



**OSCILACIONES ENTRE UNDERGROUND Y MAINSTREAM: ANÁLISIS DE LA  
EXPERIENCIA DEL RAP EN MEDELLÍN DESDE SU RELACIÓN CON LAS  
OFICIALIDADES**

DANIEL SANTIAGO CARO GARCÍA

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Filosofía y Letras

Asesor

SANTIAGO ROJAS MESA  
Licenciado en Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA  
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MEDELLÍN

2024

## RESUMEN

El presente trabajo se sitúa alrededor de la experiencia de la música rap dentro de la ciudad de Medellín para preguntarse y analizar los modos en que la influencia de las esferas oficiales, institucionales, no oficiales, públicas, han intervenido e influido en el proceso de consolidación, mantenimiento y transformación que desde el año dos mil ha tenido el movimiento rapero, sus idiosincrasias, sus discursos y las prácticas asociadas a este dentro de la ciudad de Medellín. A fin de dibujar el panorama de estudio, aquí se habla brevemente de la historia del rap en la ciudad, de sus actores, sus despliegues, su posicionamiento frente al público y frente a lo público, su relación con la oficialidad desde los distintos agentes o discursos que la componen y la encarnan, de sus transformaciones, de su actualidad, de las narrativas que la construyen; para esto, se recurre al uso de técnicas como el análisis bibliográfico, la investigación documental, el estudio de casos o investigación cualitativa. Bajo las técnicas mencionadas se llega a mostrar los modos en que desde el núcleo interno del movimiento rapero, desde las distintas esferas oficiales o desde la academia se han construido discursos y sistemas de relaciones que han condicionado los modos de operar del movimiento dentro de la agenda cultural de la ciudad al proponerlo unívocamente como un elemento al servicio de la transformación social y ciudadana, y que de cara a la evolución en la última década de la industria cultural y musical de Medellín conducen a repensar alrededor de estas posiciones unívocas para proponer posiciones múltiples, llegando a entender la música rap actualmente como una experiencia de multiplicidades narrativas y discursivas.

**Palabras clave:** Rap, oficialidad, política, raperos, contracultura, estética, underground, mainstram.

## ABSTRACT

This study explores the experience of rap music in Medellín, analyzing how official, institutional, non-official, and public spheres have influenced the consolidation, maintenance, and transformation of the rap movement since 2000. It examines its unique characteristics, discourses, and associated practices within the city. To contextualize the study, it provides an overview of rap's history in Medellín, key actors, public positioning strategies, relationship with officialdom and its manifestations, transformations, current situation, and defining narratives. Bibliographic analysis, documentary research, case studies, and qualitative

investigation are employed. This study reveals how discourses and relational systems constructed within the rap movement, official spheres, or academia have conditioned its operation within the city's cultural agenda, often presenting rap as a tool for social and civic transformation. Considering Medellín's cultural and musical industry evolution over the past decade, this study invites reevaluation of these unilateral perspectives, recognizing rap as an experience of narrative and discursive multiplicity.

**Key words:** Rap, officiality, politic, rappers, counterculture, aesthetics, underground, mainstream.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo presenta un análisis y revisión de la experiencia rapera en la ciudad de Medellín entre los años 2000 a 2023 y de los modos en que se han construido las prácticas y discursos alrededor de esta desde campos distintos, tales como el mismo movimiento rapero, la industria musical, el gobierno de la ciudad, los organismos públicos, las esferas oficiales, la academia, entre otras. Con los elementos mencionados se identifica que el horizonte de trabajo se mueve entre campos diversos de investigación y análisis como lo son la estética, en tanto aquí se indaga por los movimientos y transformaciones alrededor de una experiencia sensible compartida y direccionada; contracultura, puesto que se aborda un fenómeno propio de esta que es las tribus urbanas y particularmente el movimiento rapero como una de estas; música, teniendo en cuenta que es el género rítmico del rap lo que permite la constitución del gremio en cuestión; y política, debido a que como se mostrará aquí, la acción de los raperos ha estado determinada en distintos momentos por un carácter territorial, es decir, desde una búsqueda por participar activamente en la transformación social del territorio desde una posición oscilante entre artista y actor político.

