

El cantante de rap como testigo, narrador, representante y guerrero

Rapper as a Witness, Narrator, Agent and Warrior

Fecha de recepción: agosto del 2012 • Fecha de aprobación: agosto del 2012

César González Vélez*

RESUMEN

El presente artículo muestra cómo la música es un medio con el cual diferentes actores sociales, como los jóvenes, narran, representan y luchan por la vida. El artículo muestra esto identificando las representaciones sociales inscritas en el campo del rap bogotano.

Palabras clave: culturas juveniles, narración, representaciones sociales.

ABSTRACT

This article shows how music is a medium through which different social actors, such as youth, narrate, represent and fight for life. The article shows that identifying social representations that are registered in the field of rap Bogota.

Key words: youth culture, narrative, social representations.

* Sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2004). Candidato a magíster en investigación social interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Publicaciones recientes: "Televisión, dinámicas y representaciones del mundo social", en *Revista Colombiana de Sociología* N° 25. 2005. Correo electrónico: sociologiaumd@gmail.com

La música como organización más abstracta del tiempo es capaz de connotar la singularidad expresiva de un momento, en tanto proceso de apropiación subjetiva, como de revelar los significados compartidos en torno a información relacional que denota el espacio musical ocupado por esa comunidad dentro del devenir histórico.

Juan Pablo García

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conforman grupos múltiplemente compenetrados. Es así que la figura de narrador adquiere su plena corporeidad solo en aquel que encarna a ambas. "Cuando alguien realiza un viaje puede contar algo", reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos.

Walter Benjamin

1. Un estudio sobre la producción textual del rap

¿Por qué resulta tan importante hablar de música? ¿Por qué hacerlo en un contexto como el nuestro? ¿Será que hemos sobredimensionado la *diversión* como objeto de estudio en las ciencias sociales? o ¿Serán justificadas nuestras búsquedas de sentido en medio de los acordes, estéticas, iconografías, discursos y movidas musicales? ¿Tiene la música mucho que decirnos sobre lo que somos, valoramos, esperamos y construimos? ¿Serán inocuas las canciones con respecto al mantenimiento o subversión de un orden social y cultural? ¿Qué tan productivo resulta abordar las representaciones sociales que se construyen desde y por medio de la música, para comprender las ideologías y las utopías que nos atraviesan? Pensar lo musical como magma representacional, como discurso fuente –y a la vez– como voz que condensa otras voces (las de los oyentes, productores y otros agentes que determinan los campos de

producción sonora), teje el telón de fondo del estudio que enmarca el artículo que aquí presento.

La investigación que desarrollé para optar por el título de Magíster en investigación social interdisciplinaria, titulada: *Microphone guerrillo: un estudio de las representaciones sociales sobre identidad en las líricas del rap bogotano*, tuvo la intención fundamental de comprender la producción textual del género e identificar su papel en la configuración de la discursividad de los jóvenes del campo urbano popular, y en la construcción de unas representaciones identitarias. Esto nos plantea varios interrogantes y nos exige algunas claridades. Pensar la relación entre música y discursividad en los jóvenes nos lleva a movernos en por lo menos tres procesos fundamentales: la producción cultural (situada en la tensión entre lo local y lo global, entre la experiencia estética y la difusión de lo estético, en las demandas del rap en cuanto campo de producción cultural); el consumo cultural (que es siempre una reelaboración de bienes simbólicos dado por unos actores específicos con intenciones, marcos de referencia y elementos distintos) y la relación entre culturas y grupos juveniles y sus contextos, que enmarcan y determinan, en términos discursivos, lo que estas culturas urbanas juveniles producen, es decir, pensar la relación entre la producción cultural dentro del rap y los elementos que pudieran constituir discursivamente la *colombianidad*, como expresión imaginaria de nuestro mundo histórico cultural.

Ahora bien, los asuntos de la identidad, en relación con la producción y reelaboración de representaciones sociales, también nos remiten a algunos procesos centrales, necesarios para entender lo identitario como trayecto, como dinámica. Pensar en la identidad es pensar en

la diferenciación, en la elaboración simbólica y material de un nosotros, y en la producción social de un sentido que les permite a los sujetos construir una explicación de quiénes son y seleccionar algunas categorías culturales que configuran el relato de su propia identidad. Todas estas conexiones demandan un abordaje mucho más juicioso y extenso. Sin embargo, las presento para contextualizar los esfuerzos de este trabajo en unas discusiones de mayor calado, que deberán resolverse en otros escenarios, trayendo a colación las voces de los autores que han trabajado en la interpretación de estos fenómenos.

Cualquier estudio sobre las músicas populares debe considerar atentamente la riqueza semántica de los discursos y prácticas sociales que convergen en ellas. A pesar de ser un universo en sí misma la música aparece ante nosotros como una ventana hacia los significados que los públicos, los mediadores y los artistas crean y recrean. La producción y el consumo musical son procesos cargados de sentido y con implicaciones tanto en lo material como en lo simbólico, especialmente en el mundo de lo joven. De ahí que las preguntas que hoy nos hacemos sobre la juventud pasan frecuentemente por los consumos culturales, y en particular, por el consumo de obras musicales.

Como señala De Garay “La música constituye así un complejo entramado de sentidos; opera en las prácticas culturales de los jóvenes como elemento socializador y al mismo tiempo como diferenciador de estatus o de papel”.¹ Música y juventud se entrecruzan, de distintas maneras, en la trama de nuestras sociedades contemporáneas, en donde la circulación de materiales simbólicos se caracteriza por una

1 Adrián de Garay, “La velocidad como identidad urbana”, *Revista Casa del Tiempo* (1999), p. 1.

velocidad que deviene en la saturación y la posibilidad de las mixturas.

Hablar de la juventud de una manera indeterminada puede resultar impreciso y naturalizante, puesto que “La juventud es un concepto híbrido, en movimiento y en reconfiguración permanente, pues se trata de un concepto vacío de contenido, en tanto no se precise su contexto histórico y sociocultural”². Por ello, hablaremos entonces de una cultura juvenil urbana³ específica: el hip hop, situado en un contexto espacio-temporal determinado: la Bogotá de los últimos cinco años, y representada en unas obras musicales (álbumes de rap) que han adquirido un cierto reconocimiento dentro de la escena local: “Por siempre” (La Etnnia, 2008); “La ciencia de los sueños” (JHT, 2009); “Nací mujer” (Diana Avella, 2010); “Mix tape” (Tres Coronas, 2006); “7 pecados capitales” (Juan Habitual, 2007) y “Sucio Sur” (Fondo Blanco, 2009). Estas obras, ampliamente acogidas por los oyentes capitalinos, presentan unas narrativas sobre lo que significa ser M.C.,⁴ y en general, acerca del sentido de ser raperero en un contexto como el nuestro.

