

# **Power and Resistance: Problematization of Hip-Hop In Bogota**

## **Sumario:**

*Introducción. Metodología (fuentes, participantes). Discusión (el espectáculo, Revolución Artística Popular: RAP, problematización del Hip Hop al parque). A modo de conclusión. Referencias.*

## **Resumen**

*El presente artículo recoge las experiencias y narrativas relacionadas con las tensiones propias de la escena Hip Hop de Bogotá, la aproximación a esas dinámicas se hace trazando las relaciones de poder, las resistencias y las subjetividades originadas en dicho contexto. Con una metodología de carácter cualitativo, la investigación se desarrolló en dos etapas, en la primera de ellas se revisaron archivos y entrevistas a participantes del Hip-Hop entre los años 2010 y 2012, la segunda etapa se focalizó en el análisis de Hip-Hop al Parque 2013. Finalmente el texto da cuenta de cómo la producción de la sociedad contemporánea es la expresión del modo como la economía ha sometido a los hombres vivos, haciendo de sus experiencias una mercancía y un espectáculo.*

**Palabras clave:** *Relaciones de poder, subjetividad, resistencia.*

## **Abstract**

*The following article collects the experiences and narratives related to the tensions brought up by the dynamics of the hip hop scene in Bogota, Colombia from 2010 through 2014. The article approaches these dynamics tracing the relations of power, resistances and subjectivities originated within this context.*

*With a methodology of qualitative character, the investigation was developed in two stages, in the first of them files and interviews of Hip-Hop participants were reviewed between 2010 and 2012, the second stage was focused on the Hip-Hop analysis. to the Park 2013. Finally, the text gives an account of how the production of contemporary society is the expression of how the economy has subjected living men, making their experiences a commodity and a spectacle.*

**Key words:** *Relations of power, subjectivity, resistance.*

**Artículo:** *Recibido 27 de marzo de 2017 y aprobado el 25 de octubre de 2017.*

**John Jairo Uribe Sarmiento:** *Candidato a Doctor en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales Universidad Nacional de Colombia. Docente e investigador Universidad de Ibagué. Magister en Ciencias Políticas y Especialista en Planificación en Desarrollo Regional.*

**Correo electrónico:** *john.uribe@unibague.edu.co*

**Astrid Bibiana Rodríguez Cortés:** *Candidato a Doctor en Estudios Sociales Universidad Externado de Colombia. Docente e investigadora de planta de la Universidad Pedagógica Nacional. Magister en Educación.*

**Correo electrónico:** *abrodriguez@pedagogica.edu.co*

# Poder y resistencia: Problematización desde el Hip-Hop Bogotano<sup>1</sup>

**John Jairo Uribe Sarmiento**

**Astrid Bibiana Rodríguez Cortés**

## **Introducción**

Narcopoetas de Medellín: “Nosotros de alguna manera estamos haciendo algo ilegal, porque nuestra poesía es muy fuerte y para mucha gente va a sonar ilegal [...]. Yo he tenido un caso que me pasó con un político que me decía que no dijera el nombre de Narcopoetas en tarima porque no estaba bien [...] pero de todas maneras yo en la tarima expliqué qué somos: difundimos rima ilegal”.

Vídeo: Frecuencia Kolombiana - Vídeo de la colección personal de CAP<sup>2</sup>.

El presente trabajo es el resultado de una investigación realizada en Bogotá entre 2010 y 2014, que busca establecer las tensiones que atraviesan al Hip Hop en tanto expresión juvenil urbana, movimiento cultural y espectáculo. Dichas tensiones se introducen por las industrias culturales quienes transforman al Hip Hop en entretenimiento y show, que a su vez éste es desarrollado como parte de su acción política y cultural.

El Hip Hop es tanto un arte como un movimiento urbano<sup>3</sup> que se expresa a través del RAP (de un canto que se desarrolla a través del fraseo rápido), del DJ (de la mezcla de sonidos a través de una consola), del Break Dance (de un baile que adquiere tintes acrobáticos) y del grafiti (de las “pintas” en las paredes de la ciudad). Cuenta con diferentes tendencias y perspectivas que incluyen el llamado Hip Hop Consciencia que se construye como una crítica al orden social excluyente y violento, y el Hip Hop Gangsta que narra las experiencias crudas de las calles y que para algunos se constituye en una “celebración” de la violencia. Estas voces Hoppers se encuentran atravesadas por complejas tensiones que pueden leerse a partir de lo que ellos han simbolizado como “real”: ¿quién es un Hopper real? Es aquel que puede “representar” el Hip Hop, el que es capaz de expresar la calle desde su arte, fundamentalmente, quien puede articular una estrategia creativa de supervivencia en medio de la exclusión y la violencia urbana. Aquellos que son acusados de “no ser reales” en el Hip Hop, son quienes narran escenas de crimen o de pobreza que no han vivido, o que lanzan críticas a la sociedad sin tener como punto de referencia la calle, son imitadores. Por esta razón, el Hopper no sólo presenta escenas y cuenta historias, sino que se expresa como protagonista de la sordidez callejera: los personajes tienden a hablar por sí mismos desde su

1 Esta investigación hace parte de la Tesis Doctoral en curso: *Movimiento, calle y espectáculo. El Hip Hop de Bogotá*. Para optar al título de Doctor en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales Universidad Nacional.

2 CAP es productor de Hip Hop y ha sido animador del Hip Hop en Bogotá como integrante de Gotas de RAP, uno de los grupos más conocidos en la ciudad.

3 En general, se hablará del Hip Hop como “expresión” o como “movimiento”, en el entendido de que a través del Hip Hop (especialmente el que se ha denominado como Hip Hop Consciencia) se articulan esfuerzos disímiles por generar movilizaciones sociales y culturales.

condición de exclusión, como víctima, victimario o como sujeto crítico de la sociedad excluyente.