La emergencia de las contraculturas<sup>1</sup> en el siglo pasado se presentó como posibilidad para que las juventudes vinculadas a esta pudieran elaborar sus propios códigos estéticos, políticos, sociales y laborales desde un distanciamiento de la cultura dominante, entendida como toda la estructura asociada al modelo occidental de producción, trabajo, libertad y consumo. En esa búsqueda se da la constitución de movimientos sociales, la expansión de géneros y movimientos musicales, la transformación de la moda, la aparición de nuevos códigos de lenguaje para referirse a la realidad, entre otros cambios notables. Es en ese panorama donde se desarrolla la indagación sobre los sistemas de relaciones dados entre las distintas esferas de lo real que dan pie a la aparición de claves de lectura del mundo bajo sistemas de duplas que se integran o se contraponen, tales como las que se despliegan en el presente texto en claves como *lo hegemónico/lo contestatario*, *lo oficial/lo alterno*, *lo underground/lo mainstream*. Estos conceptos tienen sentido dentro de un estudio filosófico y literario puesto que su revisión y análisis implica ponerse en relación con otros objetos de trabajo propios de estas disciplinas como lo son estética, multiplicidades, identidad/identificación, discursos, cultura, contracultura, narrativas, entre otros conceptos o campos que permiten que el filósofo o el

---

<sup>1</sup> Esta problemática de la contracultura es tratada por autores como Victor Peñuela Caro en su texto *Contracultura y Underground (1997)*, así como Tania Arce también la aborda en su trabajo *Subcultura, contracultura, tribus urbanas o juveniles ¿Homogenización o diferenciación? (2008)*.

estudiante de letras se posicionen frente a estos tópicos con la posibilidad de estudiarlos y de llegar a enfocarlos en experiencias particulares. Así se da pie al mismo tiempo a la ampliación del horizonte de estudio de estas disciplinas hacia otros lugares o topos que, si bien no han sido común objeto de investigación dentro de estas, poseen el potencial para convertirse en un nuevo campo de objetos de estudio actuales y renovados para tales disciplinas desde la reflexión alrededor de fenómenos de ciudad, estéticas de lo urbano u otras experiencias que cada vez reclaman más atención. Este es el caso del estudio sobre los movimientos de los raperos entre underground y mainstream en el panorama Medellínense de 2000-2023 en el presente trabajo.

Para dar pie al desarrollo de este texto se encuentran en primer momento elementos de la investigación bibliográfica y la revisión de fuentes que tienen el propósito de dibujar un panorama alrededor de los procesos de emergencia, desarrollo y consolidación del movimiento rapero en la ciudad bajo un ejercicio de diálogo con las investigaciones de autores que se han encargado de pensar el tema en la ciudad desde distintas disciplinas, tales como Ángela Garcés (Historia, estética), José David Medina (Trabajo social), Juan Diego Jaramillo Morales (Antropología). Bajo el ejercicio anterior se consigue identificar algunos de los aspectos estructurales y característicos dentro de las idiosincrasias que han direccionado al movimiento rapero y visualizar los modos en que este se ha relacionado con la oficialidad desde las distintas esferas que la encarnan (las casas culturales, las instituciones públicas, la industria cultural, etc.) junto con los movimientos de tensión u *oscilaciones*<sup>2</sup> operantes dentro y fuera del movimiento que dificultan comprenderlo desde una visión unitaria. Esta primera aproximación permite entender las condiciones bajo las cuales algunas de esas manifestaciones de lo subalterno que aparecieron como una visión contestataria respecto los discursos oficiales y dominantes, terminan siendo acogidas por tales discursos y siendo leídas casi unívocamente como un elemento al servicio de la transformación social y ciudadana en las zonas marginales de la ciudad.

En el segundo momento del trabajo se desarrolla un ejercicio de revisión y análisis de testimonios basado en ejercicios previos de investigación cualitativa o estudio de casos; un método que, si bien es competente al ámbito de las ciencias sociales, tiene cabida en este trabajo en la medida que lo dota de un componente experiencial o empírico que se sustenta o se

---

<sup>2</sup> Alrededor del concepto de oscilaciones se despliega gran parte del componente analítico del presente trabajo, entendiendo por este el movimiento o fluctuación de un medio o sistema a través de un campo en el tiempo y el espacio. Tal definición resulta aplicable dentro del presente trabajo dado que permite identificar el comportamiento dinámico propio de la cultura dentro de los campos de lo underground o lo mainstream dentro del período trabajado. En ese sentido, en relación al concepto de oscilaciones se puede interpretar nuestro objeto de estudio de este modo: El rap como la onda (medio o sistema) que se desplaza y fluctúa entre el espacio o campos de lo underground o lo mainstream.

contrasta con los resultados de los ejercicios bibliográficos y documentales anteriores y que permite analizar a partir de la experiencia vivencial de artistas activos involucrados en el movimiento algunas de las condiciones bajo las cuales el rap se ha repositado y se ha permitido una transición desde el ser una práctica socio-estética eminentemente marginal o clandestina (*Underground*) a llegar a ser una agremiación cultural que hace parte de la agenda cultural de la ciudad y que se ha posicionado fuera del nicho del movimiento rapero para llegar a insertarse en los medios masivos o *lo mainstream*. En complemento a esto, se realiza también la revisión de obras o canciones de algunos artistas que actualmente son reconocidos dentro del panorama musical de la ciudad a fin de mostrar a nivel de materialidades<sup>3</sup> los nuevos sentidos u orientaciones que ha cobrado la narrativa del movimiento rapero.