Hasta aquí hemos mencionado el concepto de las representaciones sociales, pero no hemos hecho explícito desde qué perspectiva teórica

2 Ángela Garcés Montoya, “Etnografías vitales: música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín”, *Revista Folios* 21 (2008), p. 3.

3 Las culturas juveniles se reconocen como las formas de agrupación que logran una apropiación y producción cultural propia, especialmente desde los territorios musicales del *rock*, y luego desde el *reggae*, el hip hop, la electrónica. Estas agrupaciones ya no están ubicadas en la margen de la contracultura o en la subordinación de la subcultura. Se trata de sujetos adscritos a propuestas colectivas que, mediante sus expresiones, prácticas y dinámicas culturales marcan la diferencia y logran una proyección cultural dinámica y propositiva que renueva las expresiones juveniles y se resiste a la homogenización de la publicidad que configura la juventud como *look* de consumo.

4 M.C. significa maestro de ceremonias, apelativo que se da al cantante de rap.

nos situamos para su uso. Partamos de las definiciones de Dennis Jodelet y Jean Claude Abric.

El concepto de representación social designa una forma de conocimiento específico: el saber del sentido común, cuyos contenidos manifiestan la operación de procesos generativos y funcionales socialmente caracterizados. En sentido más amplio, designa una forma de pensamiento social... La caracterización social de los contenidos o de los procesos de representación ha de referirse a las condiciones y a los contextos en los que surgen las representaciones, a las comunicaciones mediante las que circulan y a las funciones a las que sirven dentro de la interacción con el mundo y los demás.⁵

Por su parte, Abric señala:

La representación funciona como un sistema de interpretación de la realidad que rige las relaciones de los individuos con su entorno físico o social, ya que determinará sus comportamientos o sus prácticas. Es una guía para la acción, orienta las acciones y relaciones sociales. Es un sistema de predecodificación de la realidad puesto que determina un conjunto de anticipaciones y expectativas.⁶

Las representaciones funcionan, entre otras cosas para interpretar la realidad, para moverse y relacionarse en ella; asimismo, en cuanto *cantera* de sentido, se pone en juego cuando los agentes elaboran sus producciones discursivas, cuando componen música y posicionan un mensaje dentro de un grupo social. Los individuos comparten representaciones sociales, visiones, posiciones e informaciones sobre la

realidad, o más claramente, sobre objetos, sujetos y categorías sociales.

[...] toda representación social es representación de algo y de alguien. Así, no es el duplicado de lo real, ni el duplicado de lo ideal, ni la parte subjetiva del objeto, ni la parte objetiva del sujeto. Sino que constituye el proceso por el cual se establece su relación.⁷

Se trata de la relación entre el discurso de la música y las representaciones sociales que tanto oyentes como productores establecen con diferentes objetos y aspectos de la vida social. Esta analogía es empíricamente observable, porque lo dicho por los artistas, que son figuras visibles dentro de las culturas juveniles, se conecta con los discursos de los oyentes de los que forma parte; las representaciones plasmadas en la música popular tienen un asidero fuerte en el universo representacional del contexto que enmarca la emergencia de dicha música.

Con esto no pretendemos señalar que la música, o mejor, el discurso musical,⁸ crea mecánicamente los otros discursos, sino que este, al tener una posición visible y masiva, recoge y presenta unos significados que tienen una cierta legitimidad en los oyentes, quienes en el caso del rap reconocen a sus M.C. por la calidad y contenido de sus letras. Aquí toma forma el vínculo entre representaciones sociales y la representación como proceso estético-artístico. En la canción, en cuanto forma de representación artística, se manifiestan representaciones sociales sobre diferentes objetos y sujetos sociales, que se ubican en los contextos culturales

5 Denise Jodelet, "La representación social: fenómenos, concepto y teoría", en *Psicología Social*, p. 474

6 Jean Claude Abric, *Prácticas sociales y representaciones* (México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 2001), p. 13.

7 Denise Jodelet, *La representación social*, p. 476

8 Usaremos la expresión discurso musical para referirnos a las letras de las canciones, soslayando el discurso sonoro y visual, que sin duda es muy importante, pero que no es motivo de nuestro análisis. Más adelante definiremos claramente la noción de discurso musical.

que sustentan simbólicamente la producción cultural de los artistas.

En el presente artículo abordaré una de las cuestiones centrales de mi investigación, que se resume en la siguiente pregunta: ¿de qué manera en los álbumes de rap bogotano, anteriormente citados, se ponen en juego unas representaciones sociales sobre la experiencia del M.C. en el mundo social? Se trata de interpretar cómo desde la música se narra una forma de experimentar la realidad, que puede comprenderse por medio de un análisis de las letras producidas por estos músicos, que nos permiten acercarnos a las representaciones sociales que los M.C. tienen de sí mismos y de su posición en el entramado social.

Estas representaciones sociales fueron organizadas de acuerdo con cuatro *roles* que asumen los artistas en sus canciones: *testigo*, *narrador*, *representante* y *guerrero*. Se hizo un uso hermenéutico de estas narrativas y se articularon la voz del artista y la interpretación teórica, buscando acceder a la subjetividad de los autores en el nivel discursivo.

Bajo la perspectiva hermenéutica se indaga en la configuración de las representaciones, de los sentidos que los propios actores juveniles atribuyen a sus prácticas, lo que permite trascender la mera descripción a través de las operaciones de construcción del objeto de estudio y la mediación de herramientas analíticas.⁹

9 Rosanna Reguillo Cruz, *Emergencia de cultura juveniles* (Bogotá: Norma, 2006), p. 37

2. Modos de subjetivación por medio de la música. La música como experiencia y como estilo de vida

Antes de presentar la interpretación de los textos de las canciones es necesario poner en claro algunas coordenadas teóricas desde las cuales cimentamos lo que aquí se plantea. Jairo Gómez, en su texto *De cómo abordar la subjetividad*, presenta el concepto de experiencia desde los aportes de diferentes autores como Thompson, Larrosa y Adorno. La distinción que hace Thompson en torno a la experiencia vivida y experiencia percibida “[...] la cual se configura a partir de la forma como se registra la experiencia mediatizada por los universos simbólicos en los que se desenvuelven los sujetos”¹⁰ nos permite acercarnos al discurso del rap en virtud de que en las canciones convergen lo vivido y lo percibido por el artista, así como la expectativa del público, intuida por quien escribe un tema que busca ser publicitado y reconocido.

