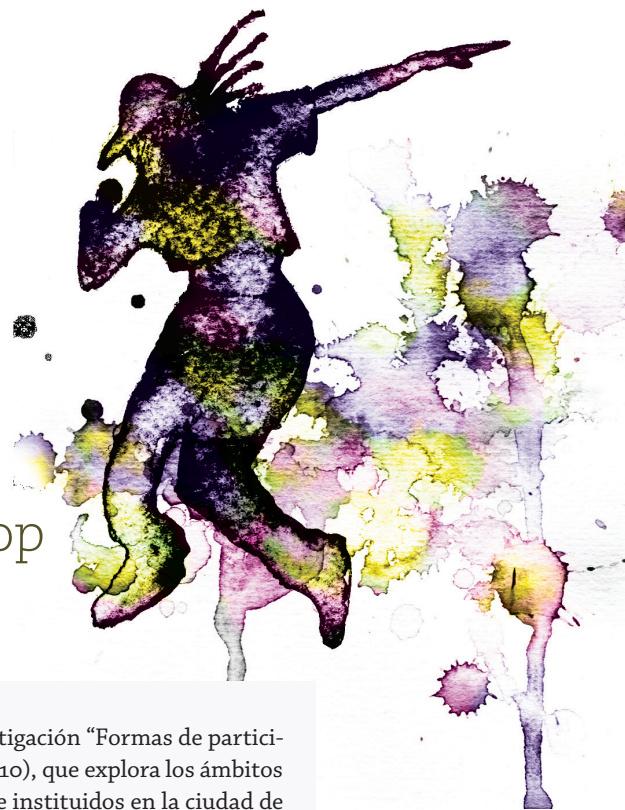


Resistencia estética juvenil

Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop

Ángela Garcés Montoya*/Universidad de Medellín, Colombia



RESUMEN: El artículo presenta parte de los resultados de la investigación “Formas de participación política que constituyen ciudadanías” (Garcés y Acosta, 2010), que explora los ámbitos y escenarios de acciones políticas juveniles de grupos disidentes e instituidos en la ciudad de Medellín. En esta ocasión, se presentan las expresiones de resistencia estética juvenil en Medellín, a través de los procesos organizativos asociados al hip hop, para avanzar en acciones de reconocimiento y la visibilización de *otras expresiones juveniles* masculinas y femeninas —diversas y alternativas—, propias de jóvenes de los suburbios en dicha ciudad. Nos interesa dar cuenta de una tendencia del hip hop que le apuesta a propuestas organizativas desde el arte y, en especial, desde la conformación de colectivos juveniles en la modalidad de escuelas populares con la consigna de resistencia estética.

PALABRAS CLAVE: resistencia estética, cultura hip hop, jóvenes de sectores populares.

ABSTRACT: The article presents part of the results of the research: “Ways of political participation that make the citizenship” (Garcés and Acosta, 2010), which explores the fields and stages of political juvenile actions of dissidents groups created in the city of Medellín. In this occasion, the political juvenile aesthetic expressions of resistance in Medellín are presented through the organizational processes linked to the hip hop. This is presented aiming to advance in actions of recognition and visualization of other masculine and feminine juvenile expressions —diverse and alternative— common of local youngsters in the suburbs of Medellín. We are interested in this article, to give account of a tendency of hip hop that point towards organizational proposals from the art and specially from the formation of juvenile collectives inside the forms of common schools with the slogan of aesthetic resistance.

KEY WORDS: aesthetic resistance, hip hop culture, youth of popular sectors.

Aesthetic youthful endurance Male and female ofshoots trough hip hop

Pp. 87-104, en Versión. Estudios de Comunicación y Política
Número 33/marzo-abril 2014, ISSN 2007-5758

<<http://version.xoc.uam.mx>>

Introducción

LOS ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS nos ayudan a reconocer que en todas las culturas hombres y mujeres se hallan separados por dos dimensiones existenciales y simbólicas: femenino y masculino. Ellos y ellas llevan las marcas diferenciales de vidas separadas; se reconocen y validan comportamientos, pensamientos, gestualidades de hombres y de mujeres. Esas dimensiones dialógicas generan vidas separadas y redundan en las diferentes formas de percibir la vida femenina y masculina. No es posible comenzar a configurar los espacios y tiempos femeninos sin hacer aparecer los masculinos; cada uno tiene criterio de existencia a partir del otro. Ellos y ellas no pueden existir por fuera de la relación dicotómica femenino/masculino, porque es precisamente la forma de relacionarse la que determina la regulación de sus conductas.

Son varias las condiciones sociales y culturales que permiten contar con la existencia de relaciones entre géneros fundadas en la diferencia femenino/masculino donde no existe la exclusión cultural ni el dominio o el sometimiento del otro. Hay que reconocer una gran labor en la antropología cultural respecto al posicionamiento de la noción de *diferencia*, que confirma la existencia de pluralidades culturales. Asimismo, entender que la diferencia tiene como correspondiente la alteridad, es decir, que el otro tiene una presencia importante en la constitución de identidad.

En ese sentido, resulta oportuno pensar las identidades femeninas y masculinas presentes en la cultura hip hop de Medellín, en ellas se evidencian diversos elementos de reconfiguración de la subjetividades juveniles que se resisten al contexto de guerra vigente en los barrios populares. Estos procesos de configuración de identidades juveniles (femeninas y masculinas) “en medio de la guerra” urbana, provistos de contenidos de resistencia estética, son una vertiente novedosa y reciente en Colombia, si consideramos que el interés académico por las juventudes en este país tiene fecha reciente (1980) y sus búsquedas mantienen un sesgo en poblaciones y problemáticas marcadas por “jóvenes vulnerables” o “jóvenes violentos”; categorías que vinculan a los jóvenes y los signan con los adjetivos de masculinos-populares-violentos.

Veremos, entonces, renovadas identidades juveniles (femeninas y masculinas) en escuelas de hip hop, donde también se confronta a figuras de jóvenes de sectores populares vinculados con la guerra —en la modalidad de “sicarios” y “mujeres prepago”— posicionadas por la fuerza del narcotráfico¹ presente en Colombia —y con una manera particular en las comunas populares de Medellín—, que constituyen formas de ser joven relacionadas con “dinero fácil” y que dan lugar a estilos de vida juveniles que, aun cuando no alcanzan a ser de narcotraficantes, están vinculados a estructuras de muerte o explotación sexual.

En este artículo damos cuenta de una tendencia del hip hop que le apuesta a proyectos organizativos desde el arte y en especial desde la conformación de colectivos juveniles, en la modalidad de escuelas populares de hip hop. Estos colectivos se convierten en espacios locales donde los y las jóvenes emprenden proyectos organizativos, educativos y de gestión política. En la escuela de hip hop los jóvenes cualifican las prácticas artísticas a través de semilleros de break, *graffiti* y DJ; fortalecen la organización; aprenden a interactuar con las instituciones locales de planeación y desarrollo y, sobre todo, trabajan en pro de la defensa de los derechos humanos, la promoción cultural y la educación popular.

En esta tarea de reconocimiento de “otras formas de ser joven” (Garcés, 2010 en la periferia urbana de Medellín, nos acercamos a la cultura hip hop a través de las narraciones de los y las jóvenes que cuentan su proceso de vinculación a la música, la estética y, de manera especial, a procesos formativos en la modalidad de escuelas populares. El acercamiento por la vía del lenguaje permite un intercambio dialógico entre la investigadora y los jóvenes hoppers. En ese proceso de extrañamiento y reconocimiento se busca conocer y expresar la cultura hopper desde ellos y ellas mismas; así, aparecen sus testimonios como enunciados subjetivos que nos permiten descubrir ese mundo que confronta una identidad de joven “popular”, para no olvidar la condición relacional y diferencial de nuestra identidad urbana.

Asimismo, observamos la importancia de los trayectos vitales de los hombres y las mujeres jóvenes que incursionan en el hip hop para explorar diversas y alternas expresiones femeninas y masculinas, confrontando la carga tradicional existente en la sociedad y en los colectivos evidentemente masculinos. Nos interesa resaltar las actitudes de hombres y mujeres jóvenes que se atreven a trasgredir el rol de género para ampliar sus perspectivas de vida desde el arte y la resistencia cultural, logrando, a la vez, un lugar para su autorrealización.

Contexto cultural de las imágenes femeninas y masculinas de las y los jóvenes en Colombia

En la década del 90, en Medellín se instala la figura del “joven violento”, ampliamente difundida en los medios masivos de comunicación (noticieros de tv, radio y prensa), a la vez que las líneas de investigación de las universidades y las ONG se concentran en atender al “joven vulnerable” o “joven en riesgo”. Tales representaciones se encarnan en la imagen del “sicario”,

Un joven que no es narcotraficante pero interviene en la guerra de los carteles contra el Estado; no es activista político pero tercia en la pugna entre los actores políticos; no pertenece a ninguna organización desde la cual reivindicar una causa justa pero aparece como actor cuyas acciones alteran la vida colectiva; y para rematar no estudia, poco le interesan

los asuntos escolares y apenas pasa de los 15 años de edad. Esta figura de joven determinó el curso de la investigación en juventud en Colombia, pues la preocupación por las expresiones violentas se convirtió en la pregunta ordenadora y obligante (Perea, 2008, p. 266).

La imagen preponderante del joven “popular” como sicario determinó el curso de las investigaciones en juventud durante las décadas de los 80 y 90. Además, tuvo una gran fuerza en la producción audiovisual cinematográfica en Colombia, al prevalecer imágenes y expresiones de jóvenes asociadas a pandillas y milicias populares urbanas. Las películas *Rodrigo D: no futuro* (1989), *La vendedora de rosas* (1998), *La Virgen de los sicarios* (2000), *Rosario Tijeras* (2005) y el documental *La Sierra* (2004) son producciones representativas donde se generaliza un imaginario nacional de violencia juvenil en las comunas de Medellín.

De otro lado, también se instala la figura “mujer prepago”, una mujer joven (casi adolescente) vinculada al tráfico sexual en un mundo propiciado por los hombres duros del narcotráfico. Su mejor representación se halla en la novela *Sin tetas no hay paraíso* (2006), la cual relata la historia de una jovencita llamada Catalina, de 14 años de edad, quien vive en un barrio popular de Pereira (ciudad ubicada en centro occidente de Colombia que sufre fuerte influjo de los narcos) y cree que sus amigas del barrio que “viven y se enriquecen de los narcos” pudieron “prosperar” gracias al tamaño de sus tetas. De modo que quienes las tienen pequeñas, como ella, están destinadas a vivir en la pobreza. Ante tal situación, se propone, como única meta, seguir los pasos de sus amigas: instalarse implantes de silicona en los senos para lograr conseguir novios “traquetos”.²

Esta novela fue llevada a la televisión en Colombia en una serie producida por Caracol Televisión en 2006. Dicha producción causó intensas controversias por el planteamiento respecto a la cirugía estética de senos y la prostitución adolescente como vías de ascenso social en el contexto del narcotráfico. La telenovela no sólo hace visible el estándar de belleza artificial predominante en la actualidad, sino que pone énfasis en la experiencia subjetiva de las jóvenes que se someten a tal estándar y a diversas formas de dominación con el objetivo de participar de la opulencia del mundo de los narcotraficantes.