Por último, en el tercer momento del trabajo se realiza un ejercicio ensayístico en el que desde una postura transversal entre filosofía y literatura enfocada principalmente en la obra de Gilles Deleuze y Félix Guatari se dialoga con conceptos y planteamientos como *ritornelo*, *línea de fuga*, *liso y estriado*, *agenciamientos*, *multiplicidades*; conceptos que irán siendo explicados y desplegados durante el desarrollo de los distintos momentos de esta investigación y que servirán de base filosófica para dialogar con nuestro objeto y desde ahí mostrar finalmente como el rap que ha sido recurrentemente pensado desde la idea unívoca ya mencionada de elemento al servicio de la transformación social, presenta dentro de sí mismo y en sus afueras la aparición de líneas de fuga que dan pie a tomar posturas críticas frente a estas claves de comprensión unívocas y en su lugar permiten concluir que todas estas prácticas, discursos y posturas dentro de la música rap deben empezar a ser abordadas como cuestión de multiplicidades.

## Capítulo 1.

### Rap y contracultura: De la cuna a Medellín.

“Un elemento que se propaga por toda la tierra nos narra historias felices, también las guerras.

Un lápiz y un cuaderno son su armamento”<sup>4</sup>

(Jr Ruiz, 2009, 1m43s)

<sup>3</sup> Dentro de la música rap se comprende que es la canción compuesta por la narración rimada de un artista o *mc* sobre un *beat* o instrumental la materialidad por excelencia, es ahí donde se fija la obra.

<sup>4</sup> Ruiz, Jr. (2009). 4 elementos [Canción]. En *Bohemio*. ELC Records.

La identificación de los elementos internos o circundantes que han permitido el desarrollo de la experiencia del rap en Medellín es crucial para emprender el abordaje de la presente investigación. El estudio y la producción honesta de un texto implica un ejercicio previo de reconocimiento de contexto, en ese sentido, resulta primordial en primer momento dibujar un panorama no solamente local, sino más global de la música rap para entender así su origen y las condiciones bajo las cuales consigue insertarse y ser apropiado por las juventudes medellinenses, así como empezar a consolidarse así una experiencia local desde una práctica adoptada de Norteamérica.

El hip hop como movimiento contracultural tiene su aparición a finales de los años setenta en los suburbios de la ciudad de Nueva York y es rápidamente acogido por las juventudes afroamericanas que encuentran en este una posibilidad de expresión y protesta contra el abandono estatal, el racismo y el abuso policial. El hip hop como movimiento se va construyendo desde el aglutinamiento de distintas experiencias urbanas de las juventudes negras como el graffiti, el break dance, el d'joking y el rap, que también son conocidos clásicamente como los cuatro elementos; entonces, se entiende que el rap es el género musical distintivo del movimiento hip hop.<sup>5</sup>

Luego, la cultura hip hop y la música rap llegan a Medellín entre mediados y finales de los años noventa y de manera similar a la vivida en Estados Unidos, son adoptadas rápidamente por los jóvenes de las comunas y barrios periféricos de la ciudad que encontraron en el rap crudo y sucio de la época una posibilidad expresiva en la que, muy al estilo norteamericano, dirigieron su intencionalidad artística a partir de la enunciación de los fenómenos sociales vividos en las zonas periféricas de la ciudad: violencia, desplazamiento, tráfico de drogas, lucha de bandas y guerrillas, fronteras invisibles, entre otros fenómenos que marcaron por largo tiempo el derrotero de la ciudad y que orientaron las experiencias y búsquedas del movimiento rapero por posicionarse y reivindicar la nula o escasa existencia de agremiaciones eminentemente juveniles en la ciudad; bajo ese contexto llega el rap a la ciudad y desde ahí inicia su proceso de crecimiento y transformación que se extiende hasta el presente.<sup>6</sup>

## **1.1 Configuraciones de la escena local**

---

<sup>5</sup> Riesch, J. (2005). Hip Hop culture: History and trajectory. *Research Papers*, 1-4.

<sup>6</sup> Morales, J. D. (2013). *¿"Entrar" o "Salir" de la violencia? Construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el graffiti, el hip hop y la violencia*. Bogotá: Universidad Javeriana.

