

RAP Y PRÁCTICAS DE RESISTENCIA: UNA FORMA DE SER JOVEN. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas.

GLADYS CASTIBLANCO LEMUS

Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca (Colombia)

gcastiblanco@unicolmayor.edu.co

Artículo de reflexión

Recibido: 17 de junio

Aceptado: septiembre 21 de 2005

Resumen

Resistir y oponerse son posicionamientos claramente expresados en diversas prácticas juveniles que manifiestan formas particulares de asumir la vida, la sociedad, el mundo. Los y las jóvenes han logrado trascender del discurso de la resistencia, a incorporarlo en sus vidas y prácticas cotidianas en donde han construido lenguajes, nuevos códigos, nuevos usos del espacio urbano, nuevos sentidos en las interacciones colectivas, nuevos contenidos en sus creaciones artísticas, nuevos mensajes. El *rap* es una de ellas y es a partir de este reconocimiento que surge la reflexión que se presenta en este artículo.

Palabras clave: Resistencia, culturas juveniles, *rap*, producción cultural.

Abstract

Resistance and rebellion are positions clearly expressed through diverse juvenile practices that manifest particular ways of understanding life, society and the World. Teenagers have managed to transcend the talk of resistance, and incorporated it into their daily lives and rituals, where they have constructed new languages, new codes and found new uses for urban spaces. They have given new meaning to collective interaction, created new content for their artistic expression and new messages. Rap is one of these new ways and recognizing this fact is the basis for the reflections presented in this article.

Key words: Resistance, rebellion, youth culture, rap, cultural production.



SIN TÍTULO, 2003
Fotografía de Johanna Orduz

Introducción

Hoy la escena sociocultural urbana se matiza con la presencia cada vez más frecuente y numerosa de jóvenes, hombres y mujeres que la habitan, la transitan, la apropian, reinventando lugares físicos y simbólicos. Algunos usan ropas desproporcionadas (a la talla de sus cuerpos), cachuchas o pañoletas, calzan tenis sin cordones y en ciertas ocasiones portan audífonos; son los raperos, hombres y mujeres a quienes muchos bogotanos identifican por estos rasgos, pero que en realidad son mucho más que eso.

¿Quiénes son estos jóvenes?, ¿cómo se relacionan con otros jóvenes y con la sociedad? ¿Qué ocurre con las producciones musicales que surgen espontáneamente de la interacción colectiva? Son diversas las preguntas, algunas de las cuales hemos convertido en objeto de investigación, ya que también han logrado afirmarse como sujetos que reclaman el reconocimiento de su identidad y en esa medida se plantean desafíos a sí mismos como también a las instituciones, los gobiernos y a la sociedad en general.

Estas preguntas en torno a lo juvenil y sus culturas parten del hecho de que las mujeres y hombres jóvenes viven sus vidas estrechamente ligadas con el mundo de la música y las nuevas tecnologías, relación que influye en las formas de ser, de pensar, de posicionarse frente a sí mismos y al mundo así como en las maneras de manifestarse frente al orden u órdenes dominantes en la sociedad.

La vida juvenil como objeto de conocimiento se ha orientado a indagar sobre las diversas formas de ser joven: ser joven hombre o ser joven mujer, joven en los múltiples contextos urbanos, joven que crea y resignifica espacios sociales, joven a través de la creación musical, y lo más importante, ser joven desde la posibilidad de definirse a sí mismo.

Pero esta posibilidad genera una serie de transformaciones que plantean nuevas preguntas al orden social y cultural y que para Martín Barbero (1998:24), tienen un significado en términos de que «la preocupación de la sociedad no es tanto por las transformaciones y trastornos que la juventud está viviendo, sino más bien por su participación como agente de la inseguridad que vivimos y por el cuestionamiento que explosivamente hace la juventud de las mentiras que esta sociedad se mete así misma para seguir creyendo en una normalidad social que el desconcierto político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes está desenmascarando». Es así como la relación entre la constitución de sí mismo y las transformaciones que genera, plantean un campo de análisis que en este caso construyen un escenario de prácticas y escenarios de resistencia.

De esta forma, el debate sobre las culturas juveniles, sobre la constitución de la subjetividad y la construcción de identidad, como proceso y posibilidad de conformación de sí mismo, implica necesariamente ser visto también desde las formas como los jóvenes asumen un posicionamiento frente a las relaciones de poder y los ordenamientos sociales, las rupturas de tales ordenamientos y las formas como inventan estrategias para transgredir y ampliar sus espacios de autonomía, es decir, las formas o prácticas de resistencia.

Estas prácticas no son manifestación de una clase social o actitudes rebeldes asociadas a la edad o porque en los jóvenes haya algo contestatario en sí mismo; son prácticas que se manifiestan de manera particular a partir del reconocimiento de una ubicación en el mundo y la sociedad, permitiendo la creación de espacios y relaciones que incorporan en sus vidas cotidianas, inventando lenguajes códigos, usos del espacio, asignando otros sentidos a las interacciones colectivas, otros contenidos en sus creaciones artísticas, otros mensajes. El *rap* es una de ellas y es a partir de este reconocimiento que surge la pregunta: ¿de qué forma se crean y expresan en el *rap* como práctica cultural juvenil, los posicionamientos de resistencia frente a diversos ordenamientos sociales?