Las producciones cinematográficas y de series televisivas, también llamadas narconovelas,³ cuyos personajes protagónicos son sicarios y mujeres prepago, han invisibilizado otras expresiones masculinas y femeninas —diversas y alternativas— de jóvenes de las periferias de Medellín. Las cuales necesitaron esperar, hasta bien avanzada la década del 2000, para lograr un escenario de difusión y representación; cuando emergen, por un lado, investigaciones que recrean otras formas de agrupación juvenil en barrios populares con vínculos que privilegian elecciones estético-musicales (rock, punk, reggae, hip hop) (Arias, 2002; Cano, 2007; Garcés, 2006; Higueta, 2007; Urán, 1996, 2000), y cuando se fortalecen producciones audiovisuales

alternativas de video comunitario y educativo que hacen surgir “otras formas de estar-juntos en la periferia urbana” (Arango y Pérez, 2008; Román, 2009).⁴

En la producción audiovisual periférica y alternativa de Medellín sobresalen los colectivos juveniles *Ciudad Comuna* y *Pasolini en Medellín*. Estos colectivos evidencian entre sus integrantes un interesante tránsito en las formas de agruparse y constituirse como ciudadanos políticos. Ante todo, tratan de distanciarse de las formas tradicionales de organización y exploran otras formas de ser sujeto joven, actor social y gestor cultural. Son colectivos fuertemente comprometidos con las dinámicas sociales y culturales de sus entornos, que hacen de la comunicación un elemento clave de su agrupación: se apropian de los medios de comunicación basándose en procesos de autoaprendizaje, colaboración grupal, autogestión, pluralismo; hacen énfasis en la producción del audiovisual etnográfico (Pasolini en Medellín) y en el *video social participativo* (Ciudad Comuna),⁵ fortaleciendo así su propuesta.

Balance de los estudios de juventud en Colombia

Todos los balances sobre el conocimiento de la juventud en Colombia, presentados en los *Estados del arte*, por Serrano⁶ (2003); Vega⁷ (2006); Garcés, Patiño y Torres⁸ (2008), coinciden en que la emergencia de un nuevo “sujeto” y “campo” de estudio está íntimamente conectado con algunos aspectos que guardan relación, en primer lugar, con el reconocimiento del tema de juventud como un asunto importante de las agendas públicas en Colombia y Latinoamérica, y con la valoración de una población juvenil con expresiones, prácticas e identidades diversas y complejas que merecen ser estudiadas desde diversas disciplinas.

Además, en los *Estados del arte* prevalecen los estudios de jóvenes relacionados con pandillas (Perea, 2008; Riaño, 2006; Salazar, 1990; Ortiz, 1991) y agrupaciones comunitarias (Escobar y otros, 2003). Estas orientaciones temáticas tienen como contexto las distintas manifestaciones del conflicto armado en Colombia que vinculan a los jóvenes con narcotráfico, guerrilla y violencia armada (urbana y rural). Como lo expresa la investigadora Pilar Riaño:

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

En este contexto de violencia, en Medellín surgen otras formas de agrupación juvenil vinculadas por elecciones musicales (rock, punk, reggae, hip hop), configurando espacios-tiempos juveniles que renuevan las imágenes de “jóvenes violentos”; se sitúan al margen del conflicto armado y se declaran actores políticos activos desde el arte, la música y la estética, como una opción de vida no violenta. Con ellos aparece, en la década de 2000, otro nodo importante de las representaciones de los jóvenes de sectores populares: investigaciones renovadas asociadas al reconocimiento de las juventudes en su capacidad de producir cultura, que resaltan la noción de un sujeto portador de una cultura específica (subcultura, microculturas, culturas juveniles...) y valoran al sujeto joven como creador de sentidos y prácticas culturales locales y globales (Serrano, 1998; Muñoz y Marín, 2002; Castiblanco, 2005; Garcés, 2005, 2006 y 2010).

Sólo en los últimos años en Colombia, y específicamente en Medellín, se ha explorado las dinámicas organizativas juveniles desde el arte y la resistencia estética, al reconocer el potencial transformador y formativo de los y las jóvenes desde el hip hop;⁹ se indaga y recrea los vínculos entre estética, política y escuelas populares. Gracias a la relación entre el mundo estético y formas organizativas innovadoras, los y las jóvenes han incorporado de manera intrínseca, en las creaciones artísticas (rap-MC, break, graffiti, DJ), nuevas formas de expresión y participación juvenil que dinamizan y promuevan, desde los propios procesos juveniles, otras maneras de entender, asumir y gestionar la política y la acción social comunitaria.

En las culturas juveniles se reconocerá entonces el papel central que cumple la música, entendida como una fuerza identitaria juvenil, que además potencia la posibilidad de creación y producción cultural de los jóvenes para los jóvenes. Se trata de una elección que supera el gusto y la afinidad por un género o estilo musical, para convertirse en la fuerza que marca la existencia y la identidad colectiva, haciendo posible el encuentro cara a cara entre los y las jóvenes; este encuentro, a su vez, cumple con las condiciones de reciprocidad (al compartir el gusto por la misma música) y la de co-presencia (confluir en los mismos territorios); estas son las condiciones indispensables para la construcción de una identidad colectiva (Garcés, Tamayo y Medina, 2007, p. 201).

En el Valle de Aburrá, principalmente en Medellín, existen varias experiencias de articulación juvenil alrededor del hip hop que están configuradas como propuestas de gestión y participación social, cultural y política. En Medellín sobresalen Elite Hip Hop (comuna 13), Crew Peligrosos (comuna 4), Colectivo The Barrio y República UND (comuna 8). En otros municipios del Valle de Aburrá aparecen la corporación Rap sin Pausa (Guayabal e Itagüí) y la corporación Cultura y Libertad (con amplia incidencia en Medellín, Sabaneta e Itagüí). En general, estos colectivos promueven la organización juvenil, la no-violencia y la desvinculación de niños y jóvenes de la guerra.

Interesa dar continuidad a los estudios culturales sobre juventud con una renovada orientación que atiende las premisas de la *comunicación intercultural* para estudiar la identidad y la diferenciación como un proceso donde todos los grupos sociales tienden a instaurar su propia alteridad. Se trata de una construcción simbólica creada por un *nosotros* (joven-mujer /joven-hombre) que posiciona alteridades con respecto a la autoridad: familia, gobierno, escuela, religión, adulto, moral, entre otras. Esta diferencia en tono femenino-masculino debe considerar “la reconstrucción de las identidades diferenciadas, como sujetos que llevan implícitas la igualdad de derechos y ésta a su vez implica el esclarecimiento del principio de igualdad y el derecho a la diferencia. Sin embargo, el derecho no logra resolver el significado de la igualdad para aquellos a quienes la sociedad define como diferentes” (Vélez, 2008, pp. 102-103).

En un marco más amplio, al *revisar las ciudadanías juveniles* bajo la triada estética-política-escuelas populares, se busca cuestionar “el proyecto de signo eurocéntrico, masculino, adulto y blanco que invisibiliza en Latinoamérica a indígenas, negros, mujeres y jóvenes. Después de 70 años de modernidad (1930-2000), los excluidos han vuelto al centro del debate y hacen visible la incapacidad de ese modelo modernizador para incorporar la diferencia sin convertirla en desigualdad” (Reguillo, 2000, p. 146). Y, lamentablemente, en Colombia las investigaciones dirigidas a los jóvenes mantienen un sesgo epidemiológico y criminológico al dirigir sus estudios a “jóvenes vulnerables” y “jóvenes en riesgo”; allí se privilegia una mirada signada por problemas sociales, como si éstos fueran inherentes a los y las jóvenes. Es por esto que en complejas dimensiones como la sexualidad se estudia sólo el embarazo adolescente; en salud, se concentran en drogadicción, anorexia y bulimia. Los jóvenes aparecen bajo la noción de víctima, su cuerpo y sexualidad son vinculados a problemas sociales, sin valorar en estas dimensiones sus enormes posibilidades de goce y creación.

Estética y resistencia juvenil

En la investigación sobre *ciudadanías juveniles* es ineludible reconocer la importancia de las expresiones juveniles estéticas como lugares alternativos de acción política y ciudadana. Es posible, entonces, ver en el hip hop “una expresión estética que reacciona en contra de aquello que normalmente se consideraba el reino de la política, es decir, como una *metapolítica* en la que el arte se convirtió en la condición de la libertad y de la igualdad de una comunidad sensorial nueva” (Zepke, 2007, p. 57).

El hip hop logra ser un escenario de participación y organización juvenil provisto de contenidos y lenguajes que se constituyen en expresiones de carácter político, con creaciones artísticas que describen realidades locales y globales (las interpretan e interpelan), transitando

entre la denuncia, la movilización social y la resistencia activa en espacios y territorios violentos.¹⁰ Por ello, en él existen expresiones *metapolíticas* que desde el arte y la organización de colectivos se adhieren a postulados de no-violencia activa, acciones directas y movilización social local. A su vez,

[...] el hip hop se puede entender como una identidad narrativa de las juventudes, dotada de una fuerza de atracción identitaria cuyos elementos constitutivos recrean un conjunto de sonidos, letras, pinturas, danzas y cantos, desde los cuales los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto, que les ofrece la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo (Garcés, 2007, p. 203).

En el hip hop los y las jóvenes encuentran una vía de expresión estética que los vincula con su entorno (barrio, cuadra, grupo de pares). Se trata de un vínculo entre la realidad urbana y la creación estética personal y grupal. Por ello afirmamos que cuando un hopper asume cantar rap, bailar break o plasmar sus pensamientos en un *graffiti*, logra una expresión subjetiva y cultural con impacto político. Así lo expresa Jesús Martín-Barbero: “los jóvenes emergen como una generación que no se constituye a partir de identificaciones con figuras, estilos y prácticas de añejas tradiciones que define la cultura, más bien rompen con un estilo y una continuidad, que se manifiesta mediante la imagen en la manera de vestir, de asimilar la música, de comer, de hablar...” (Barbero, 1996, p. 12). El hip hop se convierte, entonces, en un medio de expresión y resistencia juvenil donde los jóvenes son escuchados a través de su denuncia estética creativa, que les permite pensar y actuar su vida cotidiana.

El siglo XXI se puede nombrar como el siglo de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, el paradigma de la gran renovación de las plataformas informáticas que modifican nuestras maneras de vernos, encontrarnos y reconocernos. Ese entorno no es ajeno al hip hop del mundo y de Medellín: en la vida de los y las artistas del hip hop comienza a ser importante el espacio de conocimiento en la red (páginas, Myspace, blogs), la historia y los relatos cotidianos ahora transitan en la web. Bajo ese contexto reconoceremos la gestión artística y política de los grupos Elite Hip Hop, Crew Peligrosos, Colectivo The Barrio y República UND y la corporación Cultura y Libertad.

A su vez, la escena del hip hop se fortalece gracias a los renovados roles de los y las artistas en su proceso de reconocimiento: como artistas y como gestores culturales; dos formas de nombrarse y representarse que estaban ausentes en las décadas pasadas y ahora aparecen como protagonistas importantes de su desarrollo local, social y cultural.

Vivir del hip hop para nosotros es dejar la sobrevivencia en otro lado, pues la sobrevivencia es algo que nos desgasta de-

masiado y no permiten desarrollar nuestra capacidad como artistas y gestores culturales. Si... anhelamos vender la música, anhelamos que gracias al hip hop sea posible: mercar, pagar los servicios, arriendo. Con el hip hop como proyecto de vida en el presente y a largo plazo significa mejorar las condiciones de todos y de nuestras familias, o sea nosotros todos tenemos el sueño de comprar una casa, de darle la casa a la familia. Si... tenemos otros anhelos: tener una casa escuela de hip hop donde los grupos ensayen, aprendan, compartan la vida del hip hop. También anhelamos tener un buen estudio de grabación, como producto de la inversión de nosotros y de nuestro arte cotidiano, o sea que el hip hop también nos dé la posibilidad de pensar un mejor estilo de vida, pues el estudio de grabación es la estrategia para fortalecernos musicalmente pero también para ayudarnos a autoproducir con independencia (Lupa, 2005).