“En los Barrios las escuelas hip-hoperas  
 hoy siguen desatando las cadenas  
 que a pesar de los años en nuestros pueblos pesan”.<sup>7</sup>  
 (Laberinto, 2009, 4m3s).

La construcción de la experiencia del rap a nivel global ha estado históricamente cargada de contrapartes como el estigma proveniente de los discursos propios de las estructuras sociales de la producción y el consumo en que se asocia lo contracultural (entendido como conjunto de movimientos, prácticas y discursos contestatarios y vinculados con la población joven principalmente) con lo marginal, lo antinormativo, lo indeseable, en tanto esto se plantea desde el ideal de oposición y crítica frente a dichos modelos de sociedad y cultura dominante<sup>8</sup>, teniendo como consecuencia que en el caso particular de la música rap se haya tendido a asociar lo rapero con lo vandálico.

A lo largo de la historia de la cultura rapera, el sujeto rapero se ha presentado como un desadaptado: si bien siempre ha contado con un colectivo en el cual desenvolverse abiertamente frente a pares, a nivel social o público no siempre ha contado con un entorno abierto o receptivo de las prácticas asociadas a la cultura hip hop (Improvisaciones callejeras, batallas de *freestyle* o *batallas de gallos*<sup>9</sup>, batallas de *break dance*) sin correr el riesgo de tender a ser visto como el indeseable, el ruidoso, el revoltoso, el drogadicto, y muchos otros adjetivos, que han dificultado al sujeto y al colectivo rapero en su búsqueda por posicionarse tanto en el espacio público como en el panorama cultural de la ciudad: Como lo muestra el investigador Juan Diego Jaramillo Morales, durante los diez primeros años de desenvolvimiento de los raperos dentro de la ciudad era habitual el despliegue de fuerzas tanto institucionales (Policía Nacional) como no institucionales ni oficiales (Grupos delincuenciales o combos) dirigidas a limitar la apropiación del espacio público por parte del movimiento juvenil<sup>10</sup>. Es dentro de ese

<sup>7</sup> Mocho, E. (2009). Bohemio [Canción]. En *Bohemio*. ELC Records.

<sup>8</sup> Esta problemática también es tratada por la investigadora Tania Arce en su trabajo *Subcultura, contracultura, tribus urbanas o juveniles ¿Homogenización o diferenciación?* (2008).

<sup>9</sup> El freestyle es una práctica que consiste en que un rapero improvisa versos mientras suena un instrumental de fondo; su práctica ha sido eminentemente callejera en tanto suele apropiarse de espacios como parques, canchas o callejones. Las batallas de gallos, por su parte, hacen parte de ese ritual de improvisación y consiste específicamente en que dos o más raperos improvisan entre y contra ellos a fin de que solamente uno se posicione como el mejor rimador.

<sup>10</sup> En la investigación *Música y su función social: hip hop en Medellín*, el autor nos muestra las dificultades iniciales que tuvo el movimiento rapero para insertarse en el espacio urbano de la ciudad a causa de las restricciones impuestas por agentes de distinto tipo: “Incluso los mismos grupos delincuenciales replican estas prácticas de control institucional.” (Morales, 2015)



contexto en donde empieza a construirse la experiencia rapera en Medellín, sus idiosincrasias, sus relatos.

En este punto, se hace necesario entender que lo producido en el universo artístico del rap en Medellín ha estado determinado por un carácter territorial, es decir, ha tenido que ver directamente con la experiencia de quienes lo producen en su relación con unas condiciones materiales y objetivas particulares: su aparición a finales de los años noventa en un contexto caótico y violento es la condición para que desde su aparición el rap empiece a desarrollarse de manera simultánea a ese caos: crece, consume, muta y evoluciona con él.

La literatura y distintas investigaciones sobre este tema convergen en la premisa-conclusión de que el género se presentó en las periferias de la ciudad como una posibilidad distinta para las juventudes que encontraban camino casi únicamente en la inserción a prácticas delictivas<sup>11</sup>: “*Había que elegir, eras pillo o el rapero vago, y yo, adivina cuál de las dos escogí*”<sup>12</sup> (Alcoliricoz, 2014, 1m46s). En ese sentido, la experiencia del rap aparece como una alternativa a una narrativa social ya constituida: las zonas barriales y menos favorecidas de la ciudad eran identificadas como los nichos de los fenómenos que tanto marcaron a la Medellín de los años noventa como narcotráfico, sicariato, conflicto de bandas, entre otro sinfín de experiencias que se presentaban como únicas rutas de vida para las juventudes Medellínenses.<sup>13</sup>

