en cómo Conexión Frontal pudo dar el salto en la profesionalización del arte del Rap. “Conexión Frontal antes de esta vuelta era muy chimba, “Basado en hechos reales” estaba proponiendo otras estéticas en el Rap de la ciudad. Ya había algo muy especial, técnicas y maneras de relatar. Ellos dos son rappers muy makias desde siempre” (Nicolás Barragán, comunicación personal, 02 de septiembre de 2021).

El proceso de creación de los artistas Hip Hop, siempre ha estado marcado por la necesidad de gestión desde la individualidad y el “parche” o el “crew”, “Basado en Hechos Reales” no sería la excepción, así relata el proceso Juan Habitual, Mc miembro del grupo,

Nos unimos, reunimos la plata y el primer y único disco lo grabamos en Audiovisión, un estudio muy bueno, pero pensándolo ahora, pudimos haber grabado el disco mejor. Esa es una de las mejores en Colombia, pero nosotros de la novatada pues dijimos ‘tenemos que meterle seis millones a una grabación’. Yo reuní como tres millones con los equipos que vendí y por el otro lado, Javi trabajaba (Juan Habitual, comunicación personal, 2 de octubre de 2011 citada en Uribe, J, 2017, pp: 243)

Como nos cuenta Siri (en comunicación personal, 31 de agosto de 2021), Conexión Frontal marcó toda una generación en un principio, porque dio un giro a la forma de relatar la calle, se convirtió en un periodismo del barrio, con una cara distinta, más crítica hacia lo delincuencial, en un sentido de que se era contestatario, mostrando un rechazo a las dinámicas institucionales, pero también, a las prácticas callejeras que en cotidianidad generaban daño a la misma comunidad periférica.

Estando ya en el 2003, se sumaría un gran grupo creado en 1996, directamente desde Garcés Navaz en Engativá, llamado Clan Hueso Duro. Su disco “La guerra es en lo alto” (2003) contaba con unos colores totalmente diferentes a los trabajados hasta el momento. Siendo seis integrantes, Killa Bone, Jacob Isaza, Tosco Snake, Damian Smash, Jeremy y Jay M Vee, la

técnica vocal y los coros, sin perder la característica sucia del underground, identificaría a este grupo de la ciudad, el cual participó dos veces en Hip Hop al Parque en los años 2004 y 2006.

En el juego del Rap en la ciudad, vendría un producto que revolucionará las formas de producir musicalmente el género y de entenderlo. “Benny llega a la cultura del Hip Hop porque viene de una migración de hacer música Rock, soy músico por vena musical y soy bajista, por eso el Benny Bajo.” (Benny Bajo, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021). Con el bagaje cultural del Funk, el Rock, el Punk, el Hardcore y la música caribeña, Benny vendría a aportar incontables éxitos al Rap citadino y nacional, con el crew que agrupaba varias bandas y artistas llamado Audio lírica.

Nombres como Big Mancilla, Jiggy Drama, Flaco Flow y Melanina, Lianna, Juan Habitual y JHT, estarían trabajando en este colectivo. Dejando para la ciudad de Bogotá un gran legado, así como uno disco emblemático, creado entre JHT y Benny Bajo. “Música en mí” (2004), “disco con una estructura lírica impecable, fraseos estudiados y una selección de beats que viajan entre el Hip Hop de comienzos del 2000 y el R&B de los 90’s. (...) revolucionando la forma de hacer rap en español, un disco muy bien logrado que ganó adeptos y en su camino se convirtió en un clásico del Hip Hop Latinoamericano y golpeó los oídos de la península ibérica.” (Audio Lírica, 2020).

Dentro de este disco, se encuentra, una de las canciones catalogadas por el 70% de los entrevistados (anexos) como un himno de la producción Rap en Bogotá. “Todo bien, Todo bien”, la historia de un joven en la gran ciudad hostil, que le quiere engullir, pero que a partir del amor por la música y el Hip Hop resiste. *“Sólo Dios sabe, he tratado de ser buena persona y tomar decisiones correctas en cada cosa. Pero a veces cosas no salen y siento al diablo en mi hombro tratando de desviarme al lado oscuro, pero saco mi escudo un lapicero y un fluido único en el mundo. Aun así, es difícil resistir cuando mi plan para comer y para sobrevivir es hacerlo como un gran MC y sobresalir”* (JHT, *Todo bien, Todo bien*, 2004, anexos)

De la misma manera, Juan Habitual con su disco “Los 7 Pecados Habituales” en 2006, también, con producción musical de Benny Bajo, sería un gran éxito para el movimiento Rap en la ciudad, dejando una huella con himnos como “Vida de Barrio” con Dahyana Rios. Audio Lírica como tal, a través de voces como la de Lianna que iba entre el R&B y el Soul,

innovó en el Rap, con múltiples colaboraciones en sus obras que dieron solidez al terreno del Rap en la ciudad.

Precisamente, “Nadie Protesta” (2006) de JHT, representaría una obra que rompería con paradigmas dentro de las líneas antes trabajadas. “JHT, fue de lo primero que cuando escuché, le puse mucho cuidado y me lancé de cabeza a escarbar todo lo que tenía. (...) Cuando yo me encontré con JHT, yo me sentí identificado, porque narra las vivencias de otra forma” (Jorge Romero, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

JHT se convierte en uno de los artistas más populares en MySpace en América latina, lo que lo terminó de consolidar ese mismo año como ganador de los Premios Shock, como mejor artista de Hip Hop de Colombia, reconocimiento que jamás se había otorgado al género hasta esa fecha y que fue auspiciado por la marca deportiva Adidas. (Audio lírica, 2020).

Constituyendo así, una obra conjunta, que permitió la expansión del género en otras partes del mundo desde la ciudad de Bogotá. Las primeras muestras del internet como herramienta, daba la impresión de cambiar el manejo de la creación, la distribución y el consumo de la música Rap. Además, tras la amplificación del espectro a otros públicos, medios institucionalizados como Shock, reconocieron en el Rap un género que estaba despegando de las calles a los grandes escenarios y a una progresiva masificación.

1.3 La Era de la digitalización Rap (2006-2013)

Durante el periodo que parte del año 2006, la música rap ya tenía un gran auge en los barrios populares y estaba comenzando a llegar de manera progresiva a distintas esferas de la ciudad. Esto teniendo en cuenta que la comercialización y expansión de la música rap comienza a tener una gran relevancia durante la época por la entrada de plataformas como YouTube, que permitieron dar a conocer la música de manera más rápida y abrió a los artistas una ventana para compartir su música con el público.

En el siglo XXI, con la popularización de Internet y la posibilidad de subir videos a la red de redes, la MTV perdió su hegemonía en la difusión de videos musicales. Así, tras un breve interludio donde los propios usuarios subían los videos a multitud de diferentes páginas web durante el primer lustro de siglo, el control del flujo de los videos musicales pasó a la todopoderosa YouTube. (Illescas, J, 2015, pp:42)

Dicha apertura a nuevas herramientas para la distribución de la música, implicó nuevas formas de modelamiento de lo hegemónico en términos culturales, pero a su vez, se prestó como un espacio nuevo y dispuesto a las masas para compartir diversos contenidos. Esto favoreció al grupo de rap Crack Family, consolidado para el año 2000 como la evolución del grupo fondo blanco, conformado por John Correa (Cejaz Negraz) y Manuel (Manny) con el cual se encuentra en la ciudad de Bogotá, debido a su regreso a Colombia tras ser deportado de Estados Unidos, luego de haber estado en la cárcel. "Cuando tenía cinco o seis años mi madre me llevó a Nueva York. Íbamos los dos de un lado para otro, pasaba mucho tiempo solo. Era un emigrante allá, me junté con los latinos" (Fajardo. J, 2017, El mundo).

Ambos crecieron con madres solteras, sin una figura paterna, y desde muy jóvenes tuvieron que buscar la manera de seguir adelante por sí solos. Cejaz nació al sur de Bogotá, en el barrio de San Benito, cerca de la localidad de Ciudad Bolívar, "Entonces las calles estaban sin pavimentar, no veías ni a un policía, era peligroso. El polvo se venía siempre a usted, había que andar con el ojo agachado. Había banditas de verdad, con sus cuchillos y armas. Mi mamá nunca tuvo una casa propia, andábamos de un lado para otro, yo llegaba a un barrio y otro man me llegaba a tirar los ojos". (Fajardo. J, 2017, El mundo).

Durante esta época y con historias comunes en la vida ajetreada que compartían los artistas, comenzaron su trayectoria musical lanzando para el año 2003 su sencillo Mundo Blanco, siendo nominado como mejor videoclip Hip-Hop para los premios Mucha Música en el Canal City TV de Bogotá en el año 2005. Con esto iniciaría un proceso mucho más amplio de difusión teniendo en cuenta que la red social Facebook permite a los artistas divulgar sus productos a más gente y la posibilidad de subirlos a youtube les dio la posibilidad de ampliar su público y permitió que sus productos sean vistos a día de hoy por 57,279,188 de personas en el mundo.

Ya en miras del público y considerados por muchos poetas de las calles la música rap comienza a tener mayor cabida en las esferas de la sociedad, teniendo en cuenta que el discurso del grupo seguía siendo explícito y sacado de los barrios, contando las historias que contextualmente les rodean, como lo expresan en sus letras "*Un drogadicto en serie la vida es así, mi so, porque nadie lo quiere un drogadicto en serie le gusta todo, pepa, fuma y huele que huele, siempre hace lo que quiere (hágalo), no hay miedo en su corazón, a él nada lo mueve, rodeado por la muerte (sicariato), le gusta el miedo que le causa a toda la gente*". (crack family, 2010, *Drogadicto en serie, anexos*).

Buscando de igual manera un elemento transformador en la sociedad y en los jóvenes que los escuchan, sirviendo de guías de aquellas cosas que recomiendan evitar, contando aquello que pasa en las ollas, los núcleos de delincuencia en las grandes ciudades poblados por mafias, drogadictos, prostitutas, mendigos, jóvenes y niños adictos al basuco (la pasta base de la cocaína conocida) y sus devastadores efectos.

Sus letras relatan historias fuertes, con las cuales a través de los ejemplos de vida pretenden llegar a los jóvenes en una sociedad que les provee pocas oportunidades, donde el hurto, el asesinato, la pobreza son su contexto diario y se ven empujados a un mundo de malicia que poco a poco destruye su vida. La intencionalidad es la de ayudar a salir a todos aquellos de esos callejones y mostrar una salida *“caminar por el paraíso no le temo a la muerte todos vamos para el juicio y salir de la calle luchaba, ahora que estoy afuera Jalaré a los que quieran salir”* (crack family, 2010, Gaminart, anexos).

Durante esta época también surgen artistas como Ali Rey Montoya conocido como Ali Aka Mind, el cual inicia su carrera en la ciudad de Bogotá como Mc influenciado por artistas de diversos géneros como Boot Camp Klik y Julio Jaramillo, así como las ideas de Eloy Alfaro hasta la poesía de Atahualpa Yupanqui. Artistas que van a impactar e influir en las letras del artista, así como en su estética y estilo, impregnando de un toque diferencial a sus productos, siendo estos menos explícitos en cuanto a las realidades que comparte, teniendo un lenguaje moderado y una estructura lírica que incita a la conciencia, pero no desde la violencia o las situaciones de pobreza, sino desde las oportunidades que se crean, así como de las bondades de la gente y la belleza de los lugares de su país.

“De luchadores invisibles, mentes indetenibles que sólo quieren ser libres, de empresarios insensibles que ofrecen sueldos risibles y de presidentes, policías y alcaldes sucios e inservibles la consecuencia es delincuencia en las ciudades y la violencia necia evidencia necesidades ¿Necesidades? de un cambio de prioridades por ejemplo no más armas y más universidades” (Ali aka mind, 2012, Mi raíz, anexos.)

ALI inicia su carrera en la ciudad de Bogotá como MC lanzando su álbum “Capital Especial: El arte de la calle” para el año 2005. En el año 2006 sale de Colombia y en este mismo año presenta su primer material como solista, el sencillo “Vivimos en Guerra”. Debido a la rápida difusión de su música y al apoyo que le brindó el público logra para el año 2008 presentar su álbum debut como solista titulado “Rap Conciencia” un trabajo con un gran contenido de conciencia social que recopila su visión de una América Latina culturalmente diversa.

Así mismo, construyendo desde un eje similar, tenemos a artistas como Jefry Martínez (Ruzto), Frank Takuma (Takuma) y Santiago Albino (Saks), quienes para el año 2005 y gracias a la amistad que tenían consolidada, crean el grupo de rap Aerophon crew, quienes por medio de el rap y el graffiti generan una sensibilidad y un estilo musical diferente utilizando en sus pistas instrumentos como piano, saxofón y trompeta, los cuales anteriormente no habían sido utilizados por otros artistas detallando los sentimientos de los artistas por su barrio, su gente y el contexto que los rodea.

Al igual que la propuesta de Ali, los discursos de los artistas tienen un mensaje menos explícito, a pesar de que el contenido discursivo sigue en la línea de evidenciar sus necesidades y las complicaciones por las que atraviesan los artistas. El mensaje tiene una idea de superación pretendiendo evidenciar las salidas y mostrándole a su público cómo el rap como una herramienta les ha sido útil para lograr salir de todos aquellos problemas que les rodean. *“Estas cuerdas saben de Rap como de frío en la mañana, es como esa tranquilidad que me brinda llegar al barrio, después de haber perdido la cordura de estar ante más riesgos de esos que también tienen pintura.”* (Aerophon, 2012, *Mi familia, anexos*)

Esta época también abrió el camino del rap latinoamericano, en especial el de Bogotá que por medio de las redes sociales y las plataformas de reproducción de música digital le dieron una amplitud al género y una visión distinta a la música rap que como se vio en apartados anteriores en sus inicios tuvo un gran estigma y poca aceptación. La divulgación y posibilidad de obtener música con mayor rapidez les permite a los jóvenes de los barrios conocer los diversos productos musicales que hablan de su realidad generando una apropiación por los discursos y aumentando así el número de oyentes y personas que se identifican con este género.

El ampliar el panorama del rap le permitió a los artistas salir de muchos esquemas e involucrarse en las dinámicas comerciales a las cuales el género no estaba acostumbrado, por lo que también amplió la oportunidad para que el discurso cambiará, hablando de temas que salen del contenido que principalmente permea a la música, tocando las injusticias sociales y las realidades contextuales de su público con menos frecuencia, enfocándose en temas que van de acuerdo con las dinámicas del mercado y con la individualidad del artista.

1.4 La masificación del Rap bogotano (2013-2020)

La expansión del género a otros públicos, se dio de la mano de la tecnificación de todos los procesos que se abordan en la música. Creación, distribución y consumo, se vieron mediados por las nuevas plataformas digitales, software de producción musical e individualización de la escucha. El cambio a su vez, se empezó a generar por la atención que el Rap se ha ido ganando en las últimas décadas por una gran cantidad de público, marcas y agentes comerciales.

“Las cosas han cambiado mucho, hoy en día tienes Spotify, Instagram, Youtube, la autopista es más grande y es para todos. Antes había que tener más malicia para llegar a la autopista y tirarse. Hoy puedes grabar, mezclar y masterizar desde una computadora y hacer todo el proceso hasta desde un teléfono.” (Benny B, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021). Generando una amplitud nunca antes vista, en cuanto a la diversidad de proyectos musicales y estéticos que participan en esa gran vía que es hoy en día el campo del Rap bogotano, transformado al ser el internet un actor transversal en todas las dimensiones.

En el 2013, se produce un gran boom, con una propuesta de Rap, que viene de un joven nacido en Medellín, pero radicado en la localidad de Engativá, llamado Nanpa Básico. Su disco “Otro paso a la locura” (2014), es una mezcla de sonidos, que permitió que la obra se saliera del margen del Rap, para conquistar otros escenarios y oídos. A lo que la escena Rap no respondió con empatía, ya que era una propuesta que se centraba en líneas temáticas como el amor.

“Prototipo” es una de las canciones más escuchadas del artista, perteneciente a este disco y representa lo que venimos comentando.

“Yo quiero una imposible, de esas que ya no existen, que no ceden ante los ojos de la tentación y se retira si le insisten, aunque no es fácil su cuerpo contra el calor de un hombre se resiste (...) que guarde una mirada triste pa' que entienda la mía, que no me fuerce a recitar palabras que a mí no me nacen que no me quiera por cantante, pero que cante mis frases, que por ningún motivo mis labios por otros los reemplace y que camine de mi mano orgullosa, aunque muchos nos rechacen” (Nanpa Básico, Prototipo, anexos).

Sin embargo, aunque el trabajo de Nanpa, ha sido criticado por los conocedores del género y defensores de la tradición. Existen otros artistas que ofrecen su respeto, ya que lo logrado ha sido por vías independientes

Es que es muy jodido, es una guerra muy cabrona estar en esto, si te mantienes es porque amas mucho esto, porque si no, es fácil tirar la maleta. La cuestión es que nadie dijo que iba a ser fácil (...) el sistema está diseñado para que pierdas, y ahí entra una frase muy áspera, que está diseñada más para la vieja escuela, que la nueva escuela, “Odia el juego, pero, no odies al jugador. (Jhojan Cifuentes, comunicación personal, 27 de julio de 2021).

Y es que precisamente, los artistas, son agentes sociales que dependen de las condiciones sociales y normas institucionalizadas de una época determinada. Es así, como la tecnología, ofrece nuevas herramientas para que los artistas puedan recibir remuneración por su trabajo, pero también, deben tomar partido en cuanto a lo que la cultura de masas exige. Los procesos de escucha, cada vez más se han ido individualizando, y aunque, el Rap es música popular, nace (como hemos desarrollado) en un contexto histórico y cultural que le da sentidos a su creación y reapropiación del público.

En estas circunstancias de cambio veloz y consumo constante de música, es en el que se inscriben los artistas de Rap, quienes progresivamente han tenido que adaptarse y cambiar su relación con la creación y distribución de su música. Así, relata desde su experiencia personal el rapero T-Lonious, quien lleva más de 20 años como MC en la ciudad: “Hay tantos productos hoy en día, que no se permite la fidelización con el artista como antes pasaba. Mantenerse como artista es bien difícil porque significa estar compartiendo contenido todo el tiempo, y no me refiero a música. Compartiendo cosas en Instagram, preguntando, teniendo contacto. El impacto se ha vuelto muy insulso.” (T-Lonious, comunicación personal, 1 de septiembre de 2021)

Lo que nos significa, que las redes sociales, como nuevas plataformas para hacer conocer propuestas estéticas en el marco del Rap bogotano, implican una apertura de lo que es la vida privada, al público. Características, que van de la mano con el proceso de regresión de la escucha en la música popular que relata Adorno (2017), en donde, por la gran masificación de productos musicales, los oyentes carecen de una atenta escucha, buscando otras dimensiones apartes de la música para seguir a un artista, así como, exigiendo una creación sin descanso.