En su vinculación con la música, los y las jóvenes descubren un gran plexo cultural que reúne diferentes posibilidades sensoriales (audición, movimiento, ritmo) e involucra al cuerpo, la emoción, el recuerdo; por ello, en el mundo del hip hop se resalta su vínculo con la “realidad barrial”, cada expresión estética (rap, *graffiti*, DJ, break) resignifica la vida cotidiana marcada por la guerra urbana. No en vano la música se presenta como una síntesis emocional incomparable con otras ofertas culturales, como cine, teatro, televisión, etcétera. Como lo anuncia Pablo Vila: “La música es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y comportarse, y por el otro, ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional” (2002, p. 40).

Los estudios de grabación

El hip hop en su versión rap o MC nos reitera que el mundo existe en tanto “tenga algo que contar... sólo así se forja el reconocimiento, el diálogo y el encuentro entre los pares” (Garcés, 2006); es una propuesta de la palabra en movimiento, en versiones reales y digitales, y por ello veremos cómo entre los años 2000-2010 cobran fuerza los conciertos, los estudios de grabación y la producción de videoclips en la escena hip hop de Medellín; se trata de espacios y medios que potencian la producción musical de los artistas del hip hop desde la creación de pistas, la grabación de voces y canciones de los diferentes MC de la ciudad.

Antes del 1997 el único estudio conocido en la comuna nororiental era el de Rulaz Plazco. Ya en el 2000 aparecen los estudios caseros, espacios importantes para la vida del hip hop en Medellín, porque allí se crean las pistas musicales, los instrumentales, se graban las voces y masteriza la música logrando una producción depurada al estilo de cada grupo de hip hop (Lupa, 2010).

El hip hop retoma la filosofía de *hazlo tú mismo*, pues son los jóvenes de sectores populares, aquéllos que adolecen de las condiciones óptimas de formación educativa y bienestar social, quienes retoman los cuatro elementos artísticos del hip hop (B-boy, *graffiti*, rap, DJ) y los “desarrollan con las uñas”, se declaran artistas empíricos y se fortalecen gracias a procesos de autoformación y autogestión que les permiten “*paliar la falta de oportunidades*” y lograr un rol protagónico en sus propuestas artísticas. Como bien lo enuncia un representante del hip hop de Medellín: “Lo más difícil en el proceso de reconocimiento del hip hop es lograr que los ‘artistas’ validen nuestras propuestas como ‘artísticas’, pues muchos se atreven a decir que el rap no es música; y por otro lado, están los adultos, que no reconocen la importancia de nuestro quehacer en el hip hop y a [sic] difícil que acepten que ‘esto no es un juego’” (Lupa, 2004).

Esa declaración de Lupa nos obliga a pensar el vínculo que tiene el joven con la música, pues si bien las industrias culturales hacen de la música una mercancía de alto consumo, para los jóvenes de sectores populares la “música es su vida”, no en vano Lupa dice: “Hopper hasta la muerte” [...] “No hago hip hop, soy hip hop, porque el hip hop es mi vida (Lupa, 2006). Podríamos afirmar que en los contextos duros de vida cotidiana los MC logran hacer un reciclaje de la guerra y sus códigos, pues los artistas del hip hop resignifican estos códigos a través de la creación y elaboración de líricas. Con ellos expresan su competencia creativa, un terreno de confrontación y reto permanente que dinamiza la autenticidad y la exigencia personal al momento de componer.

He nacido para batallar quiero buscar mis sueños donde puedan estar hoy no seré uno más que dejo caer su voluntad para que el río se la pueda llevar por ver a mi gente es estas estoy mal cientos por el sustento salen a trabajar qué más da dejaron su naturaleza atrás y para encontrársela no volverán porque hay necesidad prima la obligación hala mas a quién le habrá de importar si recibes poco tal vez miserias porque eso es lo que vale tu mano de obra todos los días se ven sueños amargos cuando se firman contratos con empresas a bajos salarios se hacen tratos la posibilidad de decir no mas no descarto ya lo he dicho estoy harto no me ataron no seré uno más que por minutos su sueldo descontaron por el contrario obligado estaré a ser la voz de los que no hablan y aguantan de los que caen por necesidades que faltan y aquellos que dicen representar los de saco y corbata ya no me atan. Estaré firme en mi destino a los que resisten estimo, creen más en su talento que en el sí mismo, que en el sí mismo.¹¹

Los MC y los DJ encuentran en los estudios de grabación su espacio de creación y producción propia: son estudios que superan el poco acceso a información y tecnología para producción musical característico de la década del 90, pues no existían estudios de grabación caseros de tipo semiprofesional. Los primeros demos fueron grabados en casete que permitieron tener una grabación casera que, ligada a su bajo costo, facilitaba una amplia distribución,

reproducción y aceptación como material para audiciones en festivales o conciertos importantes; la mayoría son intentos artesanales que no pasaban a estudios de grabación, los grupos se atrevían a usar equipos de sonido de doble casetera y algunos equipos sencillos de amplificación, como el *deck*, una consola de pocos canales y algunos micrófonos. Lo valioso de estos ejercicios fue que lograron difundir las propuestas musicales, gracias a ellos se conocieron las canciones de muchos MC y grupos.

Nos preguntamos qué es un estudio casero, veamos una descripción: “En el fondo de la casa de ‘Medina’ y ‘Lupa’, en Robledo Kennedy, un cuarto está cubierto con 300 canastas de huevos que forran las paredes y el techo. En él hay un compartimiento que funciona como estudio de grabación, también cubierto con canastas de huevos porque el cartón aísla el ruido. Está equipado con un audifono, un micrófono y dos paneles de madera revestidos con espuma, que permiten que el sonido se dirija directamente al micrófono y no se pierda. Además, hay un computador y un piano en el que ‘Lupa’, a oído, compone la música que su grupo de rap utiliza en las canciones (Higueta, 2007, p. 45).

El estudio de grabación es el espacio de encuentro de los MC y los DJ. Allí, los clanes, grupos e individuos independientes se encuentran para darle vida a sus propuestas musicales. Gracias a los estudios y a la flexibilización de las nuevas tecnologías, como el quemador de CD, el casete y el *software* de edición, logran vencer barreras técnicas –y con ello mejorar su calidad artística y técnica: tienen pistas instrumentales propias, grabadas en CD, con posibilidades asequibles para producir demos—. Asistimos, entonces, a un tipo de producción que con sus carencias y limitaciones es universal y nuevo en la escena *de la cultura hip hop* de Medellín.

Producción discográfica

La producción musical en los estudios caseros tiene varios elementos importantes en la vida y fortalecimiento del hip hop de Medellín. Se trata de *producciones locales independientes*, si consideramos que las letras, pistas y mezclas son creaciones propias, pues cada grupo se da a la tarea de crear su propio estilo. A su vez, la realización se sucede en estudios semiprofesionales también propios. Para lograr la condición de música independiente, los grupos de hip hop logran un apoyo entre ellos, que pasa por creación de pistas y ensayos colectivos, donde van depurando el estilo y la producción musical final.

Entre la producción, la realización y la distribución musical también está presente un elemento que fortalece la condición de músicas independientes, se trata de la *autogestión*. Si bien está establecido que los discos (demo, CD, videoclip) que respaldan la producción musical hip hop se realizan en estudios caseros, la distribución musical es completamente autogestionada, es decir, realizada a través de redes de confianza y amigos en extenso.

Empezamos cantando con human beat box (sonidos que hacen los raperos con la boca para crear una pista musical), después grabábamos las pistas de cassette a cassette con pedazos musicales de grupos norteamericanos. Luego nos hacían las pistas en computador y nos valía cuatro o cinco mil pesos. Del año 96 al 99 empezamos a cantar con instrumentos acústicos como guitarras, batería, bajo, teclado y vientos andinos. Y desde el 2000 hacemos la música electrónicamente (Lupa, 2004).

La base de la producción musical hip hop actual es la independencia y la autogestión, dos elementos importantes que fortalecen la identidad colectiva y la capacidad organizativa de los artistas del hip hop de Medellín. Por ello, los estudios de grabación crecen la escena urbana de hip hop y también afrontan la necesidad de especializarse en producción musical, distribución y creación de pequeños mercados, donde las redes locales empiezan a jugar un papel crucial. “Los estudios de grabación son el espacio de la creación [...] es una parte importante para los mc’s pero no para los b-boys, para un mc es grabar un disco para el b-boy es otra cosa, la proyección por ejemplo”.¹²

En la primera década del siglo XXI, los artistas de hip hop avanzan en autoformación musical, capacitación y apropiación de equipos tecnológicos, lo cual les permite grabar, mezclar y masterizar su propia música. Los estudios más destacados de las comunas 4 y 6 son: Camajan Club, FB7 Studio, En las Calles —ELC—, Napez Estudio, Colilla Neuras o Kuska y Maxter. La producción de discos propios e independientes permite a los jóvenes hoppers ser gestores de la creación, en tanto se produce y distribuye de manera autónoma, teniendo como resultado sujetos y procesos grupales conscientes de sus bienes simbólicos y materiales, que difícilmente cederán a intereses externos y ajenos a los fundamentos filosóficos de los grupos. Los estudios de grabación no pueden considerarse encerrados en un mundo artístico, pues el MC tiene su fuente de inspiración en la calle, en lo cotidiano, como dice Junior:

Para mí el, el epicentro es la calle, y desde la calle salen muchas cosas... o sea, yo me paro en la calle, y desde la calle analizo muchas cosas, en la calle yo me hago MC, es donde yo soy un MC. La calle es un reto y una conquista, ver la rima perfecta y real donde tratamos de plasmar la vida en una letra, pero, desde la visión de nosotros y desde la calle... Para mí ese es el epicentro de nuestras canciones y de nuestros amigos muertos que tuvieron que ver con la calle dura, porque los han matado en la calle. Los han matado por estar luchando en la calle. Por eso nosotros le cantamos a la realidad urbana, somos manes de de [sic] barrio, manes alegres, personas de la calle, entonces también involucramos a la calle en nuestras ritmas (Junior, 2004).

Gestión cultural del hip hop como gestión de lo juvenil

El hip hop, como movimiento cultural integral, reconoce su fundación en cuatro elementos artísticos: MC, DJ, B-boy y *graffiti*. Cada uno debe tener su propio desarrollo pero a su vez debe reconocer su interdependencia para

lograr fortalecerse en las escenas local, urbana, nacional e internacional. La visibilización y el fortalecimiento del movimiento hip hop en Medellín se logran mediante el trabajo colectivo de los grupos y una labor en gestión pública, entendida como el reconocimiento y respeto de las acciones que como hip hoppers desarrollan, a partir de la vinculación de la escena hip hop con las entidades públicas y privadas.

Para los b-boys, b-girls y los graffistas puede ser el espacio donde puede hacer sus graffitis, por medio de la gestión, es partir desde que le crean a uno llegar a una institución y decir que hago graffiti. Parte de mirar la seriedad de lo que estamos haciendo, desde ahí se puede encontrar reconocimiento, parte de que la cultura esté organizada y con motivación para no quedarse encerrada, encontrar aliados, hermandades (Jennifer).