En este contexto, entendiendo que el rapero se despliega en un panorama caótico de tensiones respecto a las dinámicas sociales mencionadas y a procesos de estigmatizaciones por parte de la cultura dominante, se puede realizar sobre este una lectura en relación a la figura de *El ritornelo* desarrollada por Deleuze y Guattari: estos presentan el ritornelo como un agenciamiento<sup>14</sup> territorial dirigido a la demarcación y apropiación de un espacio o territorio bajo la organización de las fuerzas desordenadas o caóticas dentro de los mismos<sup>15</sup>: “*En sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales*” (Deleuze y Guattari, 2002). En el

<sup>11</sup> Garcés, Á., & Medina, J. D. (2008). Músicas de resistencia: hip hop en Medellín. *La trama de la comunicación*, 119-130

<sup>12</sup> Gambeta. (2014). Otra canción larga [Canción]. En *Efectos secundarios*. Boombawa.

<sup>13</sup> Morales, J. D. (2015). Música y su función social: Hip Hop en Medellín. *Intervenciones en estudios culturales*, 83-104.

<sup>14</sup> De manera general, se puede entender un agenciamiento como una configuración dada a partir de elementos en su mayoría heterogéneos que permiten la consolidación de nuevas otredades, visiones de mundo o procesos. Estos involucran agentes de todo tipo, tales como: personas, objetos, territorios, conceptos, flujos emocionales, movimientos telúricos o climáticos, entre otro sinfín de experiencias que desde su interacción y flujo dinámico dan lugar a configuraciones alternas de la realidad.

<sup>15</sup> Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Del ritornelo. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 318-354). Madrid: Pre-Textos.

mismo orden, a fin de explicar los modos en que el ritornelo se despliega, los autores estableces unos aspectos o características fundamentales, condición necesaria para comprender su funcionamiento: Fija un punto frágil como centro en medio del caos; alrededor de ese punto organiza una construcción ordenada (casa); desde esa casa (construcción ordenada) crea una salida hacia afuera del agujero negro o del caos. Se comprende hasta aquí que en la figura del ritornelo y su canto<sup>16</sup> se despliega la movilización de una fuerza anti caos. En esta línea, el relacionamiento del rapero medellinense con ese panorama caótico derivó en la disposición a dirigir la experiencia artística a la enunciación y crítica de la realidad social, a ordenar el caos, a hacer ritornelo.

En este caso, la enunciación del caos se corresponde con una localización dentro del territorio y el reconocimiento de este: en las poéticas del rap se habla de lo que se vive, del día a día, de lo que se sufre. Según Celso Rosa: “En la cultura rap en general el proceso es elaborado a partir de una experiencia del sujeto. Esto es, de conflictos localizados al interior de las comunidades, de las cuales él mismo forma parte”.<sup>17</sup> Tal localización espacial y experiencial desarrollada inicialmente entre los raperos de Medellín fue el detonante directo para que en las zonas periféricas de la ciudad los jóvenes artistas llevaran a cabo procesos de apropiación del espacio y territorialización<sup>18</sup>, vivenciados desde el momento en que por su acción dentro de ese núcleo/territorio (bajo la formación de escuelas clandestinas de hip hop, formación de escuelas de baile o break dance, desarrollo de eventos musicales que ampliaban la oferta cultural de los barrios) que habitaban, fungieron como sujetos de/en transformación de la narrativa social, con la posibilidad de influir en su contexto desde la proyección artística.

Con los puntos hasta aquí expuestos se hacen comprensibles algunos aspectos vitales que han identificado y constituido el movimiento rapero en Medellín: Una aparición del movimiento dentro del seno de las zonas marginales y periféricas de la ciudad, la apropiación de las prácticas y estéticas raperas por parte de las juventudes de dichas zonas, un direccionamiento de la experiencia rapera desde una postura crítica frente a los fenómenos

---

<sup>16</sup> El canto es la expresión por excelencia del ritornelo. Al mismo tiempo, en este se distinguen distintos tipos de canto.

<sup>17</sup> Rosa, C. (2007). La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes. *Culturas populares. Revista electrónica*, 1-9.

<sup>18</sup> El concepto de *Territorialización* aquí utilizado es desarrollado por los autores Gilles Deleuze y Félix Guattari dentro del apartado “Rizoma” en el texto *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Se comprende por territorialización a todo acto y a toda lógica que crea y que tiene incidencia en un territorio o entorno que permite la modificación de las condiciones existentes tanto del agente territorializante como del agente territorializado, de quien influye como de quien es influido. Debe aclararse aquí que los entornos o territorios no remiten a localizaciones geográficas o espaciales, sino a conjuntos de experiencias, movimientos, medios, ritmos, sujetos, objetos, comunidades, entre otros agentes de diverso tipo.

sociales habitados en las periferias y al abandono estatal, un posicionamiento por parte de los raperos como actores dentro del territorio movilizados por la disposición a trabajar en procesos de transformación social desde el arte y la música.

