

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
 CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
 FORMA DE DISTRIBUCIÓN

Compra: _____ Donador: _____ Clase: _____ u. de C. X

Precio \$ 10.000 Proveedor: C. Hermanos

No. de Acceso: 99112 1

Fecha de ingreso: 25 11 03

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
 CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN
 FORMA DE DISTRIBUCIÓN

Compra: _____ Donador: _____ Clase: _____ u. de C. _____

Precio: _____ Proveedor: _____

No. de Acceso: _____

Fecha de ingreso: _____

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
 PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
 EVALUACIÓN DE TRABAJO DE GRADO

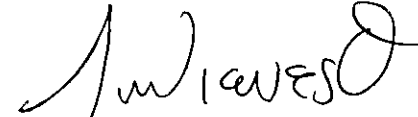
41106

ESTUDIANTE : OSIRIS MARÍA CHAJÍN MENDOZA

TÍTULO : "CONFIGURACIÓN DE MECANISMOS DE AUTORREPRETACIÓN: EL CASO DEL RAP CARTAGENERO".

CALIFICACIÓN

APROBADO


 JORGE NIEVES O.
 Asesor


 JAVIER ORTÍZ C.
 Jurado

Cartagena, agosto de 2003.

CONFIGURACIÓN DE MECANISMOS DE AUTORREPRESENTACIÓN:

EL CASO DEL RAP CARTAGENERO

OSIRIS MARÍA CHAJÍN MENDOZA

UNIVERSIDAD DE CARTAGENA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE LINGÜÍSTICA Y LITERATURA

CARTAGENA

2003

INDICE

	Pág.
PRESENTACION	2
1. El Viaje	4
2. La Vuelta	16
ANEXOS	27
3. Pa'la Que Sea	40
LO QUE VIENE	57
BIBLIOGRAFIA	60

PRESENTACION

Términos como juventud, música, mediación, hibridación y supercultura, reunidos en un trabajo que busca construirse en una perspectiva sociocultural, pueden convertirlo en un laberinto bibliográfico o hacerlo sucumbir ante la acusación de gaseoso o posdisciplinario por parte de la doxa académica. Para curarnos en teorías empezaremos este acercamiento a los mecanismos de autorrepresentación de los jóvenes desde una mirada a sus prácticas culturales, el rap cartagenero en este caso, especificando el sentido con que utilizaremos los términos mencionados. En todos los casos, los sentidos propuestos surgen de la síntesis de lecturas de distintos autores, trasdisciplinarios unos, polémicos otros, pero todos lúcidos exponentes de un conocimiento más completo en tanto más nos acerca a las complejas realidades de los sujetos y sus prácticas culturales.

Esta investigación intenta describir la referencialidad cotidiana de los sujetos desde los textos de las canciones de rap y observar también las características de sus fundamentos sonoros. El corpus a estudiar fue recolectado en un trabajo de campo realizado en distintos lugares de la ciudad de Cartagena: Avenida Pedro de Heredia, los Cuatro Vientos, y barrios como Blas de Lezo, El Socorro, San José de los Campanos, Bruselas, Nuevo Bosque, El Educador y Daniel Lemaitre; entre enero y octubre del año 2001; al que se suma la observación sostenida del trabajo de unos diez grupos de rap, que conforman una organización informal de hip-hop. Esta observación se realizó entre agosto de 2001 y febrero de 2002 en la Biblioteca Distrital Jorge Artel.

También se asistió a dos talleres con estos raperos, y se invitó a otros, dedicados a cantar en los vehículos de transporte público, a asistir a una clase del tercer semestre de Lingüística y Literatura de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Cartagena en octubre de 2001.

De todo este trabajo, de los datos recogidos en él, de las reuniones de lo que fue el Grupo de Estudios Urdimbre y de la continuada revisión bibliográfica sobre los temas que se tratan aquí son sacadas las observaciones que se hacen respecto al rap cartagenero.

En la primera parte del ensayo se realiza una síntesis de la conceptualización de lo juvenil y de su relación con la música, teniendo en cuenta el papel de las mediaciones, la hibridación, las matrices culturales tradicionales y las superculturas. La segunda parte contiene una descripción del origen y desarrollo del hip-hop, detallando además el origen y desarrollo del mismo en Cartagena hasta el momento de la presentación de este informe, acompañada de un anexo fotográfico y de documentos recogidos en el transcurso del trabajo de campo. En la tercera parte se señalan algunos discursos que circulan en las letras de las canciones de rap cartagenero, y se los pone en relación con los conceptos propuestos en la primera parte y la descripción de la segunda. Finalmente, a manera de cierre se indican posibles líneas de investigación del fenómeno hip-hop.



"Mijito qué es esa ropa tan maluca

y esa música tan fea

mire que con ese pelo parece un loco

¡Ay Dios mio! Ese muchacho no tiene remedio"

Mucha gente se comenta oye que chica rara

porque yo hago hip-hop y me gusta la ropa ancha

que soy de carácter fuerte por que yo canto rap

será porque soy diferente. por que no soy igual

tengo el don de microphone pa'ponerte a goza

asi como pa' las malas lenguas mandarlas a callar

Que este niño esta loco se le cruzaron los cables

que si canto fuerte entonces soy grosero

que tengo cara de matón por que soy rapero

que si uso las trencitas parezco malandro

y que visto ni payaso con mis pantalones anchos

La Fusión Latina

CONFIGURACION DE MECANISMOS DE AUTORREPRESENTACION: EL CASO DEL RAP CARTAGENERO

1. El Viaje¹

El concepto de joven en la actualidad tiene una relación básica con el ámbito de la producción, circulación y consumo de significaciones, pero a la fecha la reflexión al respecto se ha visto muy limitada(...) la mediación de la edad es en ocasiones el único criterio de definición, la reflexión en este sentido, amerita detenerse más para intentar más explicaciones y no solo descripciones de los lectores.

José Antonio Pérez Islas

Intentar comprender la relación juventud-cultura a través de los mecanismos de autorrepresentación de los jóvenes, entiéndase sujetos juveniles populares urbanos requiere al menos tres pasos: a) comprender la cultura como el espacio de la puesta en escena de las costumbres, los discursos y representaciones que los miembros de una comunidad realizan, como el producto de un desarrollo histórico, el occidental en este caso; y, además, como “*el ámbito de producción, circulación y consumo de significaciones*” (García Canclini, 1995 p. 28)². b) escoger y analizar una práctica cultural específica, pensada como el espacio de sentidos donde convergen las socialidades que dan cuerpo a una comunidad y, c) considerar un aparato de descripción y análisis que desarrollaremos a continuación.

¹ Término de amplio uso por parte de los jóvenes que hace referencia a una postura, una forma de pensamiento que se comparte; sinónimo de la “vuelta”.

² Citado por Pérez Islas, José A. (1998). “Memoria y olvido, una revisión del vínculo entre juventud y cultura” p.46

8

Coincidimos con Pierre Bourdieu en que estudiar a los jóvenes como un grupo social definido, con intereses comunes y dotado de una unidad biológica constituye una manipulación,³ una estrategia de simplificación al servicio de intereses políticos, religiosos, educativos, puesta en marcha por “grupos hegemónicos”. Postura esencialista que se vería desvirtuada ante una historia social de la juventud, sustentada en un análisis empírico, que revele las complejas y diversas relaciones que presentan los jóvenes al ser pensados desde sus prácticas culturales, en la medida en que éstas puedan dar cuenta de sus experiencias, luchas, motivaciones y formas de relacionarse (Reguillo, 2000 p. 50). Enfatiza Reguillo que:

Los jóvenes en tanto sujetos sociales constituyen un universo cambiante y discontinuo, cuyas características son el resultado de una negociación - tensión entre la categoría social asignada por la sociedad y la actualización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente. (2000 p.50).⁴

Esta postura respecto a los jóvenes como objetos de estudio contrasta con las miradas tradicionales que desde la psicología, la sociología y los estudios culturales se han tenido de ellos como: subcultura, contracultura y consumidores.

Estas tres articulaciones específicas entre lo juvenil y lo cultural, producidas desde la centralidad de los países industrializados, marcaron el rumbo para entender el concepto de juventud en la mayoría de los estudios culturales que se realizan en

³ Bourdieu citado por Reguillo (2000): *Emergencia de las culturas juveniles, estrategias del desencanto*; p.50.

⁴ A tono con distintos autores como Muñoz, Serrano, Martín-Barbero entre otros, esta visión de la juventud sienta sus raíces en las teorías de Margaret Mead. Esta autora plantea que la adolescencia no es un desarrollo biológico determinista, sino una construcción cultural dependiendo de la interpretación que cada cultura hace sobre la pubertad, proceso no necesariamente traumático, según explican Ruiz y villa (2000): *A cada uno le llega su hora*; p.26.