La gestión cultural y pública del hip hop promueve los cuatro elementos como un todo, donde hay relaciones entre los B-boy, MC, grafiteros y DJ, logrando la articulación de las propuestas abiertas en espacios de la ciudad que ahora hacen parte de la renovación urbana, como el Parque de los Deseos, el Paseo Peatonal Carabobo, el Parque Explora, el Jardín Botánico, el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia y el Colegio Gilberto Alzate Avendaño. En estos espacios se hacen visibles baile, voz, *graffiti* y música de manera colectiva, a partir de propuestas artísticas que por su perfil se constituyen en acciones políticas que transmiten sentidos, discursos y visiones de los contextos.

Si revisamos la capacidad de gestión de los Hoppers, reconocemos que debemos meternos en lo político, que es diferente a lo partidista; si nosotros no nos metemos a Políticas Públicas, si nosotros no lo hacemos ¿quién lo va hacer por nosotros? Es importante que lo sigamos haciendo. En el hip hop siempre va a existir lo político, cada mc’s y cada persona que esté en los cuatro elementos del hip hop va ser político [...] personas en espacios colectivos. Lo que me gusta de Medellín es la amistad que hay entre nosotros y entre los grupos hay un colectivo, pensamos en otro grupo hermano y amigo que me pueda ayudar en cosas. Ahora se ha consolidado una identidad, se quiere buscar desde los propios medios el hip hop local (Lupa, 2010).

Desde el año 2004 los grupos de hip hop han incurrido en la escena pública de Medellín vinculados al programa del presupuesto participativo de sus comunas, promovido por la Alcaldía de Medellín. En esa gestión pública sobresale la labor realizada por la Crew Peligrosos,¹³ quien desarrolla Hip4, un festival de gran magnitud que se lleva a cabo cada año en la comuna 4 de la ciudad de Medellín, y que quizás es uno de los mejores eventos de hip hop en Colombia.

El Festival Hip4 logra convocar a las agrupaciones de hip hop de la ciudad de Medellín, instalando un espacio alternativo de participación juvenil que fortalece el movimiento local y genera una identidad al incorporar MC, DJ,

B-boy-B-girl y *graffiti* en la escena del festival. El evento además es un espacio formativo, pues considera en su programación conciertos, conversatorios, seminarios y talleres artísticos.¹⁴

Otro gran evento en la ciudad de Medellín con amplio reconocimiento e impacto local es *Revolución sin muertos*, que se presenta como:

El festival de hip hop en pro de la paz la memoria y la no-violencia *Revolución sin muertos*, es una iniciativa de la Red la ELITE Hip Hop, para expresar a través de la música las situaciones de conflicto y las problemáticas familiares, sociales, económicas a las cuales se ven expuestos la juventud de esta zona. Igualmente como una manera de cambiar la mala imagen y señalamiento que tienen de los Hip Hoppers, respecto a su producción artística y musical en la ciudad, Es uno de los principales eventos de hip hop que se llevan a cabo en la ciudad de Medellín, es organizado por la Red de hip hop La Elite. En el año 2007 se trabajó con el Programa de Planeación y Presupuesto Participativo de la Alcaldía de Medellín, logrando consolidar el desarrollo anual del festival. El festival convoca a todas las agrupaciones de hip hop de la ciudad, fortalece el movimiento local y genera una identidad por medio de propuestas artísticas; cuenta con 6 años de [sic] y hoy en día, se perfila como uno de los mejores festivales de hip hop de Colombia.¹⁵

La nueva escuela de hip hop

Lo mejor de esta escuela es que los niños están creciendo con otra mentalidad. Niños desde diez años ya están entendiendo que esto es un arte, crean sus propios pasos, están más cerca del Hip Hop, tienen retos desde pelados, lo que los ayuda a crecer. Ya hay más disciplina y sujetos que guían.

MOTO B-BOY¹⁶

La escuela de hip hop de la nororiental logra reunir los cuatro elementos artísticos y darle relevancia a cada uno. Por primera vez es posible que un joven elija entre break, *graffiti*, DJ, rap, sin sentir limitaciones técnicas o educativas que coarten sus sueños, pues en la escuela de hip hop encuentra personas dispuestas a enseñar y equipos para su uso permanente.

Hemos logrado que el hip hop sea una propuesta integral, donde están los cuatro elementos juntos, diferente a los 90's donde un mc estaba por un lado, el b-boy por otro. Eso dejó la vieja escuela, los b-boy reales y los que no, pugnas, donde se desconocía la importancia de los otros elementos. Cuando hablamos de hip hop, hablamos de cuatro elementos. Soy un mc que lleva siempre un corazón de b-boy y si me toca trabajar con un b-boy lo voy hacer. La nueva escuela lo que está tratando ahora es dejar que se enseñe y aprenda (Lupa, 2010).

La nueva escuela hace parte de una renovación amplia en la concepción de quien sabe y difunde el hip hop, el maestro ya no es aquel hopper encerrado en su saber

y convencido en su desarrollo único y aislado. En esa renovación de la escuela, la Crew Peligrosos presenta a la ciudad de Medellín una forma tranquila para difundir el hip hop, crea un espacio de encuentro abierto donde se enseña y difunde el break, *graffiti*, rap y DJ a quien quiera aprender, desde cualquier lugar y momento de su vida, aun cuando no tenga experiencia, puede partir de cero.

En los 90's la vieja escuela sembró aislamiento, separación e individualismo; la persona que apenas empezaba era estigmatizada porque no sabía nada y apenas iba a empezar. Y quien tenía trayectoria se daba el lujo de decidir quién podía empezar y quién no. La vieja escuela no era escuela, pues no tenía maestros al transmitir rechazo y separación. La nueva escuela es lo que se está creando ahora, al abrir espacios de encuentro entre viejos y jóvenes; la nueva escuela logra llamar a la unificación del hip hop con sus cuatro elementos. La escuela enseña, difunde, fortalece el movimiento, no lo puede fragmentar. Los maestros son muy importantes porque de ellos es que se aprende la esencia del Hip Hop. Son quienes guían y enseñan qué es el hip hop.¹⁷

En la primera década del siglo XXI, los pioneros de la nueva escuela tienen un ingrediente renovador: el saber se comparte, se entrega, se hereda sin alimentar protagonismos que aislen y fracturen el movimiento hip hop. Esa renovada posición necesita reconocer a los representantes de cada elemento del hip hop, pero bajo depuración personal permanente.

Cuando nosotros empezamos a bailar nadie nos enseñó porque lamentablemente muchos hoppers son cerrados, egoístas y no comparten su conocimiento. Se encierran en sus propios parches. Cada vez se veían menos pelados bailando, entonces nosotros quisimos hacer lo contrario, enseñar para que el Hip Hop no muera. Unos pelados vienen y después no vuelven, pero otros se quedan. No pretendemos nada más que dejar la semilla y que [éstos], cuando tengan más experiencia, le enseñen a otros. Hay que abandonar el egocentrismo estúpido que deja [solo] al sabio. Hay que mantener la exclusividad de cada elemento del hip hop y respetar a sus representantes más elaborados.¹⁸

Otro elemento renovador de la nueva escuela es el reconocerse como gestores culturales locales, es decir, que pueden aportar al fortalecimiento de la cultura hip hop en sus lugares propios. Aranjuez, Manrique, El Bosque, Robledo, Kennedy, Picacho, Moravia son redimensionados en las propuestas educativas, culturales y recreativas del hip hop en Medellín: comuna 4 y comuna 6 unen esfuerzos para hacer visibles las creaciones musicales, artísticas y creativas de los y las jóvenes en sus contextos barriales y cotidianos.

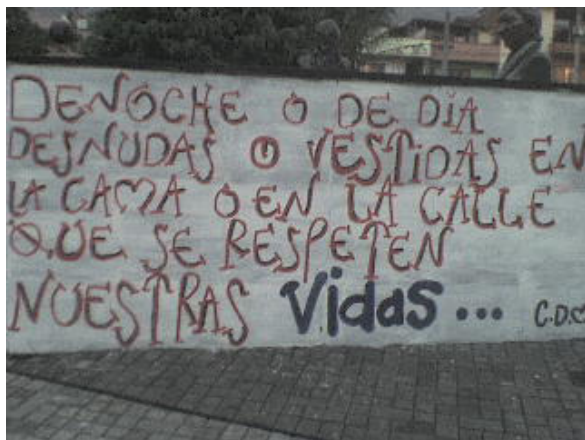
La investigación de Natalia García y Jorhman Giraldo (2011) nos ofrece un panorama general de la magnitud del fenómeno de las escuelas y colectivos de hip hop. Se resalta que en Medellín y su área metropolitana, en el año 2010, hay más de 25 iniciativas y aproximadamente 400 hoppers organizados en propuestas colectivas, de las cuales 12 son escuelas de hip hop. Indudablemente, las



Mapa 1. Localización territorial de Colectivos y Escuelas de Hip Hop de la ciudad de Medellín y el área metropolitana para el año 2010.

escuelas de hip hop adelantan un trabajo valioso en su barrial. De igual forma, existe un sinnúmero de grupos y personas que no se vinculan a propuestas conjuntas, pero que desde la individualidad de sus construcciones aportan al fortalecimiento de la escena hip hopper. A continuación se presenta un mapa sobre los colectivos de hip hop en la ciudad de Medellín en 2010.

Resistencia juvenil en perspectiva de género femenino¹⁹



Colectivo de Mujeres Jóvenes, Jornada 8 de marzo, Medellín, 2009.

*Mujer callejera con el alma de guerrera
mujer del barrio rebelde como quiera (coro)
aprendiendo en la t.v cómo ser una mujer
andar siempre maquillada, ser bonita y delicada
mujer preparada para cocina y cama
atendiendo los caprichos del relleno del machismo
recibiendo de tu padre la orden de no llegues tarde
pensando en la virginidad sin educarte
Nada de fiesta señorita*

NATRIX, “Mujer Callejera”.²⁰

Nos interesa mirar si las mujeres en el hip hop se pliegan a las expresiones estéticas de jóvenes guerreros, justicieros, no violentos, menguando su potencia femenina; o si es en el hip hop donde encuentran el espacio más adecuado para confrontar el estereotipo de mujer promovido por la publicidad, la sociedad de consumo y el mundo del narcotráfico, que privilegia imágenes sexistas y denigrantes de la mujer.

La mujer en el hip hop

*Ya es demasiado cursi una mujer tierna
ahora un montón se cansaron de buscar la magia eterna
y se conformaron con la famosa terna eterna:
Noventa, sesenta, noventa,
de chicas lindas que dan su imagen a venta
y acuden a los medios que las desnuden
Entonces pasan a segundo plano las que no se hagan la cirugía estética
porque importan menos las que tienen una amplia ética.
Me quieren meter en la cabeza que son mejores las que tienen una
bonita anatomía
Mujer afinate, retócate, confía en tu vanidad
Somos más que seres destinados a conservar una considerable alza
Necesitamos un género más lleno de amor y menos egoísmo*

SHHORAI, “Más que una imagen”²¹

Reconocer los trayectos vitales de las mujeres en el hip hop en Medellín y Colombia, implica, necesariamente, rescatar sus voces, sensaciones y biografías. Las palabras, denuncias y sensaciones expresadas por las mujeres hoppers de Medellín han sido recabadas gracias a la disposición de diversas mujeres que representan la escena hip hop urbana y se mantienen firmes en sus propuestas artísticas, a pesar de la marginación e invisibilidad del mundo masculino. En este sentido, resaltan las acciones artísticas de Mary Hellen, Nana Morales, Verónica Doxa, La Fiera, Evony, Shhorai, Jennifer, Isabel, Diana Avella, Ely, Oasis, Gheena, Natrix... mujeres que han permanecido vigentes en la escena hip hop de Medellín y Colombia. Para recoger sus voces e historias, acudimos a la técnica de investigación de grupo focal, donde conversamos con ellas alrededor de tres preguntas: ¿Cómo ingresa la mujer en el hip hop? ¿Cuáles aportes personales realiza cada una a la cultura hip hop? ¿Qué le aporta el hip hop en su condición de mujer? Asimismo, realizamos entrevistas a profundidad para rescatar las historias personales con sus múltiples derivas femeninas.