A lo largo de los textos del rap se reitera una y otra vez la experiencia de los cantantes, y de los personajes a los que se alude, presentada como un logro, como un elemento capital que determina el valor real de la música, de la historia contada. La experiencia, como señala Larrosa, citado por Gómez “[...] es lo que nos pasa, y su saber se adquiere en el modo como uno va respondiendo a lo que va pasando a lo largo de la vida y el que va conformando lo que uno es”¹¹

10 J. Gómez, “De cómo abordar la subjetividad”, en *M. E. interdisciplinaria, desafíos en estudios sociales e interdisciplinariedad*, pp. 93-117.

11 Gómez, *De cómo abordar la subjetividad*, p. 99-

En este caso ese saber adquirido en la vivencia es fundamental para sopesar el valor que la obra tiene para el público, muy cercano a la valoración del narrador que plantea Benjamin. El carácter de *realidad* que posee (o que al menos reivindica) esta música hace que la experiencia sea un concepto importante para entender lo dicho, y el proceso por el cual se dice. Gómez enfatiza en que “La mejor manera de entender la experiencia es que nos la cuenten. Solo mediante un relato, la experiencia adquiere unidad de sentido para sí mismo y para quien la escucha...”.¹² La canción es una forma de narrarse a sí mismo ante los públicos. De la misma manera, pretende narrar la experiencia de estos grupos sociales, que en el caso del rap no juzgan la obra solo por su *belleza sonora*, sino también por su capacidad de objetivar la vivencia de los jóvenes en el mundo urbano popular.

Es necesario hacer énfasis en que no se plantea que el rap *refleje* al mundo; solo se llama la atención sobre cómo para los raperos esta fidelidad de su música, con respecto a *la realidad* es un elemento importante que valoriza o desvaloriza la música. No olvidemos que en las canciones también se legitima una visión de mundo, que toma forma al mantener ciertos abordajes de la realidad en calidad del deber ser.

El rap se experimenta y media las vivencias de los oyentes y artistas y la experiencia en el mundo de lo cotidiano, representada por medio de la música, tiene un valor heurístico para comprender la manera como estos jóvenes se representan a sí mismos en el mundo social.

En esta experiencia narrada, los artistas cuentan los acontecimientos que han determinado sus trayectos vitales y ponen en escena sus estilos de vida, entendidos como “un conjunto

de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no solo porque satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad el yo”¹³. Estos modos de subjetivación, entreverados con la producción y el consumo musical nos sirven para entender las múltiples relaciones entre subjetividad¹⁴ y música, en una cultura juvenil urbana como el hip hop.

3. Un testigo de la realidad del gueto

El M.C., antes que cualquier cosa, es un testigo. En la poética y la narrativa del rap aparece presenciando la descomposición, la injusticia y la violencia que caracterizan el gueto. Como en la canción del grupo La Etnnia, el M.C. es un sujeto que está *parchado en la marginalidad*, sin poder distinguir la barrera entre el bien y el mal. Su gran capital es la experiencia en el mundo urbano popular, condición que le permite tener el conocimiento de causa para poder expresar en sus líricas, *la realidad*. Veamos: “Rapero neto, egresado de la U en el gueto, permítame me expreso con respeto al que escucha esto. No es cuestión de suerte ni casualidad estar acá como testigo tengo el tiempo”.¹⁵

Ese reiterado estatus de real que subyace a la vivencia del rapero se convierte en un criterio

13 Gómez, *De cómo abordar la subjetividad*, p. 101.

14 “La categoría de subjetividad nos remite a un conjunto de instancias y procesos de producción de sentido, mediante las cuales los individuos y los colectivos sociales construyen y actúan sobre la realidad, a la vez que son constituidos como tales. Involucra un conjunto de normas, valores, creencias, lenguajes y formas de aprehender el mundo, conscientes e inconscientes, cognitivas, emocionales, volitivas y eróticas, desde las que los sujetos elaboran su experiencia existencial”. Alfonso Torres, “Subjetividad y sujeto. Perspectivas para abordar lo social y lo educativo”, *Revista Colombiana de Educación*, 50 (2000). Las subjetividades juveniles, como es nuestro caso, se producen en un mundo histórico social dado.

15 Flaco Flow y Melanina, “Niggaz”, p. 2006.

12 Gómez, *De cómo abordar la subjetividad*, p. 99.

diferenciador, de forma que, dentro de los grupos de raperos, la categoría *ficticio*, como carente de autenticidad, remite a los sujetos que no tienen experiencia en la violencia, a quienes no se han encontrado de frente con la crudeza del gueto. En “Falsedades” se muestra esta tensión entre el raperero auténtico y el farsante:

Tú siempre dices que eres real, pero en realidad todo lo que haces es algo normal. Yo sé que al hablar no eres verdadero, te he visto corriendo de tus amigos cuando están en peligro, tú no eres perfecto, no te pongas molesto, tú no eres nadie ni siquiera en tus propios proyectos, crees que estás en la moda, dices que vendes droga, cuando ni siquiera tú has tocado una pistola.¹⁶

Si el narrador viene de lejos tiene algo que contar. Para cantar rap se debe presenciar *lo real*, es decir, es necesario haber tocado la pistola. Solo ello facultará al cantante para pasar al micrófono.

En “Vida de barrio” aparece claramente el papel de testigo que cumple el M.C.:

De clase humilde, sensible, que insiste, es mi batalla entre el bien y el mal. [...] yo estaba en la calle chequeando movidas para que sinceras quedaran mis líneas, aquí yo vine a dejar insignia porque la rima me llama codicia.¹⁷

El origen de clase, la sensibilidad, el paso por la calle y el deseo de dejar insignia, parecen ser las prerrogativas para hacerse M.C. Todas ellas son rasgos subjetivos de un verdadero raperero, que sugieren estar cerca al guerrero medieval, pero también al delincuente neoyorquino, al que trata de negar, aunque termine por sublimar y convertir en héroe. Además, la experiencia

surge deliberadamente como antecedente para la composición; solo “chequeando movidas”, como dice Juan Habitual, las narrativas podrán ser reales, honestas, válidas y, por tanto, escuchadas y consumidas.