América Latina hasta mediados de los ochenta; de ahí que los jóvenes sólo tuvieran tres opciones para ser entendidos: delincuentes, contestatarios o consumidores. Sólo la crisis y el surgimiento de las llamadas bandas juveniles, que gracias al escándalo periodístico llamaron la atención de las autoridades y policía, hicieron ver la necesidad de replantear la relación. (Pérez Islas, 1998 p. 50)

Enfocando cada una de las tres miradas⁵ con las que la sociedad occidental contemporánea ha visualizado a los jóvenes encontramos que en un primer momento son diferenciados históricamente como relevo generacional. Estamos ante la mirada adultocéntrica, donde los jóvenes son vistos como sujetos criminales o en el mejor de los casos, como sujetos pasivos que se califican según sus competencias para asumir el papel de adultos, es decir, el ingreso al mundo de la autoridad, la responsabilidad, el poder y la normatividad. Condición que permite que lo que se piense y opine pueda ser considerado para tener en cuenta por estar libre de sospecha; es decir, limpio de rebeldía; característica imputada a los jóvenes concebidos ambigualmente como la esperanza y el peligro. El estereotipo privilegiado aquí es el joven legítimo. Al respecto, Margulis y Urresti escriben:

El joven legítimo es el que condensa las cualidades que los grupos dirigentes definen como requisito para la reproducción de vida, patrimonio y posición social; el buen hijo genérico del sistema. Necesariamente paradójico, el heredero es una esperanza para el futuro y una amenaza para el presente; cuidadosamente adoctrinado para obedecer primero para mandar después, llega un momento, cuando

⁵ Estudios respecto a este tema son numerosos. recomendamos para ampliar estas tipologías a Serrano, José Fernando (1998): "La investigación sobre jóvenes: estudios de (y desde) las culturas"; en Martín-Barbero, Jesús y López de la Roche, Fabio (eds.): *Cultura, medios y sociedad*, Bogotá, CES, Universidad Nacional.

las fuerzas y las circunstancias se lo permiten, en el que se aposenta en los lugares y las funciones para las que fue creado. (1998 p.17)

Simultáneamente el joven es considerado como el “ideal”, concretamente en los últimos decenios del pasado siglo; consideración en la que han jugado un papel capital los medios masivos de comunicación y las industrias culturales, posibilitando la asunción del joven como objeto de consumo por un lado y por otro, como renglón significativo del consumo. Respecto al primer sentido los mencionados autores plantean que el joven estilizado por los medios y las industrias culturales es:

. . . un espejismo que no experimenta las angustias de la inseguridad, goza la dinámica propia de su edad. Sin los sufrimientos que conlleva, transita la vida en estado de seducción, sin vacilaciones ni incertidumbre alguna. El joven que toma cervezas en un marco de sonrisas seductoras, que aborda aviones, practica deportes y está siempre acompañado de bellas muchachas, ese joven ganador que ante nada se detiene pero respeta, es el estereotipo privilegiado por los estilemas publicitarios, una construcción equilibrada en la que aparece vigoroso, proteico, deseable, natural, ahistórico, espontáneo. (1998 p.17).

Fuera de cámara, de las dudas, sospechas e incertidumbres que el mundo adulto tiene de esos seres molestos pero imprescindibles, incluso envidiados, surge la necesidad de penalizar, normativizar y regular las conductas y costumbres de estos individuos; estamos hablando de la mirada delincencial, encargada de hacer funcionar el sistema de relevo generacional, suprimiendo y/o penalizando, lo que en nuestra cultura va desde la estigmatización social: flojo, bruto, vago, homosexual, etc., hasta la reclusión en

11

instituciones especializadas como reformatorios e incluso la desaparición física,⁶ se suman a las instituciones de regulación convencionalmente aceptadas como la educación familiar, la religión y la escuela; según Valenzuela:

La proscripción, al igual que el racismo, se constituyen en un marco de desigualdad de poderes sociales que reproduce la subordinación de un grupo social por otro, pero su expresión, más allá de disposiciones jurídicas y normativas, se expresa a través de múltiples canales que van desde las prohibiciones explícitas hasta la dimensión tenue pero humillante de la mirada o el discurso gestual. (1998 p.41)

Finalmente con el advenimiento de las industrias culturales y el dominio de la cultura de la imagen, a los jóvenes se les tipifica como consumidores según las dinámicas surgidas de su relación con el mercado; gracias al uso que los medios de comunicación de masas han hecho de la "imagen" del joven, éste se convierte en producto de consumo, no sólo en lo que respecta a lo corporal, sino también en lo concerniente a sus producciones simbólicas.

Es decir, los medios masivos de comunicación han redimensionado el mito de la eterna juventud y la sociedad de consumo ha posibilitado la idea del adulto dinosaurio acechando al joven y por lo tanto bello Narciso, Peter Pan⁷, quien lucha por postergar el imperativo social de alcanzar el obsoleto estado de "adulto." Ejemplificamos el consumo que se hace

⁶ "Desde luego perviven en todos los sectores sociales diversas formas de agregación juvenil, grupos naturales, galladas de amigos que desarrollan actividades en los campos del arte, la recreación y la organización comunitaria; o grupos que simplemente se parchan en su esquina a conversar y divertirse, que sufren los efectos de la arbitrariedad por la criminalización generalizada del joven popular." (Salazar. 1998, p.111)

⁷ El síndrome de Peter Pan acuñado por Kiley en 1983 para describir el rechazo que los adolescentes y jóvenes hacen del mundo adulto, está restringido obviamente para el género masculino; generación X es un concepto que resuelve esta última limitación, nacido a la vez de la publicidad, Couplan (1996), novelista y Fussell, sociólogo, con el fondo de la banda "generación X".

de las producciones simbólicas de los jóvenes insertando un comentario de Marín y Muñoz: “Los participantes del hip-hop han visto cómo las ideas y creaciones de la cultura son comercializadas y explotadas por otros.” (2002 p.145)

Las industrias culturales, fuentes de producción y masificación de productos de consumo no sólo convencionales, llegan a ofrecer conceptos, a regular los modos y pretextos para estar juntos, enfatizando la afirmación de lo propio ante lo otro, los de otros conceptos, los champetúos, los raperos, los metaleros, los yuqueros, etc. En el caso de la música y para el contexto regional; también marcan distinción con los “viejos”, los “out”, los que poseen marcas identitarias no muy mediadas por las industrias culturales.

Para Reguillo, el vestuario, la música y “el acceso a ciertos objetos emblemáticos constituyen hoy una de las más importantes mediaciones identitarias de los jóvenes” (2000 p. 80-81), jugando un papel allí donde a nuestro parecer la familia, la religión, la escuela y el estado han dejado vacíos e insatisfacciones. Dicha autora ejemplifica este papel de la siguiente manera refiriéndose a los medios de comunicación: “...no sólo actúan como cajas de resonancia para la sociedad, sino que se han transformado en actores decisivos para la configuración de modelos sociales que rivalizan en las instancias y los discursos socializadores tradicionales.” (2000 p.78)

Podemos decir que estas instituciones tradicionales representan vías de transición y lugar de llegada, así funcionan la escuela y la familia. De ahí que los jóvenes tiendan a responder a las necesidades que les plantea la sociedad: “buenos modales”, intentar el estilema

mediático ya señalado, amasar fortuna, para posibilitar el consumo, intentando crear una explicación de sí mismos desde las mediaciones musicales, tecnológicas, que los circundan; esto como respuesta al hecho de que no pueden organizar el futuro, por ser éste un paradigma de vida de los adultos, donde reinan el aburrimiento, las responsabilidades y los conflictos; entonces lo mejor es no pensar en ello. (Ruiz y Villa 2000 p.33)

No estamos sugiriendo una oposición entre las configuraciones identitarias tradicionales y las configuraciones identitarias vinculadas a factores mediáticos; ni mucho menos, y tampoco pretendemos diluir la relación entre las categorías adulto y joven en el debate modernidad versus posmodernidad. Consideramos que los modos de autorrepresentación, es decir, las convenciones identitarias asumidas, son producto de la configuración de un imaginario híbrido; en el caso de la música, lugar⁸ que usamos para explorar este proceso, los jóvenes músicos plantean esta dicotomía no polarizada, tenemos entonces rock con raíces, porropunk, beaner pues, etc.

Es innegable que los medios de comunicación, las redes de información y mercado, las industrias culturales y los procesos de consumo son fundamentales en la producción de subjetividades contemporáneas, especialmente de los jóvenes. Es indiscutible también que la necesidad de investigar mas profundamente estas dinámicas crecerá ahora que asistimos a las transformaciones operadas por la globalización en el planeta, a la evidencia de nuevas configuraciones sociales, poderes y ordenes mundiales.(Marín y Muñoz, 2002 p.38)

⁸ La música, la apariencia, las relaciones con las tecnologías, pueden tomarse como lugares para entender los mecanismos de construcción del yo más que la familia o la escuela. (Reguillo, 2000 p.41)



En este contexto las potencialidades significativas y los efectos de la relación juventud – música – cultura se sostienen en tres factores determinantes: matrices culturales tradicionales, mediación⁹ e hibridación en tanto convención residual, vehículo y proceso. Denominamos matrices culturales tradicionales a todos aquellos contextos de referencia, el corpus de rasgos distintivos convencionalizados, aceptados y actuados por una comunidad, reflejadas en unas prácticas y reguladas por unas instituciones. Estas matrices tradicionales como todas las convenciones son susceptibles de transformaciones.

Ese carácter mutable es lo que permite que las mediaciones puedan jugar el papel de vehículos de transformaciones en la relación de los sujetos culturales con las matrices culturales tradicionales. De ahí que sea interesante investigar la relación de las matrices culturales tradicionales con la massmediación como catalizador de las transformaciones que se producen en la relación de los sujetos con las matrices que los delimitan socioculturalmente. En segundo lugar, revisar el papel de las tecnologías y el mercado; considerando que el acceso o no a las tecnologías determina las condiciones en que se da la relación. Finalmente está el mercado, ofreciéndose como el abanico de posibilidades, negando, ocultando o visibilizando a conveniencia.

La hibridación como proceso resultante de todo lo anterior, es entendida no sólo como esas realidades heterogéneas y multitemporales a las que asistimos, no como un estado o una característica; si no como “los procesos socioculturales en los que las estructuras o

⁹ Ver Martín Serrano, Manuel (1997): “La mediación de los medios”; En: Martín-Barbero, Jesús y Silva, Armando (comp.):

prácticas discretas, que existen en forma separada se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García Canclini, 2001 p.2)¹⁰

Apunta también García Canclini que a veces se aprovecha la globalización empresarial y del consumo, para afirmar particularidades étnicas o regiones culturales (2001, p.10); con la inclusión que realiza el mercado de algunos elementos de las culturas locales, territoriales, elevándolos a componentes de “una cultura mundial” formando una especie de *collage* cultural universal. Se crea entonces un ambiente de contigüidad, por lo menos en el ámbito de la massmediación, donde la cultura se transforma en un espectáculo global, o mediático, sinonimia propiciada por el mercado.