Grabación "Mujeres en el hip hop", Shhorai y La Nana, octubre de 2008.

Al indagar por la mujer en el hip hop se reconoce cómo la cultura hace su trabajo, y en la sociedad colombiana están bien delimitados los espacios femeninos y masculinos. La evidencia de la separación simbólica espacial asignada a hombres y mujeres se encuentra en la naturalización de lugares propios a cada género: "el hombre es de la calle... la mujer es de la casa", duro adagio popular que le asigna a cada género su lugar y reorganiza todas las relaciones de familia, de producción, de poder y sus reglas de sociabilidad.

El hip hop lleva la marca que separa a los géneros, el hombre encuentra allí un lugar propicio mientras la mujer debe luchar con los estigmas, miedos y paradigmas de una sociedad patriarcal. Ellos y ellas heredan un mundo separado por dimensiones masculinas y femeninas colocadas siempre en confrontación. Separación que reitera los atributos asignados al hombre y la mujer: al hombre le atribuye la fuerza, el pensamiento y a la mujer, la ternura, la delicadeza, el sentimiento. Entonces, ¿cómo puede una mujer bajo esas representaciones sociales habitar el hip hop? ¿Cuál es la primera imagen del hip hop que captura a la mujer?... Parece que son varias las circunstancias, entre ellas, podemos mencionar la soledad, la edad en transición, la búsqueda de una fuerza vital que la vincule con la realidad, el encontrar un medio de expresión para su abandono social... Si bien parece que todo llega por el break dance²² como primera imagen incomprensible de movimientos que retan la cotidianidad, en esa primera impresión comienza un camino inesperado que confronta un cuerpo educado en la delicadeza, suavidad, ternura. Miremos el testimonio de Gheena:

La primera imagen que captura a la mujer para ingresar en el hip hop es el *break dance*: esos movimientos extraños se convierten en un reto, para un cuerpo educado en movimientos sutiles... muy femeninos, pues se consideraba que las mujeres servían más para cantar y bailar baladas románticas, reflejo del mundo separado entre lo femenino-pasivo y lo masculino-activo. Aun así, en Medellín en la época de los 80, surgieron agrupaciones como las *Biger Bass*, grupo femenino de baile, y también, estaban Blancas y Negras, grupo femenino de rap, entre otras. Además recordamos las agrupacio-

nes mixtas como *Boys Crew* y muchos otros grupos donde las mujeres tenían una participación importante. Recuerdo varias solistas importantes es esa época como: La Duba, Tahiatira, Slap, Vieneth, su canto y su rima se consideraba más fuerte que el de muchos interpretes masculinos; ellas ganaron respeto y reconocimiento en el medio no precisamente porque fueran físicamente atractivas, sino por su tremendo talento, tenacidad y sus apuestas políticas.

En barrios marginales donde las oportunidades de educación, bienestar, uso del tiempo libre son bien limitadas, el hip hop para la mujer joven también es potencia de vida. Entre los once y doce años ocurren en ellas momentos cruciales: salen de la protección familiar y descubren la dureza de la calle, y buscan un medio para expresarlo. Así lo enuncia Diana Avella,²³ quien creció en los "barrios subnormales de Bogotá":

Descubrí el poder del hip hop como potencia de vida, pues cuando él llegó a mí me captura frente a los momentos difíciles de mi vida... Yo iba a cumplir once años, cuando mi familia cambia de barrio y en ese barrio periférico de Bogotá veía en las esquinas grupos de hombres que bailaban *break dance*, ese movimiento me llama mucho la atención y yo quería aprender a bailar *break-dance* y ellos me contaban cómo era el asunto, pero obviamente yo de mujer era una gallina que no era capaz de botarme al piso a revolcarme... pensaba en mis rodillas y yo no las iba a exponer a eso, aun así, empecé a jugar con el *break*, más como eso, como un juego, como jugar golosa, o montar cicla o montar patines, era otro, otro juego nuevo, como saltar lazo y empezó por ahí, más o menos... (Diana Avella, "El pánico en la esquina").



Maqueta promo de Diana Avella en el sitio *Hip hop es*.

Es claro que el break dance se compone de movimientos inesperados y retadores que obligan ante todo a lanzarse al piso en un salto llamado "salto bajo". En el suelo está la base del movimiento del break, y una niña encuentra ese lugar bien distante ante una educación que regula y modula un cuerpo frágil, delicado, con movimientos sutiles y tiernos. Es por esto que se pregunta:

¿cómo podré lanzarme al suelo?, ¿cómo podré lograr la fuerza corporal y mental para moverme en el piso?, y aflorando los valores de la educación familiar, ¿cómo podré permanecer limpia rodando por el piso?

El break dance se convierte en un reto social que no sólo confronta los bailes aprendidos en el hogar y en el barrio, sino también los valores femeninos de delicadeza, pudor, suavidad; es decir, plantea una doble confrontación: una, dirigida al cuerpo y su *kinesis*; otra, a la moral religiosa que prohíbe niñas en el piso, con expresiones y movimientos violentos, fuertes y compulsivos. Al respecto, la B-girl Jennifer cuenta que

Quando llegué a la Escuela de hip hop de Crew Peligrosos me sentía muy rara, pues era la única mujer enfrentada a un movimiento fuerte y agresivo; entonces me preguntaba: ¿cómo ser b.girl sin perder la feminidad? Me inundaba un gran miedo infundado por la familia y principalmente por la madre que reitera: “no dejes de ser niña, cuida tu feminidad”. Sí... la voz de mi madre me decía una y otra vez no pierdas la inocencia, la delicadeza... Necesité de bastante tiempo para entender que en el *break dance* la mujer también tiene un lugar y no deja de ser mujer. Ahora en la Escuela hay alrededor de 10 mujeres frente a 100 hombres, pero ya sabemos incursionar en esa [atmósfera] masculina donde nosotras también tenemos un lugar y reconocemos el hip hop como proyecto de vida.



Jennifer B-girl, integrante de Crew Peligrosos, octubre de 2008.

Todas las narraciones de las mujeres en el hip hop coinciden en esa primera imagen: un break dance que las reta y supera sus posibilidades de movimiento corporal femenino; y gracias a la compañía cómplice de amigos y hermanos se van adentrando lentamente a este género musical, reconociendo que el hip hop no es sólo break dance; poco a poco van avizorando su expresión propia que privilegia el pensamiento, la rima y la composición entre música y realidad urbana, así lo enuncia Shhorai:

Yo comencé a ver al hip hop a través de mi hermano, con él escuchaba y veía el hip hop del barrio. A mis doce años le dije a mi hermano que me grabara un casetito con música variada de rap... ese casetito fue mi lugar de iniciación, lo llevaba a todos lados y gracias a sus letras me enamoré del rap, pues me identifiqué con lo que otros escribían y cantaban... Yo nunca me había identificado tanto con un género musical. Me pareció impresionante reconocer que otros estaban contando mi vida en rap, de sentir que otros contaban lo que a mí me pasaba y lo que yo sentía...

Pero ¿a qué le canta el rap? ¿Cómo sus letras pueden capturar a una “niña inocente” de doce años? Bien, el rap canta la vida de barrio, esa cotidianidad dura rodeada de conflicto armado, necesidades básicas insatisfechas y vida dura. Entonces, cómo dejar de ser esa niña inocente, que cree que todo es un juego, justo cuando ve a su alrededor la vida de abandono de los barrios periféricos, de barrios violentos, de barrios en rebusque de vida. En el rap ellas encuentran su medio de expresión, así lo expresa La Fiera²⁴

Yo comencé escuchando música con los *parceros* del barrio, mi primer grupo fue Lírica Social, que me obliga a leer poesía urbana... Entonces comencé a escribir mis primeras canciones y doy comienzo y mi vida de solista, pues una mujer *underground* debe transitar sola y hacerse más fuerte, descubrí que la soledad te acompaña sobre todo. Siempre he sido solista, si bien transito por grupos, no dejo de escribir y cantar mi propia lírica... Ahora el hip hop es mi forma de vivir, lo necesito para respirar, pues después que mi papá y hermanito murieron en un mismo año, necesito resistir en el vacío con hip hop.

Por su parte, Diana Avella nos recuerda cómo niñas y adolescentes también crecen en el “pánico en la esquina”, propio de los barrios populares de las grandes ciudades de Colombia: “pánico en la esquina, barrios subnormales, mosca que aquí muere cualquier personaje, de su vida barrio caliente en las calles... el error fue estar en el lugar equivocado...”. La realidad urbana es ineludible para chicos y chicas, la calle se convierte en el escenario de confrontación para ambos, lugar donde habitan el pánico, el caos y la violencia urbana. Y para ser raperas en un entorno violento y masculino necesitan redoblar las energías y ser más fuertes que los mismos hombres, pues ellas difícilmente tienen la palabra y de ellas se espera que sean acompañantes, amigas, novias, esposas... pero raperas, parece una afrenta directa; es la historia que cuenta Diana Avella:

A los doce años yo ya *friestaliaba* en la esquina del barrio, y sabía que para lograr retar en la calle tenía que escribir mucho, entonces siempre seguí escribiendo y me gustaba mucho recoger memorias, recoger historias, escribirlas, leerlas a otra gente, entonces en el rap encontré mi mejor medio de expresión, eso fue, el encuentro mágico y romántico de mi vida, porque fue decir, quiero escribir y quiero decirle al mundo lo que pienso y lo que siento y con el rap lo voy a lograr y lo puedo hacer, y encontré el rap, pero ahí fue muy

difícil porque en ese entonces aunque había mujeres haciendo rap, no eran visibles en la escena artística, entonces una mujer cantando *freestyle* no le creían nada, me tachaban de payasada vestida con ropa de hombre.... Aun así yo seguí escribiendo y cantando, yo nunca he parado de escribir desde los nueve años. Cuando me inicié en el rap fue mi novio uno de los que se burló en mi cara de que quisiera ser rapera... en ese momento yo decidí, esto es lo mío, y a pesar de que adoraba a mi amor, me abrí del *man*.

Además del conflicto de pareja, la mujer encuentra otro obstáculo para vincularse al hip hop, se trata de un espacio más cercano: su propia familia. El hogar le reitera que debe permanecer en casa, no andar sola en la noche por la calle y, sobre todo, evitar acompañarse siempre de hombres. La visión familiar afirma que calle y noche son espacios apropiados para los hombres y dimensiones peligrosas para la mujer. Pero éstos son dos elementos inherentes e indispensables en el mundo del hip hop para lograr “el vínculo con la realidad”, es decir, donde están “las rimas adecuadas del hip hop”. Al respecto, Mary Hellen²⁵ cuenta que

Desde muy pequeña la escritura y la formación de versos me inquietaron. A comienzos de los noventa las letras de rap llegan por primera vez a mis oídos y un nuevo pensamiento comienza a gestarse en quien más tarde dedicaría sus días a la interpretación de estrofas de hip hop. Mi primer acercamiento al trabajo musical en grupo fue en 1997 con la propuesta sonora *La Nada*. Más adelante hago parte de AM Girls proyecto con el cual desarrollé varias presentaciones en el ámbito local. La partida de mi compañera de grupo tras cuatro años de trabajo tuvo como consecuencia la desintegración del colectivo. Pero el 2000 traería para ella un nuevo sueño: *Las Hermanas Calle* sería ahora su equipo de trabajo, el cual finalmente también sucumbiría ante las dificultades propias de crear un concepto musical.