En este sentido, lo político queda tensionado entre el espectáculo y sus resistencias. Allí se construye un campo en el que surgen negociaciones entre el establecimiento y el movimiento Hip Hop que configura otras formas de visibilización, comercialización y denuncia dependiendo de una forma u otra de los intereses desde donde se genere el mensaje. Con este trabajo se ha querido contribuir a mostrar cómo hoy las resistencias no ocupan un solo papel en la escena política, éstas se ven atravesadas por múltiples líneas de fuerza que hacen del poder un objeto movible y no tan fácilmente perceptible, ya no se trata de un discurso de polaridades, que coloca de un lado al poder y al otro a las resistencias: se intenta develar cómo los actores sociales ejercen resistencias desde distintas formas y lógicas en una idea de movilidad y creatividad.

El texto se encuentra organizado en tres partes: la primera da cuenta del diseño metodológico de la investigación de carácter cualitativo, el segundo apartado analiza lo encontrado en la masa documental y construye una discusión teórica sobre los hallazgos, por último se esboza a modo de conclusión unas reflexiones del estudio y perspectivas sobre futuras de investigaciones.

El presente artículo presenta los aspectos centrales de la relación que establecen los Hoppers con el espectáculo, con las industrias del entretenimiento que pretenden comercializar la diversión.

## 1. Metodología

La investigación se desarrolló desde una perspectiva etnográfica, en el sentido de abordar la manera como los Hoppers construyen los significados de su mundo y cómo, a partir de esas significaciones, establecen relaciones consigo mismos y con los otros (relaciones cognitivas, emocionales, éticas y estéticas). En este sentido, la investigación se enmarca en los estudios de tipo cualitativo y descriptivo. En efecto, se busca presentar una descripción profunda del Hip Hop, en el sentido de Guber (2001). Desde esta perspectiva, el “instrumento de investigación” es el investigador, esto significa que sus propias concepciones de mundo, entran en juego cuando aborda las concepciones de otros. Su quehacer

entonces supone un complejo proceso de desestructuración de sus propias preconcepciones al tenor de las perspectivas de los sujetos con quienes trabaja. Las entrevistas y las observaciones, no sólo sirven para “recolectar” información, sino que se constituyen en un encuentro en el que se deconstruye la lógica desde la cual el investigador aprehende el mundo de otros.

El trabajo de campo procuró problematizar las relaciones de poder, así como el tipo de resistencias que operan los Hoppers, específicamente interrogando una concepción dualista en la que el Hip Hop se encuentra del lado de lo éticamente correcto (de lo bueno, de las resistencias) en una lucha contra la dominación capitalista contemporánea, y del otro, el poder con su lógica de dominación de los cuerpos y las subjetividades, como expresión de lo incorrecto. Es decir, se reelaboraron las preconcepciones de los investigadores a partir de la constatación de los ires y venires del movimiento Hip Hop de Bogotá, de su constante movimiento entre lo formal y lo informal, entre las relaciones de poder y las resistencias, así como entre lo legal y lo ilegal. El papel que juega el espectáculo, sus complejas ambigüedades y ambivalencias, sus tensiones, se ha revelado como uno de los elementos claves de esta problematicación.

## Fuentes

En la primera fase de la investigación, se acercó a grupos de Hoppers de distintos lugares de la ciudad de Bogotá. Se visitaron escuelas de Hip hop, se asistió a varios de sus eventos, se revisaron archivos de grafiteros, raperos, “breakers” y “DJ” (compuestos por recortes de periódico, música, flayers y afiches de eventos) y 23 entrevistas a profundidad de tipo semiestructuradas en las que se indagó por la historia del movimiento (estrategias, orígenes, logros, dificultades). Los entrevistados son reconocidos artistas de la escena Hoppers que no sólo se han presentado en eventos nacionales e internacionales, sino que organizan eventos, grabaciones, e incluso trabajan como productores de otros artistas.



La primera sistematización de la información se desarrolló desde mediados de 2012, hasta mediados del año 2013. Esta labor permitió la revisión del marco conceptual, así como la identificación de vacíos en la información, específicamente en lo que tenía que ver con el peso que Hip Hop al Parque ha tenido en el desarrollo del movimiento. Desde esta nueva perspectiva general de la investigación se desarrolló una nueva estrategia de recolección de información alrededor de la versión de Hip Hop al Parque los días 26 y 27 de octubre de 2013. Esta nueva estrategia buscó discutir el papel del espectáculo en el Hip Hop a través de la observación del Festival y del desarrollo de entrevistas con participantes del evento (algunos de ellos ya habían sido entrevistados en la etapa anterior).

### Los instrumentos

La investigación combinó varios instrumentos de recolección de información: entrevistas semiestructuradas a profundidad, observación participante, análisis de contenido de canciones.

Las entrevistas semiestructuradas se emplearon para identificar el modo como los activistas entienden su quehacer, por el modo como se involucraron en el hip hop, por las relaciones que establecen con otros Hoppers, por los logros, dificultades y proyecciones del movimiento.

La observación participante se desarrolló alrededor de la preparación y desarrollo de la séptima versión del Victoria JAM, un festival popular de hip hop en el que se presentan grupos de toda la ciudad y que pretende visibilizar a los jóvenes Hoppers y denunciar la violencia que viven.

El análisis de contenido de las canciones se desarrolló para establecer la manera como los Hoppers se presentan a sí mismos a través de ellas y para establecer el modo como interpelan al público, esto es, qué tipo de emociones pretenden despertar en él, a qué lo convocan.

El contraste de esta información se desarrolló de modo que se problematizara y

profundizaran los testimonios obtenidos. Este contraste de fuentes permitió la elaboración de las hipótesis de trabajo que llevaron al desarrollo de nuevas indagaciones, como un proceso de retroalimentación.