Es sin duda una pregunta compleja cuya respuesta se formula desde lo que algunos raperos y raperas han compartido con las investigadoras en Culturas Juveniles de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.¹

Rap: algunas significaciones

Rhythm and poetry, es decir, ritmo y poesía es una forma de definir el *rap* desde la traducción de las palabras, pero también es «Revolución Artística Popular, Revolución Anarquía y Protesta», para quienes lo construyen cotidianamente (Perea, 1999:94). Más que la definición de sus elementos opera el sentido de asociación con intenciones, significados o rasgos particulares de quien lo nombra, manifestando sentimientos, emociones, imaginarios, actitudes. En tal sentido, es también un lenguaje «una forma de recuperar la palabra hablada, como la narración, como los mitos» (Perea, 1999:96), sin embargo, valga destacar que para el raperero conocedor de lo que significa su cultura y el devenir de su historia, el *rap* más que decir y narrar, es hacer, es una práctica. El *rap* dicen muchos es hablar, denunciar, protestar, confrontar, interpelar, cuestionar, pero ante todo es vivir, es hacer, es experimentar una forma de vida alterna como respuesta, que no espera ser resuelta por otros, sino que ocurre en las vivencias, justamente cuando éstas desafían los límites.

¹ Este análisis tiene como base las entrevistas realizadas con miembros de: Sofos Len, agrupación bogotana resultado de un proceso que se inicia en 1995 en la localidad de Usme y que hoy después de varios encuentros, desencuentros y rupturas, está conformada por Morguen, Kassar y Freddy Páez. Entrevista con Jhasaira, joven raperera de la agrupación *Kilimanjaro*; entrevista con Diana Abella del grupo *Por Razones de Estado*; entrevista con Marvin Rincón o *el gato*; y entrevista con *Alejandro*, miembro del grupo de *break dance*, *Danza Latina*.

El *rap* como fenómeno intercultural de circulación global, no ha escapado a la simplificación que de una u otra forma impone la lógica del consumo. Si bien existe una producción musical de tipo comercial, el interés aquí es la producción «underground», la producción y las prácticas ligadas al mundo de la calle y a proyectos o agrupaciones independientes «a pesar de que se ha tratado de convertir en algo que se puede comprar y vender, el *rap* se mantiene como resistencia en muchas comunidades, Pese a la comercialización, la rebelión, la raíz de la cultura, se mantiene. Sigue siendo la respuesta cultural de los jóvenes pobres, el rapero es el narrador de su barrio» (Molina, 2004).

El *rap* pone en escena nuevos modos de producción artística y cultural, con mucho poder de convocatoria dentro de jóvenes de diversos sectores urbanos y, en tanto va metaforizando poética y musicalmente, se afirma como forma de resistencia. Es una resistencia protagonizada por los jóvenes y las jóvenes que si bien se expresa desde unos discursos de protesta y denuncia también son una experiencia y en esto se acentúa su característica más importante como queda expresado en la siguiente lírica:

De la vida no me enseñe nada,
Yo aprendí por ahí lo que me tocaba...no me explique, no me compare
No me diga lo que haga,
En mi conciencia llevo el peso, llevo mi propia carga²

El *rap* es una experiencia de libertad, nadie dice lo que hay que hacer, se hace lo que se hace porque se siente, hay plena convicción de que el hip hop y el rap en particular, son instrumentos de lucha y de resistencia en muchas formas y alcances, desde el propósito de construirlo y construirse así mismo cotidianamente, hasta la de permanecer y mantenerse activos «nuestras historias de vida, de cada uno, de lo colectivo, el hecho de reunirnos, ya eso es para nosotros nuestra resistencia, porque estamos... permanecemos». (Entrevista con Jahsaira del grupo *Kilimanjaro*, 2005).

En las investigaciones de Marta Marín y Germán Muñoz³ se encuentra una nueva interpretación a partir de la cual los autores señalan cómo algunos análisis «ofrecen el riesgo de reducir las formas artísticas creadas y desarrolladas por los participantes del hip hop a simples expresiones de problemáticas sociales, políticas y económicas. Basta acercarse a cualquiera de las manifestaciones del hip hop para darse cuenta de que aun cuando la expresión de las ideas y la denuncia de situaciones injustas es crucial, hay algo más y es sumamente complejo: la elaboración de sí mismo, la creación de nuevas formas de existencia individuales y colectivas» (2002:137). En tal sentido no se trata sólo de la asociación del *rap*

² Fragmento tomado de «Recuerdo», composición de *el gato*.

³ La propuesta de Marín y Muñoz es bastante amplia de manera que se hará sólo una aproximación parcial.

con denuncia y protesta sino que implica la comprensión del papel que juega en relación con la creación musical y artística y las formas como hace posible la constitución de espacios creativos.

Continúan Marín y Muñoz: «Intuimos que la esencia creativa de esta cultura (hip hop) no trabaja en un sólo plano sino en una multiplicidad de dimensiones: las enormes potencias desencadenadas por el trabajo del sonido, la imagen, el ritmo y el movimiento en la producción de modos de existencia trascienden la tiranía del sentido, de las consignas, y en ello radica su poder» (2002:138). No obstante, desde prácticas de resistencia se puede plantear que esta creatividad no es esencia sino que surge de las prácticas cotidianas, y se construye en la medida que existe la intención de afirmar su identidad, de posicionarse de una manera específica en el mundo social y cultural y en el de las relaciones sociales que de ello se crean o se generan.

Dentro del hip hop⁴ el rap es quizá el escenario de mayor expresión de los contenidos y ejercicio de las prácticas de resistencia por cuanto no es algo que se realiza esporádicamente sino que se asume como la vida misma, desde una forma de vestir hasta la forma como se concibe la vida, el trabajo, la sociedad, el mundo, los problemas; así nos lo deja ver el siguiente entrevistado:

ser rapero es un estilo de vida, para mi significa despertar conciencia, la idea es hacer ver los modelos impuestos de lo que uno tiene que hacer en la vida. El rap es de la calle y es protesta, es coherencia entre lo que se dice y lo que se hace porque en el rap nadie puede cantar lo que no vive (Entrevista con *el gato*, 2004).⁵

Desde las prácticas de resistencia, se está proponiendo a la sociedad un modo específico de pensarse y una manera particular de ser pensados como tales y eso implica tanto la construcción de identidades como el reconocimiento de las formas propias de existencia. En la sociedad colombiana hoy es urgente la afirmación del sentido y la construcción del sujeto joven, para que desde allí se construyan nuevas formas de representación o de lo contrario habrá un espacio vacío que llenen de significado otros desde sus propias representaciones.