Asumiendo a su vez, un rol que va más allá de las dinámicas locales, tales como la ciudad, sino que produciendo (en un sentido cultural) hacia una comunidad amplia y se puede considerar que no forme,

(...) un proceso de desterritorialización de la cultura, donde Internet tienen una presencia dinamizadora, en tanto que los productos comunicativos tienden cada vez más a construir códigos y referentes, ‘comunidades hermenéuticas de consumidores’ más allá de las fronteras de los Estado-nación, así tenemos que las modas, los bailes y la música son referentes desterritorializados de los cuales los jóvenes son los abanderados. (Macassi, 2001, citado en Rivera, S, 2015, pp: 173)

El aumento de productos culturales/musicales, trae consigo cambios, cuyos efectos son de diversa índole. Por un lado, se encuentra el fenómeno de estandarización que genera la producción constante de música Rap, sumado a una transformación de los valores impresos en las obras, por la desterritorialización y la masificación, dando como resultado propuestas que se salen de la tradición estética y prueban desde las mezclas de sonidos, visuales y discursos que pueden considerarse característicos de otros géneros. Es así, una perspectiva presente en el campo del Rap bogotano, de raperos que, como Siri, consideran que

Ahorita el Rap se volvió una moda, ahora es muy común, por un lado, vacano que todos escuchen Rap, pero hace unos años era muy distinto, se señalaba al rapero como algo exótico. El Rap entró en un proceso de blanqueamiento y de repente se volvió cool. (...) Varias bandas que le metieron un poco de Pop o Rock disimulado, LosPetitFellas, Alcolyricoz, ellos tienen mucho alcance en Bogotá. Aunque suena muy bien, el mensaje se queda en eso y no se va a otros terrenos. (Siri, comunicación personal, 31 de agosto de 2021).

Así mismo, algunos consideran que el hecho de que el Rap bogotano, esté buscando otros lugares de enunciación y de significados, implica expandir el mensaje y ofrecer a los artistas nuevos espacios de realización y de conexión con diversos públicos, lo que puede permitir una retroalimentación mayor y aumentar la exigencia para continuar en el campo social como un agente productor de Rap activo.

Se tiene así, perspectivas como las de Vivian Oranch,

El Rap se está haciendo más fresco que antes, cuando yo empecé a escuchar Rap, lo más fresco era JHT, y había otro más pesado. Ahora está más fresh, como, por ejemplo, Rap Bang Club. Son más relajados en cuanto a letras, flows... No a todos les gusta la música oscura, ese Rap que es más fresh ayuda a que se expanda a otros públicos (Vivian Oranch, comunicación personal, 11 de septiembre de 2021).

Y es que esa expansión de los públicos, permitió que se diera la multiplicidad que los entrevistados reconocen existen dentro del Rap bogotano, en donde, cada una cuenta con particularidades y con su propio público. Es así como una banda como LosPetitFellas lograron un gran impacto en la manera de hacer Rap, con sus críticos y adeptos, el disco “Historias mínimas” (2015), impulsó contenidos y formas diferentes, con múltiples temáticas y una narrativa que describe la vida cotidiana desde todas sus dimensiones (donde prima el amor), con un lenguaje menos explícito y más abstracto.

Mostrando desde esta línea, otra cara del Rapper bogotano. En palabras de Nicolás Barragán, Mc de LosPetitFellas, encasillarse en un paradigma estético, implica pérdida de libertad, lo que indica que la expansión de propuestas, implica responder a la premisa del arte como libertad, “Quién dijo que, para hacer arte de algún lugar, hay que ser algo. ¿Qué pasa con la rebeldía y la libertad?, qué pasa cuando la limitamos porque no nos parece. (...) Eso nos distanciaba también del público que no quiere ser gángster, que tiene más preguntas y que se pueden abordar desde la honestidad.” (Nicolás Barragán, Comunicación personal, 02 de septiembre de 2021).

Múltiples propuestas están viajando en el campo social del Rap bogotano, con las nuevas avenidas que ha permitido esta era de las redes sociales y de la sociedad del consumo. N. Hardem entre estas propuestas, se ha establecido como uno de los nuevos referentes en la escena. Descrito por Santiago Cembrano (2021), en reportaje sobre Hardem, como un Mc que lucha contra la corriente, al no ofrecer mensajes fáciles de entender, con códigos propios, el EP “Lo que me eleva” (2016), lo potenció como un ícono, con un estilo propio que consta de lenguaje abstracto, temas espirituales y como reconocen sus colegas (Xarxuplex y TSH Sudaca), un profesional ecléctico.

En esa ambivalencia, se encuentra el Rap bogotano hoy en día. Por un lado, se acepta que se necesita la profesionalización del rapero en el campo social del Rap, pero, siempre se encuentra en tensión, el hecho de que la comercialización transfigure los sentidos del género, que muchos, como el DJ Indie (2021), refieren que el sentido del género ha sido defender los derechos de los oprimidos y que la expansión ha ido generando debilitamiento en estos propósitos.

Después de todo, los procesos musicales están atravesados por conflictos sociales macro, por lo que se entretujan pugnas de diferente índole, de acuerdo, al caso particular del artista, su

posicionamiento dentro de la jerarquía y sus procesos de reflexividad. Teniendo en cuenta que globalmente se tiene un contexto donde

lo que las mayorías creen que les gusta libremente es lo que la élite del poder ha decidido que le guste previamente. Gracias a su férreo control sobre la obra de los artistas que eligen que se transformarán en estrellas y a las redes de distribución internacionales que dominan, son capaces de ejercer dominio cultural sobre miles de millones de personas, en especial las más jóvenes. (Illescas, J. 2015, pp:20).

Entre tanto, se forman conflictos de intereses reflejados en los procesos creativos: “ahorita estoy en un momento como en volver mis procesos, estuve interesado un poco en la industria, pero no, siento que el Rap no debe ser llevado para allá, siento que uno pierde la posibilidad de uno mismo, ahora la música para llegar a esos lugares suena igual, me parece artísticamente un hueco horrible.” (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de julio de 2021). Ya que se está notando un crecimiento del alcance del género, pero sigue en incertidumbre el tipo de relación que se generará con un actor tan influyente, como lo es la industria musical.

Por lo que, en el campo social del Rap, se están generando prácticas de los agentes que están discutiendo, a partir, de su propuesta musical, la dirección de los caminos hacia los que se irá construyendo el Rap de la ciudad. Por el momento, algunos consideran que volver a la tradición es un ahogamiento de la innovación, mientras que otros, hablan de que mantener los códigos fundadores es mantener el legado vivo de la música “underground”. Se irá viendo el devenir de estas dinámicas históricas, mientras, van aumentando espacios para el Rap, propuestas diversas dentro del mismo y una comunidad que se encuentra en período de reflexividad acerca del rumbo que se debe trazar, dentro de esta música que ha tocado múltiples personas, desde los barrios populares, hasta otras esferas.

A continuación, se presenta una línea del tiempo acorde a las etapas propuestas, de acuerdo al proceso de consolidación y crecimiento de la música Rap en la ciudad de Bogotá desde su surgimiento hasta su época más reciente, junto a esta representación gráfica, se remite al lector a una lista de reproducción acorde a cada etapa histórica expuesta con anterioridad en la que se podrán encontrar las piezas musicales de los artistas trabajados en cada una.

El Rap bogotano: un recorrido por su historia: 1993-2020

1980-1990

Introducción del Hip Hop al país por procesos migratorios de doble flujo con EEUU. El Breakdance es el elemento que más impacta y empiezan una progresiva transformación a ser grupos de Rap.



1993-2002

Gotas de Rap con su cassette "Contra el Muro" en 1993, inaugura la producción Rap en la ciudad de Bogotá con una gran acogida en los barrios populares. Especialmente en Las Cruces.



1993-2002

*El Ataque del Metano' de La Etnnia en 1994.
*1995-Concierto en la plaza de Bolívar contra la muerte de jóvenes
*1996- Primer Rap a la Torta
*1999- Aumento impacto MTV



2002-2006

La consolidación de la producción musical y lírica, se da con la creación del colectivo Audiolírica, que debuta con "Música en mí" (2004) -JHT, "Los 7 pecados habituales" (2006)- Juan Habitual.



2006-2013

El internet en relación con el contenido de calle y de graffiti, permitió que propuestas como las de Crack Family y Arophon se consolidaran en el 2010. Dando un gran salto en alcance de públicos a nivel continental.



2006-2013

Ali A.K.A Mind se estableció como un gran representante con su disco "Palabras del Alma" en 2012. Así, se iría convirtiendo en uno de los artistas más escuchados, a la par de Crack Family.



2013-2020

La masificación del Rap da un giro a las estéticas, se dan nuevas propuestas musicales con diversos contenidos. Prueba de ello es el éxito comercial de Nanpa Básico con su disco "Otro Paso a la Locura" en 2013.



2013-2020

La masificación permitió así una expansión en el espectro de métodos y referentes creativos. Dando como resultado propuestas de fusión musical y experimentación como LosPetitFellas (2015) y N. Hardem (2015)



(Figura 1: línea del tiempo, producción histórica del Rap en Bogotá, creación propia)

- La cuna del Rap bogotano:
<https://youtube.com/playlist?list=PLhvxbVqVX4zsQTHHvhO8x8rFADMGe5RRx>.
- Solidificación de la música rap:
https://youtube.com/playlist?list=PLhvxbVqVX4zsIHVID_eviu355ETp6E1nd.
- Era de la digitalización:
<https://youtube.com/playlist?list=PLhvxbVqVX4zsXYwzTd9aTPIsgxRc64mCq>.
- Masificación de la producción rap:
<https://youtube.com/playlist?list=PLhvxbVqVX4zuoH3KmPect4uF80j8q5tWK>.

CAPÍTULO 2: ESTÉTICA RAP EN BOGOTÁ

En el presente apartado, se dará exposición a la estética Rap de la ciudad de Bogotá, entendida como un “conjunto armónico y reconocido de reglas, y también (...) práctica que se adapta a un sistema de pensamiento y lo hace visible, (...) estas concepciones orientan y condicionan la sensibilidad, agudizando la percepción de ciertos fenómenos y cerrándose a otros” (Colombes, 2012, pp: 242). En donde, cada producción estética, responde a dinámicas macro dentro del campo social correspondiente, contando con una caracterización única, de acuerdo a su delimitación espacial y temporal.

Para la construcción del capítulo, se tendrán como fuentes primarias, el análisis discursivo de las canciones de los grupos o Mc's que pertenecen a las diferentes etapas que han sido referenciadas, en donde, la mayoría, entraron al campo social del Rap bogotano en la etapa de “Solidificación de la producción”. Por un lado Benny Bajo, productor y co-fundador de Audio Lírica, generó su mayor impacto en el 2006, T-Lonious, Mc, comenzó a incursionar en grupo y en solitario con canciones Rap, a través, del colectivo Fly and Flow records de la localidad de Engativá. Sirin, Mc, también nos relata que se formó a partir del Rap que va del 2002-2009, justo como Vivian Oranch, quien dice haber entrado en el juego del Rap en el 2006.

Nicolaifella, para ese momento, también, ya estaba participando del campo del Rap bogotano, aunque sería 2011 la fecha en donde estaría más activo, por la publicación de su disco en

solitario, lo mismo pasa, con Xarxuplex, quienes ya llevaba años en la dinámica, pero sería en el 2013 con el disco grupal de Delirium Tremenz, que dejaría su huella en la historia.

Por estar mismas fechas (2013), TSH Sudaca, publicaba “Sentipensante”, así como, artistas Mc’s como George ILL, Vivian Oranch y Sirin, irían consolidando sus propuestas Rap, de forma progresiva e Indie (DJ), se inmersaría más al acompañar artistas de talla nacional en el campo social del Rap bogotano en presentaciones en vivo y colaboraciones.

Sumado a esto, se realiza un análisis de la estética en las producciones de los artistas que más hayan tenido repercusión en el público, en donde se cruzan variables como, discurso, imagen y sonidos. Así mismo, se tiene en cuenta, las regularidades estéticas identificadas tanto en las entrevistas realizadas a artistas, como a los oyentes. Ya que, en línea con Bourdieu (1991), son los consumidores de obras culturales agentes activos en el devenir de dichas obras, tras un proceso de reinterpretación y reapropiación.

2.1 La cuna del Rap bogotano: Música cruda, oscura y callejera

Como grandes representantes e influjos en la escena de Rap bogotano, tenemos en esta época a los dos grupos emblemáticos del Rap: La Etnnia y Gotas de Rap. Estéticas que iniciaron la producción Rap en la ciudad, estableciendo un origen y unas formas que en la época se podrían considerar normativas o dominantes en cuanto a contenido, sonidos y visuales se refiere.

El primer CD publicado en Bogotá de Rap, es El Ataque del Metano de La Etnnia (1995), producido en 1994.



(Figura 2, Imagen tomada de Last FM: <https://www.last.fm/es/music/La+Etnnia/El+ataque+del+Metano/+images/cdade4dc517a4b689d7faad2dd4a1697>)

Disco que representó un hito en cuanto a producción musical se refiere, representando la vida cotidiana de los jóvenes de barrio popular, más concretamente del barrio Las Cruces. La portada del disco es una expresión de la realidad sucia y baja de la sociedad bogotana, una fotografía tomada en un basurero que expresa el sentido de inconformidad social de los artistas y un punto de referencia desde donde parten los discursos de la agrupación. Ya que el concepto gira en torno a la corrupción en todos los ámbitos de la cotidianidad, “el metano es un gas que se produce por la descomposición de las basuras. Queríamos hablar de la podredumbre de la sociedad. Algo que existía, que existe, pero de lo que nadie había hablado así de frente.” (La Etnnia, entrevista, Vallejo, N, 2016, para Vice).

Influenciados por los beats de Rap hechos en New York y los diversos vinilos que conseguían en “mercados de las pulgas”, el disco fue todo un éxito. Así lo recuerdan los Mcs de La Etnnia “Lo publicamos para las calles de la ciudad y tuvo acogida. Lo dejábamos en algunas discotiendas y se vendía como pan caliente. Y cuando sacamos la edición en CD, nos fuimos por todo el país haciendo sonar nuestras canciones de lanzamiento” (La etnnia, citado en Rey, A, 2019, Canal 13). Instrumentales agresivos, mensajes explícitos y visuales crudos, eran los elementos característicos del disco.

Grabado en un estudio, ubicado en la Calle 100 con Cra 8, se invitó a diferentes músicos en la participación de la creación del disco, a partir, de bosquejos trazados de maquetas musicales grabadas por el grupo, desde mezclas de instrumentales de otros discos, hechas por ellos mismos. Representando así, un producto profesional musicalmente, pero con una fuerza única que era una pintura de la vida en el “Ghetto capitalino”.

Tocando temáticas sensibles para la sociedad y la moralidad de la misma, como el consumo de drogas, siendo precisamente, “Noicanicula” (Alucinación al revés) uno de los temas más recordados y con mayor impacto en el público, en donde se retrata narrativamente los efectos y el espacio del consumo de marihuana, “*Monto en la nave de mi imaginación, no en la realidad, pero tampoco lo que es ficción. Mi mente empieza a dar un giro total (...) “Es notorio, siento mi propio bienestar He salido de la margen, listo para pensar”* (La Etnnia,

Noicanicula, 2021, anexos). Estableciendo un vínculo entre los efectos alucinógenos como un impulso creador, que se ejerce, en medio de los amigos o en soledad.

Indie, DJ de la escena de Rap bogotana, nos habla de esta etapa como una “muy buena etapa, el Rap fue Hardcore con temáticas duras, introspectivas y en cierta medida, relatores de historias, eso caracteriza el Hip Hop bogotano, que es crudo y oscuro.” (Indie, comunicación personal, 29 de agosto de 2021). Donde los sonidos minimalistas, con bajos fuertes y baterías estridentes, acompañaban letras con una fuerza dirigida desde y para los barrios periféricos.

Y es desde esta crudeza que se buscaba en términos discursivos y sonoros, que se planteó la única producción audiovisual del disco con Mario Urrea, en el tema “La Vida en el Guetto” (1994). En donde, se buscaron planos en un basurero de la ciudad, en locaciones del barrio las cruces y se combinó con escenas de hechos históricos que enmarcaron la lucha contra las autoridades, el abandono institucional y las dinámicas surgidas desde las mismas comunidades periféricas, que se pueden denominar dinámicas de rebusque.



(Figura 3, creación propia, tomado de “La vida en el Guetto”, Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=5w-jWfkhLMk>)

Es desde esta línea, que se genera la segunda canción principal del disco, con mayor repercusión, llamada “Manicomio 5-27”, dando una descripción literal de la vida de barrio *“Caminando veo menores desprotegidos, sin casa y sin hogar. Ellos se ven perdidos, pues hay que sobrevivir sin apoyo, sin cariño. Me rindo al salir a ser un niño que cree en su futuro, nada será*

seguro, ten cuidado, alguno te va a maltratar, de tu casa te va a sacar (...) Yo crecí aquí en el guetto, en medio de guerras azas, estoy acostumbrado a escuchar muchos balazos, todo ha girado alrededor del dinero, olvidaron sus valores, la moneda fue primero, hardcore de las cruces con un aire bandolero, cebra te lo canta para ti que eres un guerrero.”(Manicomio 5-27, La Etnnia, 1994, anexos). Demostrando en primer lugar, un sitio de identificación que es el guetto, y exponiendo a grandes rasgos las problemáticas que aquejan a la juventud, que se desarrolla en medio de una violencia que invade todas las dimensiones, desde la calle, hasta la familia. A su vez, se da un mensaje de empoderamiento a los niños y niñas de los barrios, llamándolos guerreros que deben buscar la fe de su futuro.

Y es que “El Ataque del Metano” (1994) es un grito que va de la desesperanza a la fuerza, pues, trabaja realidades como el abuso policial en la canción “Pasaporte Sello Morgue”, describiendo la relación que se tiene con los policías, desde las juventudes populares, atentando contra la integridad hasta un punto límite de poder perder la vida *“Descargaron sus pistolas, una y otra secuencia, su ira en sus voces alertó a la delincuencia, dieron tres pasos y ellos cayeron y mis piernas no sentían, jamás desfallecieron, crucé y atravesé la barrera ante la muerte, soy uno de aquellos que tuvo esa suerte, es una realidad demasiado funesta, gracias a Dios me salvé de esta” (Pasaporte Sello Morgue, La Etnnia, 2021, anexos).*

Al venir del mismo contexto, del mismo barrio, y probablemente, influenciados por los mismos artistas. Gotas de Rap con su disco “Revolución” del año 1995, es una expresión sin filtro de lo vivido en el barrio Las Cruces.



(Figura 4, creación propia, imágenes tomadas de: <https://www.discogs.com/Gotas-De-Rap-Revoluci%C3%B3n/release/3885370> y <https://www.vice.com/es/article/bjxez5/entrevista-kontent-thug-gotas-de-rap-colombia-noisey-melissa-contento>)

Mostrando en la portada del disco, el sentido de grupo y la estética de vestimenta Rap tradicional, con chaquetas anchas y gorros/gorras, la tipografía es característica y derivada de la expresión del elemento del Hip Hop graffiti, ya que, como se ha dicho, la estética representa un sistema de símbolos y prácticas, es por ello, que se pueden encontrar similitudes en cuanto a la representación visual, sonora y discursiva en los grupos.