### Participantes

Como se ha mencionado, el trabajo se estableció en dos etapas, la primera relacionada con la construcción de la historia del movimiento y la segunda referida a la discusión de los resultados obtenidos y del papel del espectáculo en la dinámica del Hip Hop bogotano. La primera etapa se desarrolló alrededor del diseño y montaje de la exposición "Hip Hop, cuerpo, calle y patrimonio"<sup>4</sup> realizada entre octubre de 2010 y junio de 2011. La segunda se concentró en el festival Hip Hop al Parque de 2013.

Los entrevistados se seleccionaron por su destacado papel en el movimiento, es decir, se contactaron líderes de grupos y escuelas, así como a algunos artistas claves. Para la selección de estas personas, se contó con el apoyo de Che Guerrero, un activista de este movimiento que desde mediados de los años noventa se vinculó al Hip Hop y quien cuenta con cierto reconocimiento en la escena Hoppers, pues ha grabado varios temas, ha liderado una escuela y organizado numerosos eventos locales. Las entrevistas desarrolladas durante Hip Hop al Parque<sup>5</sup> de 2013, se adelantaron durante el evento y las concedieron participantes habituales del mismo.

Debe señalarse que además de las entrevistas se desarrolló una estrategia de observación participante a través de la organización de la exposición museográfica ya mencionada y del Victoria JAM. Éste es un evento liderado por Che Guerrero desde hace una década, en el que se presentan grupos, se grafitan y se comparte.

Es necesario mencionar que los JAM se diferencian de los festivales como Hip Hop al Parque porque suelen articularse a dinámicas de movilización local, por la disposición espacial de los participantes, así como por el modo como los grupos y los espectadores se involucran. En los JAM, los grupos se auto-organizan para "subir" a la tarima, negocian su turno de presentación,

4 Esta exposición museográfica se desarrolló con el apoyo del Instituto Distrital de Patrimonio, como una estrategia de reconocimiento del Hip Hop en tanto patrimonio de la ciudad y fue liderada por Jeimy Johana Acosta Fandiño. También se participó en la organización del Victoria JAM de 2011. Más adelante se describe este tipo de eventos.

5 Este festival es organizado actualmente por el Instituto Distrital de las Artes (que hace parte de la Secretaría Distrital de Cultura, Turismo, Recreación y deportes) y pretende recoger la diversidad de expresiones y propuestas culturales del Hip Hop de la ciudad. Han existido diversos mecanismos de coordinación entre las organizaciones y escuelas Hoppers y las instituciones públicas que lo organizan. A mediados de 1990 se desarrollaron los primeros eventos distritales organizados por entidades públicas y organizaciones culturales, en el marco de las políticas públicas de juventud de la ciudad. Estos eventos no sólo visibilizaron al Hip Hop como una expresión artística, sino que colocaron sobre el tapete la necesidad de actuar ante la mal llamada "limpieza social" y de reconocer los esfuerzos de los jóvenes de los sectores populares como constructores de paz y de desarrollo local.

discuten el orden, etc. Puede ocurrir que éste se desarrolle en un parque o en un salón comunal, de tal suerte que todos se ubican en un círculo, rompiendo con la distancia entre el público, los organizadores y los artistas (éstos hacen parte del círculo y no están en los camerinos o tras bambalinas).

La participación en estos escenarios como organizadores o como parte del equipo de apoyo, permitió establecer cierta relación con los Hoppers entrevistados: de un lado, muchos de ellos se mostraron interesados en participar en procesos de reconocimiento del Hip Hop en la ciudad, lo que motivó el acceso a sus archivos personales e incluso facilitó que prestaran algunas de las piezas de sus colecciones para la exposición; de otro lado, permitió un acercamiento a algunas de las tensiones que se desarrollan alrededor de la tarima y con ello, la elaboración de las hipótesis de trabajo que se desarrollaron durante la investigación.

## 2. Discusión

Existen varias alternativas teóricas respecto a la cuestión del poder y las resistencias. De un lado, se encuentra la perspectiva que entiende la subjetividad como interiorización de las reglas de juego social: ciertas concepciones marxistas ortodoxas pueden leerse de este modo, pues para ellas la cultura se reduce a un mero efecto de la estructura económica. Diversos autores (Laclau y Mouffe, 2006 y Martín-Barbero, 2003, entre otros) critican este tipo de simplificación en la medida en la que la subjetividad se constituye en mero reflejo de condiciones objetivas, esto es, el sujeto se entendería como un producto del poder. Con todo, debe reconocerse que esta perspectiva pone de relieve la relación entre la posición social y las formas de ser, percibir y estar en el mundo (subjetividades).

Guattari y Rolnik (2008) plantean una ruptura con la concepción de “interiorización” del orden social que se ha planteado. La subjetividad, no se constituye en una suerte de recipiente que el orden social viene a llenar, sino que es “producida” por maquinarias sociales: los modos como los sujetos se conciben, como perciben (catalogando, nombrando, valorando, definiendo su realidad) y cómo se relacionan, se construyen a través de procesos máqunicos complejos. Las subjetividades, producidas, se definen por los modos como los sujetos otorgan sentido a sus realidades. Así por ejemplo, para algunas sociedades, las distinciones raciales occidentales (blanco, negro, indio), no tienen

sentido alguno, y sin embargo, dichas categorías han contribuido a institucionalizar un orden económico, cultural, estético y político occidental en el que la “racialización” organiza la percepción de sí y distribuye los beneficios y los costos de la actividad social (Leung, 2007).

Así entonces, el poder se define menos como una acción directa sobre las acciones de los demás (como represión, ocultamiento, prohibición) y más como una acción sobre las acciones posibles de otros. Más que definir y determinar lo que se puede pensar o sentir, el poder organiza el conjunto de posibilidades de lo pensable, de lo perceptible, de lo sensitivo. Los poderes construyen “ambientes” en el que se articulan las posibilidades de acción de los sujetos y para ello opera, de acuerdo con Foucault (1998), a través de tres grandes mecanismos: la explotación, la dominación y la sujeción.