Luego de unos primeros años de difícil recepción o aceptación de lo rapero por parte del público no rapero, durante los inicios del año dos mil empieza a darse, gracias a las experiencias ya mencionadas, un posicionamiento de los raperos alineados a las ideas de transformación de la narrativa social como actores dentro de sus territorios (se resaltan aquí experiencias como la del colectivo *Crew peligrosos* en la Comuna 13 o de los grupos Sociedad FB7, *Laberinto ELC*, *Mc Kno*), ocurriendo con esto un proceso simultáneo en que al tiempo que el sujeto rapero influía en su contexto, también resultaba influido por este. Es que este tipo de experiencias y despliegues culturales dentro del barrio dirigidos a ofrecer a las juventudes posibilidades alternas a la violencia desde el arte, dieron pie a que por parte de las esferas oficiales (movilizadas por la presión de la población de los barrios) se empezara a trabajar para hacer un apoyo y ordenamiento hacia el movimiento, de “otorgarles” un espacio dentro del panorama cultural y urbano de la ciudad.

Claro está que lo anterior se fue dando no sin antes buscar llevar a cabo ciertas domesticaciones alrededor de aquellas expresiones del movimiento que desde un principio no contaban con el afecto del público no rapero: si el consumo de marihuana o bebidas alcohólicas era lo normal en los parches de improvisación y en los corillos callejeros, dentro de esas nuevas negociaciones por el espacio público los raperos se comprometen a regular este tipo de prácticas con el doble fin de no captar la atención de la policía o de cualquier fuerza de ordenamiento y, al mismo tiempo, de poder acercarse a población no rapera que manejaba posturas de reticencia frente a estos encuentros de artistas debido a la continuidad de las experiencias de consumo mencionadas<sup>19</sup>. Aparecen entonces varias preguntas pertinentes alrededor de los sistemas de relaciones entre el movimiento rapero y sus afueras: Si el rap critica el establecimiento y al mismo tiempo recibe el apoyo de este ¿Qué implicaciones acarrea esto para la escena? ¿Cómo se posiciona el rap que se afirma movimiento alterno frente a los discursos estatales? ¿cómo puede habitar el rapero el espacio público? ¿cómo se relaciona con la esfera oficial?

---

<sup>19</sup> Uno de los logros de estas negociaciones fue la consolidación del parche “Ronja”, un encuentro que se daba todos los jueves entre los años dos mil cinco y dos mil dieciséis aproximadamente en el skatepark de la unidad deportiva Atanasio Girardot y que convocaba a los raperos de distintas zonas de la ciudad a medirse con rimas y a mostrar sus habilidades. Cabe mencionar que este encuentro dejó de realizarse debido a la ausencia de control por parte de sus organizadores y de apoyo por parte de las instituciones, dando pie a que en su momento final fueran recurrentes las prácticas de consumo de sustancias psicoactivas, cuestión que generaba el descontento del resto de la población que hacía uso de este espacio deportivo.

## 1.2 Oscilaciones entre lo oficial y lo alterno.

“Construimos la ciudad, la que deseamos vivir  
y que la virgen lo acompañe en mi paraíso Medellín”<sup>20</sup>  
(F.L.A., 2008).

Se comprende a la oficialidad como ese conjunto de experiencias y sujetos que cuentan con la capacidad (material, económica, legal) para institucionalizar, reconocer, aceptar y validar el desenvolvimiento de prácticas populares dentro del espacio urbano y público de la ciudad. Ahora, es necesario revisar la figura de la oficialidad para entender la manera en que los distintos agentes que la encarnan tales como instituciones públicas, alcaldías, casas culturales, colectivos artísticos, estudios de grabación, sellos, managers, productores, plataformas musicales, en relación con las necesidades comerciales de las industrias culturales de las cuales la industria musical hace parte, se han convertido en fuerzas de direccionamiento sobre una experiencia que se ha caracterizado por operar en las periferias. Tales reorientaciones o redireccionamientos se dan mediante la proposición de condiciones para el movimiento rapero a fin de convertirlo en un producto agradable, vendible o útil para un público general y ya no solamente para público rapero que se acostumbrara a vivirlo como un movimiento identitario y de resistencia; llevando a cabo territorializaciones que se constituyen desde el direccionamiento de una fuerza alterna como el movimiento rapero, por fuerzas oficiales/externas como las anteriormente mencionadas.