En la medida en que la globalización “intensifica la conciencia del mundo como un todo”, no significa que todos nos estemos convirtiendo en cosmopolitas, sino que lo global se está convirtiendo en un horizonte en torno al cual se desenvuelve nuestra vida diaria. (Facio Vengoa, 2002 p 17-18)

Asistimos entonces no a la globalización de la cultura, sino a la ilusión mediática de la globalización cultural; que los supermercados ofrezcan más o menos los mismos productos, que los “hits” musicales sean compartidos por Colombia, Alemania y EE.UU., que tengamos la idea que el menú alimenticio sea el mismo McCombo en Tokio, Lima y Cartagena, que se diga que el mundo es casi el mismo en todas las pantallas y en todas las

Proyectar la comunicación; Bogotá, Tercer Mundo Editores,

¹⁰ Respecto al concepto de hibridación remito a los trabajos de García Canclini, Néstor (1989): *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, D.F., Editorial Grijalbo S.A.

retinas, es efecto de nuestra mediada relación con la realidad y de nuestra configuración como sujetos mediáticos.

Es capital, al observar la relación que nos ocupa, la incidencia que los medios y las industrias culturales tienen en las cotidianidades de los sujetos; véanse los signos de pertenencia o de distinción respecto a un determinado grupo, los modos de estar juntos generados por los supermercados, los museos, las avenidas, los gustos musicales, la iglesia a la que se asiste, etc. Algunos jóvenes de Cartagena hablan del “bonche” de Los Ejecutivos, siendo este lugar un centro comercial; otros son identificados como raperos, metaleros, yuqueros, y champetúos, según su filiación musical

Todos los agentes de mediaciones posibilitan y jerarquizan marcos culturales con los que los jóvenes dialogan o discuten en sus procesos de autorrepresentación y modos de enunciarse o enunciar al otro. Estamos ya en el terreno de las superculturas; es decir, los marcos explicativos que afirman o derrumban discursos culturales. Son ejemplos de supercultura: la raza, la nación, la religión, tendencias políticas, etc.

“La supercultura es una narrativa cultural, una historia mítica común, sin fin, que nos contamos. Tales narrativas son forzadas, amplificadas, extendidas y a veces modificadas por las industrias culturales y la tecnología de la comunicación...”(Lull, 1987 p.60), las superculturas están en estrecha relación con esas colecciones de imágenes no

institucionales que los sujetos populares construyen de los protagonistas y sucesos desde su mediada cotidianidad.¹¹

Revisar el rap en Cartagena desde los múltiples sentidos implicados en las mezclas, y tratar de entender las interacciones de sus protagonistas reconstruyéndolas desde dichas mezclas, implica mirar las relaciones que esta práctica cultural teje simultáneamente con el mercado, los medios, las tecnologías y las matrices culturales tradicionales; considerando en la hibridez la confrontación, la complicidad, la negociación, que dicha comunidad pueda establecer en la dinámica de la cultura; “... si hay una cultura juvenil que esté familiarizada con las dinámicas de la creación adelantada por los jóvenes y su relación con la comercialización en sociedades que ya empiezan a funcionar con base en el trabajo inmaterial, es el hip-hop.”(Martín y Muñoz, 2002 p.146)

¹¹ Convenimos con el autor en que este concepto esta estrechamente vinculado con lo que Jesús Martín-Barbero plantea sobre la imaginación melodramática que los sectores populares esgrimen sobre la cultura, en oposición a los discursos institucionalizados de tipo político, social, etc., véase Martín-Barbero, Jesús (1998): *De los medios a las mediaciones*, Santa Fe de Bogotá, convenio Andrés Bello, p. 311-333

Tentaciones por doquiera que persiguen intensiones enfermizas

Provocadas por heridas sin sabores imborrables decepciones

En medio de alegrías simuladas por acciones despreciables

Aumentando día con día el pesimismo desganado

Que conlleva hacia el vacío impreciso

Del barranco

Sumergidos en la angustia precedida por fracasos

De promesas incumplidas por las mentes sin pudor

Imprudencias testarudas atentan la integridad

Decayendo sin medida baja baja sin parar

La fuerza del pensamiento imperfecto como tal

Va elevando incertidumbres inseguridad fatal

(...)

Vigente siempre los caminos inciertos

Presente siniestro dolor miedo temor

Ignorancia oculta en este mundo tan perdido

Siento abrirse en mi alma desiertos

Están juzgando vidas, ilusiones, fortunas esperanzas

Ofreciendo excelencia presunta

Anclada a la condena de esta vida censurada

Descarga

2. La Vuelta

I feel so fine, so fine, I feel so fine, so fine.

Lenin Torcido

Son muy diversos los elementos que convergen para el surgimiento de la práctica cultural que nos ocupa. Si hacemos caso de los testimonios de los jóvenes y de los artículos de algunos historiadores del hip-hop se debe considerar a la figura del griot; una suerte de “trovador” africano, “palabrero”, poeta, cronista, errante, místico y alborotador público; como el antecedente que provee al rap de una raíz *afro*, en tanto el griot es la conexión con la riqueza cultural de Africa; este personaje del folclore africano es heredado según Angel Perea, en el estilo de los ministros religiosos y los discursos de los protagonistas negros, de la historia norteamericana; lo cual sumado al scat, fraseo rítmico y vocal que imita el sonido de los instrumentos musicales, a la sensualidad del soul, y a los toasters o “disc-jockeys callejeros de Jamaica”, con sus “sound systems” (Perea, 1996 p. 4) permite el nacimiento de lo que hoy es uno de los estilos musicales de mayor aceptación entre los jóvenes.

El hip-hop: un conjunto de elementos sociales y musicales, conjugados en un contexto socioeconómico particular, los guetos neoyorquinos y posteriormente otras ciudades norteamericanas; vinculado con un grupo social, con unas coordenadas de existencia ya bastante problemáticas y finalmente convertido en fenómeno del mercado.

Al intentar delinear el origen y carácter del hip-hop bosquejamos una definición del complejo hecho cultural que sostiene la figura de un negro cartagenero rapeando en un bus de servicio público. Este hermano mediático de AfriKA Bambaataa, Public Enemy, Ice T, Dr. Dre, Orishas, y muchos otros, es el resultado de algo que se gestó en el decenio del setenta, en el seno de los guetos negros de Nueva York, según coinciden varios autores; aunque son innegables los aportes latinos y caribeños. Es compartido también que es en los años ochenta, cuando el fenómeno se hizo popular, gritando a la sociedad las condiciones de opresión¹ y abandono de estos lugares. (Keller, 1996 p. 15)

Una breve reseña de la historia discográfica del hip-hop debe decir que a finales de dicho decenio apareció el disco "Rappers Delight" de Sugar Hill Gang, es allí donde se escuchan por primera vez las palabras hip-hop; a este disco se sumó un trabajo titulado "The Break"; a partir de entonces, de los guetos llegó a la industria del disco un género nuevo: "Una base de ritmos cruzados y batallantes, estrujada por un sin número de efectos sonoros alternos y sinuosos." (Perea, 1996 p.1)

Para referirse al sonido actual, el mismo autor define el rap como una forma de canción hablada que utiliza el lenguaje para crear ritmos y rimas que se imponen sobre una banda sonora compuesta por fragmentos de música recogidos de otras grabaciones, además de efectos de sonido que se organizan para crear una obra musical nueva y original, lo cual requiere una gran destreza en el manejo de técnicas de grabación. (1996, p.3)

¹ Keller citado por Muñoz y Martín, op. Cit p.142-143



El rap² es una práctica cultural en la que el protagonista es el MCing o “rapper”; esta figura pertenece a una manifestación cultural más amplia, el hip-hop, constituida por el grafitero, el breaker (también conocidos como b-boys y b-girls), el DJing (disc-jockey) y el Mcing o maestro de ceremonia. Ocurrió que la figura del DJing contribuyó a congregarse a la comunidad; son legendarias las figuras de DJ Kool Herc, el creador de los break-beat, “corte rítmico que constituye la base del hip-hop, el jungles y el big beat”(Miguel Muñoz, 2000 p17) o en términos laicos, pinchar simultáneamente dos copias del mismo disco; AfriKA Bambaataa, el que convirtió los enfrentamientos violentos por territorio en combates de danza callejera y Grandmaster Flash, el perfeccionador del scratching.

Durante mucho tiempo los Djings animaron al público. Pero dice Grandmaster Flash que la gente se congregaba a escuchar y lo que se quería era que bailara, es cuando el DJing pide ayuda.³ Al comienzo los MCings eran sólo animadores del show del Djing, pero poco a poco su discurso se va haciendo más elaborado hasta convertirse el MCing en la figura central. Siendo este cuarto y último elemento el de mayor proliferación en Cartagena a la fecha.

Los vehículos de transporte público de Cartagena son el espacio donde los raperos que hacen del arte el medio de “hacerle el quite” al desempleo, y a la pobreza, llegan a montar el espectáculo. Vienen de los barrios marginados de la ciudad, algunos llegan desde

² Todos los datos a continuación, a menos que se indique lo contrario, fueron recogidos en talleres realizados por La Heroik movimiento hip-hop y en charlas individuales con varios miembros del movimiento.

³ Para mayor información sobre estos protagonistas del hip-hop, remitimos a Muñoz y Marín, 2002, p.215-225, ver bibliografía. 1 Para ampliar remito a los trabajos de Marín y Muñoz referenciados en la bibliografía.

Barranquilla. Se reparten las rutas y trabajan generalmente entre las diez de la mañana y las dos de la tarde, algunos sólo en las épocas de vacaciones, fiestas locales, otros cada vez que pueden, o cuando tienen alguna urgencia económica. Duetos, tríos y pocas veces grupos más numerosos nacen y mueren día a día, creados por alianzas fundadas en varios factores: afinidades de estilo, barriada, favores, buenas voces, tenencia de pistas, grabadoras, líricas, estar en el mismo viaje, etc.

Sin estudios de canto, cantan las líricas propias, las de un vale o las de moda en el medio; inspirados en temas de actualidad, festivos como el mes de la madre; o simplemente en el propio arte, el barrio, los sueños, la política, la pobreza, la vida de Jesús, cerrando casi siempre con una lírica dedicada a la generosidad de los pasajeros.

Con elaboradas trenzas, afros, mechones tinturados, gafas, grandes relojes, abundantes accesorios metálicos, de semillas, hilo, coco; con pantalones al estilo o simplemente "normalitos", suéter, camiseta, franela, chaquetas, calzado con tenis, Op, Reef; y "vacilándola" con gorros de colores rastas, gorras o pañoletas; bajan hasta las contadas avenidas de este "pueblo grande" a trabajar, a rapear, a pasarla bien, acompañados de algún tipo de grabadora cargada con pilas y unos cuantos cassettes con pistas. Es común verlos en los cuatro vientos, el pie del cerro de san Felipe, en María Auxiliadora, Bazurto, el mercado de Santa Rita o la Avenida San Martín.