Ahora bien, donde hay relaciones de poder, existen resistencias y esto porque, como se ha dicho, el primero opera en la estructuración de lo posible y esto tiene dos implicaciones claves: 1) que los sujetos cuentan siempre con un horizonte de opciones y 2) que, para que los sujetos cuenten con ese horizonte de oportunidades, se requiere de un proceso que potencie a los actores para que puedan aprovechar las opciones que se les presentan. En otras palabras, para que el poder opere, requiere de cierta libertad de acción de los sujetos, libertad que incluso se puede desplegar en contra del poder mismo, esto es, en contra de las posibilidades estructuradas previamente. Por esta razón el poder, al potenciarse, potencia aquello sobre lo que opera: la vida misma (Esposito (2006), Foucault (1998), Lazzarato (2006), entre otros, sostienen este punto de vista.).

Desde esta perspectiva, la producción de la subjetividad en la clave de la modulación del deseo, es uno de los escenarios de confrontación más intensa. La hipótesis que se desprende de aquí, es que el Hip Hop bogotano transcurre en esta guerra cotidiana de la gestión de los deseos, pero desde la orilla de la exclusión urbana. En otras palabras, si su crítica en ocasiones deviene en espectáculo (una de estas técnicas de poder que procuran ordenar lo deseable) y a su vez, ese espectáculo se produce como una crítica capaz de desnudar al poder que pretende operar a través de la modulación del deseo, es porque el Hip Hop enfrenta un desafío: el de hacer visible al gueto, a la calle (con sus contradicciones) adentrándose en el espectáculo sin renunciar a sí mismo.

Así que las resistencias no sólo se oponen a algo o a alguien, sino que se juegan en la construcción de un deseo propio. No se trata



sólo de pensar por sí mismo, sino de desear por uno mismo. Esto abre otras tensiones: al imperativo de tener para ser (la lógica del consumo), se suma el de “muéstrase como sea”. Paula Sibilia (2008) apunta hacia esta cuestión al abordar lo que denomina como extimidad: construcción de una imagen de sí mismo a través de la exhibición constante a través de las redes sociales. Esta extimidad se opondría a la intimidad, en tanto que esta segunda se construyó como la búsqueda de espacios dedicados al encuentro de sí, en lo que la autora denomina como sujeto introdirigido. La extimidad refleja esa nueva condición en la que las pantallas (de ordenador, del celular, de la televisión) se han venido transformando en ventanas que permiten a los demás, asomarse a los espacios íntimos, al punto que las identidades devienen en alter-dirigida, definidas por el modo como los demás nos ven.

En el mundo contemporáneo, la expresión de los grupos subalternos, se cruza con la exhibición de sí, cruce que alimenta el mercado de bienes culturales. Así, el espectáculo se constituye paradójicamente en una de estas técnicas de poder (que pretenden modular las formas de ver, pensar y sentir) y en una resistencia (que pretende “romper” con dichas modulaciones).

En este escenario se requiere de un andamiaje analítico capaz de recoger las tensiones entre el poder y las resistencias en clave del espectáculo, es decir, en clave de las luchas por y a través de la subjetividad. En esta dirección vale la pena retomar a Garcelán:

“el discurso de la libertad garantiza la constitución de individuos que interioricen el principio de su responsabilidad y de su conciencia y a los cuales, por lo tanto, les será exigible la conformidad con una serie de códigos que presuntamente provienen de sí mismos. La socialización de ese discurso y la formación del <<yo>> a través de la educación sería la mejor garantía de la sumisión” (2009: 41)

Si el poder opera en lo más íntimo, en la constitución misma del “yo”, como lo plantean entre otros, Esposito (2006), Deleuze (1995), Guattari y Rolnik (2008), Butler (2009), las resistencias se juegan en el terreno de la deconstrucción de ese “yo”. Resistir se convierte entonces en un esfuerzo por deconstruir las lógicas de poder que modulan al deseo, que organizan lo posible para los sujetos, es decir, un esfuerzo por cuestionar sus dinámicas y generar

otros mundos posibles, tal y como lo sugiere Lazarato (2008).

De acuerdo con Deleuze las sociedades disciplinarias analizadas por Foucault operan mediante grandes centros de encierro, de modo que el individuo pasa de un círculo cerrado a otro (familia, escuela, cuartel, fábrica). Todos los centros de encierro atraviesan una crisis, de modo que las instituciones se esfuerzan por reformarlos: “Solamente se pretende gestionar su agonía y mantener a la gente ocupada mientras se instalan esas nuevas fuerzas que están llamando a nuestras puertas. Se trata de las *sociedades de control*, que están sustituyendo a las disciplinarias” (Deleuze, 1995: 278).

En este escenario, el hombre ya no está encerrado sino endeudado y el marketing deviene en instrumento de control social. Aquí opera el espectáculo como técnica de poder, como instrumento de control social, tal y como lo plantea Sibilia (2008), de producción de subjetividades alterdirigidas. Pero esta penetrante comprensión del mundo contemporáneo sigue manteniendo una lógica dualista: el poder de un lado, la resistencia del otro.

Podemos atrevernos a proponer una primera estrategia de análisis de la resistencia que responda tanto a los resultados del trabajo de campo como a la discusión que se ha presentado ya: las resistencias aprovechan (e incluso “producen”) las fisuras en la estructuración de lo posible para producir fugas, fugas que pueden ser parcialmente aprovechadas a su vez para la reproducción del poder, de ahí que ellas emerjan a partir de dos procesos complejos, el primero, de las contradicciones propias de las lógicas del poder (de sus grietas), el segundo, de la actividad cooperativa que va más allá de las estrategias de dominación.