Del contacto con *la realidad*, el rap se transforma en el lugar donde se almacenan todos los recuerdos del gueto y pasa a ser el ente que lo piensa. “Fuerza es mi rap, de las calles la conciencia, mi causa el hip hop y el delito la resistencia”.¹⁸

De esta forma, el rap quiere ser la conciencia de las calles. Esta imagen tan potente, que otorga a la música un papel reflexivo, e incluso político, se relaciona con otras que también aparecen en diferentes canciones, veamos: el rap es una voz, que “grita con la boca cocida”,¹⁹ “La zona roja 19, brinco fijo, fórmula de bomba llega al carrusel de la muerte, el delirio de venganzas manejado por tu mente, la voz de la urbana, la fiera permanente”.²⁰ Se repite el énfasis que se hace en representar al rap como una voz, esta vez, como una voz permanente, manada de la ciudad y aguerrida.

Flaco Flow y Melanina, en “Atención” anuncian esa voz que grita, que irrumpe y narra la situación del barrio:

Atención, que esto va pesado como un escuadrón y va a traquear en las esquinas y en el callejón, no lo confundas con otras cosas que ya están camarón, yo hablo de hambre, de la pobreza que se expande, de no derramar más sangre, del que manda, aunque mal

16 Tres Coronas, “Falsedades”, 2006.

17 Juan Habitual, “Vida de barrio”, 2007.

18 Diana Avella, “Fuerza es mi rap”, 2010.

19 JHT, “Mi rap es”, 2010.

20 Fondo Blanco, “Estalla Colombia”, 2009.

mande, de soluciones chicas a problemas grandes, bien grandes.²¹

El mensaje siempre se presenta vestido de adjetivos pesados, contundentes, violentos. La voz del rap, que es la misma voz del M.C. es grave, no se permite la frivolidad y solo habla en nombre de lo *importante*. Contrario a muchos géneros muy comerciales donde la *liviandad* y el hedonismo borran la posibilidad de pensar en los temas conflictivos de la experiencia humana. Claro que no se debe colegir tan pronto que el rap sí es comprometido, mientras músicas como el reggaeton no. Quizás, si vamos más allá, veremos que son dos formas de espectacularizar rasgos distintos de lo urbano popular y que en el caso de algunos M.C. exhibir su experiencia en la marginalidad es equiparable a la manera como en otros géneros se exhiben otros elementos que configuran prestigio. No obstante, no es momento aún de sacar conclusiones y de serlo, la propuesta no es ni satanizar ni ensalzar el trabajo de los artistas, cuya voz traemos a cuento.

La canción representa al rapero de una manera particular. Para construir esa representación, el compositor con su discurso pone en juego el uso intencionado del lenguaje, unas representaciones sociales sobre lo que significa ser rapero, y en particular, lo que simboliza ser cantante de rap. La representación del rapero como testigo implica que el M.C. tiene el conocimiento de la realidad de la calle y que su posición privilegiada, hace que su voz tenga la autoridad para hablar por los demás. “Orgulloso de quien soy, la experiencia es mi maestra, mi salón ha sido el centro en esta urbe gigantesca, donde las matemáticas se aprenden con monedas; lograr sobrevivir, la materia más extensa.”²² Solo

quien tenga en su haber una experiencia con la crudeza del gueto podrá obtener el estatus necesario para hablar. Esa experiencia se compara con el aprendizaje escolar, en cuanto provee los conocimientos básicos para ser y ejercer un oficio. En este caso, el de cantante.

Únicamente quien haya presenciado de forma directa la marginalidad puede pasar al micrófono. Es una presión muy intensa (y perfila la *ilussio* del campo) para quienes no hayan tenido que cruzarse con acontecimientos marcados por la violencia, pero que tengan el talento y la intención de oficiar como Maestros de Ceremonias. La aparente libertad de expresión está mediada por el sesgo temático del género, que plantea a los cantantes un condicionamiento irrevocable: cantar debe ser el resultado de caminar por la oscuridad de la calle. “Voy caminando por las calles de mi barrio, saludando a la gente que veo a diario, el pueblo, mi causa; la calle es mi escenario, eh, mi barrio.”²³ Si no eres vigilante, si no caminas y conoces el barrio, si no has estado en los momentos en los que la ciudad atenta contra sus viandantes, quizás no sea prudente intentarlo como M.C. Esa sería la recomendación, a veces explícita, pero siempre implícita, del rap.

4. Historias de barrio

*Muchas historias traigo para usted, que memoricé
y nunca las conté, pero es la hora que sepan cómo fue,
Sepa usted, sepa usted.*
Flaco Flow y Melanina, “Historias”, 2006

*Aprendí en el barrio lo que no aprendí en
la escuela, a sobrevivir en un mundo lleno de fieras,
experiencia enriquecida me formó como persona
en crónicas urbanas, relator de muchas zonas.*
Fondo Blanco, “Experiencias”, 2009

21 Flaco Flow y Melanina, “Atención”, 2006.

22 Fondo Blanco, “Experiencias”, 2009.

23 Flaco Flow y Melanina, “De barrio en barrio”, 2009.

El rap es un género musical vocacionalmente narrativo. Para ser raperero hay que tener la vocación de contar. Las historias son parte fundamental de su repertorio. Canciones como “Roberto bruto” (Fondo Blanco, 2009); “Pringao” (Flaco Flow y Melanina, 2006); “Pablo gueto (JHT, 2009); “Malos muchachos” (Juan Habitual, 2007); “Adictos al peligro” (La Etnnia, 2008); “La ciudad fría” (Diana Avella, 2006) y “Mr. Villalba” (La Etnnia, 2008), entre otras, son pequeños relatos de la vida de unos sujetos *marginales* que habitan los sectores urbano populares, en particular los más *vulnerables*.

Al respecto, resulta interesante resaltar por lo menos tres aspectos: 1) la construcción de los personajes dentro del género, que constituyen lo que llamaremos los héroes del rap; 2) el destino de los personajes; 3) la autoafirmación del M.C. como narrador que conoce y reproduce los relatos y construye, entrelíneas, una moraleja.