En barrios como Blas de Lezo, Campestre o Nuevo Bosque, están los raperos que no tienen necesidad de trabajar en los buses, son los raperos que estudian en colegios y universidades, que tienen empleos convencionales y los que simplemente se dedican a su arte.

Haciendo una síntesis de varios testimonios de raperos, podemos resumir el desarrollo del rap en Cartagena de la siguiente manera: Corría el decenio de los ochenta cuando por influencia de las películas y la música norteamericana se empiezan a crear grupos de “break” por toda la ciudad, “todos bailaban”. Los jóvenes intentaban alcanzar la destreza de las figuras de las películas y los videos; coinciden varios testimonios en que los piques más nombrados se organizaban en el Parque de Los Leones, por el Pie de la Popa y en Getsemaní, por la iglesia de la Trinidad. Los perdedores no siempre aceptaban la derrota y aparecían los cuchillos, las cadenas y las piedras, la otra parte de la película, como lo recuerda *El Maestro*, integrante de Griot.

Por la misma época entra a Cartagena la llamada champeta africana acompañada de la terapia, una música y un baile con visibles raíces y ramas negras, lo cual le dio mucho auge, noqueando al break. De este último la terapia toma algunos elementos de puesta en escena, cuenta un seguidor del grupo O.P.P. que “*los champe empezaron a meterse en las presentaciones y también querían imitar la ropa. . .*”. Simultáneamente en algunos sectores entran con mucha fuerza por el auge de las discotecas el pop, el house y el disco.

Sin embargo es acepado dentro de las florecientes investigaciones sobre música champeta, que:

La champeta es un fenómeno que involucra música y baile. Aparece en Cartagena a principios de los años 70s en los sectores populares de "clase baja". Existen dos variantes del fenómeno: una está dada por lo que se conoce como champeta africana, música africana y baile de una plástica tradicional, que hoy es patrimonio del pasado, pero cuya música aún se escucha. La otra, de reciente aparición, es la que se conoce como champeta criolla que se apropia de la música de champeta africana y realiza una propuesta local, con baile de una nueva plástica corporal.(. . .)

La champeta africana: música con letras ininteligibles: La reconstrucción de la llegada de la música africana a la ciudad está por realizarse. Existen dos relatos para explicar su llegada en los cuales aparece como constante el mar, recreando, quizá, la metáfora de la llegada en barco de los esclavizados al nuevo continente (Mosquera y Provansal. 2000 p.101-102)

Pensar que ese *entra a la ciudad* se refiere la visibilidad que estaba tomando el fenómeno champeta; que estaba dejado de ser sólo asunto de picoteros con gustos exóticos y se estaba metiendo ya en los medios de difusión locales y en los espacios hasta ese momento dominados por el break; puede ayudar a esclarecer los testimonios sobre una llegada posterior de aquella música a Cartagena con respecto al hip-hop.

Tiempo después entra con mucha fuerza vía Panamá la música ragga, mezcla de "reggae" y rap. Esta mezcla desplaza a la terapia, mas no a la música champeta; las voces africanas llegadas vía Europa son desplazadas por Renato, El General y las nacientes voces locales de champeta; ya no se hacen "piques" y el hip-hop entra en una suerte de letargo; hasta que empiezan a escucharse grupos que no logran mayor trascendencia, pero que introducen la técnica de imitar los instrumentos musicales, renovándose así con este rap ya en español "la

vuelta" del hip-hop, pero ya no con el break sino con el rap. Es cuando reaparecen grupos como P.S.B., Dexter's Boys, Black and White, Charly's boys; los que tomaron mucha fuerza en el ámbito juvenil.

Estamos ya en los noventa cuando una emisora nacional organiza conciertos obviamente para explotar la fructífera relación juventud-música. Los jóvenes brakers de hace unos años viven nuevamente la fiebre, la moda, acompañados, por supuesto, de nuevos seguidores; pero el apogeo duró lo mismo que el apoyo radial, hasta que aparece Union Society. Esta era una organización en la que se quería explotar el talento joven de la ciudad; en ella roqueros, metaleros, raperos, etc., todos tenían un espacio y organizaban espectáculos; de ahí surgieron figuras como Dexter Hamilton y Karol Márquez.

Posteriormente, una reconocida empresa de medios de comunicación trae una de sus emisoras a Cartagena, especializada en público juvenil; esta misma empresa radial organizó para todo el país un concurso de todo tipo de música; muchos raperos reaparecen y participan varios grupos entre los que sobresalen P.S.B., Cosmogónica, Black Power, Killer Konflit, O.P.P. Jurados foráneos eligen a P.S.B., quienes ganaron el derecho a concursar en la gran final que se realizó en Bogotá, compitiendo con numerosos grupos del resto del país, de distintos estilos musicales. Una vez más el apoyo radial es efímero.

En ese momento unos cuarenta grupos de rap reunían a unos trescientos jóvenes. Es entonces cuando la Secretaría de Desarrollo Social y Humano, brindó el apoyo para que se

realizara el primer festival de rap en la ciudad entre el doce y el trece de diciembre de 1994, en la Plaza de los Coches. (Ver anexo A).

A raíz del festival el movimiento tomó fuerza, había mucho optimismo hacia el futuro. El Maestro apunta: *“la consigna era somos bastante, vamos; empieza también el correteo de los políticos a los muchachos del movimiento, que aunque desorganizado tenía unas cabezas visibles”*. Numerosos grupos de rap, acompañados de fans, amigos de la misma vuelta, llaman la atención de organizaciones políticas que desean sumarse la fuerza del movimiento hip-hop de la ciudad (Ver anexo B); los jóvenes aceptan la invitación política de una organización universitaria pero todo se diluyó, sin mayores resultados en pro de los raperos.

El hip-hop afronta para esa época el boom de la champeta criolla; los ya no tan adolescentes breakers pasan del ragga a la champeta criolla, muchos raperos le entran al viaje de la champeta, de allí surgen figuras como Oscar William, Nando Black, entre otros.

A partir del año 1995 se realizan varios concursos en el centro histórico y en barrios periféricos, eventos organizados por los propios jóvenes, algunas veces con apoyo de la radio y de otras empresas. En 1996 una “emisora joven” organiza un concurso del que resultan ganadores O.P.P. y Killer Konflikt; el premio consistía en sonarlos en la emisora y hasta ahí. Hasta el surgimiento de organizaciones de raperos de las que hablaremos mas adelante, la vuelta se vivía en rumbas que organizaban uno o varios grupos, para vacilarla y

obtener algún dinero, (Ver anexo C y D); en otras ocasiones las rumbas eran apoyadas por alguna empresa u organización cívica. (Ver anexo E y F).

Durante el decenio de los noventa los cantantes de hip-hop trabajaban con pistas grabadas, tomadas de los canales de vídeo; recordemos que para principios de este decenio los servicios de televisión por cable no tenían la misma cobertura que hoy y ni que decir de la televisión vía satélite o el acceso a la red; la otra posibilidad eran las pistas conseguidas con disc-jockeys de reconocidas discotecas, lugares que importaban la música; en otros casos las novedades musicales eran traídas por amigos.

Del préstamo y el regrabado, los jóvenes obtenían las pistas, es decir el andamiaje sonoro donde montaban sus líricas, la letra de las piezas musicales; poco a poco, el acceso a las redes de información y a las nuevas tecnologías de producción de sonidos, han permitido que los raperos empiecen a producir sus propias bases rítmicas, siguiendo las pautas de creación de los precursores del hip-hop, sumando elementos locales.

Actualmente, la vuelta se hace visible más que todo desde organizaciones más o menos estables e informales, donde los jóvenes artistas intentan con sus recursos y disposición temporal hacer sus propios CDs, financiados con eventos, a los que asisten familiares, amigos y gente cercana al hip-hop, además de intentar constantemente insertarse en el medio radial.

Casi decenio y medio después de la llegada del break y el rap, los raperos tienen la idea de organizar y unificar lo que ellos llaman el movimiento hip-hop, de donde surgen al menos

dos importantes “bonches” de jóvenes, que utilizan sus recursos tecnológicos, las relaciones personales de sus miembros, las relaciones con otras prácticas culturales que puedan aportar tecnología y más relaciones, como algunos metaleros, tranconautas y gremios de escritores.

La Heroik movimiento hip-hop que en casi tres años de existencia ha congregado un promedio de treinta grupos de jóvenes raperos de distintos sectores de la ciudad; estos jóvenes realizan reuniones dos veces por semana en la Biblioteca Distrital Jorge Artel; se dedican a aprender el origen y desarrollo del hip-hop, a colaborar con los jóvenes que se inician, a mantenerse informados y a autofinanciar sus producciones; además de apoyarse y, como organización, crear contactos. Las reuniones y el hecho de darse a conocer como organización les ha posibilitado cierta visibilidad en el ámbito cultural de la ciudad, siendo invitados a talleres y actividades culturales, además de sonar su música en una emisora comunitaria. (Ver anexo G, Fotos de evento organizado por *La Heroik*, con motivo del lanzamiento de *Kalamari pá'uste*, su primer sencillo)

La otra comunidad más o menos definida es la de *Los Buenos Muchachos* que tiene su influencia sobre todo en los Calamares y barrios aledaños. Es importante resaltar el interés de estos jóvenes por proveer al movimiento hip-hop de la ciudad de un medio de información, publicaron una revista. *Documento hip-hop*, con la que se deseaba tener un espacio de difusión propio (Ver anexo H). Sabemos por conversaciones con algunos de sus miembros que este “bonche” funciona muy informalmente, no tiene un lugar de reunión estable, ni un horario; parece que sus actividades grupales son relativamente exitosas, entre

ellas se cuenta la publicación de *Documento hip-hop*, un CD y varias rumbas para amenizar la vuelta; sin embargo, las condiciones de reunión señaladas no nos permitieron el acercamiento al grupo como tal, mas sí conversaciones con algunos de sus participantes.