Es necesario reconocer, por tanto, las luchas, las lógicas de cooperación que hacen posibles tales confrontaciones, así como las complicidades que ocurren entre los contendores. Las resistencias conducen tanto a la producción de otros mundos posibles, como a la renovación parcial de algunas de las lógicas de poder, de modo que las tácticas que desarrollan las resistencias, dependen parcialmente de las técnicas de gobierno desplegadas por la dominación. Las resistencias y los poderes, se caracterizan por su capacidad de usar las herramientas de los contendores, así como por su habilidad para producir fugas y contra-fugas, e incluso, para generar espacios de cooperación

y complicidad complejos. Las oposiciones son sólo un punto de partida para el análisis. En tal sentido, se abordan esta discusión a partir del espectáculo: el espectáculo como resistencia.

### · **El espectáculo**

Un primer aspecto a problematizar parte del análisis que hace Rodríguez (2005) sobre el Festival de Break Dance que venía impulsando el Instituto Distrital de Cultura y Turismo para los años 2000: el Hip Hop es una cultura que cuenta con una historia propia, que desde la calle ha construido un discurso reivindicativo, sin embargo, el contacto con las entidades públicas ha transformado su quehacer, al punto que ya no se trata de lograr reconocimiento, sino de cómo pueden ganar dinero y sobrevivir de su arte:

Al interactuar, por ejemplo con instituciones como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo [...] las preocupaciones se desplazan. Ya no se trata de dar vida a un territorio sino de hacer del *Hip Hop* una forma de ganarse la vida. La celebración del ghetto y de la calle se desvanece frente a la reivindicación del *Hip Hop* como una modalidad artística universal (Ayarza citado en Rodríguez, 2005: 60).

Este es un modo de colocar sobre el tapete la compleja relación entre las industrias culturales, la calle y el Hip Hop: los conciertos Distritales, las producciones musicales, las giras de muchos grupos, la visibilidad en los medios, pusieron en contacto a muchos jóvenes populares con la posibilidad de ingresar al mundo de la farándula.

Ahora bien, Rodríguez (2005) opone el Break-Calle al Break-Escena. El primero cuenta con sus propias reglas: el reto y la rueda. Se trata de un Break hecho para que los observadores puedan entrar al ruedo y convertirse en protagonistas retando a otros bailarines. Los Festivales introducen otra lógica, la de las coreografías, la separación entre el público y los bailarines, así como la dinámica de las audiciones. Los grupos y los bailarines son convocados a un “concurso” para que un jurado los seleccione y luego preparen el Show correspondiente. No se trata ya del encuentro entre grupos de amigos que han practicado para impresionar a sus rivales, sino de competidores a los que hay que ganar.

Deben destacarse por lo menos dos complejos cambios respecto a los primeros Conciertos Distritales de mitad de los años

1990: 1) los concursos terminan siendo eventos que “desconectan” a los grupos de sus problemas locales y 2) lo que podemos llamar “empresarización” de los grupos, pues deben acomodarse a una lógica de producción de espectáculos. La tensión al interior del Hip Hop va de la mano de “lo comercial”:

[...] El dilema de algunos estudiosos radica en el fenómeno (no solo presente en el *Hip-Hop* por cierto) de lo que se considere comercial o no [...]. En este caso específicamente se alude a lo que fue el impacto comercial inicial de *Sugar Hill Gang*, y la posterior aparición de artistas que no proponían mucho con sus composiciones o que eran simplemente artistas prefabricados por multinacionales disqueras que buscaban un poco de las ganancias de las música *Hip-Hop* (Pérez, 2011: 124)

Con todo, la industria disquera en Latinoamérica no ha tenido el mismo impacto que el observado en Estados Unidos. Sin embargo, las tensiones entre la calle y la escena, se han hecho presentes en Hip Hop al Parque, constituyendo a este espectáculo como un espacio de luchas sobre el sentido y el significado de este movimiento.

### · **Revolución Artística Popular: RAP**

El Club Activos se ubicó en el barrio La Victoria, un sector popular de Bogotá que había sido producto de las dinámicas de desarrollo informal que caracterizan a la ciudad. La Victoria, contó para los años 1990, con una infraestructura urbana: el Hospital de III Nivel, el Centro de Desarrollo Comunitario (que cuenta con talleres, salones, auditorios, piscina), entre otros. Junto a ellos, el Club Activos, un espacio que trabajaba en torno de la prevención integral del consumo de sustancias psicoactivas, con financiación de la Cruz Roja y con la dirección técnica de la Unidad Coordinadora de Prevención Integral-UCPI.

Desde las montañas o desde los barrios del centro de la ciudad, la música pasaba de casete en casete y viajaba a pie de una loma a otra. En una grabadora se colocaba una pista “armada” con fragmentos de canciones tomadas de la radio o de otras grabadoras, mientras que en otra se grababa “artesanalmente” la improvisación que hacían los MC. Desde este escenario se proyectan los primeros grandes conciertos de Hip Hop: el primero de ellos fue en el Velódromo de Primero de Mayo (RAP en el Velódromo) y luego en la



Media Torta, ambos en 1995, posteriormente se desarrolla un gran evento en la Plaza de Bolívar que el periódico *El Espectador* capta bajo el título: “RAP-TADA La Plaza de Bolívar”<sup>6</sup>. El Hip Hop aparece ahora como noticia.

Estos eventos se desarrollaron en el marco de la formulación de la Política Distrital de Juventud. En esta línea de eventos emerge el “Hip Hop conciencia”, como una propuesta que logró hacerse un lugar en la agenda gubernamental de juventud, especialmente preocupada por lo que se conoció como “jóvenes vinculados al problema de las drogas” (Uribe, 2001), este tipo de conciertos parecía poner en práctica las típicas formulaciones de política de la época:

Como bien lo dijo el Señor Presidente de la República, Doctor Andrés Pastrana Arango, en su discurso del 14 de diciembre pasado en Barranquilla, 'nunca como hoy nuestro país ha esperado algo tan grande de sus jóvenes. Desde acá quiero elevar la voz de Colombia, para que la juventud se ponga en pie, para que lidere una gran revolución juvenil que nos permita a los colombianos construir la paz y lograr un país más solidario. La paz de Colombia necesita de la vitalidad de nuestra juventud'” (Ministerio de Educación Nacional, S.F., citado por Uribe, 2001).