Sin embargo, Gotas de Rap, abordó algunas problemáticas en un sentido más amplio, como nos cuenta Xarxuplex, relatando su reacción cuando conoció las producciones del grupo, “En ese casete estaba esa canción de “Jesús el Cristo” de Gotas de rap y yo quedé re loco, porque yo todo lo que había escuchado relacionado con rap siempre era como de calle, de tiroteo, de tal. (...) cuando escucho raperos hablando de otra cosa (...) ya me obsesioné a buscar ese tipo de Rap diferente.” (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de julio de 2021).

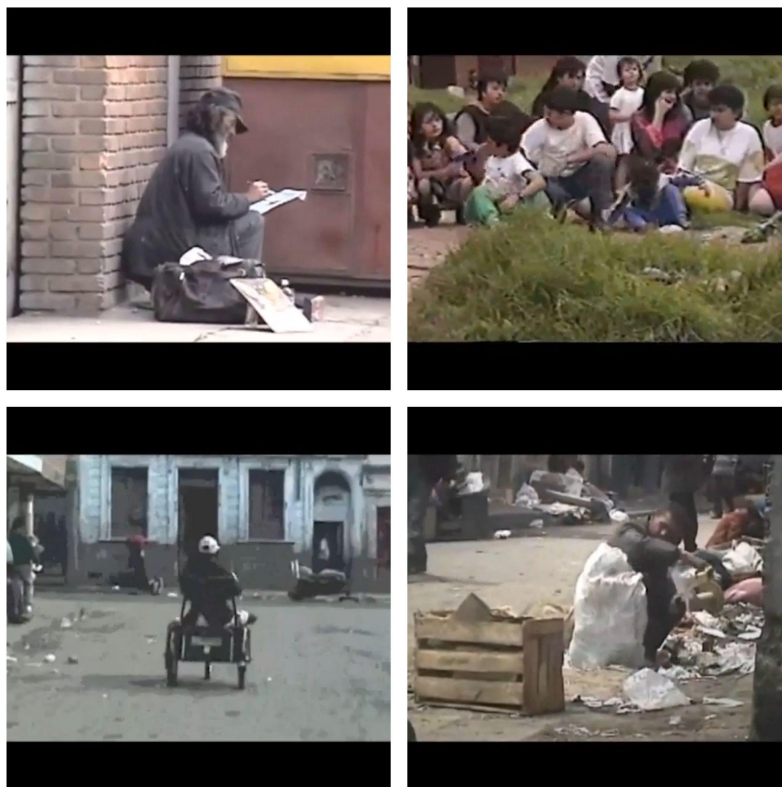
Un Rap que criticaba las dinámicas violentas normalizadas por agentes institucionales como los militares, teniendo una canción llamada así, dentro del disco, siendo críticos con el servicio militar obligatorio y las “batidas” realizadas por esta autoridad en los barrios populares.

Servicio militar conmigo no vas acabar servicio que me ata y me obliga asesinar me manda a un mundo de locos, donde hay que disparar. Mi parche sigue inocente, porque desde arriba me toca matar, las balas no van a parar, las madres no van a callar (...) artículo 18 de mi constitución, lo dice muy claramente, respeten mi decisión, objeción de conciencia está bien estipulado, lo dice muy claramente que nadie será obligado. Entonces yo me pregunto, me digo ¿qué es lo que pasa?, violaron mi libertad, milicia sin importar. (Gotas de Rap, Militares, 1995).

A su vez, Gotas de Rap, trabajó la temática del consumo de marihuana, desde una perspectiva del consumo responsable. En su canción, perteneciente al mismo disco, “Mama mariguana” se da una narrativa que está a favor de las propiedades de la planta y en contra del carácter punitivo con el que la sociedad ha buscado sentenciarla, “CIA delincuentes, cosechando la marihuana, extraditando por marihuana, odiando la marihuana, fumigando la marihuana, arrancando la marihuana, pisando la marihuana, presión por marihuana, quemando la

marihuana” (Gotas de Rap, Mama mariguana, 1995). Expresando también, la posición doble moral de instituciones, tanto nacionales, como internacionales, quienes según los artistas, persiguen el consumo, pero se lucran con su tráfico.

Y es el barrio, la comunión popular, las problemáticas que se viven en lo subterráneo, temáticas dominantes en esta primera etapa. Se encuentran similitudes en las estéticas, por ejemplo, la única producción audiovisual de Gotas de Rap con la canción “Guetto Boy”, se muestran las calles del Centro de la ciudad, en lo que antes era conocido como el Cartucho, en donde, se hace énfasis en la basura, la vida de los habitantes de calle y el devenir de las infancias en estos contextos hostiles. Mostrando de forma explícita que el vínculo entre el Rap y las condiciones de marginalidad, van ligados. Pues, el Rap era el método de comunicación que permitía transmitir las experiencias que, en los medios legítimos de difusión, no eran compartidos.



(Figura 5, Tomado de: Guetto Boy-Gotas de Rap: <https://www.youtube.com/watch?v=W3ebSUMraNY>)

En este mismo sentido, de propuesta artística, partieron otras propuestas importantes en el desarrollo del Rap de Bogotá, como el disco de Cescru Enlace (grupo también perteneciente

al barrio Las Cruces) en 1999, llamado “Primera dosis”, en donde se realizan descripciones del barrio en la misma línea de los anteriores grupos, pero desarrollando más la apropiación de un rol de resistencia e inconformidad, también, guiados por la expansión del Rap y el contacto con producciones de otras zonas del país.

A partir del intercambio de discos y la venta de los mismos piratas, a las afueras de colegios y en zonas comerciales, se fueron conociendo diversos grupos con otras estéticas. Así referencia Nicolás Barragán de LosPetitfellas:

Con el Rap nacional, el primer acercamiento era el de Tres Coronas. Cuando empiezo a coleccionar discos y a intercambiar discos, ya podíamos quemar algunas cosas y tener copias. Era tener mucha música (no toda era buena), era tenerla y entenderla, tener el contacto con ese origen, La Etnnia y Cescru Enlace estaba dando mucho de qué hablar en la ciudad. Todo el parche de Alfa gama y toda la C.T.O, Macko, PNO y la escuela que ha dejado. Y lo que pasaba con Audio lírica. (Nicolás Barragán, comunicación personal, 02 de septiembre de 2021)

Muchos nombres y proyectos dentro del Rap bogotano que han dejado una gran huella en el desarrollo del género, así como, un aporte a la evolución, en cuanto a forma y contenido. Sin embargo, dada la delimitación de la investigación, no se pueden abordar todos, ya que, el rasgo de selección en este caso, es el impacto medido en reconocimiento del público, los medios de comunicación y las plataformas. De reconocer, el ya nombrado intento de Sony Music en el 1996 de reunir grupos emergentes de Rap en la capital (entre ellos C.T.O y Estilo Bajo), para realizar un compilado llamado “Entrando al juego” con la producción de Juan Carlos Rivas, y, Tres Coronas con su “Mixtape” de 2005, en donde, P.N.O (integrante nacido en Bogotá), Rocca (colombo-francés) y Reychecha (dominicano), dieron un salto en la industria y profesionalismo del Rap desde los estudios de Brooklyn, apuntando a un mercado global y latino.

2.2 La consolidación de la producción Rap: nuevos sonidos y discursos (2002-2006)

El legado escrito en la cuna del Rap bogotano, se puede considerar que estructuró una tradición en la producción de Rap, al estandarizar las formas y contenidos de las obras (la falta de industrialización permitió que no se generalizara demasiado), sin decir, que esto haya sido negativo, sí eran dinámicas regulares en el campo social del Rap de la ciudad.

Y ante una norma estética generada en un campo, sólo queda defenderla, enfrentarse a ella o recrearla, “quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto, los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren las estrategias de subversión, de herejía.” (Bourdieu, 1990, pp: 24). Aunque, en este caso, si hablamos de quienes dominan el capital acumulado, es referido al social y el cultural, pues, los grupos que se menciona generaron algunas líneas dominantes en el Rap de Bogotá, fue porque se encargaron de desarrollar una cultura y música de origen extranjero, y fueron los primeros en convertirlo desde la contextualidad en un producto representativo y competitivo a nivel hispanoamericano.

Así, tenemos una línea estética que dominaba, que algunos determinaban con “una característica de crudeza”, la lírica era muy social y las bases eran duras, muy de los noventas. El Rap de Bogotá se parecía mucho a lo que se hacía en Brooklyn y en Francia.” (T-Lonius, comunicación personal, 1 de septiembre de 2021) en donde, “(..) todo era muy cerrado, porque era la línea, los códigos, los sonidos.(...) porque si usted se salía de eso no era Rap. Actualmente, ese panorama está más abierto, tal vez, porque hay más oídos. Por ejemplo, la línea de la primera etapa, todos los grupos la seguían, en cambio ahora hay muchas propuestas diferentes y a todos les funcionó.” (George ILL, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

Y es que, desde esa función de contrastar respecto a la tradición estética, vendría un productor con raíces caribeñas y oriundo de otros sonidos como el Rock, el Punk y el Hardcore. Se habla de Benny Bajo y su colectivo Hip Hop “Audio Lírica” con sede en Bogotá, quienes revolucionaron la forma de hacer Rap en la ciudad, con Mcs y cantantes de diversas regiones, en donde destacan: JHT, Juan Habitual, Flaco Flow y Melanina (Cali), Jiggy Drama (San Andrés), Lianna (Medellín) y Big Mancilla.

De los artistas de este sello, cuya vida y carrera fue desarrollada en la ciudad de Bogotá, se prestará especial atención a lo realizado por el Mc JHT, quien fue uno de los mayores representantes de la ciudad y significó desde otros horizontes las formas y contenidos de la música Hip Hop, en compañía de Benny Bajo, quien comenta, que al migrar de la experiencia de trabajar con otras músicas y músicos, le permitió desarrollar el concepto del Rap, pues complejizó los procesos, sobre todo en los eventos en vivo, en donde tenía referenciado y preparaba con un grupo de trabajo. “Yo venía de la escuela del Rock (1994), el Rock ya tenía festivales masivos, hablando del público, tenías radios y una ciudad súper rockera. Ese era mi

staff, mis ingenieros de sonido, mi roadie, mi stage manager, eran conceptos que en el Hip Hop al presentarlos en tarima, no lo entendían. Ahí logro captar esa esencia de mis amigos del Rock y hacer que en vivo sonara la música como en estudio.” (Benny Bajo, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

Es desde esa línea de innovación, que nace “Música en mí” (2004), álbum de JHT. El cual abarca una gran cantidad de temáticas, que van desde la calle, la competencia Rap, el sexo, el amor, el desempleo, la violencia institucional, la violencia barrial y en algunas ocasiones, un tinte sarcástico que parte desde un fin crítico. Es un “disco con una estructura lírica impecable, fraseos estudiados y una selección de beats que viajan entre el Hip Hop de comienzos del 2000 y el R&B de los 90’s.” (Audio lírica, 2019). Lo que permitió que cruzara fronteras y generara un impacto en la música rap de la ciudad, al ampliar el espectro de estéticas, como lo afirmó Nicolás Barragán/Nicolaifella (en comunicación personal 2021).

Por un lado, Benny Bajo, evolucionó la calidad de sonidos, tanto en producción de estudio, como en conciertos. Partiendo de producciones musicales Rap de New York, que iban más por la línea del sampleo de Jazz, Soul y R&B, con baterías más relajadas y frescas, que permitían, el desarrollo de discursos en diferente dirección, así, Xarxuplex afirma que, antes de esto, “sonoramente, éramos el Hip Hop de Colombia con peores pistas, eran muy malas hasta que llegó Benny Bajo. (...) No hay amor por el sampleo, ahí empezaron a pasar cosas diferentes.” (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de Julio de 2021), así como, Vivian Oranch, afirma, que JHT en esos años era el Rap más “chill” (heterodoxo), respecto al hardcore que predominaba en la etapa anterior y que seguía considerándose desde algunos como la forma más legítima de hacer Rap.

Sin embargo, pese a la exploración de ritmos y una amplitud narrativa que hizo que generaciones posteriores como constata Ruzto del grupo Aerophon Crew (2019, Rolling Stone) cuyo auge fue en 2010, un avance hacia un Rap que se distanciaba de la perspectiva limitada a la descripción de la calle; la crudeza, la fuerza y la violencia, caracterizaban a esta propuesta.

Es así, como surge uno de los himnos emblemáticos del Rap bogotano, “Todo bien, todo bien”, donde se retrata la vida de un joven, que quiere cumplir sus sueños siendo Mc, sin importarle las metas, ni vías institucionalizadas, *“quiero lograr mis metas haciendo cultura quiero mi recompensa haciendo lo que me gusta pagar mis deudas ver a mi familia contenta vivir*

cómodamente mi propia vida y no soñar con vidas ajenas y como telón de fondo música y hip hop hasta el día que muera” (JHT, Todo bien, todo bien, 2004). Acompañando el tema, se encuentra una producción musical, que refleja esta resignación con la vida normalizada y la entrega a la música. En tonos blanco y negro, y en tomas visuales por el Centro de la ciudad con amigos y en soledad, se representa el proceso de asumir el Rap como vocación.

De esta manera, se construye un producto que en su momento contrarió a las líneas estéticas dominantes. Centrado en un discurso que va dirigido desde la reflexividad y experiencia individual, hacia la crítica social, como en “Lo que haga por ti” en colaboración con Kavelo, donde expresa su compromiso con la transformación social desde la acción Rap, *todo lo que tengo es mi micrófono, lo relevo, con la completa intención de que en la calle continúe mi peregrinación. Algunos se preguntan del porque yo me enfoco en el barrio, es porque en varios lugares sigo siendo aclamado y amado. ¿Vez? me mantengo real, mi recompensa es para todos mantengo la igualdad. ¿Entiendes?, unidad, preservar la dignidad, crear la paz, ayudar a la sociedad. Lo sé, jamás entenderás, te tendrían que untar de pura suciedad. Cuando no siempre puedo donar dinero a mis ñeros, de pronto, transacciono con sabiduría a mi pueblo. Entonces, no me cuestionen porque dono amores y comparto con pasiones, alegre corazones” (JHT, lo que haga por ti, 2004).*



(Figura 6, creación propia, Portada de “Música en mí”/ video JHT, Todo bien, todo bien, junto a Benny B).

Dicha diversidad que se estaba fraguando en las estéticas, que se desligaba de la tradición ejecutada por la cuna del Rap bogotano, iría construyendo propuestas con un sello auténtico y renovador para el campo social del Rap, pues, en el 2005, se tendría un disco, netamente autogestionado, “Letras para el alma” de Samurai, sería una producción oscura, pero desde un

lenguaje poético, menos directo y descriptivo, más abstracto, siendo “uno de los raperos más importantes de Ciudad Bolívar; su relevancia tiene que ver con el espíritu poético que siempre imprimió en sus líricas, alejándose de las composiciones más convencionales del rap nacional.” (Rolling Stone, 2019). Teniendo como canción más reconocida “El Haiku”, un manifiesto muy sentido, que explora emociones y sucesos íntimos del Mc, “el pasado no perdona, mis pecados me tensionan y mis sentimientos me traicionan. No me explico, cómo se ama tanto una persona, porque nuestros amigos serían capaz de matarnos por robarnos la supuesta corona” (Samurai, El Haiku, 2005).

Y es en el mismo año, 2005, que Ali AKA Mind, publica “El arte de la calle” con la agrupación Capital Special. Narrativamente, la propuesta representa una actitud totalmente contestataria, el contenido político es explícito y se mezcla, con historias de personajes de barrio que deben vivir en condiciones de inseguridad cotidiana. Una mezcla demostrado sobre todo en canciones como “¿Será que sí hay futuro?”, “Revolución” y “Bogotá”. Ali, se convertirá en una de las figuras más representativas de la escena en las siguientes etapas, es por ello que después se darán más detalles sobre sus propuestas.



(Figura 7, creación propia: Portada del disco de Samurai, “Letras para el alma” y portada del disco de Capital Special, “El arte de la calle”).

Ya en el año 2006, desde Usme, vendría una propuesta estética Rap, con un tinte diferente, sobre todo en cuanto a letras e interpretación se refiere. Yoky Barrios, publica “Del Barrios para el barrio”, producido por el ex integrante de Gotas de Rap, CAP, quien impregna las producciones de samples de bolero y salsa, con baterías Neoyorquinas. Yoky, por el lado de la

interpretación, hace uso no sólo del rapeo, sino que también, canta. Desarrollándose con más flow y siendo más versátil, de acuerdo, a los colores de los beats.

En cuanto a letras, seguiría, el espíritu revolucionario de la época, y construiría propuestas que representaban contradicción ante la opresión institucional, así mismo, existe la preocupación de un escalamiento en los conflictos a nivel global, lo cual, Yoky refleja en su canción principal, “Antagonismos”, acompañado de un vídeo que mezcla hechos históricos de violencia en el mundo y tomas en el Centro de Bogotá, Yoky, construye una mezcla entre la desesperanza global y la local, llevado por la angustia de que no hay un mañana, el mundo se cierra, la calle se cierra. *“Mírate, tus oídos se niegan a escuchar verdades, se prende la guerra. Por culpa de la guerra moriré, de la guerra moriré. (...) En lo mundano me apunta el dolor y por petición, es mi tradición, en eso se mancha mi pensamiento y corazón. Y no ha sido una palabra de Dios, ni una patraña injusta del diablo, en lo mundano no existe religión, en la calle ya tu sabes no hay amor.”* (Yoky Barrios, Antagonismo, 2006).



(Figura 8, creación propia: Portada del disco Del Barrios pal barrio/tomas de video Antagonismo, Yoky Barrios.)

Sin embargo, Yoky, trabajo multiplicidad de temáticas, donde una predominante fue el amor, y es que precisamente, en una entrevista realizada por Radiónica (2016), el Mc cuenta que Leonardo Favio fue uno de sus ídolos de infancia. Y es el amor, más allá de su prelación romántica lo que se encuentra en la obra de Yoky, amor a la calle, a la lucha popular, a la

familia, a la pareja y a los amigos. Justamente, desde esta perspectiva, Yoky compone una canción que terminaría siendo el Hit durante años, sonando en la mayoría de despedidas de los colegios públicos, Amigos, es una oda a la amistad, y sobre el sample de Celia Cruz “Te busco”, nos comunica una sensibilidad antes no comunicada, con un reconocimiento sinceros y cálido a los hermanxs de otra madre. *“Hay una gran serie de amigos en mi vida, amigos que se alejan, amigos que se olvidan. Amigos que ya no están, pero siempre se llevan, amigos en las malas, amigos en las buenas, amigos del colegio que siempre te enseñan, amigos que acolitan, otros que te friegan, amigos que se van y jamás regresan, Amigos en las malas, amigos en las buenas”* (Amigos, Yoky Barrios, 2006).

Se analiza así, que si bien, existieron propuestas musicales que pretendían dar un giro o innovar en los relatos (líricos y visuales) y en los componentes sonoros, estableciendo otro nivel de profesionalidad, existe una línea predominante, respecto a la pertenencia del barrio popular y la necesidad de seguir enunciando desde las dinámicas diferenciadoras de la juventud periférica.