El desarrollo del hip-hop en Cartagena ha estado marcado por la relación de los jóvenes con los canales de cable, el cine norteamericano, el acceso paulatinamente creciente a tecnologías, y por supuesto, con el desarrollo nacional y local de la radio, la televisión y la entrada de las redes cibernéticas de información, sumando todos esto a una permanente búsqueda de referencialidad.

Anexo A

SECRETARIA DE DESARROLLO SOCIAL Y HUMANO
CASA DE JUVENTUD SAN FRANCISCO

Festival Nacional de Rap

Queremos Comunicarnos y hemos escogido el Rap, como forma de expresión !

El Rap llega a Colombia como una expresión de protesta que utilizaron los jóvenes para mostrar su inconformidad con el mundo. Hoy día ha trascendido hasta ubicarse como una expresión artística, donde el joven encuentra la oportunidad de narrar vivencias y pensamientos constructivos en su proceso de desarrollo y de actor de cambio social.

El Festival busca integrar los diferentes grupos Raperos del país y propiciar un intercambio de experiencias donde cada Joven viva la posibilidad de transmitir su pensamiento, sensibilidad y emoción a través del Rap.

New Papers

Para los jóvenes y los Cartageneros en general será motivo de orgullo y satisfacción el que ustedes nos acompañen en esta fiesta al rededor del Rap, del sentido y los significados que el Rap nos brinda como forma de expresión ... como forma de vida!

Nuestro programa:

Encuentro de Raperos 20 - 22 de Septiembre	En marcha a " Mis Zapatos Viejos "
Desayuno con la prensa - Sábado 21	Fiesta de Rap - Terapia y Champeta
El Raperero como hacedor de cultura: Conferencia	Un Baño de Rap - Domingo 22
Almuerzo para seguir conociéndonos	Un hasta pronto "Hermano"

A efectos administrativos, la coordinación del evento ha estimado y garantiza a los invitados: alimentación completa el Sábado 21; desayuno el Domingo 22; hospedaje el Sábado 21; habrá hospedaje para algunos grupos previo acuerdo, y dependiendo de los itinerarios de viaje con llegada a Cartagena en el curso de la tarde y noche del Viernes 20 de Septiembre.

Cordialmente,

JUDITH PINEDO FLOREZ

Secretaria de Desarrollo Social y Humano

Anexo B

POR QUE ES EL TIEMPO
BAÑER DE LOS JOVENES
PRESIDENTE
10
Fiesta de Rap, Rock
Y BAILLE MODERNO

SAMPER APOYA
A LOS JOVENES

LUGAR : CANCHA DE CHIQUINQUIRA, JUNTO
 A EL CAI DE LAS CANIOTAS
 SECTOR LOS EJECUTIVOS

HORA : 5 PM EN ADELANTE

FECHA : VIERNES 13 DE MAYO.

ASISTE

Anexo C

FIESTA DE LOS VIERNES 7 DE JULIO



HORA 7:30 PM

LUGAR : CENTRO RECREACIONAL NAPOLEON.P.

COLEGIO



TE INVITAN
A SU
FRAN-SUPER
MINI-TK.

QUE SE LLEVARA ACABO ESTE 15 DE JUL.
A LAS 6 P.M. EN EL CENTRO RECREACIONAL
APOLON PEREA DEL BARRIO LOS
PARACOLÉS. CON EL MAGNIFICO JUEGO DE
LUCES DE AGUARIO Y LA PRESENTA-
CION DE ESTOS GRUPOS DE RAP Y DANZAS
MODERNAS. SERA UNA NOCHE INOLVIDABLE ASISTE TE

Anexo E



PSB Y BLACK AND WHITE
 Y LA DISPUTA ENTRE NEER DO WEI
 PROYECTO RAP Y NEW RAP, TAMBIEN
 LOS GRUPOS DE BAILE: TAKETAP, 818
 DISFRUTA LAS MEJORES COMIDAS
 RAPIDAS DE CARTAGENA.

SOCORRO MANZANA 88-PLAN 554-LOT.
 ESTE 28 DE OCT. 7:00 PM
 ES COMPLETAMENTE GRATIS

Anexo F

LA POLICIA CIVICA JUVENIL



TE INVITA
A SU

GRAN FIESTA

CON MOTIVO DE LA ESCOGENCIA

DE SU CHICA SIMPATIA. AMENIZADO

POR EL GRUPO DE LA POLICIA AUXI-

LIAR BACHILLER, CON ELLOS

PARTARAN LOS GRUPOS DE RAP Y

BAZAS MODERNAS "NEWS PAPER

"PER DO WELL Y BLACK TOP"

EN EL CENTRO RECREACIONAL EL EDEN DEL

BARRIO LAS GAVIOTAS

EL SABADO 1 DE OCTUBRE DE 1999

DE LAS 4:00 PM

ENTRADA POR PERSONA \$ 1000=



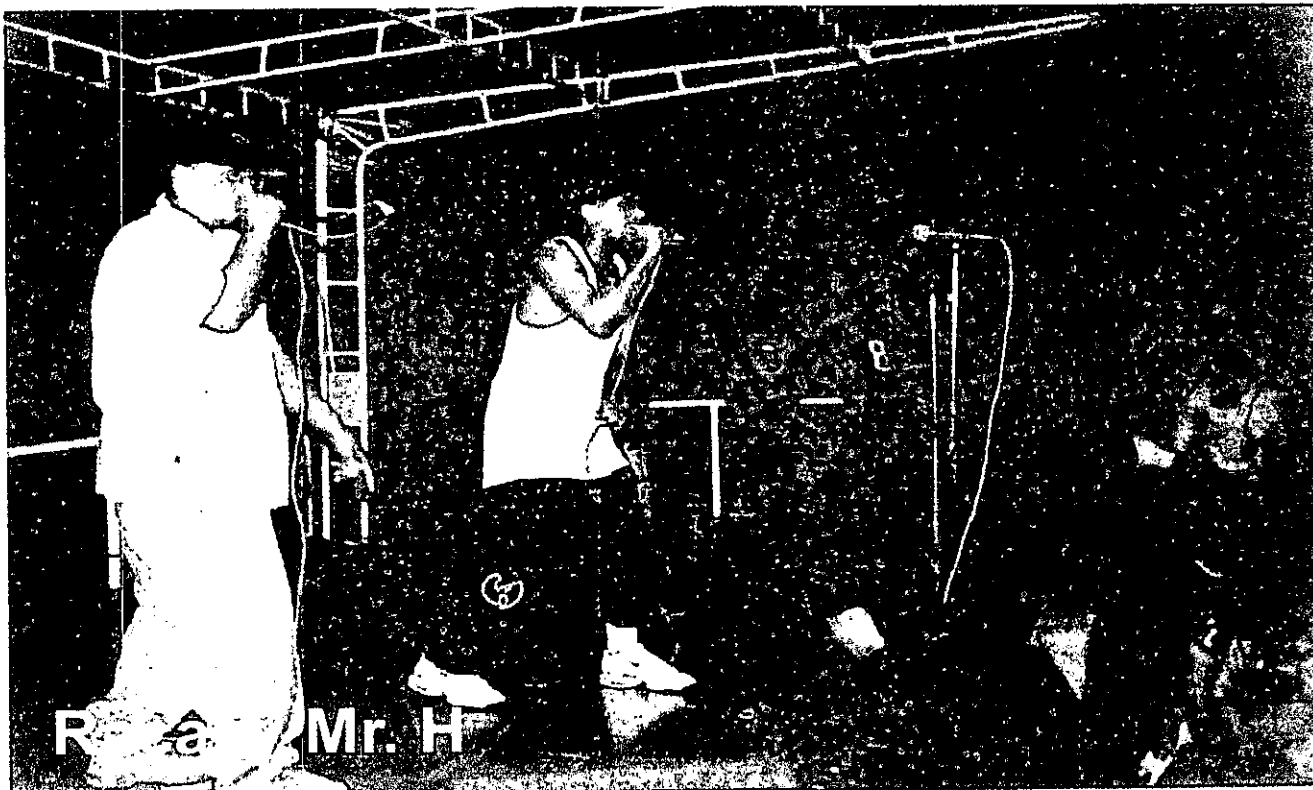




El veterano



Todo fine



Mr. H



Ramos



h-Avemaria que breaker

Anexo H

DOCUMENTO HIP HOP
El Hip Hop una cultura "No un Pasatiempo"

Edición #1

En La Escena
HABITO COSTEÑO

Cartagena Old School
LENNIN "TORCITO"
MEMO REFLEXION

Farandula Hip Hop
PUEFY "NO CULPABLE"

Tu opinión
ALGUNOS MEREOS OPINAN

Trabajando por lo nuestro
Apoyenos
 Tu opinión vale: documentohip_hop@hotmail.com
 Sábado 1 de Septiembre del 2001.

Sabor costeño ritmo caribeño

Entra en acción para que mantenga tu cuerpo en movimiento

Porque vengo con un estilo que la gente esta pidiendo

Mucho swin swin rap colombiano para goza

Complacerte con mi ritmo caliente es mi deber

Nena baby tu movimiento sexy me enloquece lady

Al ritmo de la cumbia y con la furia del tambor

Voy entrando en tu mente para que el ambiente se alegre

3. .Pa' la que sea

Esta es la forma de expresar / De lo que siento yo

Esta es la forma de expresar / De lo que siento / de lo que siento

De lo que siento yo.

Para empezar hay que anotar que los mecanismos de autorrepresentación de los sujetos que nos ocupan no se presentan sólo en los discursos que circulan con sus líricas, sino también en discursividades no lingüísticas, como los arreglos musicales, vestuario, rituales de puesta en escena, no sólo en el tinglado, sino también en la cotidianidad.

En lo que respecta a los andamiajes sonoros, escuchando rap cartagenero encontramos que las pistas o arreglos son muy sencillos; sin embargo, resulta interesante la mezcla de ritmos y de sonidos de distintos orígenes. Grupos como Griot, Hábito Costeño, el ahora disuelto Mafia Mestiza, se caracterizan por fusionar elementos del corpus sonoro de las matrices culturales tradicionales con elementos sonoros de origen mediático.