Las historias del rap incluyen de manera frecuente, unos caracteres que definen ideológicamente las intenciones del género. Como señala Bajtín, el héroe, el autor y el oyente tienen una relación estrecha en la que toma forma lo sociocultural que subyace y permea el arte. Llama la atención cómo estos personajes se repiten en diferentes canciones casi con una puntualidad sorprendente. En algunos géneros no es tan claro el héroe que se construye, en razón a que existen diferentes voces, con intenciones, registros y matices particulares. En el *rock* hay varios superhombres; desde los personajes psicodélicos de Pink Floyd hasta los desadaptados y nihilistas caracteres del *punk* o los desolados jóvenes depresivos del Emo Core.

En el rap también hay matices, claro, aunque resalta lo monocromático y repetido de las historias, rasgo que conecta con la pretensión purista y las condicionantes ideológicas del género. Así, en los distintos álbumes encontramos esos personajes, a los que hemos hecho alusión hasta aquí, de la siguiente forma: el pandillero juvenil (“Malos muchachos” de Juan Habitual, 2007); el mafioso (“Mr. Villalba” y “Adictos al peligro” de La Etnnia, 2008); La mujer maltratada (“Ciudad Fría” y Vida” de Diana Avella, 2010); el traidor (“El allegado” de La Etnnia, 2008); el desempleado (“Pablo gueto” de JHT, 2009); el drogadicto (“Adicto” de Loko Kuerdo, 2010); el delincuente héroe (“Pringao” de Flaco Flow y Melanina, 2006); el raperero y rapera reales (“Mi rap es” de JHT, 2009 y “Callejeras” de Diana Avella, 2010); el raperero ficticio (“Fredo” de JHT, 2009) y la prostituta (“Llámame” de Tres Coronas, 2006).

En términos generales, estos personajes conforman el universo de roles del teatro del rap. Sugerimos una canción por cada uno de ellos para que el lector interesado no tenga que buscar en los álbumes. Seguramente, dentro de nuestro corpus, hay muchos ejemplos más de estos personajes, aunque, por efecto de síntesis, tomamos los más relevantes. Iremos presentando cómo estos forman parte de las historias características del género, señalando, además, cómo en la misma construcción de personajes se presenta una manera de entender los roles de género y la posición de los sujetos en el espacio social.

Los raperos entienden de manera particular variables como clase, género y ciclo vital. Como es apenas obvio, los personajes pertenecen a los sectores populares, sin decir que ellos abarquen las diversas subjetividades que pueden encontrarse. No todos los sujetos de los barrios po-

pulares son delincuentes, prostitutas, jóvenes que ingresan a pandillas, huérfanos y mujeres maltratadas. Ni siquiera la totalidad de los habitantes de los sectores populares son escuchas del rap. No obstante, por medio de la categoría del gueto, que tiene la pretensión de reflejar la realidad, el género habla de estos papeles como la gente del barrio. Más adelante ampliaremos esta afirmación tomando los textos de las canciones.

Haciendo un esfuerzo de síntesis, el héroe que representa el rap es el sobreviviente que ha aprendido las lógicas del lado oscuro del mundo urbano, mientras que el némesis es el falso vencedor que, desprovisto de autenticidad, oficia como raperero, pero actúa como sujeto incluido en el sistema, es decir, como el que tiene un capital económico y social que le permite vivir lejos de la marginalidad. Ese es uno de los elementos que configura las representaciones que aparecen en las canciones: ser raperero es sobrevivir en el lado oscuro de la ciudad, sentirse orgulloso de ello, y negar categóricamente a los tranquilos habitantes de la ciudad, habilitados para consumir y estigmatizar y deshabilitados para pensar y conocer *lo real*.

Después de una interpretación juiciosa de los textos podemos afirmar que esta paleta de personajes se relaciona también con una espectacularización del campo urbano popular. La Etnnia pone de manifiesto que se trata de una historia *peliculesca*, o mejor, cercana a la narrativa filmica:

En la calle son protagonistas, son actores de primera lista, a la vista son ilusionistas, algunos no dejan ninguna pista, como en Hollywood, como en cine, séptimo arte pa'que lo pille, este se crea su propio guión,

además ya tiene su locación, sin efectos y sin explosión, aquí la realidad supera la ficción.²⁴

Es una realidad ficcionalizada con toda la sobreproducción de una película de acción, en la cual el M.C., narrador mayor, crea la ilusión y convierte el prosaico campo urbano popular en el espectacular gueto. Los protagonistas obedecen a situaciones que están presentes en la cotidianidad de los territorios que albergan a los raperos; no se trata de montajes de personajes y tramas inverosímiles; no obstante, ese *hiperrealismo* deja entrever la costura de la elaboración ficcional. Todos estamos hechos de invenciones y las que atraviesan este género de música terminan por eliminar, la más de las veces, otros personajes que también son voces de los sectores sociales y de las juventudes que aquí pretenden ser representadas. El gestor comunitario, las juntas de acción comunal, los jóvenes estudiantes y trabajadores no son personajes para tener en cuenta al crear una canción del género.

En segundo lugar, aparece el destino de estos personajes. En buena parte de estas narrativas la justicia, divina o mortal, termina por igualar los tantos. “Pringao”, “Mr. Villalba”, “Los adictos al peligro”, entre otros maleantes espectaculares terminan asesinados por sus amigos traidores. Es el esquema básico de las historias de gánsteres, lo que coincide con el nombre del subgénero al que estas canciones pertenecen: *el gansta rap*.

Sin embargo, los desvalidos, como “Pablo gueto” –el desempleado de clase media baja, a quién JHT considera “El soñador de mi tiempo”– terminan acorralados por un mundo injusto que los arroja a la calle. Los ficticios, o sin experiencia en la violencia, también caen asesinados o son maltratados por haber irrumpido

24 La Etnnia, “Adictos al peligro”, 2008.

en el bajo mundo sin la preparación suficiente. Se trata de una forma apocalíptica judeocristiana de resolver las historias –en el caso de los delincuentes héroe–, pero también de una forma pesimista y a veces amarillista –como en “Pablo gueto” o “Illegal” (que cuenta la vida de un migrante ilegal que termina padeciendo la calle y sus vicios)– de pensar la realidad.

El exceso de *moralina* es evidente; de la misma forma que la visión misericordiosa, que adquiere sentido en el contexto del que devienen los artistas. “Soy creyente del padre, de la virgen, del divino niño y de todos los llamados santos, pido a ellos por mis sueños y por los tuyos nacionales y nos quedamos quietos”.²⁵ La carga católica que se muestra en la discursividad del colombiano también aparece en los textos del rap bogotano. Esa mezcla entre religiosidad y marginalidad, que tiene lugar en los discursos *traquetizados*, como el de los sicarios o las narconovelas.