Por lo que, “la calle” era el concepto desde el que se desarrollaban los múltiples proyectos estéticos, siguiendo la lógica de la primera etapa histórica reseñada de “la cuna del Rap bogotano”, los autores se inscribieron en un orden que la primera ola de creación Rap había estructurado y tomaron su posición, innovando en aspectos, pero, continuando con la noción de que el Rap es Rap en cuanto a la composición estrecha del vínculo con el “underground”, la vida baja.

Entendiendo así, que

cada autor, en tanto que ocupa una posición en un espacio, es decir un campo de fuerzas (irreductible a un mero agregado de puntos materiales), que asimismo es un campo de luchas que trata de conservar o de transformar el campo de fuerzas, sólo existe y sólo subsiste bajo las coerciones estructuradas del campo (por ejemplo, las relaciones objetivas que se establecen entre los géneros); pero también afirma la desviación diferencial que es constitutiva de su posición, su punto de vista, entendido como perspectiva tomada a partir de un punto, tomando una de las posiciones estéticas posibles, actual o virtualmente, en el campo de las posibilidades (y tomando así posición sobre las otras posiciones). (Bourdieu, 1997, pp:64

2.3 La era de la digitalización musical: De vuelta al hardcore y prematura consolidación de propuestas estéticas diferentes

A pesar de la diversidad de temáticas en las cuales el rap había entrado, ampliando su capacidad discursiva de la mano de la industria y de las plataformas digitales, aún se sentía el carácter revolucionario en las letras de los artistas y las temáticas principales continuaban siendo las vivencias de las calles y los contextos marginales de los artistas, pero con una voz de esperanza y en busca de un cambio social.

A pesar de la entrada de los medios de comunicación y de la entrada por parte de entidades estatales en la elaboración de conciertos y eventos en los que el rap tuviera cabida, aún se mantenía la esencia del género, ya que la estética de los artistas seguía siendo la misma, se mantenían los discursos crudos, la vestimenta de los artistas seguía siendo sello en cada MC, transmitiendo aun los códigos y significados simbólicos a que desde sus inicios trae consigo el rap y el hip hop como movimiento.

Esto se puede ver en el grupo Crack family quienes inician su proceso y crean canciones como “gaminart” en la que narran la cruda situación que se vive en las calles, enviando un mensaje de cómo desde su experiencia y proceso de crecimiento en los mismos contextos lograron salir adelante, ofreciéndose a ayudar a todos aquellos que se encuentren perdidos en la drogadicción, en la violencia y en actos delictivos a los que el mismo contexto los empuja. *“Le pido a Cristo que recuerde cada hora antes de rapear bonito, hay que aprender a ser persona, contágiese de vida y no llene su pipa de bazuca, esa basura te mortifica, más bien ve a casa y recoge a tu madre que esta noche llega tarde y este barrio está que arde, por ese niño triste y vacío, que su inocencia se fue atravesada en el primer cuchillo”* (crack family, 2010, Gaminart, anexos). Se resalta la visión del rap como mecanismo de transmisión y de lucha, medio el cual con su discurso le permite a la población de escasos recursos salir adelante y que utilizan para tratar de sacar a aquellos de la calle y de malos pasos.



(Figura 9, creación propia, imágenes tomadas de Crack Family-Gaminart ft. Aerophon: https://www.youtube.com/watch?v=K_OkjEgwh9o y <https://soundcloud.com/milbr/gaminart-crack-family-gz-feat-aerophon>)

La digitalización y la comercialización de la música rap tenía un gran impacto en los artistas, quienes, a pesar de no contar en sus inicios con los implementos adecuados, se abrían un camino que le daría la entrada al rap a otros sectores y permitiría así que se diera un movimiento de la escena del rap, saliendo un poco de la idea de marginal en la cual se encontraba para darle un puesto dentro de los géneros representativos en la ciudad. “El impacto, va para mejor. A nosotros nos conviene, porque nosotros antes éramos los ñeros, donde no había ni un micrófono para un festival, en unas tablas y un techo. Ahora, como dicen los “Ninjaz”, tienen que llamar a estas neas para llenar el festival. (...) además de lo industrial, que le están pagando a la gente por su trabajo, es que se motiva otra gente a hacer sus vueltas, cuando empezamos, lo único que tenía números era Crack Family, pero, Crack Family sólo pasaba en la L.” (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de Julio de 2021).

Junto a este grupo musical también se dan procesos como los de Aerophon Crew, quienes mantienen la estética del Hip Hop y en sus letras también se habla de las injusticias sociales por las cuales tienen que pasar, pero dentro de sus discografía abarcan temas más amplios

como lo es la familia, los sueños y sus creencias religiosas como lo es su canción “Esta carta es para ti” canción dedicada a dios, retomando un poco esas raíces dejadas por gotas de rap, y usando la oportunidad que se tenía ahora dentro de la escena para así llegar a más público, lo que les iba a permitir más tarde lograr viajar a europa y recorrer el mundo con su música.

“Ya han pasado varios años desde el momento donde decidiste que mi vida no sería igual, oye señor tampoco hago parte de ese resto y aunque ande en sus bocas me da igual entonces te pido por mi grupo, mi vida y mi familia y que me sigas haciendo feliz con las cosas más sencillas quiero volar, perderme entre tus islas y llevar tu música donde nadie de ti creía, por lo tanto, te pido las mejores rimas y perforar el corazón de los que la tienen perdida”. (Aerophon crew, 2010, Esta carta es para ti, anexos).



(Figura 10, creación propia, imágenes tomadas de <http://hiphopcultura.blogspot.com/2014/05/hip-hop.html> y Aerophon - Mi Familia <https://www.youtube.com/watch?v=3yJj-klbfH4>)

Se ve como en su vestimenta mantiene la estética tradicional del rap, utilizando ropa ancha , gorros, así como los gestos realizados en sus videos, aun así también se evidencian cambios en la forma de presentarse y esto se puede ver en la imagen de su álbum ya que está a pesar de estar inscrita en un contexto de calle las imágenes que muestran no son violentas, ni irradian una imagen de agresión o marginalidad, en cambio sus imágenes son de esperanza o perspectiva futura.

Este cambio en la perspectiva del rap la podemos evidenciar en la forma en como cambian las letras, como sus contenidos, la posibilidad de viajar y salir de sus barrios les da a los artistas otra visión de lo que desean expresar y de cómo pretenden hacerlo, lo que desembarca al rap del concepto que se tenía como música para vagos o personas violentas ya que el rap como género crea un gran impacto en la población en especial en aquellos jóvenes y adolescentes que suelen escuchar su discografía a través de plataformas o directamente de sus discos. “Estos grupos impactan de una gran manera, por ejemplo, con el Creepy (marihuana procesada), Crack Family contribuyó a que se normalizara. De hecho, Cejaz Negraz daba conferencias en la Javeriana, en los Andes, sobre el progreso. (...) me parece negativo el impacto de Crack Family en una generación completa, de Nanpa Básico como volver industria en cuestión de apropiaciones y contenido. Positivo lo que teje, lo que posibilita el Rap, es un primer acercamiento para señalar algo, lo que sea.” (Sirin, comunicación personal, 31 de agosto de 2021)

Esta era dio paso a los artistas venideros, para que sus producciones y voces se dieran a conocer en otros lugares, abriendo oportunidades tanto para los MC como para el público de ampliar su perspectiva y de nutrir su contenido con diversos temas que antes no se habían tocado, manteniendo aún su esencia revolucionaria, de rechazo contra las injusticias por las cuales pasaban, pero sin la crudeza y el lenguaje que se usaba a sus inicios. El internet es un gran precursor de este avance, permitiendo a muchas personas que antes no se sentían identificados con el género conocer más de este, adentrándose a escucharlo y divulgarlo por las distintas esferas sociales en las que se encuentran.

Así es como el rapero TSH Sudaca nos lo confirma y nos narra su perspectiva de esta época desde su vivencia personal, identificando el cambio en la escena y evidenciando la ruptura en la concepción del rap por parte del público:

Hubo un Boom y Gotas empezó arriba, es una ironía, porque todos empezaron muy bien, La Etnnia, todos empezaron a generar un impacto fuerte, pero el impacto se cayó. Hubo una época que se podría denominar el “Oscurantismo de acá”, todo desapareció en un momento, y ahí fue cuando aparecimos nosotros, que fue como esa escuela que apareció de los rezagos de eso y sacamos al Rap de “la marginalización del Rap, otras vueltas, otros espacios, otro público, otra gente, y ahí se abrió otro Boom, que es lo que pasa ahora con Hardem, Alcoyricoz, conmigo, con mucha gente. (...) Internet revolucionó el mundo, volvió accesibles cosas que antes nunca lo fueron, a los que comenzaron les tocó demasiado difícil, no había nada, les tocó inventarse todo aquí, algo tan complejo de entender cómo la cultura de otro lado. Aunque, tampoco de otro lado, porque eso nos pertenece tanto a latinos, afroamericanos como a todo el mundo. Pero, en ese momento la cultura impactó de una manera muy profunda, porque los eventos ya eran grandes, el primer grupo de Rap en llevar una obra por Europa fue Gotas de Rap.(TSH Sudaca, comunicación personal, 27 de Julio de 2021).

Entre tanto, se establece que el internet y sus herramientas, impactó la forma en cómo se estaba configurando el campo social del Rap en Bogotá, en el sentido de que las relaciones objetivas que se habían establecido en años anteriores en los productos estéticos de este género musical, fueron mutando y así, como es manifestado por varios artistas, significó una relación distante de los códigos, considerados de la raíz. Pero también, permitió que otras propuestas (como las que nombra TSH Sudaca) se consolidaran y dieran un giro a las lógicas predominantes de producción dentro del campo.

2.4 La masificación del Rap bogotano: nuevas estéticas

Como se ha venido desarrollando, el impacto del internet como una herramienta y plataforma que terminó mediando todos los procesos que experimenta desde la obra Rap, hasta el artista y el público, generó un cambio abismal, que permitió por un lado, la heterogeneidad estética en las propuestas musicales, la facilitación de procesos, a partir, de la tecnología y la expansión que permiten las redes sociales hacia otros públicos, que no hacen parte de esa esfera cerrada y común de la calle y marginalidad, que se estableció sobre todo en las anteriores etapas.

Es así, como el Raperero George ILL, nos confirma que hay un elemento fundamental en la transformación de las líneas estéticas y las dinámicas del campo social del Rap bogotano, “hay un cambio, va muy de la mano al impulso que ha tenido la vaina audiovisual en general,

estos grupos se dieron cuenta que, si querían vivir de esto, tenían que ir más allá, de que solamente en la letra sea para unos pocos que lo entienden y saben de dónde vienen. Esas dinámicas de mover lo visual, lo hizo evolucionar y montarse hacia otro foco. (...) Antes era así, a Gotas de Rap sólo lo escuchaban los que les gustaba el Rap. Ahora, también hay gente que todavía está enfocada a la raíz, pero siento que las letras han mutado, sin decir que eso sea malo, para hacerlo más abierto al público.” (Jorge Romero, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

Y es que, como dice Benny Bajo, es un proceso natural que se tenía que dar en el género, sobretodo porque los antecesores que estructuraron los pilares musicales y estéticos, habían tomado diferentes rumbos, creciendo de diferente manera, y otros sonidos, otros contenidos, permiten expresar los cambios que surgen desde la experiencia individual y ser más empático con el público. “Antes teníamos un discurso más contestatario y de barrio, aún lo tenemos, pero entonces también cambia. Creces, maduras, los chicos hacen familia, la perspectiva cambia mucho, la conversación cambia más rápido cuando maduramos de acuerdo a lo que vamos viviendo. Algunos artistas fueron más conservadores y se quedaron en una misma dialéctica con el público. El público a veces quiere otros contenidos y ritmos, finalmente, el público es quien te posiciona.” (Benny Bajo, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

Y es que, precisamente, los artistas Rap entrevistados, manifestaban que en el momento previo a esta época presente, de la masificación del Rap, había un cansancio, referido al anclaje realizado anteriormente por la necesidad de que el discurso “real” del Rap, fuera dirigido a la descripción explícita de problemáticas como la violencia y la droga en los barrios. Influenciados por la escuela de Rap española y cubana, con artistas como Nach, Kase-O, Los aldeanos, etc, se abriría el espectro de posibilidades en formas, contenidos y enunciaciones, lo cual, trajo muchas críticas, por los agentes que defienden la tradición y también, trajo una conquista para la profesionalización del Rap, “la evolución de la vuelta, ha tenido que ver con el trabajo de muchas bandas que no tuvieron la relevancia de Crack Family, porque estamos en un narco país, usted hable de narcos y putas y verá que va. Pero, resultó que llegó Aerophon, los Fellas, Delirium Tremenz, y muchísimos otros que se me escapan. Por eso ahora hay manes como Nanpa cantando sus vueltas. (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de julio de 2021). Permitiendo, de esta manera, que el Rap tocara otro tipo de temáticas, transformara su estética y el público al que le habla.

Generando así, una diversidad dentro del campo social del Rap, que antes no existía, como nos relata el Mc T-Lonius, “ya hay grupos haciendo rap de todas las clases sociales, entonces en todos los barrios, cambia mucho. Lo que le importa a una persona que hace Rap en San Cristóbal, no es lo mismo que le importa a una que hace Rap en el Chicó. De repente hay alguien que puede gustarle al público hipster y de repente encuentras Rap crudo que le gusta a la gente en Patio Bonito, Kennedy, hay multiculturalidad.” (T-Lonius, comunicación personal, 1 de septiembre de 2021).

Es así, como en el 2013, se publica un disco que con tonos sarcásticos y llenos de vitalidad y energía, darían un paso disruptivo en el Rap bogotano, “De la rabia y otros placeres” de Delirium Tremenz, defendía aún la identidad del barrio popular, pero ya no, desde sus elementos bélicos y marginales, sino desde la otra cara de la realidad, que es la capacidad de jocosidad, resiliencia y fiesta, como factores determinantes en el devenir de los jóvenes.

“Que tras que” es la canción principal y concreta lo antes dicho, tanto en la letra, como en la producción audiovisual. Sobre un beat del productor musical “Beat Soldier” (miembro del grupo), Xarxuplex y Morphe Queens, reflexionan sobre las bondades de la vida y sobre el proceso difícil de aceptación propia en medio de los obstáculos que ofrece la cotidianidad. El vídeo, tiene colores vivos que comunican el mismo mensaje y mezclan tomas en maizales y locaciones en el país de Alemania, mostrando de una u otra forma, que sí, se puede salir del barrio, llevando al barrio como un símbolo de felicidad. La portada del disco, es la demostración de la anterior hipótesis, donde se rompe con la puesta en escena de “rapero mal mirado y serio”, con una fotografía donde los integrantes se están divirtiendo.



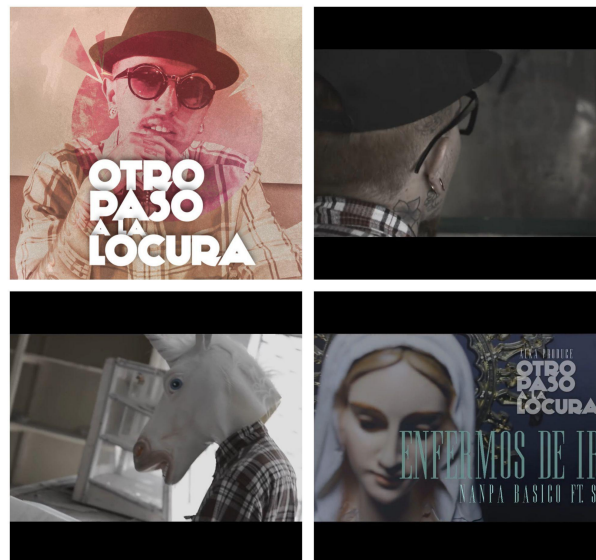
(Figura 11, creación propia: Portada de “La rabia y otros placeres” y tomas del video de “Qué tras que”).

Sin embargo, pese a que Delirium Tremenz, construyó una propuesta que sobre todo discursivamente se diferenciaba de la tradición, seguía siendo fiel a los sonidos clásicos que hemos referenciado, se asimilan a el Rap de la época dorada de New York. Y es así, como otros grupos se empiezan a distanciar del sonido estándar y el auge por las mezclas de géneros musicales, da su consolidación, lo que no implicó que se dejara de crear desde lo que se considera las raíces del Rap. Así lo confirma el Dj Indie: Ahora hay nuevos sonidos, conceptos de incluir más melodías, cosas más armoniosas por así decirlo, conceptos más comerciales, que puedan incluir formatos más comerciales por así decirlo. Hay producciones muy buenas, la tecnología permite a los productores hacer muy buenos beats, hace que en Bogotá sea muy competitivo. (...) Yo pienso que hay mercado para todo, Bogotá es muy diverso, para que exista muchas líneas: Hardcore, Horrorcore, lo que sea, dentro del mismo Hip Hop bogotano hay muchos sonidos y mucho mercado apoyando ideas. (Indie, comunicación personal, 29 de agosto de 2021).

La máxima expresión de la mezcla y del impacto comercial en el Rap de la ciudad y posteriormente hispanoamericano, es Nanza Básico, con el disco “Al otro lado de la locura”, que le permitió romper fronteras y hacerse un nombre (controvertido), dentro de la escena del rap. Un disco que mezcla el sonido clásico, con baterías de la década de los noventa con canciones acústicas con guitarra, una interpretación que varía entre el rapeo y el canto, letras cuya principal fuerte es el amor y la introspección, videos conceptuales que exploran otros

referentes y (como se puede observar en la portada del disco, a continuación) una estética alejada de la tradición rapera, pues, como algunos entrevistados observan, es una producción para un público amplio y “hipster”.

Amor romántico e introspección, que son tratados desde un lenguaje poético y que pretende ser abierto y abstracto, para llegar así, a más público. *“Ya no te extraño tus siluetas, a la diestra de mi cama hay recuerdos flotando que en la noche me acompañan, si tu conciencia es justa y mi presencia te reclama, dile que no volveré, que no hace falta quien te engañe. (...) “No me faltan tus ojos, ya no extraño tu aliento, ya no siento tu olor viajando con el viento a veces odio la vida por los malos momentos, no he aprendido a matarme, aunque a veces lo intento. (Ya para qué, Nanpa Básico, 2016).*



(Figura 12, creación propia: imágenes tomadas de: La portada del disco “Otro paso a la locura” y tomas de los videos “Enfermos de irrealidad” y “Amor de Cuarta”).