⁴ Hip hop es una cultura musical que nace de los cimientos de la cultura afro-americana, que en nuestros días, ha sobrepasado las expectativas de ser solo una moda o un fenómeno musical momentáneo local y ha alcanzado trascendencia internacional, religiosa y de clases sociales. De una manera general y aproximada, podría decirse que es algo más que una forma de música o una moda. Cuando nos referimos a esta cultura musical tenemos que pensar principalmente en cuatro formas de expresión: emceen/rap, dj/turntablism, b-boying/break dance y graffiti. Estas son la voz, la música, el baile y el arte en esta cultura. Cada una de estas expresiones tiene identidad propia y su importancia individual, pero existe estrecha relación entre ellas.

⁵ *El gato* o Marvin Rincón es un joven rapero de la zona centro de Bogotá que después de experiencias grupales tiene un proyecto independiente basado en la vivencia permanente de lo que el rap tiene como discurso. (Algunos jóvenes del rap cambian su nombre por otro que ellos mismos eligen y por el cual prefieren ser identificados. Con esto se busca tomar distancia de la identidad impuesta socialmente y asumir otra más próxima a la práctica de la cultura).

Sobre las prácticas de resistencia y las relaciones de poder

El problema de la resistencia pone en cuestión al menos cuatro procesos: poder, hegemonía, subordinación y dominación; son procesos interrelacionados que no se explican en sí mismos sino en tanto vinculados entre sí. Por otro lado, la resistencia como categoría problemática reclama ser interpretada desde diferentes puntos de vista y enfoques.

Una manera de abordarla puede ser mediante la propuesta de Néstor García Canclini (1984) en el cual se distinguen los siguientes aspectos: Es una categoría que surge incorporada al pensamiento de Antonio Gramsci en una relación de oposición entre lo hegemónico y lo subalterno y parte del supuesto de que el papel de la cultura hegemónica es dominar y el de la cultura subalterna, resistir. Los análisis al respecto describen los mecanismos supuestamente omnipotentes de la dominación o exaltan la capacidad de resistencia política de los oprimidos. En ese sentido, plantea igualmente una oposición entre dominación y resistencia.

Es un análisis que tiene como base la interacción ideológica entre las clases sociales, es decir, la manera en que las clases viven su hegemonía o su subordinación; sin embargo, la resistencia en el presente debe ser replanteada por fuera de polarizaciones extremas, entre otras razones, porque muchas de las formas como se expresa están ubicadas fuera del proceso productivo y no es característica esencial de una clase social, por el contrario, hacen relación a contradicciones sociales que hasta hace pocas décadas eran marginales y a veces invisibles dentro de la política general como los movimientos étnicos, de identidades sexuales, regionales, urbanos, etéreos y de género.

Al respecto, Carlos M. Vilas afirma que «el paso de la posición estructural, (es decir en la división del trabajo en las relaciones de propiedad y en el sistema productivo) a la subjetivación y por consiguiente a la virtualidad de la acción colectiva, está mediado por el modo de vida de la gente, o si se prefiere, por su identidad sociocultural» (1998:84). Significa que las categorías de análisis de la resistencia ya no dan cuenta de la complejidad de lo social y lo político, en consecuencia se requiere explorar otras que permitan indagar en ese movedizo terreno de lo incierto y discontinuo que se manifiesta en reacciones y movilizaciones inusuales y que avanzan por vías inesperadas.

Marín y Muñoz conciben la resistencia como una forma de existir, como un acto creativo. No se trata simplemente de algo que caracteriza las culturas juveniles: «se trata de una esencia de orden creativo y sensible que tiende a emparentarse con la del proceso artístico y que impulsa la auto creación en las culturas juveniles, la creación de nuevas subjetividades y la búsqueda y generación de otra cosa en los dominios de lo ético, de lo político, de los saberes convertidos en praxis y de lo artístico. El

despliegue de procesos de creación en todas esas áreas, ese trabajo sobre “lo ya existente y siempre sobre lo que podría ser”, se mantiene como foco de resistencia frente a la homogenización (universos de referencia unidimensionales) y a favor de la creación de lo único e irrepetible (procesos de singularización)» (2002:61).

La cuestión de la resistencia vista desde las culturas juveniles no es sólo la característica que comúnmente se asocia al hecho de ser joven, o como algo propio y normal del momento de la juventud; es un tema ligado indisolublemente al poder y en una cultura como la del rap, es pensamiento que fluye y construye sentidos individuales y colectivos que permiten pensarse como realidades posibles. Es un universo de ideas que construye y reconstruye permanentemente diferentes formas de relación con el poder que implica no solamente la transformación de la sociedad sino la acción para adueñarse de la propia existencia. Este es un propósito invaluable en un contexto de continuada pérdida de la subjetividad individual y colectiva.