En muchas de estas historias los personajes que sucumben a la violencia son niños que muestran una visión pesimista (probablemente con muchas razones estructurales que la sustentan) sobre el futuro. En el rap se representan los procesos de socialización atravesados por las inequidades y la violencia estructural. La socialización en la violencia y en el delito es una realidad, y su representación aparece como elemento constitutivo de la idea de identidad que los raperos ponen en juego en las canciones.

Este tema, recurrente en el género aparece en “Roberto bruto” de Fondo Blanco:

Abrió los ojos a los 16 años, tenía su fierro matando, el primer asesinato fueron los sueños de su madre, representó la loma donde

25 Fondo Blanco, “Roberto bruto”, 2009.

los muchachos están armados, tormento en el barrio en sectores de ratas, en mujeres maldad y en la esquina las bandas, zaran-deando los pasos para agilizar la ganancia.²⁶

Resalta el tono culpable de la historia (*el primer asesinato fueron los sueños de su madre*), que de nuevo nos remite al registro católico y avergonzado de la colombianidad. Además, Cejaz Negras, líder de la agrupación, se asume como representante del barrio, como parte, como miembro de la loma, lugar donde las nuevas generaciones se socializan para la guerra. En los textos del rap abunda la historia de una juventud desprotegida, en el ojo del huracán de una violencia estructural atroz; la misma violencia de la que habla Fals Borda en *La violencia en Colombia* o la que muestra Arturo Alape en *Ciudad Bolívar: la hoguera de ilusiones*. La diferencia está en que los raperos tienen millones de *views* en *YouTube* y que la manera en la que se representan estos sectores urbano-populares está atravesada por los lenguajes mediáticos y espectaculares.

Por último señalamos cómo las voces raperas manifiestan un interés fuerte por la elaboración de relatos. Ellos son parte del habitus del rapero, de sus prácticas cotidianas. Narrar define lo que significa ser rapero. Todos los álbumes consultados para este acercamiento están salpicados de personajes, voces y sujetos que entran en acción con el sino de la violencia y salen lastimados por la ciudad crimen. “Así es la cosa, atrapado en medio de edificios, casas, chozas, encaminan en una ciudad peligrosa, sospechosa, donde existe la tristeza y poca gente es la dichosa”.²⁷

26 Fondo Blanco, “Roberto bruto”, 2009.

27 La Etnnia, “La ciudad de la sospecha”, 2009.

Flaco Flow y Melanina, en “Historias”, muestran su entusiasmo por la narración: “Muchas historias traigo para usted, que memoricé y nunca las conté, pero es la hora que sepan cómo fue, sepa usted, sepa usted”. Diana Avella nos ofrece esta imagen de la ciudad y sus historias como hábitat natural del M.C.: “Ha llegado la noche silenciosa y fría, la Luna cubre con su luz las calles vacías, entre los rincones se esconden sueños, historias de hombres que se va llevando lento el viento, el miedo”.²⁸

5. El M.C. *represent*

Una muletilla constante en el rap es la expresión *representando*. En inglés, los M.C. neoyorquinos repiten cada tres frases *represent*. En una música donde las voces están siempre legitimando su discurso en relación con los valores de la autenticidad, la humildad, la reivindicación y la trascendencia, más allá de la lógica comercial, esta locución adquiere un sentido político *contrahegemónico*.²⁹ Esto nos propone los siguientes interrogantes: ¿A quién se representa? ¿Se trata de una representación legítima? ¿Ante quién y por qué se asume esta representación? Las respuestas varían de acuerdo con el artista del que se hable.

De los grupos de la muestra, el dúo Flaco Flow y Melanina es el que más hace explícita su condición de representantes. “Hablo hoy porque algún día fuimos ignorados. Es un orgullo representarlos, hay que celebrar, levanten las manos”.²⁹

Ser representante es un orgullo, una fiesta que hay que conmemorar. Tal orgullo se hace hábitus en los cantantes y los construye, ante sí

mismos, y ante los representados, como héroes, voceros de los que no tienen voz. Esto se manifiesta a lo largo de los textos del género en donde los cantantes repiten que su responsabilidad es hablar por los que no tienen voz.

Por otra parte, el dúo afrocolombiano de origen valluno hace alusiones constantes a la población desplazada: “Para la hinchada, la gente pobre para la barriada, *represent for ever* a la gente desplazada”.³⁰ De la misma forma que siempre se están refiriendo a los otros con quienes se convive en el barrio, en la misma “Niggaz”:

Nací en un gueto y aunque no es fácil sobrevivir no me arrepiento, no, no me arrepiento, pues yo soy pa’ mi gente y a mi gente pertenezco y represento a los que suelen llamar del hueco, por ellos yo siento real sentimiento y lo que hago a diario lo dedico al barrio pues el barrio es mi escenario donde comparto ratos gratos con los que parcho.

El M.C. es un embajador barrial, legitimado desde el conocimiento de su entorno. Además, en este caso, la representación puede tener algunos matices étnicos, relacionada con su condición de migrantes y definitivamente atravesada por unas representaciones de clase, que además se conectan con la manera como desde el género se han imaginado los sectores populares. “Yo soy el flaco que contaminó el barrio de Flow, y de repente el ambiente se calentó, leña para el carbón, negro de corazón. Con orgullo los represento, con sentimiento como pelé en el fútbol”.³¹

Este héroe, tan presente en la imagética de esta música, es comparado con las estrellas del fut-

28 Diana Avella, “Ciudad fría”, 2010.

29 Flaco Flow y Melanina, “Niggaz”, 2006.

30 Flaco Flow y Melanina, “Niggaz” 2006.

31 Flaco Flow y Melanina, “No hay *round*”, 2006.

bol, que también forman parte de un universo espectacular y mediático.

En el caso de Diana Avella, la única cantante mujer de la muestra, la representación tiene una orientación política y de género y se debe entender de manera particular, en un contexto en el cual la violencia física es parte de lo que significa ser respetado: las mujeres tienen que abrirse su espacio. Ella parte de los sectores populares y es abanderada del hip hop y nos ofrece otro matiz del *represent*.