El impacto comercial y estético que consiguió Nanpa, permitió que se abrieran caminos y espacios para el Rap bogotano. Tal como afirmó anteriormente Xarxuplex (2021), se necesitó que existieran diversas propuestas, entre ellas, la de Nanpa, para que el Rap diera el salto y comenzara a convertirse en un género respetado, con más espacios en medios de comunicación y que diera más oportunidades para vivir de la la creación de música Rap. Aunque, otras perspectivas, afirman que es una progresiva degradación del mensaje y el posicionamiento del Rap históricamente, como dice Sirin:

El cambio más radical, es la industria. Antes el Rap estaba cerrado en una rosca donde no salía nadie más. En un evento, siempre veía a los mismos. Yo creo que se mantiene, mucha

gente conoce el Rap por estos grupos. Ya está en las emisoras, algo que a mí me aterroriza es el contenido que pega, siempre el artista que tiene éxito es el que representa la bandera (nacionalismo). De la mano de la industria, cambia el contenido.(...) La música cambia en tanto se vuelve desechable. Si se fija ya no hay álbumes, ahí entra lo visual, porque ahorita la canción tiene su video y si no, casi que está muerta. Yo concibo más la música como álbumes, en donde las canciones giran en torno a un centro. Eso tiende a desaparecer con la tecnología. Por un lado la estética, algo súper hipster y demás, o algo que se dé como muy inteligente, el personaje que se cree, es importante, determina más que la persona.” (Sirin, comunicación personal, 31 de agosto de 2021) .

En medio, de las divergencias de opiniones que se presentan en el campo social del Rap, representando una lucha de estéticas, entre lo que se considera la función social del Rap, llega una propuesta innovadora y contundente que mezcla Rock, Jazz, Blues, Electrónica... se trata de LosPetitFellas con su disco “Historias mínimas” en el año 2015, el cual, constituye una propuesta que musical que se basa en la mezcla de sonidos, que varía, de acuerdo a las necesidades de expresión que demandan las temáticas a tratar, en donde el amor, es la principal línea manejada, la contemplación existencial y la cita de autores literarios como Cortázar y Eduardo Galeano, que giran en torno al concepto del disco construido por la banda.

La portada del disco, es una muestra surrealista de personajes que representan alguna actividad, dentro de la ciudad de Bogotá, la fantasía se combina con la realidad en todos los elementos estéticos de la banda. Antes de morir y Rock n' Love, son las canciones principales del disco, en donde, la primera trata un proceso de reconciliación consigo mismo para dar un amor sincero, en medio, del paso de días que pasan de forma efímera, “*Antes de morir, quiero dejar de estar triste. Y si ya es muy tarde, quiero morir de la risa. Voy a extraviar mis cosquillas en tu camisa y donde vayas tocaré mi jazz hasta que te conquiste. Si callas te daré besos, si gritas poca atención, parar las manecillas quitar la tensión, yo quiero más millas, más, más inspiración, Extraviar mi ego más a jazz de todo y pedir perdón*” (LosPetitFellas, 2016, Antes de morir), mientras que, en la segunda, es la descripción de un amor adolescente e idílico, que se define por su complejidad, “*Ya conocí esos amores, volátiles, fríos, fugaces, fáciles, fingidos, filosos y frágiles, ya conocí esos amores acelerados con besos de envases y roces atropellados, amores vendados, amores urgentes, amores accidentales y otros intermitentes. ya conocí amores secretos e imposibles, pero ¿qué tal si tú y yo hacemos de este uno increíble?, un...Rock n' Love*” (LosPetitFellas, 2016, Rock n' Love).

En cuanto a producciones audiovisuales, la banda suele buscar un concepto general, haciendo de los vídeos una realización narrativa, que siempre cuenta una historia paralela a la letra de la canción, es así, como en “Antes de morir”, se muestra a una pareja que se estrella en auto, y el desarrollo temporal, va hacia atrás, expresando lo vulnerable que es la vida y una supuesta eternidad del amor. Así mismo, Rock n’ Love, muestra unas tomas en primera persona, experimentando diversas actividades con una mujer, en donde, se entienden las múltiples situaciones que surgen en el devenir de una relación romántica.



(Figura 13, creación propia: Portada del disco “Historias mínimas” y tomas de los videos de “Antes de morir” <https://www.youtube.com/watch?v=YjOE6W8Qe2I> y “Rock n’ love”, <https://www.youtube.com/watch?v=2vdIWrlTCBI>)

Y es que las dinámicas del campo social del rap bogotano, no escapan de relaciones en la creación dadas en otras actividades de producción cultural, “el arte procede, a partir, de un conjunto (objeto+acontecimiento), y se lanza al descubrimiento de su estructura” (Colombres, 2011, pp:66). Partiendo de lo particular se da un proceso que recorre y afecta lo estructural, en donde, la creación o genera una reafirmación en los mitos y tradiciones (en este caso del Rap), o, se reapropia de los elementos y transforma lo hecho en el campo particular histórico, desarrollando así, nuevos elementos y narrativas en la estructura social que subyace.

Desde la creación musical que se distancia de la tradición y las reglas estéticas del Rap bogotano, define Nicolás Barragán, Mc de LosPetitfellas, el carácter significativo de las obras del grupo, en donde, lo importante para ellos, es potenciar la libertad y alcanzar un mayor nivel de comunicación y expresión:

La movida colombiana es más rayada. Tiene que ver con el espíritu de la ciudad que es parco, agnóstico, no cree en nada. Eso crea reglas en la estética de la vuelta, eso nos ha hecho intentar acercarnos a lugares más clásicos. Eso ha aportado de muchas maneras y limitado. (...) El ejercicio creativo con la banda es muy colectivo a la hora de construir la idea a la que queremos acercarnos. Todo el mundo tiene la función en su instrumento y lo que hace es ensamblar y construir que todo el otro por decir, recibéndolo con amor. (...) Las letras son decisión de quien las canta, cada quien escribe lo que canta. Es el lugar del que trato de aportar mayor mente. Con las posibilidades que me dio una banda, enriqueciendo el ritmo con las influencias en conversación constante de los cinco” (Nicolás Barragán, comunicación personal, 02 de septiembre de 2021).

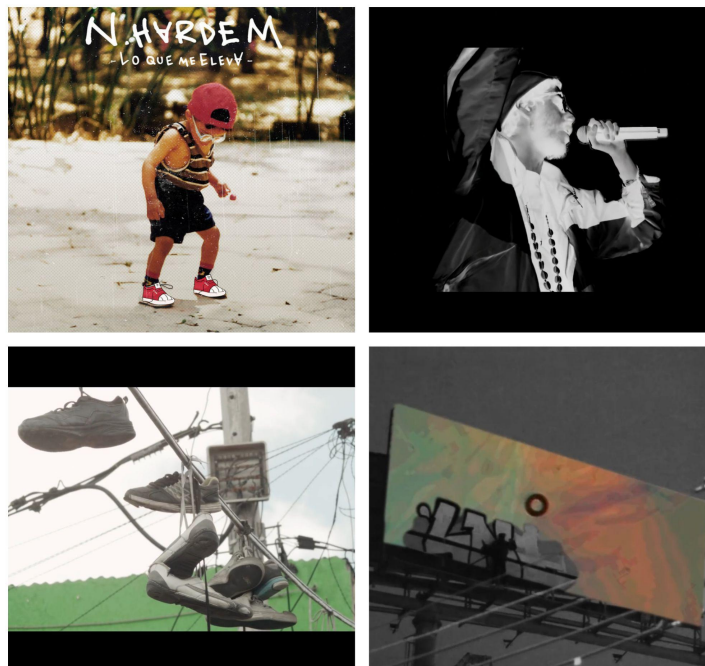
La multiplicidad de las propuestas musicales de Rap en Bogotá, hace que se generen proyectos que buscan en sus obras un fin ecléctico, que según, TSH Sudaca (2021), son los productos mejor logrados, pues, reflejan la naturaleza de los individuos. “El discurso revolucionario se ha dejado de lado, y está bien. Me encantan los discos donde puedo encontrar de todo, donde puedo escuchar una canción contestataria, a la vez que un G-Funk porno para follar, una canción de Skillz, competitiva, así como una reflexiva, acerca de la noción de el espíritu, para mí los discos así son los mejores, porque eso somos los humanos”. (TSH Sudaca, comunicación personal, 27 de Julio de 2021).

Siguiendo este eje, en 2016, un EP (disco de corta duración), generaría un gran impacto dentro de la escena, pues, se acudía al lenguaje musical tradicional con beats de boom-bap (Noventeros) y samples de Jazz y Soul. N. Hardem, supo hacerse un lugar en el campo social del Rap, con un EP llamado “Lo que me eleva”, de la mano de la producción musical del país, El Arkeólogo, en donde, se retrata la vida cotidiana de un joven Mc de la ciudad capital, que va escribiendo lo que piensa y siente, desde una perspectiva existencial, espiritual y de competencia en la disciplina del Rap.

“El cementerio atiende en horario de oficina, y yo con esta urgencia, sin nada qué hacer, sin amigos, sin audiencia nadie opina, todos ya hacen, se las hago donde nadie se las imagina.” (Señales de humo, 2016, N. Hardem). Hablando desde el desencanto y la soledad, Hardem

refiere que es en crisis, desde donde sale su potencia creativa. En cuanto a lírica, maneja una riqueza de léxico y de juego de palabras única, retratando pensamientos complejos, desde referencias a personajes históricos, películas o libros, y, un desenvolvimiento fluido y relajado en la música. “Otro Agosto” es la canción principal del EP y refleja los elementos nombrados, “Soy negro por ambos lados como Mos Def, lo peor que me puedes pedir es transparencia, cristales no se llevan en manos torpes, propenso a los accidentes dijo mi padre, inoperable esta cara de culpable, cargo una bomba de tiempo, están cruzados los cables, para retrasar el timer quiero moscatel” (Otro agosto, 2016, N. Hardem.).

En cuanto, a producción audiovisual, por un lado, tiene una portada conceptual, donde se encuentra N.Hardem en su estado infante, haciendo referencia de que volver a la inocencia es conseguir elevación, mientras que, desde los vídeos, el EP cuenta con dos. Tanto en “No Fear”, como en “Otro agosto”, se centran las tomas en las noches capitalinas, haciendo graffiti, en el comienzo de “No Fear” se cita a Nina Simone (artista de Jazz Norteamericana) y en general, el desarrollo visual es a partir de la mezcla de lo abstracto con efectos coloridos, en contraste, con la oscuridad que invade la ciudad. Siendo un punto de equilibrio, entre un contexto incoloro y una imaginación fértil en crear matices.



(Figura 14, creación propia: Portada del EP “Lo que me eleva” y tomas de los videos “No Fear” y “Otro agosto”).

La estética del Rap bogotano, como un sistema compartido de valores y prácticas, ha ido mutando, de acuerdo, a los mismos cambios ocurridos en la sociedad. Se percibe una tensión acerca de lo que vendrá en las propuestas que consiguientes a lo ya construido por los artistas que se han analizado.

Hay miradas amables, acerca del encaminamiento de la masificación del Rap a una industria formal, reconociendo que los códigos de la raíz sí o sí, en relación con este polémico actor, se tienen que ver trastocados, pero, bajo el otro punto de peso en la balanza, que implica la apertura de medios, patrocinios y espacios para el crecimiento de la escena Rap en general, como lo evidencia Vivian Oranch.

Como futura industria, va encaminado. Las primeras propuestas que rompan en la industria, no van a ser las más raperas. La fusión hoy en día es muy llamativa, entonces, para la industria es más interesante. (...) El Hip Hop va para allá, a diferencia de antes que los artistas se negaban porque esa música era muy comercial, hoy los artistas son más que chimba sonar en tal lugar, en otros espacios diferentes al del Rap (...) Hoy en día, marcas como Spotify, Red Bull se están interesando mucho en el Rap. Porque el Rap está de moda, estéticamente y musicalmente está de moda, los empresarios se están fijando más en esas propuestas. Algunas propuestas gozarán de esa industria, y otras continuarán en el

underground, no todos los artistas que hacen Rap, les interesan llegar a esa industria. (Vivian Oranch, Comunicación personal, 11 de septiembre de 2021)

Lo que queda, es observar cómo los agentes participantes, activos en el campo social del Rap, se relacionan con esa naciente industria y las demandas estéticas que se establezcan, guiadas por supuesto, por sonidos y temáticas diferentes a las que la mayoría ha trabajado en la historia de esta música, en la ciudad. Es por ellos, que hay posiciones detractoras de ese “desarrollo” del género como Xarxuplex, quien establece que

Todos los raperos criticábamos a la dinámica industrial del reggaetón y para allá estamos llevando el Rap. Es la chatarrización de la vuelta. (...) Las plataformas exigen contenidos muy seguidos y eso afecta la calidad de la música, ese afán y velocidad. (...) Ahorita estoy en un momento como en volver mis procesos, estuve interesado un poco en la industria, pero no, siento que el Rap no debe ser llevado para allá, siento que uno pierde la posibilidad de uno

mismo, ahora la música para llegar a esos lugares suena igual, me parece artísticamente un hueco horrible. (Hollman Acero, comunicación personal, 14 de julio de 2021).

Un temor válido, pues, como bien lo relata el Mc de Delirium Tremenz, la música industrial, responde a las necesidades de la cultura de masas, es decir, es una dinámica que se rinde a “su poder cosificador, convierte vastos espacios de encuentro en celdas aisladas, en falsos paraísos egoístas donde desaparece la creación compartida. (...) El hombre de la cultura de masas no participa, tan solo consume, por lo que sus ritos están vaciados de reales contenidos” (Colombes, 2011, pp:86, lo que implica una contradicción en los sentidos locales y sociales que de una y otra manera, se han defendido por algunos adeptos de la cultura Hip Hop en la producción histórica del Rap bogotano.

Sin embargo, alguien más cercano a los movimientos industriales de la música como Juan Carlos “El Chato” Rivas, refiere que el punto de evolución del Rap y de la música local, es la unión y reconciliación de los valores implícitos de las obras, tanto el mercantil, como el cultural. Y, además, de tener un proyecto cualquiera, no olvidarse del compromiso social, “es importante, tener el proyecto. Mirar el sentido social, también, hay que ayudar. (...) Hay mucho que hacer y eso es más importante que ser famoso. (...) Debemos ceder para ser una unidad y eso es lo que hay que hacer.” (Juan Carlos Rivas, comunicación personal, 16 de julio de 2021). La historia y la relación que tengan los agentes Rap de Bogotá, serán los que tracen el futuro de esta música que nació como una expresión cruda y clandestina de los barrios en condición de marginalidad y se abrió hasta tocar temáticas profundas, espirituales y hasta del mainstream, aumentando su alcance e impacto, y lo importante es, que la música Hip Hop no deja de mutar y se va moldeando en la tensión entre cultura y mercado.

Conflicto que se evidencia tanto en los artistas, como en el público, notando cómo los representantes de la cultura en este caso, serían los agentes activos en la comunidad Rap de la ciudad de Bogotá y los representantes del mercado serían las números estadísticos que dan estatus simbólico, a partir de plataformas virtuales (espacios predominantes de la música en esta época) como Youtube, Spotify e Instagram, las cuales conectan a los oyentes con los artistas con una relación de carácter relativo a la construcción subjetiva del espectador, dimensión que precisamente será explorada en el siguiente capítulo.

Tabla de artistas escogidos y sus respectivos números en redes sociales (la selección de los proyectos a analizar cruzó la información del impacto del artista en las plataformas digitales y en el reconocimiento de la comunidad Rap

Tabla 1: Artistas Rap y su alcance mediático

Etapa histórica	Artista (s)	Discos	Canciones	Youtube	Spotify	Instagram
La cuna del rap bogotano 1994 - 2002	La Etnnia	*El ataque del Metano (1995) *Criminología (1999)	*Pasaporte sello morgue *Noicanicula *Manicomio 527 *La Etnnia *La Bolsa	165k suscriptores/78'812.291 visitas	79.425 oyentes mensuales	91.9 mil seguidores
	Gotas de Rap	Revolución (1997)	*Mama *Mariguana *Militares	Sin cuenta Youtube Tema: 1.73 k/482.115 visitas	10.296 oyentes mensuales	Sin Instagram
La solidificación de la producción rap 2002-2006	JHT	*Música en Mí (2004) *Nadie Protesta (2006)	*Todo Bien, Todo Bien *Lo que haga por ti *Number One *A pesar de Ustedes *¿Amor?	4.04 k suscriptores/386.917 visitas	6.284 oyentes mensuales	4,345 seguidores
	Yoky Barrios	*Del Barrios pal Barrio (2006)	*Amigos *Antagonismo *Estrella	108 k suscriptores/23'700.198 visitas	143.335 oyentes mensuales	82.8 mil seguidores

	Ali A.K.A Mind	*Capital Special: El arte de la Calle (2005)	*Bogotá DC	175 k suscriptores/ 62'285.681 visitas	197.051 oyentes mensuales	118 mil seguidores
La era de la digitalización musical rap 2006-2013	Ali A.K.A Mind	*Palabras del Alma (2012)	*Discúlpame *Mi raíz *Hoy quiero confesarles	175 k suscriptores/ 62'285.681 visitas	197.051 oyentes mensuales	119 mil seguidores
	Aerophon Crew	*Expreso Aerophon (2012) *Reloj de Fe (2013)	*Mi Familia *Soñando *Esta Carta es para Ti	88.9 k suscriptores/ 30'850.355 visitas	117.993 oyentes mensuales	46.7 mil seguidores
	Crack Family	*La Familia (2010)	*Gaminart *Drogadicto en Serie	771 k suscriptores/ 511'532.758 visitas	142.213 oyentes mensuales	Sin cuenta
La masificación del rap bogotano-expansión a otros públicos 2013-2020	Nanpa Básico	*Otro paso a la locura (2014) *Según Nosotros (2016)	*Prototipo *Eres *Ya para qué *Poeta	3.34 Millones, suscriptores/ 1'397,176,734	3'047.763 oyentes mensuales	1.4 millones seguidores
	LosPetitfe llas	Historias mínimas (2015)	*Antes de Morir *Rock n' Love	147 K suscriptores/ 69' 355.692 visitas	173.227 oyentes mensuales	125 mil seguidores

	N.Hardem	Lo que me eleva (2017)	*Otro Agosto *Señales de humo	Suscriptores ocultos. 4'717,714 visitas	53.940 oyentes mensuales	32.1 mil seguidores
--	----------	------------------------	----------------------------------	--	--------------------------	---------------------

Elaboración propia

Capítulo 3. EL PÚBLICO RAP

El presente capítulo, se refiere en totalidad a la relación entre algunos agentes partícipes como oyentes de música rap de Bogotá, con las obras en sí y los artistas representativos, de acuerdo, a las experiencias individuales que cada uno ha tenido en el campo social estudiado. Entiendo así, que los consumidores culturales poseen un rol activo en el devenir de las obras y las propuestas musicales de los artistas.

El desciframiento de cada obra, depende de los códigos estructurados por el artista y el ejercicio de comprensión de la conciencia estética de los espectadores, si “las obras expuestas exceden la capacidad de desciframiento del espectador, éste las percibe como carentes de significación, o más exactamente, de estructuración y de organización, porque no puede "decodificarlas", es decir reducirlas al estado de forma inteligible.” (Bourdieu, 1971, pp:48).