Los jóvenes sintetizan la gaita y el bajo sin ningún conflicto, al estar cruzados ellos mismos por una tradición musical personal, es decir, lo aceptado de lo que se recepciona desde lo dado por los discursos institucionales sobre "nuestra música", y también por las mediaciones musicales llegadas desde los medios y la industria del disco.

Saludando allá al compae Peyo / Que está allá con las abarcas negras.

Hábito Costeño

Veamos este testimonio respecto a las músicas *locales* y músicas foráneas como el merengue:

Robert: *Hay unas champeticas que son buenas, pero yo sigo pensando que la champeta es una degradación de la música africana, me gusta la salsa; la cumbia, porque es algo que es nuestro, el merengue no es que me guste sino que no me afecta el oído (. . .) el vallenato no existe en mi configuración mental, mi cerebro está totalmente desconfigurado para esa música.*

En el mismo sentido, el Hombre Verde, integrante de *La Fusión Latina*: “El que es pa la yuca con suero es pa’ la yuca con suero y el que es pa’l hip-hop es pa’l hip-hop.”

Los creadores del hip-hop casi nunca son músicos de formación académica, por ello el acceso a ciertas tecnologías de sonido es un factor determinante. Primero el sampling y luego la mezcla computarizada, han brindado estrategias para superar esta falencia.

Wilson integrante de *Así* nos ilustra:

Antes el que tenía una pista era el rey, antes se cantaba con los movimientos de la boca y las manos, aunque eso no se llama rap; luego se “sampleaban” las pistas, se cogía el disco se le sacaban las voces y se usaba sólo la pista (. . .) ahora se hace por computadora, dicen que queda mejor yo pienso que sí y cada quien hace su propia pista.

Si consideramos que el hip-hop no es producto de conservatorios musicales, ni para el interés de celosos musicólogos, sino que es nacido en los parques, las calles, centros

comerciales; pensado para el cuerpo, esta carencia que señalábamos no es tal. Lo que los creadores del hip-hop buscan es un sonido para la euforia transitoria del “party”; su finalidad inmediata es el “feeling”, la conexión directa con el sonido que deja paso a la diversión.

Ocurre que cuando este estilo musical es tomado como base, como escenario, por parte de jóvenes cartageneros para balbucear, gritar, cantar sus preguntas, sueños, burlas, respetos, surge la pregunta sobre qué es lo que posibilita esta identificación. Antes de intentar una respuesta revisemos algunos apartes de las producciones simbólicas de los jóvenes raperos, tomando como referencia las líricas que leímos y escuchamos cantadas por sus creadores.

En las líricas de hip-hop el lenguaje está profundamente marcado por el registro popular, es directo, generalmente, aunque también deja lugar a las metáforas.

*Arrecostao en la hamaca / Enfrente al palo e coco / Tenía una cerveza Y mi vecina
hedionda a jopo / El fantasma estaba / Un tanto intranquilo Y ese culo e sol / Que
me tenía bien aburrío Eche no joda! Qué está pasando / Veo a una mujer /Y a unos
niños llorando. . .*

Queremos contrastar esta lírica de *Aspecto Raro* con una muestra de las creaciones de *News Paper*, para ejemplificar estos dos tipos de registro:

*Despierto entre sueños de guerras y tormentos alucinando odiseas mitológicas.
Como un demonio el pasado viene a mí luchando en la vida hasta morir.
Enfrentando minotauros que devoran las masas cruzando laberintos de políticas
vanas perdido en la guerra que no para con un dulce aroma que devora las
entrañas. Las calles cual sirenas me llevan a sus pies atraído por su canto de
sonrisas entre llantos me hundo en el infierno acabando con mi vida...*

New Paper es un grupo que tiene catorce años de existencia, siempre con los mismos integrantes: cuatro jóvenes de Blas de Lezo; ellos expresan que sus líricas buscan un efecto complejo en la mente del escucha, *“una metáfora es una cuestión que al escucharla produce mensajes distintos en la persona, puede que la entienda, pero tiene un montón de significados, como el Apocalipsis”*, apunta Robert experto NP

Nótese que el uso de uno u otro registro también entraña una finalidad; en el primero es contar con un aire coloquial una situación posiblemente violenta. El segundo caso busca deliberadamente la complejidad para dar cuenta de la misma situación.

El léxico de las canciones también está influenciado por palabras del inglés, además de voces mezcladas: party, man, men, you, flow, “watcha”, guiales (girls), fuck you, “mother fuck”, entre otras; en realidad no existe un léxico extenso que marque una distinción con otras prácticas culturales.

Lo anterior ha sido discutido en el seno de la propia comunidad, en La Heroik algunos raperos están convencidos de que un rapero no debe expresarse lo mismo que un “champe”; otros sostienen que las palabras no son propiedad de nadie y que los raperos hacen parte de

una sociedad, que tienen una lengua que escuchan a diario, que es la del vecino la de la mamá, no piensan que la de ellos deba ser diferente. Esta discusión brindó el contexto para que Griot realizara una lírica titulada *Pa' la que sea*.

Sábado en la noche / Tremendo derroche / Fantoche azaroso / El man no era hermoso / Llega una fiesta del cual no es invitao / Pero se ha sentao / Y una fría se ha tomao / Me impresiona que a ese man / Nadie lo haya parao / Revienta champeta / Se espeluca / Y va pa' esa / A la quinceañera escoge como presa / Me impresiona que ella no se ha negao / El la ha apretao y la ha arrecostao / Dios mío qué es lo que pasa / Yo me he preguntao / Pa' no quedarme con la duda pregunte por el sujeto / Me dijo un valecita pana mijo quédese quieto / ... / Domingo en la mañana / Yo me he leventao / Me quede donde mi vale / Por que el barrio era pesao / Salimos a una esquina azarando parche / Buscando una lea que conmigo se marche / De repente dos tombos / Llevan a un man esposao / Ya ustedes saben como e' eso / Una manduquera le han dao. . .

El maestro, cantautor del grupo Griot quiso mostrar cómo es posible rapear con cualquier léxico; aunque a un oyente ajeno a la discusión puede parecerle que se intenta mostrar violencia o *la vida de bajo mundo*.

Otro aspecto a analizar en las líricas es el de las temáticas que se presentan con mayor insistencia. La religiosidad, las disputas y las jerarquías al interior de la comunidad, la condición de rapero y el señalamiento por parte de la sociedad son temas muy recurrentes.

Memo Reflexión es un cantante de rap que se caracteriza por utilizar el tema de la Fe, Dios, los buenos principios, en casi todas sus líricas, incluso cuando la lírica es para cuestionar el trabajo o la actividad de otro rapero, esto se hace invitando al buen trabajo, al buen camino.



*Hoy señor te pedimos perdón / Porque somos de la carne Y por ella pecamos ...
Con misericordia y verdad se corrige el pecado. . .*

En relación con el segundo aspecto veamos el dúo que hace con Deiver Coletto:

*Deiver: La olla podrida se ha destapado / Gente hipócrita a montón he encontrado
/ Te saluda como Judas / Y te dan la pedrada / Cuando das la espalda hablan mal
de ti / Es un trauma de inferioridad lengua viperina / diablo rojo pa'tu lengua*

*Memo: / ... / Dios manda que sólo hagas lo bueno / aparta la maldad de tus
instintos...*

La referencia a Dios es una constante en muchos grupos de hip-hop ; un rapero de la calle afirma: “ a la gente le gusta colaborar si le hablan de Dios”; *Hábito Costeño* es otro grupo que se inscribe en esta línea temática:

*Estando en el hueco solo yo perdido / El padre celestial me ha sacado del abismo
Mandando lirica a través de sus discipulos / Bien encaminado justo sabio bueno / ...
/ siento en el alma la Biblia bien adentro / que corre por mis venas. / Ojos
espirituales hay en tu lama / Quitate la venda y escucha esta palabra / Escucha la
doctrina de los sabios que le atacan / ¡Ay hombre! / Rompe las cadenas del mal / Si
quieres que las cosas cambien / Comienza por ti / No te dejes llevar / Abre esos ojos
espirituales / Que están en lo más profundo de tu alma.*

En lo que respecta a la jerarquía y la calidad del grupo, la mayoría de las líricas están dedicadas a resaltar al grupo, a “tirarle”, es decir, a retar a los otros y también a incentivar a los nuevos adeptos cuando se trata de cuestionar a los otros grupos; aunque pensamos que

también esto se toma como excusa para desplegar la propia fuerza ante un enemigo que encarna elementos externos a “la vuelta”.

Advertencia esta es mi letra/La que te faltaba escuchar / Para que callaras tu jeta

Ruido Perfecto

Cuando canto hago que tu boca calle /.../ más respeto con el colete o si no te tumbo

Deiver Coletto

Vengo no para buscar problemas / Si no para que entiendas que mi lírica / Afecta fuertemente tu instrumental

Ruido Perfecto

Esta vida de un rapero señalado con un dedo / Por la espalda hablan varios que no somos vendedores / Por la espalda hablan varios que no somos vendedores / Por la espalda hablan varios que no somos vendedores / Hiphoper vienen, raperos van / Pasa la fiebre los propios aquí estan

El orgullo de la vieja

Preparados todos pongan atención / Que llegamos los más fuertes / A darles una lección.

Chicho

De otro lado la ciudad (penalizada) es pensada en el hip-hop, desde los espacios marginados; este eje temático se presenta no sólo en las íricas del corpus, sino también en toda la producción simbólica de la comunidad.

En el patio de mi casa / Al fondo mi abuelo / El individuo con el tabaco / Y el licor en el cerebro / Salgo a la calle /.../ De repente un visaje / un sujeto endrogao / Maltratando a su madre /... / caminando por la calle siempre veo lo mismo / pura destrucción y la gente con egoísmo. . .

Tribu Nativa

Aunque se da también una representación de la ciudad playa, sol, brisa y mar, es decir la ciudad imaginada para el turismo, también se nota el orgullo por el *swing* del cartagenero, su destreza y sensualidad en el baile:

Sexy movimiento / Ya lo puedes tú sentir / Caliente como el sol que quema / El día en la playa / De mi Cartagena / Y continuando con mi relajo / Oye mi hermano es producto / Cien por ciento colombiano /... / Formando con el espeluque / Con el swing de Cartagena / orgullosos estoy de mi corralito é piedra / de mi Colombia / de esta gran hermosa tierra.