Mary Hellen, MC de Medellín, octubre de 2008.

Entonces, cómo hacerle entender a madres, padres, hermanos, novios que cuando van a entrenar break dance “no van a revolcarse en el piso para que las vean los hombres”, que cuando van a recorrer el barrio para encontrar motivos para sus rimas no están “saliendo a la calle para buscar hombres” y que, por ende, cuando se

demoran en el entrenamiento no están “sólo buscando el peligro de la noche”. Son varios los estigmas que la familia y el patriarcado reiteran en las mujeres que quieren abrazar el hip hop como estilo de vida, y por ello a veces deben abandonar la familia y la pareja. Indudablemente, el peso de la cultura patriarcal reitera, una y otra vez, que hombres y mujeres viven su cuerpo y su vida afectiva escindida por la dualidad de lo santificado/lo prohibido; pero cada uno lo vive desde dimensiones muy distintas, si se considera la insistencia de los discursos religiosos que hacen un llamado a la vida casta y pura como dimensión exclusivamente femenina.

Los procesos rituales de transformación y cambio de rol involucran varios momentos. Un momento de confrontación generacional: las jóvenes comienzan una serie de conflictos que las conducen a distanciarse del mundo institucionalizado (escuela, familia, trabajo) para encontrar su propio mundo, el mundo del hip hop. En ellas persiste el contraste entre la vida tradicional y la vida alternativa:

Cultura hip hop es una forma de vida distinta a la tradicional, y una mujer hip hop no responde a la estructura tradicional, entonces tiene que enfrentarse a sus propios límites y superarlos, debe desarrollar habilidades desconocidas, se convierte en una mujer combativa que no se conforma. Una mujer *hopper* también llega a ser muy fuerte por todos los procesos que tiene que vivir para poder lograr ingresar a la comunidad hip hop y alcanzar el respeto, debe ser un ser humano resistente y fuerte. Una mujer *hopper* debe ser creativa, porque la sociedad nos mengua la creatividad, y uno con el hip hop la recupera, o con cualquier otra expresión artística que decida, debe ser rebelde porque la rebeldía lo ayuda a uno a sobrevivir. (Natrix, 2005)

La confrontación generacional, a su vez, involucra varias rupturas: con la institución escolar, con el espacio familiar, con los amigos del barrio. Esas rupturas van haciendo evidente la situación de las *hoppers* no incorporadas a los espacios de socialización tradicionales. Natrix expresa las múltiples rupturas que vivió cuando decidió hacerse bailarina de break dance:

Cuando yo salí del colegio empecé a enterarme realmente de otras cosas que se movían en las amistades, otros intereses, y para mí eso fue una ruptura, una desilusión total frente a ese valor, porque yo pensaba que la amistad de mis amigas era honesta y después me enteré que no; ahí me enteré que había una doble moral en la amistad y una sed de hipocresía. Esa situación se acompaña de un conflicto emocional, porque yo había perdido el año, y cuando ya no hay una identidad fija se ve cómo se comportan con uno en el colegio, entonces cuando ya estoy afuera empiezo a ver rechazo hacia mí. [...] El otro elemento fue más familiar, porque hubo una separación de los vínculos con mi papá: al ya estar grande me decían que ya no podía jugar así con mi papá, que porque estaba muy crecida, entonces yo empecé a alejarme, y cuando lo pensé, lo que hicieron fue alejarme de mi papá, porque ya tenía senos y me estaban creciendo las caderas, ya no podía tener confianza con él.

La creación de sí mismas tiene relación con un momento crucial de sus vidas: enfrentarse a la incertidumbre del ser. De pronto, *las jóvenes* deben asumir un nuevo rol, y en el barrio sólo encuentran dos caminos divergentes: las armas o la formalidad. Se reconocen en la fuerza del contexto que tiene como referente el conflicto armado urbano y allí encuentran un rol protagónico. Ese llamado provoca una tensión identitaria que confronta el proyecto vital juvenil con el proyecto de vida preestablecido por el mundo adulto, cifrado en estudio, familia, trabajo, guerra.

Colectiva de mujeres hoppers

*Las mujeres hip hoppers no son las novias de los raperos.*²⁶

Dentro de los múltiples trayectos de las mujeres en el hip hop resalta la experiencia adelantada de la Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers, la cual se preocupa por procesos formativos que generen transformaciones sociales y culturales respecto a la mujer en el hip hop.

La Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers surge en octubre de 2007, gracias a la depuración de ejercicios de encuentro y discusión entre mujeres hoppers para pensar la presencia femenina en los espacios de la escena hip hop y lograr analizar las diversas maneras de interrelación, femenina-masculina, que opacan la expresión de la mujer en dicho escenario musical. Otro objetivo claro de conformación de la Colectiva se concentra en pensar cómo influir en diversos espacios artísticos en la ciudad de Bogotá, para superar la imagen de la mujer hopper en tarimas populares, sin una memoria y reconocimiento de sus trayectos vitales en el hip hop.

Entre sus estrategias planteadas para cumplir con tales objetivos, la Colectiva lleva a cabo, en 2008, el Primer Congreso Distrital de Mujeres Hip Hoppers, un espacio de encuentro, divulgación y reconocimiento de las expresiones femeninas en el hip hop, que logra generar acciones de visibilización de las mujeres hip hoppers en los medios, y la valoración de su trabajo. Esta experiencia se considera la primera en su género en Colombia, logrando avanzar en la generación de muchos procesos liderados por mujeres.

Igualmente, dentro de la producción cultural y comunicativa de la agrupación, destaca la publicación de la revista *Callejeras*, en donde se expone el punto de vista femenino, su opinión particular sobre la escena hip hop y los problemas y expectativas de la conformación colectiva de las mujeres. La publicación, a su vez, dinamiza diversas formas de interacción femenina al permitir un espacio de encuentro entre ellas: ser más amigas, contar con un grupo de mujeres para el proceso y avance de la consolidación del grupo.

Respecto a los motivos y sentimientos personales que congregan a las mujeres a vincularse a la Colectiva

Distrital de Mujeres Hip Hoppers, resulta de gran interés el siguiente testimonio:

Nosotras estamos en el hip hop porque todas sus expresiones son combativas. Su lenguaje urbano y diverso está más cerca de la realidad que se vive en la periferia de la ciudad; es lo bastante explícito para romper el silencio; además, puede transformar pensamientos o tomarse cualquier espacio. Hacemos parte de un sector de este movimiento cultural, comprometido con la resistencia y la posibilidad de ir más allá de un género musical, hasta comunicarnos con toda persona que también sienta inconformidad. El rap es la conciencia de la calle, es la voz de los guerreros anónimos y de los guetos.

Creemos con certeza que la gente que hace hip hop es de origen y opción popular, que conoce en carne propia el problema de la desigualdad, y que, por el compromiso manifiesto y sentido con sus ideales, lucha por una vida más digna. Entendemos el arte como un elemento clave para hacer resistencia y cultura popular. Ése es el sentido de ser artista y pensar en poner una imagen y unos recursos en pro de generar conciencia. Si no se tienen bases o argumentos coherentes para hablar, terminamos siendo una marioneta del marketing artístico. (Diana Avella,²⁷ 2009).

En claro: el proceso adelantado por la colectivo, si bien inició como un espacio de encuentro entre mujeres para tomar conciencia sobre el papel de las mujeres en el hip hop, ahora trasciende el plano personal y la relación de amistad para lograr la vinculación de acciones de formación política contextual y reflexionar acerca de las problemáticas y alternativas que pueden trabajar a fin de articular otros colectivos de mujeres en Bogotá, potenciando con ello una movilización urbana con mayor impacto.

La Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hopper reconoce que cada mujer lleva consigo una historia personal, que a veces les impide mantenerse activas en el grupo, considerando los diversos roles que cada una desempeña: ser rapera, madre, obrera, estudiante, ama de casa, artista; sin embargo, es claro que la primera imagen que encarna



Portada del disco *Nací Mujer*, Diana Avella.

y quiere prevalecer es la artística, “ser rapera o grafitera para lograr una supervivencia en la selva de cemento” (Diana Avella).

Esta reflexión sobre los múltiples roles que afronta la mujer en su proceso de reconocimiento como artista, se condensa en la canción *Nací Mujer* de Diana Avella (2010), uno de sus coros enuncia:

Pero mujer nació, aprendí a resistir, el rap es mi argumento, tengo algo por decir: Vamos, que nada nos detenga, la lucha continúa, la victoria espera. Vamos, que mujer representa: la vida, el argumento, el amor y la fuerza. Mujer nace cuando sabe qué es lo que en el mundo hace, mujer nace cuando ama la lucha incansable, cuando se aferra al pensamiento, cuando estudia la injusticia para encontrar lo correcto, en el momento que separa la belleza del cuerpo, encontrando en su interior la estética de lo perfecto: dignidad... Pues somos todo el dolor que alimenta, la movilización desde la periferia... Nací mujer, orgullosa del hip hop y de mis ideas.

Derivas finales

La emergencia y la visibilización de *expresiones juveniles otras* en los espacios urbanos de Medellín y Bogotá corresponde con la aparición de formas de encuentro entre jóvenes que quieren actuar sobre su realidad. Ellos han creado ritualidades que marcan el espacio y el tiempo de su cotidianidad; por tanto, producen una resignificación de la vida individual y colectiva que incide en los diversos procesos de identificación juvenil, marcados por relaciones de diferenciación grupal entre los pares y los otros. En este contexto, los estudios culturales urbanos adquieren relevancia: los jóvenes adscritos a las *culturas juveniles* se constituyen en actores y grupos productores de cultura; por sus maneras de entender y asumir el mundo de forma diferencial, por construir redes de sentido propias que se resisten a la homogeneización. Se trata de *culturas juveniles* vigentes que han permanecido en el tiempo y han logrado una proyección cultural dinámica y propositiva.

En ese orden de ideas, es pertinente identificar y reconocer la *cultura hip hop* como un espacio simbólico de pertenencia y adscripción identitaria juvenil que está vigente en los sectores populares de la ciudad de Medellín y Bogotá. De igual forma, se puede denominar una *cultura alternativa* en tanto los hoppers se encuentran al margen de los mecanismos de integración tradicional (escuela, familia, trabajo, religión) y de las formas de consumo masivo (moda, rumba, medios masivos de comunicación).

En los encuentros de mujeres en el hip hop, realizados en la Universidad de Medellín en octubre de 2008 y de 2010, las mujeres pudieron confirmar que sus circunstancias de vida y experiencia en el hip hop son comunes: se dan cuenta de que todas luchan por ser visibles como artistas en un medio masculino y que insisten en recobrar y divulgar su propia voz, en superar el estigma de no ser

sólo “damas de compañía en la escena hip hop”. Y descubren que lamentablemente se encuentran aisladas debido a que las distancias territoriales no les permiten puntos claros de encuentro (cada una está en su barrio).

En ese proceso de incorporación y depuración de los estilos artísticos, *las jóvenes* que se inician en el hip hop evidencian cómo la identidad necesita exteriorizarse y objetivarse a través de “la compleja relación entre identidad social, prácticas musicales, interpelaciones musicales, narrativas acerca de sí mismo y de los otros, elementos relacionales que permiten avanzar en la comprensión del complejo proceso de construcción identitaria” (Vila, 2002, p. 42).