En el trabajo que el investigador Pablo Carreño elabora sobre el movimiento del Graffiti en la ciudad de Medellín se encuentran elementos semejantes entre las relaciones de Graffiteros/Oficialidad y Raperos/Oficialidad: Así podemos ver elementos de apropiación de prácticas por parte de público joven, disposición contestataria por la vía del arte, influencia en el espacio público, categorización de las prácticas como vandálicas e indeseables<sup>21</sup>. Vale la pena aquí tener en cuenta que tanto las prácticas del rap como las del graffiti hacen parte del movimiento hip hop y que ambas han estado ubicadas históricamente dentro del horizonte de

---

<sup>20</sup> Este es un fragmento de la canción *Conspirando por la paz*, una iniciativa de alcaldía de Medellín y de algunos raperos de la comuna 13 y la comuna 6 principalmente en la que se dispusieron recursos públicos para la gestión de una producción audiovisual que convocaba a la mayoría de los raperos que determinaban la escena musical de ese momento en la ciudad, a fin de producir una obra que se presentara principalmente como un mensaje de paz y reconciliación para los distintos barrios de la ciudad. Esta es quizá una de las muestras más tangibles de los direccionamientos que se llevan a cabo a partir de la influencia de recursos públicos.

<sup>21</sup> Carreño, P. (2020). *Palimpsesto político del espacio urbano*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

la contracultura debido a sus posturas críticas frente a lo socialmente establecido; es así como se hace entendible que de la misma manera en que las propuestas de intervención oficial han permeado la esfera del graffiti, también han actuado sobre la esfera del rap al ofrecer, en el caso de este último, apoyos a nivel logístico que van desde la adquisición de espacios e implementos (como parlantes y micrófonos para los ensayos) o los encuentros de improvisación.

Estos apoyos han generado también plataformas de difusión de las obras como los distintos festivales organizados por los raperos bajo alianzas o con recursos de instituciones como la alcaldía, representada en la comisión de cultura del programa de planeación y presupuesto participativo<sup>22</sup>. Es así como entendemos una lógica de la institucionalización o de oficialidad, cuestión que si bien permite un horizonte más amplio y cómodo de acción para los raperos, también supone procesos de territorialización por parte de tales entes oficiales en la medida que reclama por parte de los raperos una vinculación con los proyectos sociales y culturales de la agenda de la ciudad: “Este proceso de “institucionalización”, categorizado de esta manera porque surge de apoyos o visibilizaciones de la oficialidad a proyectos colectivos o comunitarios, no solo transforma la naturaleza “ilegal” del hacer graffiti, sino que, al hacerlo, también cambia los estilos y las intencionalidades con que el mismo graffiti se hace” (Carreño, 2020).

La oficialidad, enfatizamos, aparece como ese conjunto de fuerzas, sujetos o discursos que cuentan con la capacidad para territorializar todas aquellas expresiones que siendo operantes dentro de círculos cerrados o *nichos* (la música rap), hacen parte de la esfera de lo público (entendido como conjunto de personas que se reúnen bajo variados elementos comunes) y se consolidan como experiencias con capacidad de incidir en esta última esfera. Es ahí donde aparece un matiz en estas interacciones entre oficialidad y raperos en el momento en que, a pesar de lo deseable o indeseable que resulta la construcción socio-estética asociada a la música rap para público no raperos, empieza a haber mayor visibilidad y mayor cantidad de personas que viven el movimiento en relación a una pauta de presencialidad para el género por fuera de su propio nicho que, a partir del año dos mil cuatro aproximadamente (con el festival *Revolución sin muertos* y más adelante con el *Festival Altavoz Internacional*, entre otros) cobra lugar siempre que un ente oficial –llámese alcaldía, casa cultural, salón social, centro de eventos, empresa de marketing, promotor de eventos- busca acercarse y captar la atención del público joven. Es ahí, bajo estas circunstancias particulares, cuando el raperos, ruidoso y marginalizado, cobra un

---

<sup>22</sup> Ejemplos de esto son los festivales *Revolución sin muertos* que tuvo su primera edición en el año dos mil cuatro en la comuna 13, o el festival *Hip6* desarrollado desde el año dos mil siete en la Comuna 6.

papel esencial en la promoción y divulgación de la cultura. El rapero ha sido una gran estrategia de marketing para eventos que en ocasiones no generan para el sujeto un beneficio material o económico, tal y como lo testimonia uno de los actores de la escena (que prefirió mantenerse en el anonimato): “Uno terminaba de trabarse e iba y rapeaba en el evento que era para prevenir el consumo de drogas; así todos pagaban su cuota, los raperos reclamábamos refrigerio y nos íbamos sintiendo que estábamos haciendo algo por el barrio, los de la alcaldía se iban diciendo que habían hecho algo por los raperos”<sup>23</sup>