La Revolución Artística Popular, es entonces una de esas manifestaciones que venía bien a este tipo de retórica institucional: de un lado, el diagnóstico juvenil se centraba en el conjunto de actividades delictivas, de mal uso del tiempo libre y en las condiciones de exclusión y violencia; por otro lado, en el discurso se apostó a la “recuperación” de la fuerza de los jóvenes, no sólo para que se “salve a sí misma, sino para que nos salve a todos” (Uribe, 2001).

En pocas palabras, el encuentro entre: 1) la efervescencia juvenil por el Hip Hop, 2) la preocupación de las nacientes políticas públicas de juventud y 3) la apertura de espacios institucionales para la juventud, generó este puente entre la calle, los jóvenes de origen popular y lo público. Puede decirse que aquí se perfila uno de los elementos que configuran una

parte del escenario Hoppers de Bogotá: los conciertos patrocinados por entidades públicas, no sólo sirvieron para visibilizar a los jóvenes, sino que se constituyeron en parte del esfuerzo de los diferentes gobiernos distritales y nacionales para buscar legitimidad y aceptación.

Esta doble cara de los espectáculos, tensiona muchas de las relaciones entre los propios Hoppers, así como las que ellos han venido construyendo con el Estado: los conciertos siguen siendo lugar de encuentro entre los organizadores, los artistas y el público, pero también son lugar de disputas, tanto entre todos estos actores (por recursos, por las oportunidades), como por el sentido social, esto es, por el significado de lo juvenil, del Hip Hop y de la ciudad.

Es en medio de las dinámicas de violencia que el Club Activos propone y desarrolla en conjunto con otras entidades de carácter Distrital y Nacional, algunos de los eventos distritales pioneros: los conciertos en el Velódromo, en la Plaza de Bolívar, en la Media Torta, entre otros. Puede decirse que el desarrollo de los primeros espectáculos Hoppers de la ciudad, se convirtieron en una herramienta para confrontar la lógica de la mal llamada “limpieza social”. Lo que llama la atención, es que se haya construido un puente entre los jóvenes populares y “lo público” a través del espectáculo, precisamente en medio de las condiciones de exclusión y de violencia intensa urbana, aprovechando la reciente creación de una infraestructura de política pública de juventud (Uribe, 2001), así como el interés de muchos profesionales por la educación y la comunicación popular.

### · **Problematizando Hip Hop al Parque**

Los primeros eventos de Hip Hop en Bogotá que se han venido hablando, respondieron tanto a la organización de los grupos Hoppers, como a las estrategias desarrolladas por las entidades distritales encargadas de los temas juveniles en medio de un contexto de violencia. Ese escenario, esas organizaciones y estrategias han cambiado, convirtiendo a Hip Hop al Parque en un Show más<sup>7</sup>, en desmedro de la expresión de la Revolución Artística Popular. La organización, selección de grupos y puesta en escena responde

6 Las noticias aquí citadas, fueron obtenidas del archivo de CAP, MC y productor musical Hoppers. Desafortunadamente no tienen fecha, pero se trata de eventos de 1995. CAP fue integrante de Gotas de RAP, uno de los grupos emblemáticos de la ciudad por ser pionero en las grabaciones de música Hip Hop a mediados de 1990 (La Etnia y Contacto RAP, son otros dos grupos de gran trayectoria) y por su obra Ópera RAP, que se presentó en Europa con el apoyo de Patricia Ariza.

7 La cartilla “Programa Distrital de Estímulos 2013. Premio Festivales al Parque” (Instituto Distrital de las Artes, 2013) Define el proceso que debieron seguir los grupos para competir: reuniones informativas, inscripciones (con documentos, CD que contenga tres con temas y un vídeo de presentaciones en vivo, su distribución en tarima –Stage plot- y requerimientos técnicos –Rider técnico), publicación de inscritos, entrega de documentos subsanables, publicación de grupos y solistas preseleccionados que participarán en las audiciones, audiciones, publicación de resultados. En la cartilla se define el Programa de Estímulos del siguiente modo: “Es una **estrategia de la Administración Distrital para el fomento** de las prácticas del arte, la cultura, el patrimonio, el deporte y la recreación, que **otorga recursos económicos o en especie** mediante concursos, para promover propuestas realizadas o por realizar de personas naturales, agrupaciones o personas jurídicas” (pág. 5).

a la lógica del emprendimiento cultural y no de la organización de un movimiento urbano. Los grupos debían adaptarse para enfrentar otro tipo de audiciones, en las que tienen que impactar al jurado en pocos minutos. A diferencia de lo que ocurre en los barrios, Hip Hop al Parque prioriza la rapidez y el producto. Sin embargo, para el año 2013, la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deportes, define como objetivo del evento en reconocimiento del Hip Hop como expresión juvenil:

El objetivo de la XVII versión del Festival Hip Hop al Parque es fortalecer la participación de un mayor número de agrupaciones distritales, teniendo en cuenta el significado social del movimiento que se ha generado a alrededor del hip hop, como lenguaje de expresión a través de las artes de amplios sectores de jóvenes de Bogotá (Secretaría Distrital de Cultura y Turismo, 2013)

A pesar de estas intenciones, el formato de las audiciones abrió una brecha entre los procesos locales y el espectáculo distrital. Con todo, Hip Hop al Parque no sólo es un escenario para la diversión, sino que se constituye en un escenario de lucha. Por un lado, como resultado de la articulación entre organizaciones públicas y grupos, como una expresión del movimiento, y por otro, el juego de intereses, de la lógica de promoción del Hip Hop como espectáculo comercial, dominado por la dinámica de las audiciones y los patrocinadores. Así que se encuentran varios cuestionamientos: en primer lugar, el hecho de que el mensaje de los jóvenes incomodara a los financiadores de los eventos de los años 1990, en segundo lugar, que los grupos se “acomodaron” a las prácticas institucionales (y de los políticos de turno) y perdieron la posibilidad de desarrollar un proceso más autónomo. Debe señalarse que en Colombia existe una serie de eventos autogestionados, como el Festival Revolución Sin Muertos de Medellín, organizado por la Red de Hip Hop Élite, para sus organizadores, el Hip Hop fue la voz que empezó a denunciar lo que ocurría en los barrios.