La cantante bogotana dice: “Los barrios reclaman, el gueto nos llama, de oriente a occidente, de norte hasta el sur, un grafiti con Dj, Mc, Break dance, mostrémosle al mundo nuestra fuerza hip hop”.³² De la misma forma, específicamente en el tema de género, apunta: “Pero mujer nací, aprendí a resistir, tengo algo que decir. Vamos que nada nos detenga, La lucha continua, la victoria espera. Vamos que mujer representa, La vida, el argumento, el amor y la fuerza”.³³

Los M.C. hacen consciente su relación con los públicos en términos de estar asumiendo la vocería de un grupo social específico. Esto se relaciona con la pretensión de *realidad* que tiene su música, con la intención de denuncia que demanda un compromiso, si se quiere político, con las bases que sostienen su vocería. Además en “Nací mujer”, citada anteriormente, se incita a las mujeres a ser ellas también representantes.

Por otro lado, en la canción “El odio”, inspirada en la película francesa del mismo nombre, JHT narra una anécdota que nos permite conocer otra faceta del cantante representante. En el relato cuando la policía lo lleva injustamente a

la UPJ, se encuentra con un oyente de su música, quien lo protege al reconocerlo como el cantante de *lo real*. En este punto, su oficio de representante lo salva de un mal momento en el calabozo:

Un delincuente me logró reconocer, usted es J.H. el que escribe lo real, yo lo admiro par-cero y admiro su rap, el rap del que los cerdos se estaban burlando fue el que me salvó el pellejo y mi dignidad de macho.³⁴

Siendo un héroe, un vocero de los que ocupan un lugar en la marginalidad, el M.C. parece moverse entre dos mundos. El primero es el que ha transitado para hacerse experimentado, y el otro, el de la negación es el de la gestión cultural, por medio de la cual denuncia, pero también el escenario donde se representa.

Esta identificación con los delincuentes se evidencia con más fuerza en las canciones de Fondo Blanco: “Viene de la montaña del sur, así es mi gente, ratas en la esquina de la avenida, cuantos y algo más, la comunidad delira pero no hay paz, vive solo su dolor [...]”.³⁵

En buena parte de su producción la banda menciona a Ciudad Bolívar (con el apelativo de Zona 19) y se habla de las ratas y los ñeros, como los sujetos a quienes ellos representan. Este elemento llama mucho la atención. El espectro musical contemporáneo parece haber limitado el paso del conflicto por sus canales. La juventud signo, inventada en los ochenta, cansada de las posiciones contraculturales, inaugura un momento de *glamour* y negación de los conflictos. Las canciones que circulan obsesivamente por los medios apuntan a la compla-

32 Diana Avella, “La tierra del sur”, 2010.

33 Diana Avella, “Nací mujer”, 2010.

34 JHT, “El odio”.

35 Fondo Blanco, “Tosco”, 2009.

cencia total. Las voces críticas no ocupan ningún lugar en el top 10 más vendedor.

Así, pensar en una música que abiertamente se presenta como representante de los rateros y los habitantes de los barrios va en contravía de los discursos musicales en boga que parecen enaltecer la pista de baile como el lugar social más relevante. Una representación de la juventud hedonista, ávidamente consumidora, sin vínculo, y un poco desorientada está en el corazón de géneros como el pop y el *reggaeton*, en contraposición al rap que nos muestra a sus héroes en otra búsqueda: la supervivencia y la relación evitación- aproximación con la violencia. Esta representación también se hace atractiva como narración del lado oscuro, y se conecta con otros bienes culturales que circulan en las estanterías del consumo cultural, aunque encarna también (aunque suene paradójico, sin serlo) una apuesta por posicionar otras maneras de entender a los jóvenes y los conflictos que afrontan en los sectores populares.

La canción de rap es un campo de batalla en el que los M.C. enarbolan la bandera del gueto, representan a sus pobladores, y en particular, a quienes han sido objeto de discriminación: los desplazados, los afros, los desempleados, las mujeres, los ñeros, las ratas, los habitantes de la calle. Se representa por la autoridad que confiere la experiencia y la lucha y en contra de un enemigo multiforme al que se supone que la canción debe herir: “Mis palabras balas y yo el sicario”.³⁶ Este enemigo toma la forma de Estado, de ciudad, de mundo, de *gomelo*, de intolerancia o de traición.

6. *Microphone* guerrillo, mi metodología

*En la noche la luna es su única guía,
Solitario va caminando por la dura vida,
en la vida él va en busca de una salida y
Sólo sombras quedan ahora de la noche fría.*
La Etnnia, “Nocturno”

En el tema “Tosco”, de la banda bogotana Fondo Blanco se usa una metáfora que de alguna forma sintetiza la posición simbólica guerrillista del M.C. En ella se dice: “Mira pensando en los momentos de la vida, en los que trato de encontrar una salida, Colombian *Microphone* Guerrillo, mi metodología, el rap mi religión y mi forma de vida”.³⁷ El M.C. es un guerrero, un proscrito, excluido y estigmatizado. Al menos esa es la forma como se ve representado en las canciones. El rap es una religión, una forma de vida, la vida de un guerrillo musical que, sin tener muy claro por qué pelea, se atreve a *empuñar* el micrófono y buscar una salida. Ahora es la agrupación Tres coronas la que cierra nuestra idea:

Pinto este mundo con mis versos, soy como un grafiti por las calles, incomprendido, marginado, uno de esos ilegales, si no sabes quién soy yo, con mi Flow mi nombre se lo grabo, Rocca, rompo acá Bogotá, París, Nueva York, El Meta.³⁸

El rap es un arma y el rapero ataca y se defiende con la palabra. En Roberto bruto, Fondo Blanco afirma: “Soy miliciano del canto, por que defendiendo mi cultura y mi zona, no dependemos de nadie fieras”. Desde los inicios del rap en el Bronx, esta música ha sido una forma de tramitar la violencia por medio del arte, de convertirla en una sublimación, es decir, de

36 Fondo Blanco, “Roberto bruto”, 2009.

37 Fondo Blanco, “Tosco”, 2009.

38 Tres Coronas, “Arte callejero”, 2006.

hacer que la violencia entre pandillas, resultado de unas condiciones estructurales específicas, siga siendo posible, pero ahora de manera simbólica. Ya no se pelea a cuchillo, ahora se baila peleando. Ya no se pelea a palabra como acicate para el enfrentamiento físico, se pelea con verso, sin que nadie salga herido, al menos no físicamente. Afrika Bambaataa, líder de la pandilla *The Black Spade* decide, después de la muerte de su mejor amigo, cambiar las peleas de pandillas por las peleas de *Sounds Systems*, transformar los enfrentamientos de cuchillo en retos de *breakdance* de los *Crew*. El inconsciente colectivo del rapero asume que el rap pelea a palabra para no pelear a los golpes. Es un proceso colectivo, situado en diferentes escenarios populares alrededor del mundo, de sublimación de la violencia.