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

- Relaciones de afectividad y de amistad entre sus integrantes: constituyen la base que sostiene la creación y permanencia de sus procesos culturales; la amistad es un valor fundamental fuente de integración y de pertenencia a un “nosotros” (identidad), que en últimas es el pilar de sus acciones colectivas.
- Dinamización de los colectivos juveniles: se consideran espacios de encuentro, disfrute y goce, como grupo de amigos, que forman parte de la vida cotidiana de los jóvenes, pero a la vez esta parte de su vida cotidiana se desenvuelve en el marco de sus colectivos y en el trabajo sociocultural que realizan.
- Arraigo territorial: más que un referente espacial, el barrio es un referente fuerte de organización que configura los procesos de identificación, pertenencia, representación, actuación, creación y gestión de los colectivos. El territorio ofrece a los colectivos, además de una ubicación en el mundo, espacios de construcción de filiaciones y referentes de pertenencia que refuerzan sus lazos. El barrio es el epicentro de sus prácticas pero también es el lugar central por donde pasan los procesos de construcción identitaria y creativa de los jóvenes de sectores populares urbanos. Los colectivos todo el tiempo nombran sus barrios, su comuna, los reivindican y exaltan desde sus canciones y sus acciones culturales.

Al revisar los procesos de configuración de los colectivos de hip hop y la manera como se nombran ellos mismos, resalta la denominación de *alternativa organizativa juvenil*, en tanto se da en el terreno de la informalidad y de la desestructuración de roles inamovibles, con apuestas que promueven la cooperación, la alianza y la fraternidad. Para los y las jóvenes son espacios de vida, de aprendizaje, de socialización que ellos y ellas eligen para desarrollarse

como artistas y personas, en donde establecen lazos de amistad y afectividad, en donde se dan procesos de transmisión, recreación y apropiación de valores y costumbres de la sociedad adulta a la luz de sus contextos y vivencias.

Notas

¹ Según precisa el investigador Jorge Iván Cuervo (2006): “El narcotráfico [...] es el combustible del conflicto armado y el factor que explica la persistencia de una guerra en un país con indicadores económicos y sociales similares a los del resto de países de América latina donde no se tienen esas cifras de violencia. Y, por supuesto, que el narcotráfico con su efecto corrosivo ha contaminado la política [...] las instituciones, la Fuerza Pública, la industria de la construcción, el sistema financiero, la industria automotriz, la guerrilla, los paramilitares — hoy lo vemos con especial crudeza— y, en épocas que muchos no quieren recordar por los lados de Medellín y Pereira, hasta la propia Iglesia católica. Pero también ha sido usado como chivo expiatorio y como excusa para evitar hacer lo que otros países como Colombia, con sociedades civiles fuertes y dirigencia política responsable, hacen por sus habitantes: trabajar en la consolidación de arreglos institucionales que permitan la ampliación del bienestar de las grandes mayorías”.

² ‘Traqueto’ es un término de uso común en Colombia que se refiere a los narcotraficantes y a los asuntos relacionados con su estilo de vida. Los términos ‘cultura traqueta’ y ‘moda traqueta’ aparecen de forma reiterada en esta telenovela.

³ Sobresale por su singular forma de representar a las “jóvenes prepago” la serie de televisión *Sin tetas no hay paraíso*, realizada por la cadena Caracol, basada en el libro homónimo de Gustavo Bolívar. Esta serie se transmitió en el año 2006 y a finales de este mismo año fue editada para su comercialización en DVD. Durante la emisión de su último capítulo consiguió batir un récord de audiencia, convirtiéndose en el programa más visto en Colombia hasta ese momento, con un rating de 63 puntos. Posteriormente, Caracol anunció que los derechos de formato y emisión de la serie fueron adquiridos por Canal Trece de España, que realizó su propia versión, llamada también como la original, “Sin tetas no hay paraíso”, y se estrenó en enero de 2008. Nunca antes otra producción colombiana se había centrado tan rígidamente en la “realidad” por la que pasa dicho país respecto al narcotráfico y la prostitución de jóvenes adolescentes.

⁴ El video comunitario es realizado por colectivos juveniles que llevan a cabo labores de pedagogía y realización audiovisual en comunidades marginales o minoritarias; en algunos casos, las mismas comunidades a las que pertenece el colectivo. A través del video comunitario se logra una intensa labor de re-mirar y re-significar sus contextos barriales. Se trata de una intensa labor de reprogramar la mirada: resignificar, repensar, reinterpretar, representar, relatar, reconstruir, reafirmar, reunir, replicar, reportar, revelar, rebobinar, recordar, recopilar, recuperar, reintentar, recorrer, recrear, refunfunar, recriminar (no reelegir), reencontrar, reincorporar, resolver, reiterar, resistir, reescribir, reflexionar, renovar, reaccionar... REC (Román y Pérez, 2011).

⁵ Ver <<http://www.ciudadcomuna.org/medios.html>> y <<http://pasolinimedellin.com/>>.

⁶ El *Estado del arte* coordinado por José Serrano (2003) sirvió como insumo para la revisión de la política pública de juventud en Bogotá en el año 2002. En este estudio se agrupó el conocimiento que existía sobre los jóvenes a partir de tres categorías: normalización, transgresión y producción-consumo cultural, y se identificó las diferentes imágenes que circulaban sobre

el mundo juvenil asociadas con la vulnerabilidad, el riesgo, la búsqueda de la identidad y el cambio social.

⁷ El *Estado del arte* elaborado por Jair Vega (2006) indaga programas que previenen la violencia en jóvenes y se basan en el uso de los medios de comunicación. Los resultados de la investigación hacen parte del Proyecto Fomento del Desarrollo Juvenil y Prevención de la Violencia, financiado por el gobierno alemán e implementado por la Organización Panamericana de la Salud y la Cooperación Técnica Alemana-GTZ para mejorar la participación de los jóvenes en la gestión de los programas de desarrollo juvenil y prevención de la violencia en países como Argentina, Colombia, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Perú.

⁸ El *Estado del arte* elaborado por Ángela Garcés, Carlos Darío Patiño y Juan José Torres (2008) identifica dos momentos en el estudio de los jóvenes. El primero, de 1980 a 1990, en cual se privilegió una mirada sobre el joven a partir de cuatro ejes: vulnerabilidad y riesgo, perspectiva etaria (edad), como portador de una cultura específica y como sujeto de derechos. El segundo momento, de 2000 hasta la fecha, se ha caracterizado por una reducción del componente de la violencia en las preguntas de investigación, y por una mayor indagación sobre los jóvenes como grupo social y de sus consumos, música, territorios y comportamientos en los espacios de socialización.

⁹ El hip hop es un movimiento artístico que surgió en Estados Unidos a finales de los años 60 en ciertas comunidades afroamericanas y latinoamericanas de barrios populares neoyorquinos, como Bronx, Queens y Brooklyn, y fue el DJ Afrika Bambaataa quien subrayó los cuatro pilares o elementos de la cultura hip hop: MC, DJ, break dance y graffiti. Esta clasificación inicial promueve los vínculos juveniles asociados a expresiones estéticas bien diferenciadas en el hip hop: MC, DJ, B-boy/B-girl y graffirista. En Medellín se promueven nuevas expresiones asociadas a la promoción y divulgación del hip hop, se trata del gestor cultural y el maestro de escuelas populares de hip hop (Garcés, 2010).

¹⁰ Según se reporta en el *Estado del arte* de Garcés, Patiño y Torres (2008) los estudios sobre la cultura hip hop de Medellín han sido abordados desde la comunicación, la antropología, la sociología; son representativos los trabajos de grado de Medina (2008) e Higueta (2007) y los estudios locales de Muñoz (2007); Medina y otros (2008); Medina y García (2008); Peláez (2006).

¹¹ Canción “Sueños Amargos” del disco *Cuantos lo sienten*. Demo de MC. Kno, Fb7 Estudio, Medellín, 2004.

¹² Conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, años 2000-2008, organizado por el Festival Hip4. Octubre 24 de 2008, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.

¹³ Este grupo fue creado en 1999, en el barrio Aranjuez de la comuna 4 de Medellín, con la intención de buscar una alternativa de vida diferente a la violencia que se vivía en la ciudad. Hoy es un grupo base de proyección nacional e internacional constituido por 14 jóvenes entre los 14 y 28 años de edad, con una propuesta de carácter sociocultural fundamentada en la formación artística de niños y jóvenes, enfocada en el rap, el graffiti, y especializada en el break dance.

¹⁴ Ver <www.hip42008.blogspot.com>.

¹⁵ Para más información, ver: <www.facebook.com/revolucion.sinnmuertos> [fecha de consulta: 10 de junio de 2010].

¹⁶ Testimonio obtenido en el conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín.

¹⁷ Intervención de B-boy Moto y DJ Faceta en el conversatorio de la historia del hip hop, octubre de 2008.

¹⁸ Testimonio de Señor ES y Pino, obtenido durante el conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.

¹⁹ Para ampliar este tema, consultar Garcés, Á. (2011).

²⁰ MC Alianza Galáctica, 2004.

- ²¹ MC solista, 2009, Itagüí-Colombia. “El Hip Hop, especialmente en RAP es después de mi familia una de las mejores cosas que Dios me ha dado en mi vida, pues por medio de éste es como manifiesto mi inconformidad hacia el materialismo, las falsas imágenes que nos quiere vender el comercio, mi inconformidad frente a las injusticias que se cometen con los niños, entre otras mil cosas que no deben callar y que por medio de arte pretendo manifestar siempre. Como mujer, gracias al RAP me he vuelto una persona más íntegra y consciente del mundo que me rodea y por medio de este bello arte pretendo buscar sobresaltar antes que nada el importante papel que las mujeres tenemos no solo en la cultura Hip Hop sino en la vida cotidiana” <www.myspace.com/shhoraihiphop>.
- ²² El break dance es una de las primeras expresiones de la cultura hip hop, fue el primer elemento que se universalizó. Es danza con movimientos acrobáticos, algunos retomados de las danzas ancestrales africanas, la gimnasia olímpica, las artes marciales, incluso de la capoeira. El break dance se constituye de varios estilos o ramas que dotan a esta danza de una diversidad y un mundo de posibilidades para la invención de movimientos y pasos. Algunos de los estilos son: el *old style breaking*, juegos rítmicos y enredados de los pies y figuras congeladas del cuerpo donde juegan la fuerza y el equilibrio; y el *new style breaking*, que encierra los giros o movimientos fuertes, rítmicos (también llamados *power moves*), los más conocidos son los giros en la cabeza, en la espalda y los hombros, los *air flare* y los tomas o caballetes. También incluye los estilos *brooklyn rock*, *up rocking*, *locking*, *popping*, *electric boogie* y *top rocking*.
- ²³ MC-solista de Bogotá: <www.hiphop.es/maquetas/diana-avella>.
- ²⁴ Catalina Gutiérrez, aka La Fiera, incursiona en el hip hop desde 1995. Realizó su primer trabajo musical, *Sin miedo a nada*, en compañía de músicos de la Orquesta Filarmónica de Medellín. Actualmente elabora su segundo trabajo artístico. Para más información, ver <www.myspace.com/lafieraund>.
- ²⁵ Ver <www.myspace.com/myspacecommaryhellen>.
- ²⁶ Revista *Callejeras*, publicación de la Colectiva Distrital de Mujeres Hip Hoppers y la Escuela de Diseño Gráfico de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- ²⁷ Coordinadora general del Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers. Integrante activa del hip hop colombiano. Su recorrido musical inició hace once años y se ha centrado en el aporte ideológico, cultural y académico a este movimiento musical. En cada una de sus letras refleja un estilo contestatario y propositivo que lleva a las acciones en diferentes proyectos personales y colectivos. También coordinó, junto a compañeros, el movimiento del Primer Módulo de Emprendimiento Cultural, del Segundo Encuentro de Escuelas de Hip Hop, y asesoró la Primera Rueda de Negocios en el marco del XIV Festival Hip Hop <www.myspace.com/dianaavellarap>.