Pero la cuestión de la resistencia no se puede abordar al margen del pensamiento de Foucault, principalmente si se entiende que plantea un campo de relaciones entre discurso y práctica, es decir, el poder como proceso que produce discursos y que penetra todas las prácticas sociales, conformando un sinnúmero de estrategias e interacciones con las cuales tienen un efecto conjunto. La resistencia es la contracara que siempre está presente en las relaciones de poder; poder y resistencia están indisolublemente unidas, son dos partes constitutivas del mismo proceso. En este sentido, Foucault plantea una relación con las prácticas de libertad en tanto relación que «no es antagónica sino más bien agónica; de incitación mutua de provocación y acicate más que de confrontación entre dos fuerzas heterogéneas. Si el ejercicio del poder, se dirá en los últimos escritos del filósofo, es una acción sobre las acciones de otros para gobernarlas, canalizarlas, disponer una dirección para las mismas, la práctica de la libertad consiste en desafiar esos límites, ponerlos en duda, experimentar nuevas posibilidades que obliguen por parte de la acción de poder a inventar nuevas formas de gobierno, nuevos cálculos en el curso de una partida infinita» (Vázquez, 1995:40), es así entonces que la resistencia es también una práctica de la libertad, es la búsqueda permanente e incesante de autonomía.

A partir de Foucault, la resistencia puede ser pensada también como la posibilidad del gobierno de sí mismo en donde se tome distancia crítica de las tradicionales «artes de gobierno» que implican la obediencia a determinados dogmas. «¿Cómo no ser gobernado?, ¿cómo dejar de ser gobernado según tal o cuál régimen, por estas o aquellas personas? De este modo la crítica se constituye como un arte de no ser gobernado; pretende desconfiar, recusar, limitar, encontrar la medida justa, buscar el punto de escape, desplazar las formas de ser gobernado» (Vázquez, 1995:13). Lo anterior obliga a abordar las prácticas de resistencia como empeños por alcanzar espacios de conciencia y de experiencia para ser capaz de estar consigo mismo.

Otro aspecto relevante en este planteamiento y en lo que insistirá Foucault es que estas prácticas tienen un enorme potencial transformador del pensamiento, de la identidad y de constitución autónoma de la subjetividad; en esa medida potencial también en procesos de construcción y reconstrucción de realidades sociales.

Insiste también Foucault en que el poder no se posee, el poder funciona, circula. El poder no es una propiedad, no es una cosa, no se toma, no se conquista, sino que es una estrategia. No es unívoco, no siempre es igual ni se ejerce siempre de la misma manera, ni tiene una continuidad, sino que es la condensación de redes estratégicas complejas, que hay que seguir al detalle. El poder no está localizado, sino que es un efecto de conjunto que penetra todas las manifestaciones sociales.

El poder no es sólo prohibición o negación, sino que actúa por normalización. Hay que subrayar el carácter positivo del poder, que produce discursos, saberes y verdades sin localizarse en un lugar específico, pero sí generando multiplicidad de redes de poder en constante transformación, que conectan e interrelacionan diferentes estrategias. Es lo que llama Foucault «microfísica del poder» que muestra de forma reticular, en forma de red, nudos, cristalizaciones de poder (instituciones), sin llegarlo a confinar como un mundo aparte donde sólo ahí funciona. Se trata de un concepto relacional del poder que no puede ser entendido sin resistencia en un exterior, en los márgenes, sino que decir poder, es decir contrapoder y resistencia (Vázquez, 1995:132-140).

Es así, que la resistencia se expresa de diversas formas: es dinámica, cambiante aparece en distintos momentos y circunstancias en las interacciones sociales, puede ser espontánea o deliberada, puede provenir de fuentes individuales, grupales, colectivas, puede ser explícita u oculta. Lo mismo que se posiciona de manera diferente frente al poder. La resistencia se expresa también en el conjunto de relaciones que el sujeto establece consigo mismo. Esta práctica de los sujetos sobre sí mismos, este diálogo permanente entre las partes que lo constituyen, la forma en que se relacionan con las reglas y valores propuestos socialmente, la manera en que se someten a un principio de conducta, que obedecen o se resisten a una prescripción o prohibición, las modalidades en que el sujeto da forma a cierta parte de sí como materia prima de su conducta moral, las zonas de su interioridad que problematiza por encima de otras y que trabaja sobre ella sin descanso, constituyen las técnicas de sí mismo tendientes a la elaboración de la subjetividad. En las prácticas del rap se pueden encontrar las posibilidades señaladas por Foucault, como se encuentra a continuación.

Algunas prácticas de resistencia en el rap

La premisa sobre la cual se plantea esta reflexión es que los y las jóvenes del rap más que hablar de resistencia, la viven, la practican, es una forma de ser, de relacionarse consigo mismos y con los otros; en las entrevistas lo manifiestan de diversas formas: «a la mayoría de los grupos no nos interesa el reconocimiento

de los medios de comunicación mientras sigamos siendo independientes, nos interesa es que los discos se vendan. El noventa por ciento de los grupos de rap son independientes, entonces los que sacan discos comercialmente terminan haciendo cualquier cosa, menos rap. Las disqueras piden que se haga champeta o lo que esté de moda, hacen rap para la moda y la gente por más de que sea muy tonta quiere algo, en últimas, más trascendente, por eso ha habido procesos que se han ido al fracaso» (Entrevista con Freddy Páez del grupo *Sofós Len*, 2003).