La importancia del público, así, es fundamental. Ya que los procesos creativos se enmarcan en una red relacional. Esta noción ha sido confirmada por los artistas de Rap entrevistados, donde se considera que son los espectadores, también, partícipes del devenir creativo, pues a su vez, la demanda y la interpretación del público, configura el quehacer del Rap:

El público es todo. Es lo que me motiva a hacer música, a subir a una tarima, a querer transmitir un concepto, una imagen, una letra, un sonido. El público decide lo que quiere. (...) Yo como músico y conceptualizador de algo que trato de llevarle al público, he estado en una constante reconceptualización del discurso, de la plática que tenemos con la gente. Antes teníamos un discurso más contestatario y de barrio, aún lo tenemos, pero entonces también cambia. (Benny Bajo, comunicación personal, 3 de septiembre de 2021).

Es por ello, que, en este apartado, se priorizará la percepción del público Rap. Para esto se desarrollará la narrativa, de acuerdo, a la información recolectada en los instrumentos metodológicos de cinco entrevistas realizadas a oyentes activos del campo social del Rap en

Bogotá, así como, un grupo focal realizado a también, cinco participantes que han cumplido el papel de público de este género musical en diferentes años.

En las entrevistas, se buscaron espectadores que contarán con diferentes características:

-Andrea Carolina, gestora cultural desde hace más de ocho años. Participa activamente como escucha de Rap bogotano y a partir, de los códigos filosóficos de la cultura Hip Hop, realiza proyectos de intervención social.

-Santiago Cembrano, es oyente de Rap bogotano desde hace más de 13 años. El consumo de este género musical lo llevó al periodismo cultural, innovando en el campo social del Rap, a partir de la creación de artículos y reseñas que buscan brindar un panorama profesional y complementario a las obras hechas en el Rap de la ciudad y el país.

-Nicolás Forero, hace parte del público Rap de la ciudad, desde hace 15 años. Desde el 2008 ha participado en eventos de este género y ha estado presente en los cambios generacionales y estéticos de esta música. Afirma que el influjo de estas obras, lo encaminaron hacia la vía artística. Adquiriendo un compromiso con la literatura y la escritura.

-Valentina, es realizadora audiovisual y lleva aproximadamente 10 años en la escena de Rap bogotano. Su papel activo la ha llevado a participar en diversos proyectos de difusión de Rap y de la cultura Hip Hop, y también, ha participado en la creación de vídeos musicales para artistas del campo local.

-Camila, empezó activamente en el campo del Rap bogotano hace diez años. El graffiti afianzó su relación con el género musical y este, permitió una sensibilidad y toma de conciencia con lo social que la dirigió hacia el camino de la Sociología.

De esta misma forma, se establecieron los participantes en el grupo focal que fue realizado de manera virtual:

-Juan Camilo Rivas, es un escucha de Rap desde hace 8 años, considera que el Rap ha sido fundamental en su desarrollo como persona y como profesional, ya que fue uno de los motivantes de que tomara la decisión de consolidarse como un productor musical.

-Valeria Rojas, empezó como oyente de música Rap en la ciudad, desde hace 8 años. La pasión y el mensaje de esta música, la llenó de inquietudes y la impulsó a conocer más

propuestas del género. Actualmente, es diseñadora gráfica y ha participado en varios proyectos musicales de Rap en la ciudad.

-Óscar Camelo, es escucha de Rap desde hace 10 años. Afirma que la música Rap ha sido un elemento fundamental en la realización personal, despertando una fuerte identificación y compromiso social. Lo que lo ha impulsado a participar en proyectos de intervención desde el Hip Hop y a comenzar a crear música Rap como productor y MC.

- David, lleva consumiendo Rap desde hace aproximadamente 12 años. La introducción y profundización en las obras de música Rap en la ciudad, lo han llevado a tener una perspectiva crítica de la realidad y ha tener un papel activo en la política institucional, a través de organizaciones juveniles.

-Mao, lleva más de 27 años escuchando Rap bogotano y participando activamente en eventos y desde su actividad cotidiana. Ha presenciado la transformación estética del Rap bogotano en sus varias etapas y siempre ha estado cercano al campo social, ya que, es Roller y esta disciplina está muy relacionada con las dinámicas del Rap.

3.1 Consumo y realidad social

La actividad de consumo cultural, se constituye en un sentido doble. Desde una perspectiva en donde se establece una relación activa entre espectador y obra, ya que, “la historia de los instrumentos de percepción de la obra, es el complemento indispensable de la historia de los instrumentos de producción de la obra, en la medida en que toda obra es hecha, de algún modo, dos veces, por el creador y por el espectador, o mejor, por la sociedad a la que pertenece el espectador.” (Bourdieu, 1971, pp:56).

Entablando un construcción en doble vía, donde el consumidor, en este caso, de música Rap, participa en el devenir de las obras musicales, ya que, en el mismo proceso de interpretación, los sentidos son recreados de acuerdo a los instrumentos de percepción del público, quienes a su vez, le dan un valor a las obras y posicionan a los artistas en el campo social.

Sin embargo, aunque hay una relación directa entre el desarrollo de las estéticas Rap, por las configuraciones establecidas entre obra-artista-consumidor, el Rap, como tal, permea la vida cotidiana de los espectadores y constituyen un “habitus”, un “principio generador y unificador que retraduce las características intrínsecas y relacionales de una posición en un

estilo de vida unitario, es decir un conjunto unitario de elección de personas, de bienes y de prácticas.” (Bourdieu, 1997, pp:19).

Lo que en la perspectiva de Scott Lash (2001), en tiempos contemporáneos, es una relación que implica la transformación cotidiana desde los elementos estéticos de la estructura social, y entre tanto, de la realidad social. Transformación, que en procesos de reflexividad de los agentes sociales, no implica una ruptura en el orden (necesariamente), sino que, se trata de cambios en la percepción y relación entre subjetividad y producto estético.

Dicha teoría, se observa en las formas en cómo los consumidores de Rap bogotano entrevistados, han constituido su vida cotidiana, de la mano de la música, estableciendo más que una pertenencia identitaria individual, una perspectiva de función social del Rap, que tenía que ver con la movilización colectiva, desde una estética popular.

Teniendo en cuenta, que “el campo constituye los habitus y los habitus contribuyen a constituir los campos como mundo significativo, dotado de sentido y donde vale la pena desplegar las propias energías”(Bourdieu y Wacquant, 1998, citados en Suárez, J, 2014, pp.88). El Rap, a su vez, permitió la creación de nuevos espacios y de nuevos conceptos, desde los cuales entablar relaciones sociales.

Así, nos lo cuenta Andrea, quien afirma que “El Rap es ese camino, puente, para juntarse, porque cuando hay Rap, hay un parche. Desde la individualidad uno escucha Rap, pero, el Rap como tal, convoca, convoca a personas que no escuchan Rap, a aprender, a investigar, lo siento así. En la ciudad, el Rap tiene ambos caminos, en lo artístico: reunirse a hacer música, pero también, hacer parte de procesos comunitarios” (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021). Dejando claro, que el Rap, potenció en la experiencia subjetiva y colectiva, los procesos reflexivos y de creación.

El Rap, en su característica doble, que relaciona lo local con lo global, ofreció a la percepción histórica del público de barrios periféricos, instrumentos de comprensión de la realidad social y agenciamiento político, “en un momento de transnacionalización en la producción de las representaciones sociales, la música es uno de los ejemplos emblemáticos del trayecto de lo simbólico entre lo global y lo local. El rap bogotano no puede ser entendido sólo desde la transnacionalización inherente a la cultura hip hop, pero tampoco se agota en la atenta observación e interpretación de lo local.” (González, C, 2013, pp:66). La dinámica del Rap, se

entiende desde el crisol de significados que implicó la apropiación de los contenidos de una cultura “extranjera” a la contextualidad de la ciudad de Bogotá.

El Rap es muy interesante, porque en todas las ciudades, allá donde va, se aterriza a ciertas realidades. El Rap de Bogotá es frío como la ciudad, tiene el lenguaje de las calles de la ciudad. Como pasa en todos lados. (...) Al encontrar palabras con lo que pasaba en Bogotá, ahí mismo se adapta (...). El impacto es amplio, es notable. En cualquier barrio de Bogotá, las paredes están llenas de graffiti. Está presente en todos lados, uno ve mucha gente modo Rap, vestida, lo que escucha, es una cultura amplia. Pero, yo creo que el principal impacto, era narrar la ciudad, de una forma que no lo estaba haciendo el periodismo, las Ciencias Sociales, probablemente otra música, porque el Rap, tiene una capacidad de tener una narrativa más punzante y más profunda. (...) Ser una herramienta para que los habitantes cuenten Bogotá. (Santiago Cembrano, comunicación personal, 13 de septiembre de 2021).

De esta manera, el Rap, desde la perspectiva de los espectadores, es un instrumento de construcción de realidades. Se encuentra pues, una dinámica análoga a la “doble hermenéutica” planteada por Giddens (1994) en el caso de las ciencias sociales. Así como, en la sociología se da un desarrollo del conocimiento dando “vueltas en espiral dentro y fuera del universo social, reconstruyéndose a sí mismo, como a ese universo como parte integral de ese proceso” (Giddens, 1994, pp: 27). Lo que en este caso, es expresado desde una actividad cultural como el Rap, el cual, en la triple relación artista-obra-consumidor, funciona como receptor de la realidad social y como un productor de la realidad social.

Siendo así, un generador de nuevas perspectivas para la creación de relaciones sociales, ya que brindó nuevos significados que en especial en los barrios populares permitió una reapropiación de la ciudad como un espacio físico y simbólico, y además, permitió la construcción de ritos y redes estéticas que daban una reafirmación a la identidad subjetiva y colectiva en la cotidianidad, en otras palabras, los mecanismo del Rap, para los agentes sociales de la comunidad de la cultura Hip Hop, prestó los canales para suplir la necesidad de reproducción social, la cual, posee una consistencia doble, “la primera, puramente operativa o material, y la segunda, coextensiva a ella, semiótica o espiritual” (Echeverría. B, 2010, pp:46), ocupando así, su función en el aspecto semiótico o espiritual, una coherencia en un tejido simbólico que era particularmente empático con las experiencias periféricas.

Así lo afirma, Nicolás Forero, quien en su propia experiencia, el Rap transformó considerablemente su entorno social y el de sus cercanos. “Yo creo que el Hip Hop, agrupó

tantas personas, porque hablaban de una cotidianidad que hasta ahora yo creo que ningún género musical había tocado. Sobre todo, en personas de estratos bajos, lo que se vivía y veía en un barrio popular. Lo que ahora pueden parecer lugares comunes, en esa época era una forma nueva de interpretarlo y acá en Bogotá no se había visto. (...) Hablaba de miedos comunes, luchas comunes.” (Nicolás Forero, comunicación personal, 29 de Agosto de 2021).

Estableciendo, en ese sentido, lo que Óscar Camelo desarrolla en la siguiente participación del grupo focal, como un margen de acción y respuesta, frente a la realidad social. El Rap, como se ha venido estructurando, creó dispositivos para que en los procesos de reflexividad se abrieran más caminos, en cuanto a un posicionamiento dentro de la estructura social y de verdades consideradas objetivas.

Lo que hizo de esta música un potenciador de reflexividades que se anunciaban desde la anti institucionalidad y contra la violencia sistémica (representada en las relaciones beligerantes en los barrios populares),

El Hip hop y el Rap, llegó a las periferias bogotanas en un contexto de mucha violencia barrial, sobre todo, había mucha influencia del narcotráfico, también había presencia de la mal llamada limpieza social. Además de esto y de muchas otras desigualdades que estaban precisamente en barrios que se estaban formalizando o barrios que venían de luchas populares, eso hizo que cuando llegaran estos ritmos (digamos que importados de los gringos), a punta de casetes, la televisión en ciertos canales en los que el rap ya era viral, (...) hizo que muchos pelados también quisieran hacerlo, y eso es lo que hace chimba del rap que no se necesita así un super estudio para hacer un ritmo, con botellas o con las palmas se puede hacer un ritmo. (Óscar Camelo, grupo focal, 30 de septiembre de 2021)

Entonces, desde pocos recursos materiales para la creación, pueden salir grandes obras, y esto es uno de los aspectos que más resaltan los espectadores entrevistados, pues, se entienden las herramientas comunicativas y semióticas (dadoras de significados), como transformadores de la vida social y en general, del habitus, en donde, tanto desde el sistema de ideas, como de prácticas, fue impactado por la llegada del Rap a su vida personal.

Y es que

los códigos comunicativos, nos permiten dar forma, ordenar nuestra consciencia. Desde ella podemos percibir, conocer y reconocer el mundo (interno y externo), con ella orientamos nuestra conducta, nuestra experiencia vital. Experiencia que correlativamente, al ser

comunicada, trasladada a la consciencia, tiene la virtud de alterarla y/o reforzarla. Una realidad lo es en la medida en que es reconocida como tal. Actuar sobre la función mediadora de la dimensión comunicativa de la realidad social, es actuar sobre los mecanismos nucleares de la construcción social de la realidad. (Martí, J, 2008, pp:11).

Lo que hace del Rap un producto cultural que cumple una dinámica de correlación con la realidad social. Depende de la contextualidad y de los valores y significados tradicionales de la cultura Hip Hop y de las líneas estéticas estructuradas como tradición de el campo social, pero a su vez, dicha apropiación genera un impacto en las realidades inmediatas de los jóvenes de barrio popular, y a manera de ondas, trastoca también, otros espacios. La relación doble, es verbalizada por Camila Díaz así: “Las realidades construyen Rap. Creo que uno puede construir utopías y construirse la realidad de una manera muy soñadora, pero también, el Rap se alimenta de las realidades y es lo que mueve a la gente que camella con esto” (Camila Díaz, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

Entonces, como también, relata Andrea Cifuentes “las realidades construyen al Rap, da la vuelta. Si bien la palabra nombra y construye, son las realidades lo que se quiere transmitir en una canción. (...) Son las realidades las que canalizan sobre qué se va a contar, pero son las personas las que dicen cómo lo van a hacer” (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021). La realidad y el Rap, constituyen una tensión constante, en un proceso de retroalimentación que da como un resultado en artistas y público, una asimilación de sí mismos y de su exterior social, un sistema de disposiciones que o reproduce o contraria, relaciones y verdades predominantes en un campo social.

3.2 Relación entre obras (canciones de Rap) y espectadores

Como se ha venido desarrollando, los productos estéticos tienen un gran impacto en la forma en cómo se organizan prácticas y valores de un agente social, en los proyectos rutinarios de la vida. El Rap como música, se considera una actividad social que en el ejercicio de consumo, impacta el mundo interno y externo del oyente, quien recrea cada obra de la que es receptor, a partir de sus códigos propios de comprensión y su percepción estética particularmente e históricamente dada.

“Music is a mode of interaction that expresses and constitutes social relations (be they subcultures, organizations, classes, or nations) and that embodies cultural assumptions regarding these relations.” (Roy, W, 2010, pp:5). Lo que convierte al Rap, en un vehículo

comunicador que dota de significados la experiencia personal en un campo social dado y a su vez impacta el desarrollo de la realidad social.

Lo anterior, lleva a cuestionar cómo ha sido la relación concreta que se ha establecido entre los espectadores de música Rap en la ciudad de Bogotá entrevistados y las canciones/proyectos musicales que se han reapropiado, siguiendo el eje de las interpretaciones subjetivas, el diálogo y relaciones construidas a través de esta música, desde los marcos de referencia de cada cual, “que le permite desarrollar la competencia de interactuar y confrontarse con objetos y sujetos que le rodeen, de identificarse o rechazar influencias del exterior y de liberar o reprimir las del interior” (Vélez, A, 2009, pp: 295).

Como fenómeno regular, entre los entrevistados, se observa que como primer acercamiento al género musical Rap y la cultura Hip Hop, por lo general, parte de la herencia de familiares que con anterioridad son adeptos y porque es la banda sonora de los barrios populares, por lo que indirectamente o directamente, el Rap llegaba a las personas. Así lo reseña, por ejemplo, Valentina,

Yo era muy chiquitica. Antes el hip hop al parque se hacía en el barrio tunal y yo vivía ahí, mi tío era un skato de esa época y parchaba un montón, mi hermano tenía 12 – 13 años y yo 8-9, nos llevó a un rap al parque porque conocía una banda y él tenía que cuidarnos, pero él quería y esa fue la primera vez que yo reconocí la música.(...)Dos años después mi hermano había empezado a escuchar esa música, se vestía como ancho y a mí me parecía estéticamente muy llamativo, pero yo no escuchaba esa música yo solo veía y observaba. Una vez puso (a mi jht me cambió la vida) y puso un tema muy cantadito con una nena y hay me interese. (Valentina, comunicación personal, 31 de agosto de 2021).

Lo que muestra esta anécdota, es la importancia de los espacios de festivales para la reproducción del Rap y su afianzamiento en la cultura popular. Como se desarrolló en el primer capítulo, estos espacios de comunión y de ritos, permitieron la identificación de varios agentes sociales y su progresiva expansión, al transmitir la experiencia, como en este caso.

Los festivales y “parches” (reuniones improvisadas/no oficiales), han sido los motores de socialización de los agentes sociales raperos y raperas, que en términos de Randall Collins, se trata de rituales de interacción, en donde el núcleo es, “el proceso en el que los participantes desarrollan un foco de atención común y sus micro ritmos corporales y emocionales entran en consonancia recíproca” (Collins, s.f, citado en Noya, J, 2014, pp: 233).

Rituales que estaban delimitados (así mismo como la historia del Rap lo ha resaltado) a la expresión estética de los barrios. Son así las experiencias de Camila Díaz y Andrea Cifuentes, quienes resaltan que:

-“El primer acercamiento tiene que ver con el contexto del cual se viene. Soy de Ciudad Bolívar, de un barrio donde siempre sonaba Rap. Empecé a acercarme por esta cuestión y a través de amigos e internet, fue mi cercanía.” (Camila Díaz, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

-“El Rap llega a mí cuando tenía 14 años, entendiendo lo que era el Rap, porque antes había escuchado Rap, porque siento que es lo que nace de los barrios populares. Es una música que siempre está ahí. Maso menos, a los 14-13, empiezo a identificar qué es la música que más me gusta, es una decisión”. (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021).

Una reafirmación del poder de arraigo del Rap, que se expresaba en otros círculos de socialización como el colegio en el caso de Nicolás Forero, o los medios de comunicación con producciones extranjeras que traían consigo muestras de producciones Rap, en el caso de Santiago Cembrano:

- “Por lo menos hace unos 14 años, en el colegio. Como en bachillerato, había más conciencia de lo que escuchaba y estaban en boga los aparatos con los que se escucha música y cada quién tenía la libre elección de lo que se quería escuchar. En el salón empecé a escuchar (...), pelados llevaban Rap y se pasaban los temas, (...) en el 2006-2007”. (Nicolás Forero, comunicación personal, 25 de Agosto de 2021).

- “Empecé a escuchar Rap a los nueve años, empecé a ver más NBA, todo ese universo me cautivó de una. Después, ya empecé a entender mejor las letras y la potencia política, cultural y social del Hip Hop. Pero, al principio, fue una conexión estética y espiritual, había algo de la música que me atraía y no me soltaba.” (Santiago Cembrano, comunicación personal, 13 de septiembre de 2021).