La Fusión Latina

La temática del rapper como artista y como joven, viviendo su condición ante la mirada estigmatizante y lo inevitable, el trabajo y el imperativo, a veces anhelo de producir económicamente, de organizarse, son líneas temáticas de las más fuertes; en las líricas se observa un deseo de legitimación, y una lucha por sostenerse en su cultura, de la mano de un deseo por surgir.

De la calle la music para tus odios / Gente en la calle engañada conmigo. Raperos aparentes me dicen demente/.../ por el hip-hop me hago crucificar/ Yo tengo un don y nací verdadero /.../ que Lennín esta loco que perdió la razón / Loco le decían a Fidel Castro / Loco le decían a Napoleón / Loco le dicen al que te canta / Loco bien loco estoy yo

Lenín Torcido

Y que rapero mírate la pinta / Yo no me cambio ni soy tranconauta /.../ this is your soul we're making relajo.

El Orgullo De La Vieja

Además de estas temáticas se pueden observar en el hip-hop, unos índices, unos signos, que no constituyen temáticas generalizadas, pero que están latentes; estos índices son ricos porque las líricas son bastantes complejas; el léxico es trabajado en busca de un efecto de sonido, y sobre éste ya en la cotidianidad se quiere fundamentar una “filosofía cultural de raíces”. Ello es una constante en *Hábito Costeño*. Miremos otra de sus líricas:

Dialécticas diferentes / Poseo destreza y arte / Mis sentidos se agudizan / Descargando melodías / Para mantener mi órbita /.../ Este efecto de metafísica /

energía de origen étnico .../ tirando mente / para que esto sea vacano / Mantengo mi órbita / permaneciendo / Mantengo mi órbita así lo hacemos / Creando con efecto un hip-hop cartagenero. .

Otro índice es el de la lírica que busca crear conciencia, aconsejar sobre los peligros que acechan a los jóvenes; este es el estilo de *Descarga*.

Decisiones transforman horas en segundos /En este mundo buscando cierta meta cerca / La más directa / Elegir condiciones la intelectual / Es nuestra vida buena plena / La más segura solo tiene una salida pura / . . / luego me aparto de esto/ Y voy directo para cumplir con lo inquieto / Chicos a diario van a una disco / Conocen a una chica / Que nota afino / Luego ocurre lo inesperado lo buscado/Beso en tu boca por todo lado / El cuerpo estremece mece / Esperamos ahora nueve meses / Que chamo lindo / Fiesta en tu casa / Decisiones tomadas sin pensar en nada. . .

Retomemos desde aquí la pregunta acerca de qué es lo que posibilita la conexión de estos sujetos con el hip-hop. Algunas preguntas pueden salirnos al paso ¿es tan fuerte la influencia de los medios y de las industrias como para que los niños y adolescentes breakers de hace quince años sigan aún hoy “metidos en la vuelta”?, ¿Es sólo *enajenamiento* del contexto cultural en el que fueron formados estos sujetos?

Si se desea responder considérese primero que dicho contexto cultural no constituye una unidad homogénea y perfectamente diferenciada; esto por efecto de fenómenos económicos

y culturales puestos en marcha por la globalización. Señalado lo anterior digamos que, efectivamente, los medios y el mercado sí han sido protagonistas en dicha conexión, que las tardes de vídeo en casa del amigo que tenía televisión con antena parabólica, por ejemplo, marcaron la orientación de los jóvenes hacia el rap; *vacilarla* con un estilo de ropa puede llevar a conocer a personas con gustos afines; y podríamos seguir con una extensa lista de evidencias que no carecen de importancia pero nos quedaríamos en el nivel superficial del asunto; es necesario el análisis de los efectos de estos elementos en la producción simbólica de los sujetos culturales.

El efecto de las mediaciones disparadas por la globalización llega más allá, al ámbito de las representaciones simbólicas, que devienen en pluralidad y múltiples conexiones que hacen imposible la realidad en singular y por ende la representación de ella y los modos de ver y mostrarse de los sujetos.

Sugerimos que el hip-hop es una propuesta muy consecuente de estos jóvenes para interpelar a su contexto cultural, sin olvidar que este último es ya de construcción mediática. Somos caribe y somos sabor, pero también somos pobreza, desigualdad, violencia, corrupción etc., eso es lo que nos dicen las imágenes vehiculizadas por los distintos tipos de mediaciones.

Demasiados sentidos entrelazados, sólo les deja a los jóvenes la posibilidad de indagarse en lo simbólico; así las cosas, si un sonido nuevo les brinda una pared para expresar esas mediaciones simbólicas que los forman, la construcción de un sentido propio es la respuesta

a la necesidad de autorrepresentación. El rap se presenta como un ritmo mercenario, a sueldo de las necesidades expresivas de los automarginados del mundo inevitable, del que se huye gritándole sus defectos y ostentado poder, *tengo el don de microphe pa' ponerlos a gozar así como pa' las malas lenguas mandarlas a callar.*

Este estilo musical no es más la música foránea, que nos viene a enajenar puesto que en el ámbito simbólico donde se construyen las referencialides de los sujetos esta postura se agota arrasando también las categorías de lo propio y lo ajeno; si aún queda algún lugar para las esencias es si consideramos que en este momento del desarrollo de la cultura occidental los sujetos culturales son esencialmente puntos de cruce de mediaciones.

Lo que estamos diciendo es que no solo se trata de que los jóvenes estén escuchando y haciendo rap, porque están metidos en una vuelta *rara, gringa, extraña, foránea*, sino que para el caso que nos ocupa las matrices tradicionales no tiene un estatus dominante. La escuela o la religión, por ejemplo son solo una fuente más, otra coordenada que cruza y que es constantemente resemantizada por las mediaciones tecnológicas, de mercado etc.; no preferir la cumbia al merengue dominicano no implica el reconocimiento de una *tradicón musical local*, si no cómo se explica *la desconfiguración del oído para el vallenato.*

Además es posible considerar que el origen ya problemático en cuanto a lo social y también complejo en lo que respecta a la parte sonora lo del hip-hop, le da todas las características para hacer eco en unos sujetos cuyos problemas de referencialidad devienen de los complicados cruces que los forman como individuos y como comunidad.



Luego mas que al sometimiento y amenaza de lo tradicional, lo cual homologaremos aquí con el mundo adulto; (sin olvidar lo difuso, contradictorio e irreductible de esta categoría) pensándolo como el lugar de lo dado, lo establecido, regulado por unas instituciones y que posee unos discursos más o menos definidos; asistimos a la negociación que el mercado y las industrias culturales hacen de la tradición; ante unas matrices tradicionales que esgrimen una postura que va desde la complicidad y la admiración, hasta el cuestionamiento pero en ningún caso la confrontación directa.

La relación entre los jóvenes y el rap obedece a una satisfacción simbólica, el hip-hop se convierte en un esquema de representación válido no más allá, sino precisamente por su conexión mediada con la realidad, porque ello los pone a tono con lo nuevo, lo actual, dejando la posibilidad de las conexiones telúricas, con elementos de las matrices culturales tradicionales. Está también su origen doble de sonido de la gran urbe, pero también de pobreza y resistencia, sin olvidar las ramas afrocaribeñas con profundas raíces africanas, representada en el ritmo, la energía corporal y la figura del griot.

Este sonido le brinda a los jóvenes la posibilidad de crearse a sí mismos desde lo simbólico¹ y a la vez divulgar el propio conocimiento del mundo; es este conocimiento lo que unifica sentidos en las líricas del hip-hop.

Esta búsqueda de sentido y conciencia de un saber propio sobre el mundo puede rastrearse también en los rituales de puesta en escena, y no hablamos sólo de elementos como el

vestuario, el cuerpo, sino también de los discursos que circulan alrededor de las líricas, los puntos de vista en las conversaciones cotidianas, sin el micrófono; allí se puede observar esta fuerte lucha por la referencialidad.

Lenin: *“Cuando yo empecé en el cuento del rap yo no pensaba que esto iba a ser la cosa con la que yo iba a vivir la vida, yo pensaba que esto era una moda, una fiebre(...) entre al noveno grado siendo rapero y termine el colegio siendo rapero(...) yo se que esta música se va a meté y se va a meté fuertemente”.*

Para los raperos autorrepresentarse como griots, “sayayines”, guerreros, profetas, alborotadores callejeros, sabios, coletos, está por encima de referencialidades como la nacionalidad, la condición de hijo o la filiación a un tipo de fe, es más, estos elementos sólo tienen sentido vistos desde su cultura hip-hop, esta situación se vive sin conflicto porque en el seno de la comunidad se vive “todo fine”.

Desde la música se ponen en circulación unos argumentos, marcas identitarias, negaciones, jerarquizaciones, negociaciones con los cruces que los sujetos simbólicos sufren desde las matrices tradicionales y desde las mediaciones; los diversos discursos tomados de las superculturas, por ejemplo, el discurso de la ciudad heroica en las líricas del grupo La Fusión Latina, la gaita como metonimia de la tradición en varios grupos y muchos otros elementos más, son entonces suscritos, jerarquizados o simplemente se les “mama gallo” para pasarla bien o demostrar algo.

¹ Para ampliar remito a los trabajos de Marín y Muñoz referenciados en la bibliografía.

Vista desde dentro, es decir , desde la observación y el análisis de sus distintas discursividades, esta práctica cultural se presenta como una cultura diaria, como un modo de pensamiento y de vida en conflicto, interrogación y conjugación con la modernidad, entendida como *tradición revisada* (Monsivais1997 p.10), la mediada cotidianidad, y el afán de construir un estatus cultural válido.

La filiación o el gusto por un determinado tipo de música, vestuario, etc. en el contexto juventud-música-cultura, funciona como una forma de cuestionar y responder, un intento de conceptualización individual y relacional muy fuerte entre los jóvenes. Pienso además que ello se debe a que la música, un producto cultural y de consumo masivo, se presenta también como forma de identificación y como un medio de marcar distinción con otros individuos y/o otros grupos sociales y culturales.