El interés en la producción y difusión de la música constituye muchas veces la estrategia principal en recursos para el sostenimiento de los proyectos colectivos y por tal razón podrían ser proclives a la cooptación del mercado, sin embargo en muchas agrupaciones bogotanas no es así: «a los grupos de rap nos gusta mantenernos reales porque tu vas a una disquera y no te dejan hacer lo que tu quieres con el disco, terminan haciéndote, terminan censurándote el cien por ciento de las letras, entonces terminas cantando un poco de pendejadas. Hace algunos años tuvimos propuestas de disqueras, pero la primera exigencia es que ellos ponían el productor, en ese tiempo yo no era productor y ponían las letras, entonces ¿qué nos quedaba? Nosotros decimos cómo suenan y qué dicen y qué hacemos ahí, además nos daban como un diez por ciento por disco vendido. Cuando el disco entra a una tienda vale diez mil pesos, el diez por ciento serían mil por grupo, para tres personas, eso es absurdo, mientras que nosotros vendiendo nuestros discos, trece mil pesos y el neto es para nosotros, si se venden bien, si no también, igual, nosotros hacemos esto como una cita de amor, sacamos nuestros discos con total incertidumbre, no sabemos si se van a vender o no, le metemos todo el esfuerzo en sonido, en buenas letras, buena música, pero somos concientes de que los discos se van a quedar ahí por mucho tiempo» (Entrevista con Morguen de la agrupación *Sofós Len*, 2003).

Para los grupos de rap, difundir su producción musical no sólo consiste en vender, sino que implica la conducción de ideas, una forma de hacer propuestas y de dar fuerza a otras agrupaciones, por eso se han inventado formas autogestionarias para hacer esa difusión en donde es claro que no forman parte de la moda y que guardan distancia de los procesos mercantiles de la música. Lo más importante de estas formas autogestionarias es que se crean estilos propios de distribución y difusión y le da otros sentidos y valores al trabajo realizado, pero además, se extiende hacia la vida diaria porque son prácticas colectivas que implican la solidaridad y cumplen un papel fundamental resistiendo a la tendencia de mercantilización a la que el capitalismo quiere reducir toda forma de creación artística.

De alguna manera esto se convierte en un proyecto en tanto se definen propósitos y metas que generalmente están por fuera de los tradicionales marcos normativos: «nosotros conjuntamente estamos en una búsqueda de que el movimiento *rap* sea más grande, más potente pues estamos en proyectos que hacen que el movimiento

tenga una escalada más importante; Kasar aporta en lo que es el diseño, el graffiti, la misma planeación de eventos y Freddy también aporta en lo que es gestionar proyectos, buscar recursos, ejecución de los mismos proyectos, y mi aporte es desde la escuela, la pedagogía, cómo se puede interpretar, cómo ser un MC;⁶ en últimas lo que nosotros sabemos es que son proyectos que van a dejar cultura y de hecho crean cultura porque nuestras vidas están comprometidas con esto y porque el *rap* como parte del hip hop es saber lo que se hace, para dónde se va y ser consecuente con lo que se dice y se hace. No queremos ser víctimas de la historia y por eso dedicamos nuestras vidas a hacer realidad estos proyectos» (Entrevista a Morguen del grupo *Sofas Len* 2003).

La composición, producción y difusión de todo el material elaborado se convierte en una actividad constante que absorbe gran parte de la vida cotidiana y llega incluso a constituirse en una forma de trabajo; la diferencia es que no es una actividad rutinaria, por el contrario como producción artística permite una relación distinta consigo mismos y con los miembros del grupo: «para mí, el *rap* en sí es una forma de trabajo porque uno le dedica tiempo y es más duro de lo que parece, escribiendo y poniendo todo en orden, este parche es de puro trabajo, de puro camello, o sea, ahí lo que hacemos es producir música, hacer canciones, montar discos, publicidad, mirar en qué podemos servir nosotros al movimiento, ese es el éxito de los grupos cuando son independientes y cuando se sabe que no hay grandes cantidades de dinero... el éxito puede significar reconocimiento, pero a nosotros no nos interesa el reconocimiento mientras sigamos siendo independientes» (Entrevista con Freddy Páez, 2004). Los jóvenes asumen ésta actividad como un trabajo; consideración problemática en una sociedad que impone identidades ligadas al proceso productivo, pero sin embargo estas experiencias son manifestaciones alternas a las funciones institucionalizadas, como posibilidad de construir significados y representaciones propias.

En estas expresiones sobre prácticas concretas, toma forma la idea del *rap* como proceso de producción cultural y a los raperos y raperas como productores culturales, por cuanto se ha considerado de alguna forma, que en el *rap* se da sólo un proceso de consumo de la música de otros contextos. Con estas elaboraciones, el *rap* se puede insertar en procesos socioculturales locales y globales que hacen posible «superar el riesgo de la frívola homogenización del mercado sobre las culturas» (García Canclini, 1995:178).

⁶ Significa *Master Ceremon* o maestro de ceremonias. Es un o una intérprete que se encarga de expresar lo que el sentimiento del *rap* desea comunicarle al mundo. Es una forma de narrar un sentimiento colectivo pero también una forma de narrarse individualmente y busca generar un impacto en el grupo haciendo fraseos y rimas encima de la música o de la mezcla de diferentes músicas. Puede realizarse a nivel individual y recibe el nombre de solista o a nivel colectivo y reciben el nombre de vocalistas.

«nuestro trabajo consiste en hacer aportes musicales, la producción se inicia cuando decimos, esta pista musical necesita estos adornos, o deberíamos hacer tal cosa, el que raya los platos o el DJ⁷ saca unos *beats* o repeticiones musicales que se da en

⁷ *Disc Jockey*. Es quien elabora las pistas o mezclas con la ayuda de un tornamesa doble y samplers o músicas de base.

compases y además agregarle otro elemento que es el *scrash* que es como hacer sonidos a través de la relación entre el acetato y la aguja, eso genera un sonido chin chin chin, eso es como la guitarra eléctrica en un grupo

de rock» (En entrevista con Morguen de la agrupación *Sofós Len*, 2004).