Lo que lleva a la consideración, de otro elemento importante a la hora de entender la relación entre oyente y música Rap, y es que, más allá de los elementos físicos, en los que se establece un vínculo cara a cara, o al menos, se da un ejercicio de comunicación sin mediadores, herramientas como el internet, parece ser, un actor fundamental en el establecimiento de una

relación con la música. Ya se apuntó en el segundo capítulo, el impacto generado en los artistas/productores, ahora, concretamente en los consumidores, la virtualidad, también, genera un orden propio de prácticas.

El internet significa una individualización en la escucha y también, en los intercambios sociales generales, pues, “los nuevos tiempos y los nuevos espacios, ya no son las rígidas coordenadas cartesianas que cuadriculan lo real en tanto que, bajo la égira de lo virtual, lo real se está escapando continuamente de sus actualizaciones específicas” (Carrillo, J, 2004, pp:42). Es decir, las relaciones se establecen en locaciones espaciales que escapan de la concepción clásica, “este lugar no es un lugar donde residir sino un lugar desde el que comunicar y desde el que desplazarse a otros lugares. (...) El espacio sería performativo, conflictual y ambiguo” (Carrillo, J, 2004, pp:42). Lo que en teoría, implicaría un vínculo menos sólido con la música rap.

Lo que se evidencia, en la participación de “Mao” en el grupo focal, quien al estar hace más de 20 años consumiendo música Rap, ha vivido las transformaciones de los formatos, confirmando el punto expuesto,

Antes la música no se conseguía tan fácil, entonces, si usted quería el álbum de tal o la canción de tal, usted tenía que tener el contacto del amigo que tuviera la canción o el cd. Eso hacía como oyente que se preocupara un poco más por conseguir la vuelta, por guerrear por conseguir el álbum o canción que usted quería tener. El hecho de tener acceso fácil a la música ha hecho que se pierda interés investigativo, porque ahora busca una canción por youtube y la descarga si quiere y ya. En cambio, antes si quería una canción entonces tenía que buscar el álbum, a uno no le vendían solo una canción. (Mao, grupo focal, 30 de septiembre de 2021).

Sin embargo, como el mismo Carrillo, J (2004), argumenta, los nuevos espacios, generados por la ola virtual, no implica la eliminación de los espacios reales, sino que, la creación de nuevas espacialidades, en donde, se relaciona lo físico y lo virtual, constantemente, primando una, sobre otra, dependiendo el momento específico. Lo que ha hecho mezclas en las prácticas de escucha, en el público Rap, en donde, por generalidad histórica de la sociedad actual de la cultura digital, las plataformas de streaming como Spotify, Deezer, Apple y Youtube, dominan el proceso, pero que, en el campo social del Rap bogotano, varía, de acuerdo al compromiso del oyente con la música y la cultura Hip Hop. Lo que supone una mayor responsabilidad en los términos de proceso de reflexividad, antes mencionados.

La dinámica de querer uno ser proactivo para escuchar Rap, hace que sea distinto a entrar a Youtube y escribir cualquier canción. Eso diferencia el lugar del público, porque el público puede ser pasivo o puede ser el de investigar, buscar. Si bien la tecnología permite un acceso más amplio, siento yo que es un arma de doble filo, porque la facilidad se vuelve pasividad, tal vez eso hace que el lugar crítico de quien ello cambia. Escuchar, puede ser que sólo entre el sonido y ya, sin ni siquiera escuchar algo, sin colocar atención. Cuando uno tiene intereses de entender el Rap, cambia la concepción del Rap que se está escuchando. (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021)

Ahora, ya conociendo los métodos y espacios, desde los cuales, los oyentes de Rap de la ciudad entrevistados, suelen acercarse y afianzarse, se conocerá la percepción regular que se construyó en los procesos de consumo que lleva cada uno, respecto a la estética del Rap de Bogotá, como un “un conjunto de reglas que se basa en el modo común de sentir y de pensar que reina dentro de cierta colectividad histórica” (Fubini, 1998, pp: 412).

Como primera generalidad encontrada, es que el Rap bogotano está directamente relacionado por los oyentes, con el contexto de la ciudad, es decir, como tal, la ciudad como una construcción estética, un espacio imaginado que “ se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe está diseñada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas.” (Canclini, G, 1997, pp:109). En donde, diversos actores ponen en juego sus discursos para la dinámica de configuración urbana desde lo simbólico.

De esta manera, se identifica al Rap bogotano como “una amalgama de la forma en cómo se muestra una ciudad capital. Esas dinámicas de las urbanizaciones grandes, el sentido de nostalgia frente a todo, hasta frente al clima.(...) El Rap bogotano, tiene como cierta tendencia a lo sobrio, entendido como un esfuerzo por hacer llegar un mensaje directo. (...)El Rap bogotano como que ataca más y que pareciera que tiene esa necesidad de sobriedad para dar el mensaje.” (Nicolás Forero, comunicación personal, 25 de Agosto de 2021). En donde, parece que el Rap en el sentido los discursos heterogéneos que configuran a la ciudad imaginada, representa como tal el panorama sombrío de una Capital, que además, al ser enunciado desde los barrios populares, se siente con vehemencia y violencia, por la necesidad de expresar las emociones acumuladas de la vida rutinaria.

Sin embargo, aunque Santiago Cembrano, identifica características similares al Rap de la ciudad: “Es un Rap frío, agresivo, con un estilo métrico que muchas veces es consonante, no

es tanto Rap de punchlines, como secuencias narrativas más largas. (...) Es un Rap muy sucio y caneco, como la ciudad. Aparte del canon que se entiende como ropa rapera, hay mucho estilo Rap Neoyorquino. Muy vieja guardia. Una estética muy guardada del Rap Neoyorquino noventero.” (Santiago Cembrano, comunicación personal, 13 de septiembre de 2021), en donde, se añade la influencia estadounidense en la vestimenta común de los raperos y raperas, estos rasgos representativos del Rap bogotano, son puestos en consideración por algunos entrevistados, sobre todo por una transformación en las propuestas musicales que han identificado, de acuerdo, al paso del tiempo y la participación de otros actores como la industria.

“Finalmente, (el Rap) ha terminado respondiendo a la industria. Ha convertido al Rap en lo que quiere que sea, como quiere moldearlo. Hay muchas personas que dan ese gusto y dejan de cantar lo que los hace conocidos y los lleva a ese lugar, y terminan cantando lo que los otros quieren que se escuche. Yo siento que hay una lucha entre el mercado y el sobrevivir (...) Hay una lucha. Creo que quizá la estética del rapero estaba muy marcada, y ahora, no tanto.” (Camila Díaz, comunicación personal, 25 de agosto de 2021). Perspectiva que sin embargo, otros consideran que no es así, en el sentido de que se da una lucha explícita entre propuestas artísticas, pues, se constituye que hay suficiente multiplicidad de proyectos, que todos ocupan un lugar importante en el campo social.

En donde, por ejemplo, la digitalización y la apertura de vías para participar como creadores de música Rap, implicó un aumento en la oferta y así mismo, en el carácter diferente inmerso en cada una de las propuestas. “Hay una heterogeneidad dentro del Rap. Porque sea música rap, no significa que todos hagamos lo mismo. El arte permite múltiples expresiones y nosotros como consumidores, escogemos qué escuchar. (...) Las personas más nuevas, no tienen una descripción tan contextual e histórica de lo que está pasando, sino que son como más internos, algo distinto a lo que se está escuchando. Mientras que en los 90 se escuchaba más de lo que estaba pasando en el barrio, es más hacia afuera, que los procesos individuales. Eso es un cambio que está sucediendo en el Rap.” (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021). Lo que nos indica, que hay una sensación de apertura a música Rap con temáticas que antes no eran comunes, como el Rap decolonial, feminista y de resistencia colectiva, que, efectivamente responden a las transformaciones coyunturales de la ciudad, la demanda de la época, ya que, se unen las dos vertientes, un Rap introspectivo e individual con un interés de algunos por el Rap como un instrumento de lucha social directa.

Así mismo, como las propuestas estéticas han ampliado el espectro de referentes, dotando de diversidad al Rap de la ciudad, tanto por los cambios contextuales, como también, por el contacto cada vez más cercano que se experimentó con los movimientos del género de otras locaciones, donde “muchas de esas letras comenzaron a cambiar ese pensamiento de calle, incluso en las canciones más Og (Original gangster) le metían cosas mucho más pensantes o más conscientes, venían de esa influencia española, (...) la mezcla del Hip hop colombiano con el de resto de países por ejemplo con el rap de México o el rap de Chile” (David, grupo focal, 30 de septiembre de 2021), permitirían a su vez, la generación de transformaciones en el público de Rap de la ciudad, que habitualmente participaba en la construcción de los espacios y compartires.

“Del 2013 para acá, el Rap se fue poniendo de moda y se volvió cool. Gente que no es rapera, empezó a ir, jóvenes de clase media y alta, que encontraban placer en encontrar diferentes géneros, que tiene al Rap entre su playlist. Así es que crece el Rap, en EEUU el Rap nació no sólo por ser música de nicho, sino que es porque allá es Pop, y eso hace que más gente llegue a la cultura y al final, es un impulso económico importante.” (Santiago Cembrano, comunicación personal, 13 de septiembre de 2021). Una masificación, que implica por un lado, la posibilidad de profesionalización de los artistas y por el otro, el crecimiento del Rap como género.

El conflicto con lo anterior, viene con lo que se podría llamar una probable ruptura con “los rituales de interacción” históricos del Rap en Bogotá, lo que no implica un efecto negativo, sino que, como es algo que está ocurriendo actualmente, existe incertidumbre por el devenir de este fenómeno, recordando que la existencia de los rituales, depende de “la existencia de límites y barreras que marcan quién participa o no en el ritual, la focalización de la atención de todos los participantes en el ritual sobre un mismo objeto y la vivencia de los mismos sentimientos y emociones” (Collins, s.f, citado en Noya, 2017, pp: 233), cuando, siguiendo la línea de Colombres (2011), la respuesta de un producto cultural a la demanda de las masas, implica una erosión en los procesos de comunión y creación colectiva, pues, se sufre una individualización fruto de una actividad de consumo que invisibiliza la memoria histórica de una dinámica cultural, al cambiar la relación de participantes a espectadores que toman, en este caso a la música, como un objeto despojado de su naturaleza social.

3.3 El consumo de Rap y la construcción de identidad

Y es que precisamente, la condición de una masificación y en cierto sentido, un desdibujamiento de un grupo focalizado con características compartidas de comportamiento y pensamiento en el público Rap por

La actual variabilidad de los gustos, vinculada a la continua transición de modas provocadas por el dinamismo social y una creciente democratización de la cultura, implica una sucesión de estéticas musicales fugaces, siendo imposible hablar ya de grandes formaciones estético-culturales alrededor de la música. Podemos decir que la música creada en la actualidad no posee una conciencia estética unitaria, sino una multiplicidad (de estilos, mensajes, etc.) de conciencias estéticas fragmentadas. (Hormigos, 2004, pp:264).

Lo que no impide que dentro del campo social del Rap en Bogotá, los entrevistados en cuestión no hayan realizado procesos de diferenciación, a partir, de la música Hip Hop, pues, como ya se ha venido mencionando, el impacto de este género, implicó que de una u otra manera, los jóvenes de barrio popular tuvieran una relación con él, al habitar la mayoría de los espacios. Ya la relación que se formaba por el Rap y una progresiva inquietud e interés por profundizar en la historia y los valores de la cultura Hip Hop, si dependía de los posicionamientos tomados al reflexionar desde una perspectiva estética, acerca de la considerada banda sonora del barrio.

La llegada del Rap, desde la experiencia personal de Nicolás Forero, fue una experiencia de construcción de diferencias, respecto a otros:

hay dinámicas que impuso entre las mismas relaciones de los muchachos y la gente joven. Creó varias jerarquías, en la época de “las tribus urbanas” que le llamaban. Sí demarcaba mucho, el pensamiento de cada grupo, según el género que usted escuchara, generalmente siempre estuve enmarcado entre las personas que escuchábamos Rap, y generalmente, nos considerábamos más conscientes que otros. No era una conciencia para razones sociales o para el servicio, se debía ser más conscientes con su inmediato exterior, así mismo, se rechazaban otras personas por la música que se escuchaba. Eso sigue pasando, se sigue juzgando a las personas por el arte que consumen. (Nicolás Forero, comunicación personal, 25 de Agosto de 2021).

De esta manera, el Rap se constituyó para algunos como un elemento central de la creación de relaciones, en donde se enmarcaba la diferencia desde ellos mismos, respecto a otros grupos (considerados subculturas), como de otros, como representantes de la institucionalidad, que ya de por sí, generaban una diferenciación desde el conflicto y la

violencia simbólica, pues, se leía al otro desde el prejuicio. “Seguramente los veían igual que ahora, como reñeros, ¿Por qué se visten así? Porque igual siempre han sido los pantalones, vestidos de formas atípicas, con una esencia bien negra. Siento que siempre ha sido como intentar hacer una revolución social y quejarse.” (Valentina, comunicación personal, 31 de agosto de 2021), una estética y postura que ha resultado incómoda para las expectativas sociales construidas en torno a los jóvenes y su deber ser.

En esta misma línea, en términos de DeNora (2000), la música es una tecnología del yo, “music thus “gets into” individuals via a deliberate meaning-making process. That said, music also “gets into” the body with little forethought – as when certain musical elements inspire action (e.g., marching) or rest (DeNora 2000, citada en Roy, W, 2010, pp:16). En donde, la música, tiene un papel fundamental en la visión y voluntad de construcción de mundo, desde lo micro a lo macro, el Rap constituye una afectación en la identidad, si se le acepta y se le entiende. Así lo confirma Valentina, “en esa construcción me ha cambiado la percepción de la vida, desde cómo trato a mi mamá hasta cómo me desempeño con el vecino de al lado.” (Valentina, comunicación personal, 31 de agosto de 2021).

Siguiendo el eje, hay oyentes que se consolidan y deciden tener una relación estrecha con el Rap, a partir de la experiencia de un solo grupo, el cual, les abre el mundo de las producciones Rap para la exploración libre y personal. “Groups likewise use music as a tool for building identity – an “us”. The relationship between a group and music flows two ways: music is identified by people inside (and outside) the group as “belonging” to it, and membership in the group is marked partly by embracing this music.” (Roy, W, 2010, pp:18).

Es el caso de Valeria, participante del grupo focal, quien cuenta que:

Me identifico un montón con Aerophon, tanto por sus letras y por lo que significó cuando los empecé a escuchar, y por que el momento y el proceso en el que se escuchan es el que también marca a la persona y le hacen a uno hacer click con la música. Yo venía de un concepto del rap rata por así decirlo y poder encontrar como lírica y poder encontrar un montón de mensajes que en ese momento estaba buscando, fue donde dije, parece, ya acá. Y fue donde empecé a descubrir también muchas más cosas en cuanto al rap (Valeria, comunicación personal, 30 de septiembre de 2021).

Experiencia interesante, pues, es común entre los entrevistados la apreciación de enganche y sorpresa que provocó en ellos el hecho de acercarse a propuestas musicales dentro del Rap de

la ciudad, que no tuvieran como línea temática predominante la narración explícita de las realidades violentas que se viven en las calles de los barrios periféricos, ya que como algunos mencionan, les resultaba agotador por una sobrecarga de lo ya vivido en la cotidianidad, o, simplemente por falta de identificación con esas experiencias estéticas construidas por esos artistas.

Y es que “la música, como la identidad, es a la vez una interpretación y una historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, la mente en el cuerpo y el cuerpo en la mente; la identidad, como la música, es una cuestión de ética y estética.” (Hall, S, 1996, pp:184). Lo que permite un sistema de disposiciones que de manera dialéctica, construye entre lo colectivo y lo subjetivo, una manera particular de hacer y ser en la vida social.

Es así como, oyentes participantes del campo social del Rap bogotano, deciden afiliarse al movimiento desde una coherencia con ideales políticos previamente construidos, como es el caso de Camila Díaz, quien relata que

Yo suelo consumir muchas raperas mujeres, como Karen Tobar, Lucia Vargas. Un ejemplo, DelaKim, es una rapera feminista gorda y lesbiana, entonces, la nena, todo su contenido lo lleva por este medio y para mí escucharla, ha cambiado mucho la forma en como yo me viste, porque la nena te habla de vencer las opresiones, eso me ha ayudado un montón en la forma en cómo me siento y cómo me desarrollo en los espacios. (Camila Díaz, comunicación personal, 25 de agosto de 2021).

Donde se nota el papel estructurador y acompañante del Rap, como un transporte y potenciador de luchas que permiten un arraigo con posicionamientos políticos y éticos, que además, competen una línea de sanación con la propia subjetividad, y si se quiere, espiritualidad. puesto que es “el lenguaje que está más allá del lenguaje ya que tradicionalmente ha ido ligado a la necesidad del hombre de comunicar sentimientos y vivencias que no se pueden expresar por medio del lenguaje común.” (Hormigos, J, 2009, pp:92).

Justamente, en esta dimensión, también se afirma Andrea Cifuentes, quien desde su papel como escucha y como gestora cultural, hace del Rap una herramienta para tejer sociedad y trabajar en el reverdecimiento de las ideas y las prácticas, al compartir y escuchar, el Rap que representa sus convicciones de mundo:

lo que decido escuchar, construye mi individualidad, cuando escucho una canción o un álbum, se empiezan a abrir otros caminos y ahí comienzo a cuestionarme lo que estoy caminando y a qué lugares quiero ir. Las propuestas musicales abren caminos y generan preguntas. (...) Lo que pasa es que la música es una decisión política, en términos de cuál es tu criterio con lo que estás escuchando. Desde lo espiritual, la música es alimento, tú decides que estás consumiendo. (Andrea Cifuentes, comunicación personal, 20 de agosto de 2021).

Desde esta forma, y como se ha venido construyendo en este capítulo, el Rap se ha encargado de establecer a la identidad o al proyecto del “yo”, a través, de experiencias estéticas que presuponen en las subjetividades unas modalidades de relacionarse y de comprenderse de manera particular, en una espiral que va de lo colectivo a lo individual. Los grupos sociales “sólo consiguen reconocerse a sí mismos como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) por medio de la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas” (Hall, S, 1996, pp: 187), lo cual, en sí, en las condiciones actuales en donde la individualización es el método institucionalizado para relacionarse con la música, seguir construyendo espacios colectivos con sentidos y rituales en comunión, se convierte en una forma de herejía contra las verdades objetivas de la estructura social.

Conclusiones

El Rap, analizado desde sus factores sociales en la ciudad de Bogotá, se entiende desde su dimensión relacional, que es inherente a las producciones culturales con la realidad social, ya que, "las creaciones objetivas del espíritu nunca deben ser opuestas al acontecimiento social, y sólo pueden ser consideradas en una correlación funcional con él en los campos de acción de la cultura" (Silberman, 1971, pp:16).