Referencias

- Arango, G. y C. Pérez (2008), “Atrapar lo invisible. Etnografía audiovisual y ficción”, *Anagramas*, núm. 12, pp. 129-140.
- Arias, E. (2002), “La juventud en el reencuentro de lo público”, *Jóvenes. Estudios sobre Juventud*, año 6, núm. 16, pp. 160-171.
- Bolívar, G. (2006), *Sin tetas no hay paraíso*, Bogotá, Tercer Nombre.
- Cano, I. (2007), *Iconografía del rock en Medellín*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia.
- Castiblanco, G. (2005), “Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas”, *Tabula Rasa*, núm. 3, pp. 253-270.
- Cuervo, J. I. (2006), “Otra mirada al narcotráfico”, *Revista Semana*, 9 de septiembre, en <http://www.semana.com/opinion/articulo/otra-mirada-narcotrafico/80895-3> [fecha de consulta: 25 de mayo de 2008].
- Escobar, M. R. y otros (2003), *¿De jóvenes? Una mirada a las organizaciones juveniles y las vivencias de género en la escuela*, Bogotá, Fundación Antonio Restrepo Barco/Círculo de Lectura Alternativa.
- Feixa, C., C. Costa y J. Saura (2002), “De jóvenes, movimientos y sociedades”, en C. Feixa, C. Costa y J. Saura (eds.), *Movimientos juveniles. De la globalización a la antiglobalización*, España, Ariel Social, pp. 9-24.
- Garcés, Á. (2005), *Nos-Otros los jóvenes. Polisemias de los territorios musicales juveniles*, Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, Á. (2006), “La juventud-signo: entre los discursos publicitarios y los discursos de resistencia juvenil”, *UNIREvista*, vol. 1, núm. 3, pp. 45-57.
- Garcés, Á. (2010), “De organizaciones a colectivos juveniles. Panorama de la participación política juvenil”, *Última Década*, vol. 18, núm. 32, en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/195/19502404.pdf> [fecha de consulta: 18 de enero de 2011].
- Garcés, Á. (2011), “Culturas juveniles en tono de mujer”, *Revista Estudios Sociales*, núm. 39, pp. 42-54.
- Garcés, Á., C. Patiño y J. J. Torres (2008), *Juventud, investigación y saberes. Estado del arte de las investigaciones sobre la realidad juvenil en Medellín 2004-2006*, Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés, Á. y G. Acosta (2010), *Formas de participación política que constituyen ciudadanías juveniles*. Informe final de proyecto de investigación, Universidad de Medellín.
- García, N. y J. Giraldo (2011), *Hip hop y educación. Aproximación a los procesos culturales de cuatro colectivos de hip hop de Medellín*, tesis de grado en Antropología y Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Antioquia.
- Garcés, Á., P. Tamayo y D. Medina (2007), “Territorialidad e identidad hip hop en raperos”, *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 16, pp. 199-213.
- Guatari, F. (1995), *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, Buenos Aires, Paidós.
- Higuaita, S. (2007), *Medellín del hip al hop*, trabajo de grado en Periodismo, Universidad de Antioquia.
- Martín-Barbero, J. (1996), “Heredando el futuro”, *Nómas (Col.)*, núm. 5, pp. 10-22.
- Martín-Barbero, J. (1998), “Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad”, en H. Cubides, M. C.

- Laverde y C. E. Valderrama (eds.), *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, Bogotá, Universidad Central/Siglo del Hombre, pp. 22-37.
- Martín-Barbero, J. (2002), "Jóvenes: comunicación e identidad", *Pensar Iberoamérica*, núm. 1, en <<http://www.oei.es/pensariberoamerica/>> [fecha de consulta: 15 de enero de 2013].
- Medina, D. (2008), *Movimientos de resistencia desde el hip hop de Medellín*, trabajo de grado en Trabajo Social, Universidad de Antioquia.
- Medina, D. y N. García (2008), "Crew Peligrosos un viaje para reconocer una práctica educativa juvenil", *Revista Universidad de Medellín*, vol. 43, núm. 86, pp. 31-42.
- Medina, D. y otros (2008), *Somos hip hop. Una experiencia de resistencia cultural en Medellín*, Medellín, Alcaldía de Medellín.
- Muñoz, G. (2007), "La comunicación en los mundos juveniles", *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales Niñez y Juventud*, vol. 5, núm. 1, pp. 85-100.
- Muñoz, G. y M. Marín (2002), *Secretos de mutantes*, Bogotá, Universidad Central.
- Ortiz, C. (1991), "El sicariato en Medellín: entre la violencia política y el crimen organizado", *Revista Análisis Político*, núm. 14, pp. 60-73.
- Peláez, D. (2006), *El fracaso del mito del hombre: mujeres colombianas evidencian lo ilusorio del género en el hip hop*, trabajo de grado en Antropología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes.
- Perea, C. (2008), *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*, Bogotá, La Carreta Social.
- Pérez, J. A. (2006), "Trazos para un mapa de la investigación sobre juventud en América Latina", *Papers*, núm. 79, pp. 145-170.
- Pérez, J. A. (2010), "Jóvenes y la participación política", *Revista Argentina de Estudios de Juventud*, vol. 1, núm. 2.
- Reguillo, R. (2000), *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos aires, Grupo Editorial Norma.
- Riaño, P. (2006), *Jóvenes, memoria y violencia en Medellín*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- Román, M. (2009), *Video Comuna: política desde el audiovisual alternativo y comunitario*, tesis de Maestría en Comunicación, Pontificia Universidad Javeriana, sede Bogotá.
- Román, M. y C. Pérez (2011), "Para entretejer la mirada, Primer laboratorio de experiencias audiovisuales comunitarias en Colombia", en <<http://audiovisual-comunitariolab.blogspot.com/>> [fecha de consulta: 20 de abril de 2013].
- Salazar, A. (1990), *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, Cinep.
- Serrano, J. (1998), "La investigación sobre jóvenes. Estudio de (y desde) las culturas", en J. Martín-Barbero y F. López (eds.), *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, Universidad Nacional, pp. 274-309.
- Serrano, J., coord. (2003), *Estado del arte. Saber joven: miradas a la juventud bogotana, 1900-2000*, Bogotá, Departamento Administrativo de Acción Comunal del Distrito/Universidad Central.
- Urán, O. (1996), *Medellín en vivo. La historia del rock en Medellín*, Medellín, Corporación Región, Instituto Popular de Capacitación.
- Urán, O., coord. (2000), *La ciudad en movimiento. Movimientos sociales, democracia y cultura en Medellín y el Área Metropolitana del Valle de Aburrá*, Medellín, Instituto Popular de Capacitación.
- Vega, J. (2006), *Estado del arte de los programas de prevención de la violencia en jóvenes. Basados en el uso de los medios de comunicación*, Washington, DC, Organización Panamericana de la Salud-Organización Mundial de la salud/Cooperación Técnica Alemana GTZ/Ministerio Federal de Cooperación Económica y Desarrollo, en <http://www.paho.org/spanish/ad/fch/ca/ca_comunicacion.violencia.pdf> [fecha de consulta: 14 de marzo de 2010].
- Vélez, G. (2008), *La construcción social del sujeto político femenino. Un enfoque identitario-subjetivo*, México, Universidad Autónoma del Estado de México/Miguel Ángel Porrúa.
- Vila, P. (2002), "Música e identidad: la capacidad interrelativa y la narrativa de los sonidos", en O. Rincón (ed.), *Cuadernos de Nación. Tomo: Música en transición*, segunda edición, Bogotá, Ministerio de Cultura, pp. 53-61.
- Zepke, S. (2007), "El ataque a la representación: la estética como política", en M. Zuleta, H. Cubides y M. Escobar (eds.), *¿Uno solo o varios mundos? Diferencia, subjetividad y conocimientos en las ciencias sociales contemporáneas*, Bogotá, Siglo del Hombre, pp. 53-68.

Entrevistas

- Diana Avella (2009), testimonio, *Callejeras*, Colectivo Distrital de Mujeres Hip Hoppers/Escuela de Diseño Gráfico, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia.
- Jennifer, B-girl Crew Peligroso (s.f.), entrevista realizada por Ángela Garcés, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.
- Junior, MC Sociedad FBT (2004), entrevista realizada por Ángela Garcés, 24 de octubre.
- Lupa (2004), entrevista realizada por Ángela Garcés.
- Lupa (2005), entrevista realizada por Ángela Garcés, 15 de abril.
- Lupa (2006), entrevista a Sociedad FB7 realizada por Ángela Garcés, *El Mundo*, marzo.
- Lupa (2010), testimonio. Conversatorio sobre la historia del hip hop de Medellín, *Festival Hip4*, octubre 24, Institución Educativa Gilberto Alzate Avendaño.
- Natrix, MC-solista (2005), entrevista realizada por Ángela Garcés, diciembre.

Material audiovisual sobre jóvenes en Medellín

La Sierra (2004) [documental], dirigido por Scott Dalton y Margarita Martínez, Colombia-EEUU, Gerardo Barrera y Juan Antonio de la Riva.

La vendedora de rosas (1998) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Producciones Filmamento, Erwin Goggel, Silvia Vargas.

La Virgen de los sicarios (2000) [largometraje], dirigido por Barbet Schoroeder, Colombia-España-Francia, Margaret Ménégos, Jaime Osorio, Barbet Schroeder.

Rodrigo D. No futuro (1989) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Focine, Tiempos Modernos, Guillermo Calle y Ana María Trujillo.

Rosario Tijeras (2005) [largometraje], dirigido por Emilio Maillé, Colombia, Matthias Ehrenberg y Gustavo Ángel.

Sin senos no hay paraíso (2006) [telenovela], Colombia, Caracol Televisión.

Sumas y restas (2004) [largometraje], dirigido por Víctor Gaviria, Colombia, Enrique Gabriel, Víctor Gaviria, Guillermo López, John Jairo Estrada.

Material documental alternativo sobre jóvenes en Medellín

Ciudad Comuna, en <<http://www.ciudadcomuna.org/medios>>.

Corporación Pasolini en Medellín, en <<http://pasolini-medellin.com>>.

Recibido: 23 de abril de 2013

Aceptado: 10 de febrero de 2014

*Autora: Ángela Garcés Montoya

Historiadora y magíster en Estética: Culturas Urbanas Latinoamericanas, Universidad Nacional de Colombia. Doctoranda en Comunicación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Profesora asociada de la Facultad de Comunicación, Universidad de Medellín. Investigadora, en la línea Comunicación y Culturas Juveniles, del grupo de investigación Comunicación, Organización y Política (clasificado en A1 en Colciencias). Entre sus publicaciones destacan: *Pensar la comunicación* (ed.) (2006); *Devenir hombre-mujer* (2006); *Nos-Otros los jóvenes. Territorios musicales urbanos* (2010). <agarcés@udem.edu.co/culturasjuveniles@gmail.com>.

Fotógrafo: Daniel Gómez

Estudiante de Comunicación Audiovisual, Universidad de Medellín. Auxiliar de investigación en la línea Comunicación y Culturas Juveniles del grupo de investigación Comunicación, Organización y Política. Fotógrafo aficionado. <minidanielito@hotmail.com>.

Cómo citar este artículo:

Garcés, Ángela (2014), "Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop", *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, núm. 33, marzo-abril, pp. 87-104, en <<http://version.xoc.uam.mx/>>.