Ahora bien, este proceso ha sido apoyado por diferentes ONG, por los recursos de los organizadores, incluso por los recursos de la administración municipal, sin embargo, puede afirmarse que este festival no depende de empresas financiadoras, ni de los recursos públicos, lo que le da un alto grado de autonomía.

Así, Hip Hop al Parque terminó

constituyéndose en un evento para que los Hoppers se presenten y no como una estrategia de los activistas del movimiento para enfrentar problemas específicos, tal y como ocurrió en los primeros eventos distritales, y en el Festival Revolución Sin Muertos. En este sentido, el espectáculo de Hip Hop al Parque contribuye a desactivar la capacidad transgresora del movimiento, sin embargo, esta sería una lectura limitada, pues aun cuando los artistas saluden y agradezcan a los productores y organizadores del evento, no se guardan los temas que atacan al Estado, a los Políticos o a la Farándula. En este sentido los espectáculos no son simples técnicas de poder que producen efectos subjetivantes (que constituyen lo posible en el terreno del deseo, lo que es deseable), sino que han sido tanto herramienta de acción para movimientos artísticos/políticos, como lugar de lucha simbólica en el que se disputa el sentido del orden urbano.

Con todo, la administración Distrital reconoce el carácter político y transgresor del movimiento:

El Hip Hop difícilmente encuentra en los discursos políticos dominantes y aun en las estéticas oficiales un universo de sentido con el cual identificarse. Ese déficit simbólico lo suple a través de sus líricas, pues la fuerza argumentativa del Hip Hop es fundamentalmente estética y la necesidad de reconocimiento pasa ineludiblemente por la narración de sí (Fundación Grupo Liebre Lunar y Orquesta Filarmónica de Bogotá, 2010).

Permitiendo ello abrir espacios de discusión y concertación con los Hoppers para consolidar una política pública. Este reconocimiento se evidencia en diversas publicaciones en las que las voces Hoppers adquieren protagonismo. Como resultado de esta compleja concertación, la programación de Hip Hop al Parque incluyó eventos de discusión sobre el quehacer *Hip Hoppers* y talleres de producción musical (Secretaría Distrital de Cultura y Turismo, 2013).

### **Conclusión**

Como se ha presentado, muchas de las prácticas del Hip Hop bogotano permiten una discusión sobre el alcance y la definición de las resistencias. Si bien estas pueden entenderse como un intenso proceso de deconstrucción de las estrategias de subjetivación (prescripción del



deseo, estructuración de lo posible) y de construcción de un deseo propio (que implica una representación propia del gueto, de la calle y del Hip Hop), ellas se desarrollan desde las grietas y fracturas del orden social establecido, generando fugas, movilizaciones de sentido, otras formas de ser, aparecer y hacer. Con todo, esas resistencias se encuentran atravesadas por las propias lógicas del poder a partir de las cuales se producen. La tensión entre el Hip Hop Real y la Farándula, evidencia esta relación compleja, de tal modo que ambos se infiltran, se contagian mutuamente.

Vale la pena mencionar que Guy Debord (1998) entiende que la sociedad del espectáculo es aquella que ha producido un universo de imágenes sobre la sociedad, pero dichas imágenes se han separado de la realidad. De acuerdo con Debord, el espectáculo es la principal producción de la sociedad contemporánea y es la expresión del modo como la economía ha sometido a los hombres vivos, haciendo de sus experiencias una mercancía. Esta penetrante visión de la sociedad deja de lado el hecho de que el espectáculo es también lugar de la lucha social, de disputa de los modelos dominantes, incluso del modo como los sujetos se adhieren a estos, como se ha mostrado en el caso del Hip Hop bogotano.

Farrar y Warner (2008) cuestionan la perspectiva tradicional de abordaje del espectáculo que lo considera como la antítesis de la participación política auténtica. Pues esa perspectiva no lleva sino a un cinismo inmodificable y a la apatía por la política<sup>8</sup>. Los autores discuten que la tradicional distinción entre actores (participantes) y audiencias (espectadores) es muy simplista, de modo que en algunos casos, formas creativas de protesta política promueven una audiencia activa. Ellos plantean que quienes asumen la perspectiva tradicional frente al espectáculo, tienden a construir una espiral negativa: los espectáculos conducen a que los espectadores asuman una distancia irónica, la cual lleva al cinismo y este finalmente conduce a la pasividad política.

Farrar y Warner discuten esta perspectiva a partir de lo que llaman contra-cultura, en la que diversos grupos emplean una variedad de tácticas para desestabilizar y transformar desde dentro los mensajes dominantes propios del consumo capitalista. Estos grupos pueden invadir los espectáculos sugiriendo nuevas formas de participar para proponer “counter-publics” que frustren los mensajes hegemónicos. Esta

perspectiva amplía la lectura de las relaciones de poder y las resistencias que operan en y a través de los espectáculos, como se ha podido reconocer desde el análisis del Hip Hop bogotano.

Esta dinámica compleja supone una relectura de la dimensión política del Hip Hop: sus discursos críticos (en los que se cuestiona al Estado, al gobierno, a los políticos), sus expresiones transgresoras, su búsqueda, pero también la recodificación del Hip Hop como parte de la industria del entretenimiento, se constituyen en el eje de la paradoja que atraviesa al movimiento. Pero puede plantearse como hipótesis que esta paradoja no es ajena a otros espacios sociales contemporáneos. En esta dirección, vale la pena retomar el concepto de espectáculo político que desarrolló Edelman (1991). Este se constituye en una escenificación de la política que emplea la dramatización y la representación de los hechos (a través de noticieros y programas de farándula, entre otros) para dar forma a la relación que sostienen los ciudadanos con las instituciones y las dinámicas democráticas: dado que los ciudadanos no pueden acceder al proceso de toma de decisiones, estos dependen de las mediaciones que ofrecen la televisión, la radio, la prensa, etc.