De esta manera, se establece que la música Hip Hop ha generado impactos desde el orden histórico, tanto en el campo material como simbólico. En el primer capítulo se puede hallar el impacto que generó en su comienzo, sobre todo en los jóvenes de barrios populares, en donde, como Mecca se tiene al barrio “Las Cruces” en el Centro de Bogotá. Así mismo, se constata que la relación que se tiene con una música determinada va variando de acuerdo al paso del tiempo, la intervención de diferentes agentes y la puesta en escena de diferentes fuerzas que componen un campo social que está en una constante configuración.

Se entiende que la música no sólo es un producto abstracto, sino que obedece a diferentes variables culturales e históricas, notando una constante tensión en el devenir de la producción cultural del Rap en los artistas, en cuanto a los valores mercantiles y estéticos, que resulta ser una lucha constante en el universo subjetivo de los raperos y en las dinámicas macro del campo social del Rap, el debate de lo que es real o no, lo comercial y lo artístico están en pugna y las decisiones tanto de artistas como público se encargan de trazar los caminos del Rap bogotano.

Es así como el Rap, ha servido no sólo como una expresión artística, sino como un motor de diferenciación social que representa los barrios marginalizados de la ciudad y un generador de espacios socializadores para el alza de voz e inconformidad respecto a injusticias o arbitrariedades institucionales. Sin embargo, pese a que el constructo imaginario dominador a cerca del Rap y su función social se suele anclar con procesos revolucionarios desde la cultura, también es cierto que el Rap no escapa de las dinámicas de la estructura social, y así como la industria de masas se ha interesado transformando los contenidos y las formas del quehacer Rap, en otras ocasiones son los artistas y el público los que deciden orientar el Rap hacia otro tipo propuestas que vayan desde el mero entretenimiento hasta una reflexión hermética e individual.

En esto radica la importancia de esta investigación, tanto para la Sociología como para la cultura Hip Hop. Y es reconocer que, pese a que se ha estructurado un deber ser del Rap, en realidad su concepto y las prácticas que engendra, son un campo social en lucha, en donde la relación dialéctica con la realidad social por parte del Rap varía, de acuerdo a la dinámica de conflicto entre tradición e innovación y los procesos de reflexividad que entablan los artistas Rap en la construcción de sus obras, así como los procesos de reflexividad por parte del público y sus condiciones de reapropiación que se adaptan a los momentos históricos.

Se explora desde esa línea en la presente investigación, que no se puede entender un fenómeno musical sin explorar las redes sociales que están detrás de cualquier producción cultural, ubicándolas espacio temporalmente y estableciendo una caracterización de los agentes manifiestos en los diversos procesos que se llevan a cabo en un campo social artístico determinado.

Puntualmente, se constata que el Rap como género musical dentro de la ciudad de Bogotá está en una constante relación recíproca con la realidad social, cumpliendo un doble rol, en

donde, es un producto histórico y a su vez, como actividad, es generador de historia social. A lo que se entiende, que el campo social del Rap en la ciudad de Bogotá, no posee una naturaleza estática, sino que, está en un proceso dinámico, en la que los actores que se pueden agrupar en tres conjuntos: 1. Comunidad Hip Hop (MC 's, productores independientes, grafiteros, Bboys/Bgirls, Dj' s), 2. Público/oyentes y 3. Organizaciones externas institucionales y no institucionales (Alcaldía, sellos discográficos y medios de comunicación masivos), están configurando el presente y el futuro del Rap de la capital.

En donde, como generalidad que prima en las lógicas de los conflictos de apropiación y producción de las obras de Rap de Bogotá, está el aspecto de la tensión entre tradición e innovación, que ha despertado debates internos en el campo, sobretodo desde 2006 y revitalizados en los últimos años, pues, ante la masificación que se ha estado presentando, la heterogeneidad de propuestas musicales, verdades subjetivamente dadas a las obras y públicos, implica dificultades para detallar un imaginario colectivo y característico del Rap bogotano.

Estéticamente, en los estadios de la producción sonora, audiovisual y discursiva, se han anotado las diferencias que han surgido, de acuerdo, a las nuevas herramientas virtuales de creación, distribución y consumo de la música, así como también, cambios que han dependido de las decisiones de artistas que han querido romper paradigmas internos del campo social del Rap bogotano.

Sin embargo, pese a estas dificultades mencionadas, sí se evidencia, que algunos de los artistas que tienen mayor impacto a nivel de alcance a las masas, cumplen con características que en términos de Illescas (2015), obedecen a modelos prefabricados por una industria musical que directamente e indirectamente busca regularizar y estandarizar artistas y obras, lo que se traduce en proyectos que se interesan por el mero entretenimiento y por lo tanto, no profundiza en problemáticas humanas, dejando de lado el valor artístico/cultural por el mercantil y pragmático. Lo que hace del campo social del Rap en Bogotá, un campo de lucha.

Por lo anterior, la Sociología como una disciplina científica sirve como una herramienta de aporte de un conocimiento articulado y conceptualizado que logra asumirse como parte del debate cotidiano. Es este el papel que quisieron jugar los investigadores, precisamente en el marco de asumir la lucha desde una construcción de conocimiento colectivo, asumiendo los conflictos inherentes y esperando que este saber en doble vía sea puesto en discusión en los

espacios Hip Hop, para así seguir en evolución y enriquecer la capacidad crítica que nace desde las calles y barrios.

En conclusión, como se pudo demostrar en la investigación, el Rap como música cuya característica principal es que sus sitios de enunciación y de mayor impacto son los territorios marginalizados, cuenta con un gran potencial que va desde la posibilidad de construcción y transformación de realidades, redes simbólicas de referenciación para el establecimiento de identidades y habitus, y un bagaje histórico y filosófico plural, está en un constante cambio y se necesita que los fenómenos culturales por esto mismo, sean puestos en consideraciones diarias para ser dueños de nuestro devenir social, pues con el Rap se demuestra que la música es determinante en cómo somos y construimos mundo.

Así, la presente investigación pretende ser un antecedente para futuras indagaciones del Rap bogotano y de otras locaciones, pues esta en imparable mutación, en consonancia con los cambios vertiginosos que viven las sociedades contemporáneas, requiere de agentes activos en configuración de los campos sociales artísticos. Tanto para que artistas Rap como para oyentes y otros personajes partícipes en los diferentes procesos determinen su relación con la música, entendiéndose como dinámica social más no como un objeto, y en esa línea, seguir construyendo comunidad Hip Hop en contravía de la individualización de la cultura de masas y una academia más cercana con la calle y la sabiduría que escapa de la sistematización hermenéutica, pues se encuentra en las estéticas de lo popular.

Referencias

- Acción Comunal Barrio Las Cruces. (1976, Abril). Carta enviada a la Alcaldía Menor de Santa Fe de Bogotá de la Acción Comunal del Barrio Las Cruces.

- Adorno, T. (1970). Teoría estética. Traducción de Jorge Navarro Pérez. Ediciones Akal, Madrid, 2004.
- Aguilar, A. (2017). El hip hop en Colombia (una breve historia). Radionica: <https://www.radionica.rocks/noticias/el-hip-hop-en-colombia-una-breve-historia>
- Alvarez. J. (2016) La transformación del barrio Las Cruces y su consolidación como borde urbano durante el siglo XX. Bogotá: Colombia. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes y Arquitectura.
- Audiolírica. (2019). JHT, Perfil. <http://www.audiolirica.com/index.php/2019/05/17/jht/>
- Blanning, T. (2008). EL TRIUNFO DE LA MÚSICA. LOS COMPOSITORES, LOS INTÉRPRETES Y EL PÚBLICO DESDE 1700 HASTA LA ACTUALIDAD. Barcelona, España. Quaderns Crema, S.A.U.
- Beltrán, R. (2016). La cultura hip hop del barrio Sucre, localidad quinta de Bogotá: entre lo local y lo global. Universidad Santo Tomás.
- Biaggini. M, (01 de diciembre de 2020) Orígenes de la práctica del rap y el Hip Hop en el conurbano bonaerense (1982-1992), Universidad Nacional Arturo Jauretche, Programa de Estudios de la Cultura, Florencio Varela, Buenos Aires, Argentina. https://antigua.unlam.edu.ar/index.php/antigua_matanza/article/view/91/330#info
- Bolaños, C. (2016). NARRATIVAS URBANAS, RAP Y CRÓNICA UNA ALTERNATIVA INTERTEXTUAL PARA JÓVENES DE EDUCACIÓN MEDIA.Universidad Santo Tomás.
- Bourdieu. (1993). Génesis y estructura del campo burocrático. (Pp: 49-62).
- Bourdieu. (1994). Sociología y cultura. (Pp: 5-141). Les editions de Minuit, París.
- Bourdieu. (1997). Razones prácticas sobre la teoría de la acción. Capítulo: 1,2 y 3. Barcelona: España, Editorial: Anagrama.
- Bourdieu. (2001). Poder, derecho y clases sociales. Capítulo 3, capítulo 4 (Pp: 101-165). Segunda edición. Bilbao:España. Editorial Desclée de brouwer.
- Bourdieu, Silbermann. (1971). Sociología del arte. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires, Argentina.

- Castiblanco, G. (2005). RAP Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA: UNA FORMA DE SER JOVEN. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Colombia).
- Carrillo, J. (2004). Arte en la red. Capítulo 1: Mundos virtuales. (Pp: 31-53). Ediciones cátedra. Madrid, España.
- Clavijo, A. (2012). LA MÚSICA RAP COMO MANIFESTACIÓN CULTURAL URBANA EN LA CIUDAD DE PEREIRA. Universidad tecnológica de Pereira.
- Cembrano, S. (2021). Escuchar a los árboles. HJCK: <https://hjck.com/reportajes/escuchar-a-los-arboles/>
- Colombres, A. (2011). Teoría transcultural de las artes visuales. La Habana, Cuba. Ediciones ICAIC.
- Colegio de Profesionales Inmobiliarios. (1988). Migración interna y deterioro urbano en la ciudad de Bogotá. Bogotá: Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Facultad de Economía
- Corbetta, P. (2007). METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN SOCIAL. McGraw-HILL/INTERAMERICANA DE ESPAÑA.
- Dávila, M. (2019). El Rap, en la Iniciación del Género Lírico, a Través del Taller Como Estrategia Didáctica para Estudiantes de Sexto Grado. Universidad Santo Tomás.
- De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano. 1, Artes de hacer. Primera parte: Una cultura muy ordinaria, (Pp: 5-45). México. Edit: Cultura libre.
- DeNora T. (2000). Música en la vida cotidiana. Nueva York: Cambridge Univ. prensa.
- Echavarría, C, Linares. A & Rincon.J, 2011 (1 de febrero del 2011) Reivindicar para permanecer. Expresione de ciudadanía de un grupo de jóvenes hip-hop de la ciudad de Bogotá. Revista de Estudios Sociales No. 40 rev.estud.soc, pg. 101-114.
- Echeverría, B. (2010). Definición de la cultura. Lección 1, 2, 3. (Pp: 15-107). México: Fondo de Cultura Económica.

- Espitia, J. (2008). “El Rap es mi nación”: De representaciones y marginalidad, el barrio Las Cruces, escenario de confluencia de conflictos. Universidad Javeriana.
- Fajardo, J.(2017). Crack Family: poetas de los bajos fondos de Latinoamérica. El Mundo. <https://www.elmundo.es/cultura/musica/2017/06/02/59317ec0ca47416b218b457a.html>
- Franco. A, (27 de julio de 2017) “Mi hermana era el alma de Gotas de Rap, el grupo se acabó con ella”: Kontent Thug. Vice: <https://www.vice.com/es/article/bjxez5/entrevista-kontent-thug-gotas-de-rap-colombia-noisey-melissa-contento>
- Flórez, J. (18 de junio de 2011). Crack Family, religión de la calle. El espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/bogota/crack-family-religion-de-calle-articulo-638618>
- Fubini, E. (1998). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX. Capítulo 15 (pp: 407-432) LA ESTÉTICA Y LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. Alianza Musical.
- Gaméz, L. (2015). “Rap en resistencia”: una propuesta artística en camino a la paz. Los Grupos Renacientes y Resistentes, en las comunidades de Curvaradó y Cacarica, Chocó (1997-2014). Universidad Santo Tomás.
- Garcés, A. (2011). Juventud y comunicación. Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. Signo y Pensamiento 58 · Eje Temático | pp 108-128 · volumen XXX.
- García, C. (2019). Una historia del rap y el 'hip hop' en Colombia, por Chucky García. Revista <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/una-historia-del-rap-y-el-hip-hop-en-colombia-por-chucky-garcia/78248/> semana:
- García Naranjo, J. P. (2006). Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá. Bogotá: Universidad del Rosario
- Giddens, A. (1999). Consecuencias de la modernidad. Madrid: España, Alianza editorial.

- Giddens, A. Lash, S. (2001). Modernización reflexiva: Política, tradición y estética en el orden social moderno. Capítulo 3. LA REFLEXIVIDAD Y SUS DOBLES: ESTRUCTURA, ESTÉTICA, COMUNIDAD. (Pp: 137-209). Madrid, España. Alianza editorial.
- Goffman, E. (1997). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires, Argentina. Amorrortu editores.
- González, C.(2013) Bogotá desde el rap bogotano: sin amigos, sin ley y sin futuro. Polisemia No. 16, (pp:64 - 78).
- González, M. (2005). CULTURA URBANA HIP-HOP. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. ULTIMA DÉCADA N°23, CIDPA VALPARAÍSO.
- Gutiérrez, A. (2005). Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu. Cordoba, Argentina: Ferreyra.
- Hall, S. (1996). Cuestiones de identidad cultural. Amorrortu editores. 7. Música e identidad. (Pp: 181-214). Buenos Aires- Madrid
- Harvey, D. (2013). Ciudades rebeldes del derecho de la ciudad a la revolución urbana. (Pp:18-144).
- Heath, J. (2005). REBELARSE VENDE EL NEGOCIO DE LA CONTRACULTURA. Bogotá, Colombia. Santillana Ediciones Generales
- HOLSTON, J. "La ciudadanía insurgente en una era de periferias urbanas globales: un estudio sobre la innovación democrática, la violencia y la justicia social". In Delamata, G. (ed.), Movilizaciones sociales: ¿nuevas ciudadanías? Reclamos, derechos, estado en Argentina, Bolivia y Brasil. Buenos Aires: Biblos, 2009, p.46-65.
- Hormigos, J. (2010) Distribución musical en la sociedad de consumo: La creación de identidades culturales a través del sonido Comunicar, vol. XVII, núm. 34, 2010, pp. 91-98 Grupo Comunicar Huelva, España.
- Hormigos, J, Martín, A. (2004) La construcción de la identidad juvenil a través de la música. Universidad Rey Juan Carlos. p 259-270.

- Illescas, J. (2015). La dictadura del videoclip, Industria musical y sueños prefabricados. Barcelona, España: Edición propiedad de Ediciones de Intervención Cultural/El Viejo Topo.
- Jay, M. (1986). La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt. Madrid, España. TAURUS EDICIONES.
- Krs One. (2010). The Gospel of Hip Hop. Temple of Hip Hop. Brooklyn, EEUU. Power House Books.
- Lomnitz, L. (1975). LA MARGINALIDAD COMO FACTOR DE CRECIMIENTO DEMOGRÁFICO.
- Marín, Martha y Germán Guarín. (2002). Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles. Bogotá: Siglo del Hombre Editores – Universidad Central– DIUC.
- Martí, J. (2000). Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales.
- Medina, F. (1998). El centro comercial: "Una burbuja de cristal". Diálogos de la comunicación, 111- 130.
- Monogomeri. (2020). Colombia y el Rap toda una historia de Bogotá a Medellín. Neo2: <https://www.neo2.com/rap-colombia-historia-paisa/>
- Noya, J. Del Val, f & Muntanyola, D. (2013). PARADIGMAS Y ENFOQUES TEÓRICOS EN LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA. Revista Internacional de Sociología (RIS). Vol.72, nº 3, Septiembre-Diciembre, 541-562, 2014
- Noya, J. (2017). Sociología de la música: Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas. Editorial Tecnos. Madrid:España.
- Rentería, D. (2020). Diez canciones de rap dedicadas a Bogotá. Radionica: <https://www.radionica.rocks/musica-colombiana/diez-canciones-de-rap-bogota>
- Rey, A. (2019). La Etnnia: la historia detrás del 5-27. Canal 13: <https://canaltrece.com.co/noticias/la-etnnia-527-discografia-el-ataque-del-metano/>

- Rivera, S. (2015). Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro.
- Rocío, L. (2015). “Rap en resistencia”: una propuesta artística en camino a la paz. Los Grupos, Renacientes y Resistentes, en las comunidades de Curvaradó y Cacarica, Chocó (1997-2014). UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS.
- RollingStone. (2019). Rap colombiano: 20 grandes canciones. RollingStone: <https://www.rollingstone.com.co/musica/rap-colombiano-20-grandes-canciones/>
- Roy, William & Dowd, Timothy. (2010). What Is Sociological About Music?. Annual Review of Sociology. Vol. 36, pp. 183-203, 2010, Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=1691322> or <http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102618>
- Ruiz, Jaime & Martín-Cabello, Antonio. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. RES. Revista Española de Sociología, ISSN 1578-2824, N°. 4, 2004, pags. 259-270. 4.
- Sandín, J. (2015). El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo. UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA, ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR DE GANDIA.
- Shuterman, R. (2002). El arte del rap. Idea, Barcelona.
- Silva, M. (2016). La Universidad de la calle y de la vida, el Hip Hop como experiencia educativa. Universidad Nacional de Colombia.
- Suárez, J. (2014). SUBJETIVIDADES Y PRÁCTICAS SOCIALES EN EL RAP (Diálogo con algunos grupos y raperos de Engativá). UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL.
- Theodor W. Adorno, 1970. Teoría estética. Ediciones Akal, Madrid, 2004
- Torres, A. (2009). Ciudad informal colombiana, barrios construidos por la gente. Capítulo 6: Panorama de la ciudad informal en las principales ciudades colombianas. (Pp: 97-118). Bogotá, Colombia. Universidad Nacional de Colombia
- Torres, C. (2009). Ciudad informal colombiana, Barrios construidos por la gente. Bogotá: Colombia. Universidad Nacional de Colombia.

- Trujillo, D. (2016). Del Hip Hop como cultura para la transformación social a través de sus actores reivindicativos. (Pp: 6 - 62)
- Uribe, J. (2017). Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- Van Dijk. (2000). EL DISCURSO COMO INTERACCIÓN SOCIAL. Barcelona, España. Gedisa Editorial.
- Varon. R. (2013). LAS CRUCES, UN TERRITORIO DE ESTUDIO PARA LA COMPRESIÓN DE LA ESPACIALIDAD COTIDIANA en el contexto del proyecto renovación urbana en Bogotá. (Pp. 2 - 10)
- Vélez, A. (2004). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. Rev.latinoam.cienc.soc.niñez juv: <http://www.umanizales.edu.co/revistacinde/index.html>
- Viveros, C. (2019). Análisis del Rap como práctica socio cultural de un colectivo de músicos liderado por el rapero “El Siete” de la Ciudad de Cali. Universidad Autónoma de Occidente.
- Wacquant. (2013). Los condenados de la ciudad. Guetto, periferias y Estado. (Pp:170-311)
- Zuker, L y Toth, F (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.