Una práctica cultural construida alrededor de una música y unos rituales de consumo, conforma para los jóvenes “nuestra manera”, de ver, de ser, de entender, de explicar, de “abrirse” o agruparse. Una suerte de artefacto simbólico, con el que los miembros de la comunidad se sienten ser un yo o un nosotros, distinto de los otros, que a su vez tendrán sus propios contextos explicativos.

Este artefacto simbólico es producto de varios procesos históricos, económicos y sociales, que se han ido configurando con el transcurrir del tiempo y la cultura, puntos de referencia que se mantienen en la mutación, en la no esencialidad de la permanencia, y por supuesto,



en la imposibilidad de la identidad en singular, pura, inmutable y perfectamente reconocible.

Es esta naturaleza lo que permite que en dicho artefacto se conjuguen las mediaciones tecnológicas, de mercado y de los medios masivos con la permeabilidad de las matrices tradicionales; la referencialidad queda definida como plural, y por lo tanto más consecuente con la realidad mediada, en el sentido propuesto en la primera parte. Lo cual explica que kilómetros geográficos y algunas décadas no puedan separar a un rapero neozelandés, francés o indio, de uno cartagenero.

sólo viven pendiente de lo que hago
que ando enviajado o si no y que ando trohado
y no saben lo que por mi música yo he trabajado
por qué viven pendiente de lo que yo hago que
ando enviajado loco de la mente
miradas de repudio que salen de sus ojos
porque soy un flojo dime cuál es el odio
porque soy diferente y no hago lo que haces.
y vivo por mi arte defendiendo mi cultura
casta rapera que de ella se murmura
opacan mi moral y me tildan de loco
Y que el año que viene me voy para un manicomio

La Fusión Latina

LO QUE VIENE

Esto es una bomba que viene entrando / y a todas las guiales se las viene llevando

esto es una bomba pendiente / ruido perfecto ha llegado bien fuerte

es una bomba en alerta / esta pendiente y en la vuelta

Ruido Perfecto

El rap se presenta entonces como un artefacto simbólico, construido desde la problemática de unos sujetos culturales visualizados como consumidores y a la vez objetos de consumo, insertos en unas coordenadas históricas, culturales, económicas y políticas complejas.

El rap cartagenero no es una música del repertorio musical institucionalizados como tradicional, y no sufre el furor coleccionador de los musicólogos a pesar de la importancia que tiene en el ámbito juvenil, y tampoco ha sido protagonista de la poca investigación cultural que se realiza en la ciudad, en contraste con lo que ocurre en otras ciudades del país. Se han hecho algunas exploraciones desde el periodismo pero el interés no estaba en la riqueza creativa de los jóvenes o el poder simbólico de las líricas, sino en la violencia de las pandillas, que durante los últimos decenios del pasado siglo hicieron visibles a los jóvenes en la ciudad.

La champeta, es reconocida como parte del imaginario de lo cartagenero, consideramos su amplia difusión en los medios, el prometedor despliegue en los sectores sociales y el auge en los estudios sobre músicas populares; el recorrido de dicha música puede llegar a ser casi analógico al de la cumbia; en el sentido de que esta última es considerada como una música nacional, sin embargo, como explica Jorge Nieves, la cumbia antes de ser incluida en el corpus de la música nacional funcionó durante mucho tiempo al margen de los circuitos musicales de las élites (2003 p.132).

El hip-hop, a diferencia, ha tenido un proceso más lento de gestación, porque no ha contado con el apoyo continuo de los medios de comunicación locales ni con la industria del pick-up, además de estar restringido a un solo sector, el juvenil.

Esta situación nos permite considerar que respecto a la filiación: jóvenes cartageneros- hip-hop quedan muchas cosas por decir; el poder de creación simbólica de dicha práctica cultural está casi inexplorado, ¿será que sólo cuando un producto cultural es fagocitado por el mercado o legitimado por la tradicionalización a corto plazo agenciada por el mismo, merece el estudio desde la academia?

Queremos cerrar este acercamiento al hip-hop cartagenero señalando algunos aspectos que quedan por estudiar:

- a. Las posibilidades pedagógicas que podría tener esta práctica cultural en el ámbito estudiantil si se analiza qué posibilite que en determinados contextos de la vida escolar, se permita la puesta en escena de a los jóvenes raperos, a la par de la

presentación de las músicas tradicionales; y que al mismo tiempo se penalicen elementos de la misma puesta en escena por fuera de estos contextos, sin tener en cuenta que el rapero, a diferencia de la cumbiambera, siempre está en escena.

- b. La constante creación, transformación, desintegración de grupos y las motivaciones que llevan a los raperos a trabajar en buses.
- c. Estudiar a profundidad los corpus sonoros que cruzan esta música.
- d. El desarrollo de las comunidades que se están formando, su desarrollo y propósitos, los intentos de inserción que buscan dentro de los medios radiales, televisivos e impresos.
- e. Las pedagogías informales con las que los jóvenes aprenden y se enseñan las técnicas de canto, grabación y los rituales de puesta en escena.

BIBLIOGRAFIA

Bedoya, Gloria (1996): "Reperos la expresión verdadera. Rap hasta en el almuerzo: Nicky es un profesional serio". En: El periódico de Cartagena, suplemento Solar, Oct. 20 p. 4C

Facio Vengoa, Hugo (2002): *El mundo frente a la globalización*. Bogota, Siglo del hombre Editores.

García Canclini, Nestor (1990): *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Grijalbo.

_____ (2001) "Noticias recientes sobre la hibridación". [htt:// acd.Usrj.br/pace/artelatino/Nestor.html](http://acd.Usrj.br/pace/artelatino/Nestor.html)

García Usta, Jorge (1995): "Pandillas y muerte en el Suroriente(II): Hambre, breakdance y pistolas". En: El Periódico de Cartagena. Dic. 5, p 4B-4C

Garretón, Manuel, coord. (1999): *América Latina: un espacio cultural en un mundo globalizado*. Santa fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Lull, James (1997): "Help! Cultura e identidad en el siglo XXI". En: Rev. Diálogos de la Comunicación No. 48.

Martín-Barbero, Jesús (1998): *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Santa Fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

_____ (2000): "Las identidades en la sociedad multicultural". En: Rev. Guaragua No. 10 CECAL

_____ (1998): "Jóvenes, desorden, cultural y palimpsestos de identidad". En: Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valderrama, Carlos (Editores) "*Vivienda a toda*" *jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del hombre Editores.

Marín, Marta y Muñoz, Germán (2002): *Secretos de Mutantes: Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores

Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1998): "La construcción social de la condición de juventud". En: Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valderrama, Carlos (Editores) "*Viviendo a toda*" "*jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del hombre Editores

Martín Serrano, Manuel (1997): "La mediación de los medios". En: Martín-Barbero, Jesús y Silva, Armando (comp.), *Proyectar la comunicación*. Bogotá, Tercer Mundo Editores.

Monsiváis, Carlos (1997): "Del rancho al Internet". En: Rev. Letra Internacional, No 53, Siglo del Hombre Editores.

Mosquera, Claudia y Provansal, Marion (2000): "Construcción de identidad caribeña popular en Cartagena de Indias a través de la música y baile de champeta". En Rev. Aguaita No 3, Observatorio del Caribe Colombiano.

Muñoz, Miguel (2000): *Diccionario juvenil de música*. Santa fe de Bogotá, Ediciones Antropos Ltda.

Nieves, Jorge (2003): *Travesías nómadas en la música del Caribe colombiano*. Inédito.

Ortiz, Renato (1998): *Otro territorio*. Santa fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello.

Perea, Angel (1996): "El sonido y la furia, la historia del rap". En: Rev. Papeles juveniles No. 4. Bogotá, Ministerio de Educación.

Pérez Islas, José Antonio (1998): "Memoria y olvido una revisión sobre el vínculo de la cultura y lo juvenil". En Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valenzuela, Carlos (Editores), *"Viviendo a toda", jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Santa Fe de Bogotá, Siglo del Hombre Editores/DIUC.

Reguillo Cruz, Rossana (2000): *Emergencia de culturas juveniles: Estrategias del desencanto*. Bogotá, Editorial Norma.

_____ (2000b): "El lugar de las márgenes: música e identidades culturales juveniles". En. Rev. Nómadas No. 13, Universidad Central.

Ruiz, María Del Mar y Villa, Juan David (2000): *A cada uno le llega su hora: tragicomedia social de jóvenes y adultos*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

Salazar, Alonso (1998): "Violencias juveniles: ¿Contraculturas o hegemonías de la cultura emergente?" En. Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valenzuela, Carlos (Editores) *"Viviendo a toda" jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. DIUC/Siglo del Hombre Editores.

Serrano, Amaya, José Fernando (1998): "La investigación sobre jóvenes: Estudios (y desde) las culturas". En: *Cultura medios y sociedad*. Bogotá: CES Universidad Nacional.

Silva, Armando (1997): *Imaginario urbanos, cultura medios y sociedad*. Santa Fe de Bogotá, Tercer mundo. Tercera edición.

Sunkel, Guillermo, Coord.(1999): "El consumo cultural en América Latina". Santa fe de Bogotá, Convenio Andrés Bello

Valenzuela, José Manuel (1998): "Identidades juveniles". En Cubides, Humberto, Laverde, Ma. Cristina y Valenzuela, Carlos (Editores) "Viviendo a toda" *jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá, Siglo del hombre Editores

Vila, Pablo(2002): "Música e identidad la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales". En: Ochoa, Ana María y Cragolini, Alejandra (Coord.) *Músicas en transición*. (Cuadernos de Nación), Bogotá, Min. Cultura./ El Ancora Editores

Yúdice, George (2001) "La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil". En: Escobar, Arturo; Alvarez, Sonia y Dagnio, Evelina (Editores): *Política cultural y cultura política*. Bogotá, Grupo Santillana de Ediciones.

Wade, Peter (2002): "Construcciones de lo negro y del Africa en Colombia: política y cultura en la música costeña y el rap". En: Mosquera, Claudia; Pardo, Mauricio y Hoffmann, Odile (Editores): *Afrodescendientes en las Américas*. Bogotá, Siglo del hombre Editores.