Las experiencias individuales y colectivas alrededor de esta forma de producción dan como resultado unos saberes o la creación de un «material» del cual se dispone para entrar en la dinámica de la difusión la cual para muchos de estos y estas jóvenes, le da razón de ser a la cultura: «lo del CD para mí fue algo significativo, aunque salió de un casetito ahí con seis canciones, de todas maneras nos fuimos como a una mini gira por todos los municipios de Cundinamarca y presentamos el disco en muchos lugares, de ahí nació nuestro sello disquero *Silex Summer*» (Entrevista con Morguen, 2004). Se crean intersecciones, relaciones y vínculos que sin duda modifican las trayectorias con las que se han identificado las producciones del *rap* «en Colombia se han definido muchos estilos, no hay uno sólo, son muchos estilos que han logrado hacerse lo propio, es decir que en el *rap* colombiano hay muchos raps y ninguno es copia exacta del *rap* gringo; tienen relación e influencia, pero no son iguales» (Entrevista con *el gato*, 2005). Es amplio y complejo el entramado de relaciones en el que se desarrolla la producción musical del *rap*; y desde luego la producción de las agrupaciones bogotanas ocupa un lugar, más aún, teniendo presente que dentro de su propia historia, el hip hop y el *rap* son y han sido un camino de doble vía.

Hay otras expresiones de la resistencia en donde no hay fundamentalmente una ruptura, por el contrario son prácticas que implican tomar parte o estar al interior de ellas, como lo expresa la entrevistada: «al principio, obviamente uno repele las instituciones, precisamente porque están llenas de normas y de prejuicios y lo único que hacen es catalogar a la gente y meterla en cánones y eso no debe ser así porque un ser humano nunca se debe catalogar. Pero también creo que es como manejar un poco el equilibrio de la mente. Uno debe conocer lo que sucede en el entorno de uno para poder crear y eso es lo que estoy haciendo yo, estoy conociendo la institución. Yo creo que conocer esas instituciones es válido y yo no me considero parte de ellas porque aunque tengo que estar ahí de pronto por necesidad de un trabajo, no creo que haga parte de esas instituciones, yo las estoy conociendo y entiendo como funcionan para poder recrearlas, para poder crear algo nuevo a partir de eso que existe» (Entrevista con Diana Abella del grupo *Por razones de Estado*, 2005).

Tomar parte, estar al interior de las instituciones pero con una intencionalidad crítica, abre un espectro para considerar la resistencia no como reacción defensiva, sino como práctica o acción creativa. Sin embargo, hay que hacer una distinción en torno a las instituciones: unas son las instituciones educativas, donde la pregunta para algunos raperos y raperas es «¿se sabe lo que el sistema hace con la gente en los colegios, lo que da realmente la academia, lo que es formarse en estas instituciones?» (Entrevista con Jahsaira del grupo *Kilimanjaro*, 2005).

Aquí la experiencia se da en torno a estar en la institución educativa pero tomar distancia reflexiva y crítica en relación a sus funciones; en este sentido, se aprecian dudas profundas del papel que cumple la institución educativa en la formación de los y las jóvenes. «la educación lo cohibe a uno de muchas cosas, la educación le enseña a servir al gobierno, la educación le reforma a uno la personalidad para que le sirva a ellos, no lo dejan a uno ser totalmente libre, como uno quiere ser, por eso yo me dedico a practicar, me dedico a la causa» (Entrevista con Alejandro del grupo de *break dance. Danza Latina*). «En últimas, lo que yo creo es que la educación en Colombia debe estar más encaminada a la creatividad, yo creo que el arte es una salida importante para esto, el artista propone, crea y al mismo tiempo desarrolla conceptos básicos de la misma sociedad [...] ese sentido me parece muy importante, tener en cuenta la opinión del artista y la educación puede formar artistas» (Entrevista con Freddy Páez del grupo *Sofos Len*).

Otras, son las instituciones públicas como las alcaldías locales y los proyectos comunales en donde se presentan frecuentemente convocatorias alrededor del problema del consumo de sustancias psicoactivas, en torno a la salud sexual y reproductiva, al uso de en torno a la participación juvenil. En estas convocatorias «nos quieren engatusar con tallercitos los días entre semana, pero cuando se pide un espacio para hablar, para decir lo que está sucediendo y hablar de lo que pasa en el país de una manera clara y concisa, entonces nos cierran el espacio» (Entrevista con Jahsaira, 2005).

Prácticas de resistencia e identidades juveniles

La observación sobre estas prácticas en las agrupaciones estudiadas, invitan a introducir un análisis o a buscar un vínculo con los procesos de constitución de las identidades, a partir de uno de los espacios y momentos de mayor expresión de sensibilidad y creatividad: el *free style*.

«*Freestiliar*» es una práctica constante en la vida de quienes son, se sienten y hacen parte de la cultura *rap*. Es una forma de vivirlo a través de la creación o composición espontánea de versos que mantienen el ritmo y la melodía *rap* y fundamentalmente expresan un sentimiento, una reflexión, que en la mayoría de los casos tiene un contenido político y social. Hay también mucho de contenido filosófico y espiritual pero dentro de los grupos observados predomina el contenido sociopolítico.

Se aprecia en estas prácticas, un desplazamiento de lo individual a lo colectivo ya que pone en juego el talento de quien participa y es a través de ese talento que se configura un proceso de competencia entre varios jóvenes. Pone también en juego el estilo o *flow* que es la actitud, es la forma particular de frasear y rimar pero también es una forma de decir, de narrar, de narrarse, de construir significados; son maneras de afirmación individual en tanto relación con los otros, con el grupo, con el «parche». Si bien hay un elemento importante de improvisación en los temas, las rimas y los contenidos, el flow es algo sobre lo que no se puede improvisar, porque es el resultado de un trabajo permanente, refleja una intención comunicativa y es una razón por la cual se da el reconocimiento entre los diferentes miembros en el grupo; la competencia consiste en hacer una composición coherente que en sí misma comunique un mensaje claro, explícito; define un contenido específico en el que se involucran otras subjetividades y se mantiene durante el tiempo necesario para superar a los contendientes; además pone en juego la capacidad crítica y el despliegue de creatividad.