Estas mediaciones presentan una serie de ficciones, de narrativas que a un tiempo alejan a los ciudadanos de dichas decisiones y los relacionan con la política convertida en espectáculo, así, las noticias sobre escándalos de corrupción, contribuyen a crear una representación de los actores políticos, mientras que los ciudadanos se transforman en meros espectadores. Ahora bien, si se reconoce la importancia del espectáculo en la configuración de la vida pública contemporánea, con la presente investigación se plantea que ese espectáculo es escenario de luchas en el que está en juego un amplio número de disputas por definir la realidad y construir subjetividades. El Hip Hop no sólo revela lo teórico y político, sino que pone en evidencia el papel que juega tal espectáculo en la construcción de un sujeto concreto, el “joven-calle”.

En tal sentido, se plantea la importancia de abordar los movimientos culturales desde las paradojas que los atraviesan, en otras palabras, destacar el modo como éstos se ubican en el contexto social, los problemas que dicho contexto genera, así como el tipo de acciones que desarrollan desde él. Así que a los problemas de coordinación interna, a las oportunidades externas, a la construcción de identidades y a los

8 “Virtualmente todos esos análisis llegan a una conclusión similar: hemos sido transformados de una nación con una ciudadanía vigorosa, comprometida y bien informada, a una nación de adictos al entretenimiento: fácilmente aburridos, cada vez más displicentes y progresivamente más reacios y/o incapaces de separar los hechos de la ficción” (Farrar y Warner, 2008: 278 - traducción nuestra)

procesos de aprendizaje y comunicación, se suma el hecho de que tales movimientos emplean las armas, los espacios y las posibilidades que el contexto específico ofrece. Todo esto coloca al movimiento en una situación paradójica: de construir algo “nuevo” con materiales “viejos”. En el caso del Hip Hop bogotano, ese material de transformación provino del universo del espectáculo (canciones, bailes, concursos, presentaciones, etc.).

Por tanto, es posible decir que el espectáculo generó oportunidades, se usó como herramienta y colocó sus trampas. En fin, el movimiento Hoppers se desarrolla desde la paradoja del espectáculo y sus posibilidades dependerán del modo como combinen sus esfuerzos para animar la revolución mental y desarrollar acciones concretas en medio de la farandulización y la banalización de su discurso.

### Bibliografía

- Butler, J. (2009) *Dar cuenta de sí mismo*. Buenos Aires: Amorrortu
- Carrilo, R. y Almeida, A. (2009) “O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop” En: *Revista Brasileira de Educação* v. 14 n. 40 jan./abr. 2009
- Deleuze, G. (1995) *Negotiations. 1972-1990*. Translated by Martin Joughin. New York: Columbia University Press.
- Debord, G. (1998) *La sociedad del espectáculo*. Consultado en: <http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>
- Espósito, R. (2006) *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu
- Farrar, M. y Warner, J. (2008) “Spectacular Resistance: The Billionaires for Bush and the Art of Politic Culture Jamming. En: *Polity*. Volume 40, Number 3. Pp. 273-296.
- Foucault, M. (1998) *El sujeto y el poder*. En: *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 50, No. 3. (Jul. - Sep., 1988), pp. 3-20.
- Foucault, M (2007) *Historia de la sexualidad I. Voluntad de Saber. México: Siglo XXI*
- Fundación Grupo Liebre Lunar y Orquesta Filarmónica De Bogotá (2010) *Soñando se resiste: Hip Hop en la calle y al Parque*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá
- Garcelán, M. (2009) *Deseo (y) libertad. Una investigación sobre los presupuestos de la acción colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños
- García, J. (2006) *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2008). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Instituto Distrital de las Artes (2012) “Programa Distrital de Estímulos 2013. Premio Festivales al Parque” Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Laclau, E. y Mouffe, Ch. (2006) *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lazzarato, M. (2006) *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficante de sueños
- Leung, L. (2007) *Etnicidad virtual. Raza, resistencia y World Wide Web*. Barcelona: Gedisa.
- Martín-Barbero, J. (2003) *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Moraga, M., & Solorzano, H. (2005). “Cultura Urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique”. *Última Década* (23), 77-101.
- Oliver, W. (2006) ““The Streets”: An Alternative Black Male Socialization”. *Journal of Black Studies*, Vol. 36, No. 6 (Jul., 2006), pp. 918-937
- Pérez, J. (2011) “Más allá del ruido, el Hip Hop en Bogotá”. En: Carlos Arturo Reina Rodríguez Et. Al. *Historia, Memoria y Jóvenes en Bogotá: De las Culturas Juveniles Urbanas de Fines de Siglo XX a Manifestaciones Identitarias Juveniles en el Siglo XXI*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura Recreación y Deporte – Asociación Metamorfosis Social. Pp. 119 – 144.
- Rodríguez, V. (2005) “La Bogotá Breaker” En: Angela Marcela Beltrán Pinzón, Leyla Castillo Ballén y Vladimir Rodríguez Chaparro. *Memorias de Danza. Tomo I*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá – Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Pp. 51-98.
- Secretaría Distrital de Cultura y Turismo (2013). *Programación Distrital Hip Hop al Parque*. <http://www.bogota.gov.co/en/node/1040>. Recuperado 25 de septiembre de 2015.
- Sibilia, P. (2008) *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Uribe, J. (2001). *La Invención de lo Juvenil*. Bogotá: Programa Desarrollo Institucional y comunitario, Programa de Cooperación Internacional Unión Europea – República de Colombia.