Claro, esto no descarta que estos enfrentamientos violentos no sucedan dentro de esta cultural juvenil; pero al menos en el terreno de lo discursivo, el rap se transforma en flecha, en bala, en cañón, en golpe, en escupitajo para gritar al enemigo, para reafirmar violentamente una posición. Este tropo, tan repetido en las líricas del rap determina las representaciones sociales que los M.C. ponen en juego en su música en relación con lo que significa ser rapero. Si la palabra es bala, el rapero dispara a matar, es decir, es un pistolero que apunta a los objetivos militares del grupo. Más adelante volveremos sobre esto. Por ahora permitamos que La Etnnia complemente nuestra afirmación: “Suena de nuevo la descarga, rap que aplasta aniquila y gangsta y que pesa, escucha el Flow y la destreza hip hop por siempre en su máxima pureza.”³⁹

Sin ninguna intención de generalizar, se podría decir que en el rap hay una tendencia a pensar que la autoafirmación de los sujetos, su proce-

so de subjetivación, debe estar relacionado con la violencia. Digamos esto sin ninguna carga de valor. Ingrid Bolívar, intelectual local, aborda la relación entre la violencia y los modos de subjetivación, y define unos cuestionamientos que podrían complementar lo que hemos dicho a propósito de nuestro objeto de estudio.

La autora se pregunta: “¿Quiénes pueden excluir la violencia de su proceso de construcción de sí mismos? ¿quiénes y en que sociedades pueden asumir esa construcción de sí mismos sin hacer frente a la acción de actores violentos? En últimas ¿quiénes pueden ser reconocidos como sujetos pacificados?”⁴⁰ En una ciudad como esta, y en particular en los sectores en donde estos sujetos se socializan, las preguntas de Bolívar solo repiten los sentires cotidianos. En manos de la creatividad de los cantantes, esas formas de sentir toman forma y reproducen la relación entre subjetividad y ejercicio de la violencia.

Un rapero es experimentado cuando ha visto y recibido la violencia; es un guerrero cuando la palabra puede hacer daño; el rapero es en la lucha, y en la lucha, la conciliación no es un buen presupuesto. En “Mi rap es”, de JHT, con una rima inteligente y con una posición quizás no tan ortodoxa dentro del género, el cantautor muestra claramente su posición de M.C. guerrero al decir lo siguiente que su rap...

[...] es un puño, una patada, una nariz reventada, es la letra filosa que corta como una espada, mi rap campo de batalla [...] desahogo del alma, el bienestar de quien grita rabia vocalizada [...] es muy simple, con rap mi guerra declaro.⁴¹

39 La Etnnia, “Bandolero Style”, 2009.

40 Bolívar.

41 JHT, “Mi rap es”, 2009.

En otro tema, el trío Tres Coronas sentencia: “Para el futuro las líricas matan a los tuyos te lo aseguro, atraviesan cuerpos y también escudos, quedarán durmiendo muertos cuando vean mi procedimiento sucediendo en el momento”.⁴² De nuevo la palabra es un arma letal y la música un escenario para pelear y legitimar el poder de cada sujeto. Violencia y procesos de subjetivación, violencia y procesos identitarios, se entreveran en el quehacer del M.C., en su vocación de testigo, de narrador, de representante y guerrero.

La manera como da sentido a su propia experiencia y su lugar en el mundo está atravesada por episodios de violencia directa, de la misma forma que se construye a la sombra de la violencia estructural que determina estos jóvenes. Como veremos más tarde, el rap construye unos criterios para ser respetado y orgulloso, en ellos, las cuatro representaciones de los raperos con respecto a lo que significa ser M.C., contribuyen a crear un universo simbólico en el que la liminalidad, la rudeza, y sobre todo el conocimiento de la ciudad crimen definen los rasgos del héroe que, parafraseando a Bajtín,⁴³ forma parte no solo de la obra artística, sino del contexto social que la produce, consume y significa. Habría que pensar entonces si estos sentidos que hemos presentado en este primer análisis de los textos del rap determinan la manera como en los sectores populares se reproduce, desde lo simbólico, la desigualdad.

42 Tres Coronas, “Para el futuro”, 2006.

43 “Todos los momentos que hemos examinado y que determinan la forma del enunciado artístico, a saber: 1) El valor jerárquico del héroe o del acontecimiento que representa el contenido del enunciado. 2) El grado de intimidad con el autor. 3) El oyente y su interrelación con el autor, por una parte, y el héroe por otra; todos estos momentos son puntos de aplicación de las fuerzas sociales de la realidad extra artística a la poesía”. Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético* (San Juan de Puerto Rico: Antropos, 1997), p. 136.

Bibliografía

- Abric, Jean Claude. *Prácticas sociales y representaciones*. México, D.F.: Ediciones Coyoacán, 2001.
- Bajtín, Mijaíl. *Hacia una filosofía del acto ético*. San Juan de Puerto Rico: Antropos, 1997.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Madrid: Ed. Taurus, 1991.
- Castells, Manuel. *El poder de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- De Garay, Adrián. “La velocidad como identidad urbana”. *La casa del tiempo*, (1999), 1
- Garcés, Ángela. *Etnografías vitales: música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín*. Medellín: Universidad de Medellín, 2004.
- García, Juan Pablo. *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad del Rosario, 2006.
- Gómez, Jairo. “De cómo abordar la subjetividad”. En: *Desafíos en estudios sociales e interdisciplinariedad*. Bogotá: Universidad Distrital, 2010.
- Reguillo, Rossana. *Emergencia de culturas juveniles*. Bogotá: Norma, 2006.
- Restrepo, Eduardo. *Identidad: apuntes teóricos y metodológicos*. Cali: Programa editorial Universidad del Valle, 2009.
- Serna, Adrián. “Creencia, sistema de creencias y poder simbólico. Una propuesta para indagar los sistemas ideacionales desde la investigación social interdisciplinaria”. En: *Desafíos en estudios e interdisciplinariedad* (pp. 135,152). Bogotá: Universidad Distrital, 2010.
- Torres, Alfonso. “Subjetividad y sujeto. Perspectivas para abordar lo social y lo educativo”. *Revista Colombiana de Educación*. 50. (2000).