Los espacios y momentos del *free style*, son lugares de configuración de identidades porque su dinámica se da en torno a dos posibilidades: transgredir y confrontar. Transgredir en cuanto se piensa de otro modo, equivale a poner en escena los sutiles juegos de poder del consumo, a interpelar las tendencias de lo convencional y a reinventar algunos órdenes sociales como por ejemplo, la presencia activa de las mujeres raperas. Confrontar, porque el free style es una competencia entre talento, capacidad vocal, capacidad de «fraseo», estilo (*flow*), creatividad y pensamiento reflexivo individual, que adquiere sentido sólo en la medida en que desafía a otros. El *free style* plantea esa doble condición que nutre y llena de significado las prácticas de resistencia porque son momentos de comprensión de sus experiencias y prácticas cotidianas, son momentos de convocatoria reflexiva, son los momentos en los que se confrontan el decir y el hacer; de esta forma, las identidades se forman en un campo de contradicciones y ambigüedades, en el umbral donde se desafían los límites.

El *free style* surge en diversos lugares y momentos: los lugares son los del encuentro desprevenido con el grupo, el parche, en la calle, en el parque, en la esquina o en los sitios de reunión, pero en cualquiera de ellos la apropiación e impacto generados, lo convierten en «lugar antropológico» en tanto «construcción concreta y simbólica del espacio» (Augé, 2001:58). La práctica del rap en la calle, da nuevas significaciones al espacio urbano, hay renovados encuentros comunicativos que implican no sólo a los y las jóvenes del mundo rap sino indirectamente a las otras personas.

Agrega además Augé que el lugar antropológico «es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquellos que lo observan. Son lugares cuyo análisis tiene sentido porque fueron cargados

de sentido y cada nuevo recorrido, cada reiteración ritual, confirma y refuerza su necesidad». Muchos lugares desde los cuales se hace rap, se convierten en espacios de vida, espacios vividos y como tal, escenario de la construcción de las representaciones del mundo; es igualmente un punto de referencia en las tramas de configuración de la identidad y le da sentido a las interacciones allí contenidas.

Así la calle como lugar antropológico, es un lugar donde muchos jóvenes inventan otras posibilidades comunicativas y otras formas de colectividad, desde luego ajenas a lo que el mundo adulto quiere y espera. Son «habitats de significado» Bauman (citado por García Canclini, 2000:165), *hábitats* de ofertas difusas y elecciones libres, pero condicionadas por una variedad de informaciones y estilos provenientes de muchos sitios de pertenencia que no son este y que vuelven a éste múltiple y flexible.

Hay un proceso de reconfiguración de las coordenadas espacio temporales con cuales se busca interpretar la vida urbana. Asistimos a un proceso de traslado de las coordenadas geográficas hacia las coordenadas relacionales para dar razón de la vida en la ciudad. Además del lugar, hay un juego también con el tiempo porque la noche es el momento más apropiado para esos encuentros de rap; no exclusivamente, pero significa una apropiación y una interacción distinta: «la filia con el gato es porque creo que el gato tiene que ver con el rap por lo de la noche, aunque se ha dicho que el rap tiene mucho más que ver con el perro por lo libertino, andariego, aventurero, no tiene dueño, anda por ahí, yo soy *el gato* por la filia con lo que son los callejones, la noche, la luna, las estrellas. Yo me siento más gato que Marvin a pesar de que Marvin es nombre de negro y me gusta mucho, pero *el gato* es el personaje y Marvin Rincón es un número de cédula, un número más en la sociedad, ...no me interesa» (Entrevista con *el gato*, 2005).

La calle y la noche para el común de los bogotanos son escenarios del miedo y la violencia; son espacios que se mueven en torno a la dialéctica del crecimiento y la exclusión y de muchas formas aparecen como espacios fragmentados que se acercan más a ser un «no lugar» para la construcción de lo juvenil, sin embargo hay jóvenes también bogotanos para quienes tiene otro significado, se relacionan de forma diferente con estos tiempos y espacios, hay destinos, rutinas e itinerarios juveniles formados de la noche y la calle. Lo más importante es que hay una transformación simbólica de esos espacios y tiempos como escenarios de construcción de cultura, transformación fundamental hecha desde la ruptura en las imágenes y prácticas de la ciudad y las calles en donde «la vida nómada quedó asociada per se a patología tanto personal como social, por esta razón se deben deslindar en el fenómeno de la calle los factores que remiten a un orden social injusto de aquellos que remiten a una convocatoria atávica: distinguir entre calle injusticia y calle cultura. Esto significa distinguir entre los habitantes de las vías, a

aquellos para quienes ésta es un extravío, por cuanto llegaron a ella expulsados por razones sociales, de aquellos para quienes la calle puede ser una posibilidad ya que la buscaron por aventura o por protesta, y de aquellos para quienes es una opción porque se sienten transhumantes de la vida. Desde allí este grupo humano desarrolla otro modo de asumir y entender la vida, otro modo de construir el mundo, de percibir el tiempo y de ubicarse en el espacio físico y social, otra racionalidad, otra lógica» (Ruiz, 1999:173). Las prácticas de resistencia logran hacer de la calle y la noche, lugares significativos llenos de heterogeneidad y de encuentros entre significados y acciones que sin duda los reconstruyen como espacios de afirmación para la construcción social y cultural

Estos mundos y vidas juveniles, las nuevas significaciones de los lugares y los usos que de él hacen, las relaciones las relaciones consigo mismos y las relaciones sociales sobre las que se sostienen, son rasgos que se han señalado en las identidades juveniles en tanto «particulares modalidades desde las cuales se establecen en un momento determinado unas locaciones sociales, unas prácticas, experiencias y subjetividades que definen en su pluralidad el ser joven» (Restrepo, 2004:216).

Desde las prácticas de resistencia, son construcciones de identidad que buscan la autonomía, que desertan de los estilos de vida y dispositivos de la cultura tradicional y no forman parte de los dominios de una sociedad creada desde el consumo. Es un modo distinto de existir que tiene en la música o la producción musical el rasgo de diferencia con «los otros». Son identidades que afirman el poder de la experiencia y en esa medida advierten sobre su carácter decisivo y apremiante. Pero quizás lo más sobresaliente es que hace a quienes la viven, consecuentes consigo mismos y son consecuentes porque logran hacer de la resistencia una práctica y una forma de ser.

Reflexiones finales

Lo que se ha denominado aquí prácticas de resistencia son características íntimamente asociadas a la cultura *rap* en los jóvenes estudiados, pero de ninguna manera significa que todo en el *rap* sea resistencia o que todos los que se consideren raperos, realicen tales prácticas. La referencia es más a procesos discontinuos, contingentes, flexibles e inconclusos, de diferente intensidad y contenido; por esa razón son ellos y ellas la voz principal en estas líneas.

El énfasis por abordar la resistencia como una práctica más que como un discurso, deviene del interés por cambiar el lugar de la pregunta y hace relación a la urgencia de encontrar los lenguajes que den cuenta de lo que se vive; se trata de exaltar la experiencia, de tal forma que ponga en escena múltiples posibilidades en la construcción de las culturas. Tomarla como punto de partida, revela el papel que puede cumplir la creación de nuevas formas de representación que superen la

mirada única y simplificadora del mundo juvenil, porque «la transformación social no ocurre simplemente por una concentración masiva a favor de una causa sino precisamente a través de las formas en que las relaciones sociales cotidianas son rearticuladas y nuevos horizontes conceptuales abiertos por prácticas anómalas y subversivas» (Butler, 2003). La polifonía de las voces, la resignificación de los lugares, las formas de vínculo basadas en el reto, la fuerza y rudeza del contenido poético son realidades ineludibles en el análisis social y señalan otros horizontes de comprensión. Encontrar y dar sentido a la vida a través de la música y las prácticas que inspira, es algo esperanzador y merece seguir siendo problematizado como objeto de investigación.

Finalmente, surge la pregunta ¿para qué enfatizar en la cuestión de la resistencia? Los y las jóvenes del rap, con sus concepciones de la vida, la sociedad y el mundo, con sus sueños y prácticas desde la cotidianidad, con su negativa a introducirse en el orden económico social, nos desafían cada vez a pensar en el papel transformador del arte en las formas de pensamiento, en los imaginarios y representaciones de la gente sobre lo juvenil; en todo caso es un reto y un pretexto para repensarnos e indagar en prácticas alternativas que generen nuevos códigos o formas de instalarnos de manera transgresora desde lo que venimos siendo y ellos, los raperos, nos señalan pistas.

Bibliografía

Augé, Marc. 2001. *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa.

Butler, Judith, Laclau, Ernesto y Žižek Slavoj. 2003 *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. México, Fondo de Cultura Económica.

Castells, Manuel. 1999. *La era de la información. Economía sociedad y cultura. El poder de la identidad*. Volumen II. Madrid, Siglo XXI editores.

Foucault, Michel. 1996. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona, Paidós Ibérica S.A. ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.

García Canclini, Néstor. 1985. «Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular». En: *revista Nueva Sociedad* 17:69-78.

García Canclini, Néstor. 1995. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo.

García Canclini, Néstor. 2000. *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.

Restrepo, Eduardo. 2004. «Entre champetuos, pupys y harcoretos. Identidades juveniles en Santa Marta». En: *Tabula Rasa* No. 2:213-227.

Marín Martha y Germán Muñoz. 2002. *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central.

Martín Barbero, Jesús. 2000. «Cambios culturales, desafíos y juventud». En: *Umbrales: Cambios culturales, desafíos nacionales y juventud*. 45-50. Medellín, Corporación Región.

Martín Barbero, Jesús. 1998. «Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad». En: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides H. et. al. (eds.). 22-37. Bogotá, Universidad Central-Siglo del hombre Editores.

Molina, Tania. 2004. «Queremos globalizar la resistencia cultural». En: Suplemento Masiosare No. 124.

Perea, Carlos Mario. 2002. «Somos Expresión, no subversión. Juventud, identidades y esfera pública en el suroriente bogotano». En: *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Cubides, H. (eds.). 129-150. Bogotá, Universidad Central. Siglo DEL Hombre Editores.

Perea, Carlos Mario. 1999. «Predicando mi mensaje. Testimonio rapero». En: *Análisis político* No. 37:91-108.

Ruiz, Javier Omar. 1999. «Los ciudadanos de la calle. Nómades urbanos». En: *Nómadas* No. 10:173-174.

Vázquez, Francisco. 1995. *Foucault. La historia como crítica de la razón*. Barcelona, Montecinos. Biblioteca de divulgación temática.

Vilas, Carlos. 1998. «Actores, sujetos, movimientos. ¿Dónde quedaron las clases?». En: *Marx y el siglo XXI*. 81-93. Bogotá, Ediciones Pensamiento Crítico.