El anterior testimonio permite sustentar entonces la existencia de las prácticas de institucionalización u oficialización, dadas en el momento en que, a partir de un común acuerdo entre el colectivo y fuerzas o dispositivos por fuera de este, se da un reencauzamiento de la experiencia rapera/alterna para dirigirla a ser una experiencia ordenada dentro de los programas de desarrollo cultural y artístico de la ciudad y los barrios. Una inserción que tiene en su ruta previa una negociación entre las partes, una en la que tiende a ser la parte no institucional/alterna la que más resulta expuesta a procesos de ordenamiento, en la medida que debe modelar algunas de las prácticas que despliega libremente en entornos no oficiales (tales como los niveles del sonido, la disposición abierta del espacio, el consumo de sustancias) como la calle o los parques, a fin de poder participar de las diversas experiencias artísticas dadas en entornos oficiales como eventos y encuentros culturales, y también de “ganarse el derecho” de disponer de espacios con la implementación adecuada para hacer los eventos de rap (parlantes y micrófonos) tales como casas de la cultura, parques biblioteca o ciudadelas educativas.

Todo el programa de inserción y producción cultural para y por la juventud en Medellín en las dos últimas décadas, elaborado por alcaldías y secretarías de juventud, es un claro ejemplo del trabajo de las fuerzas o sectores oficiales para expandir y al tiempo delimitar los espacios de acción para las manifestaciones culturales, tal como se evidencia en el segundo objetivo de la Política pública de juventud en Medellín elaborada en el año dos mil, que ha tenido como fin ‘generar y fortalecer espacios y escenarios que permitan y garanticen a la población joven la participación social, política, cultural, económica y ambiental para la concertación, la incidencia y la toma de decisiones en asuntos y propuestas que los involucran y/o que son de su interés tanto a nivel individual como colectivo.’<sup>24</sup>Tal pretensión oficial se presenta como una propuesta considerada con aquellos que históricamente han sido menos

<sup>23</sup> Rapero Medellinense, Comunicación presencial, 13 de agosto de 2021.

<sup>24</sup> Autores desconocidos. (2014). *Política pública de juventud: Medellín*. Alcaldía de Medellín.

favorecidos dentro de las dinámicas culturales de la ciudad en la medida que los dota de presencia allí donde parecieran nunca haberla tenido. Sin embargo, este despliegue de materiales y recursos ha acarreado un costo de fondo en la otra cara de la moneda, pagado con la restricción del desenvolvimiento de actividades como las ya mencionadas dentro del espacio público bajo el argumento de que se han diseñado y construido espacios designados específicamente para “vivir” la cultura: “Después del dos mil aparecen las escuelas de hip hop [...] En lo personal, me preocupan mucho esos grupos que se están haciendo dependientes de la alcaldía, de las corporaciones locales”.<sup>25</sup> En este punto es válido entonces mencionar el papel vital que ha jugado la aparición de escuelas de hip hop, centros y casas culturales como Casa Kolacho<sup>26</sup> como espacios designados para el movimiento rapero dentro del proceso de transformación de modos y lugares de este, teniendo en cuenta que en muchas zonas de la ciudad los parques biblioteca reemplazaron la esquina o la calle como el lugar predilecto para el desenvolvimiento de la cultura rapera.

Si bien es notable el papel influyente que han tenido la oficialidad y las instituciones en el desenvolvimiento de la experiencia rapera, es necesario revisar una visión de contraste basada en otra perspectiva bajo la cual se propone que la institucionalización a partir de un momento no se ha efectuado únicamente desde la vinculación con aparatos oficiales o públicos: existen otras formas de institucionalizar la producción artística que se desenvuelven en ámbitos alternos a las instituciones oficiales/públicas, tales como la industria musical, los sellos discográficos, las productoras audiovisuales, la industria del entretenimiento. Estas son otras esferas que, si bien cuentan con una independencia respecto a la oficialidad de las instituciones, construyen desde sus propias proyecciones e intencionalidades unas nuevas formas de oficialidad. Luego, lo oficial dentro del rap ya no se presenta solamente como lo que la comunidad rapera define, puesto que aparecen fuerzas con un carácter alterno al movimiento que despliegan dentro de este unos nuevos códigos que posibilitan la participación de cualquier persona de la experiencia rapera, constituyéndose así nuevos modos dentro de la escena.

Estas formas de oficialidad alternas emergidas dentro y alrededor del mismo movimiento se presentan como condicionantes para que se dé la transformación de los discursos unívocos vinculados a la música rap: es de esta manera como en la narrativa de la ciudad aparece un nuevo sistema de duplas que ya no se define por la relación del movimiento rapero con sus afueras, sino también por la relación y transformación del movimiento dentro de su mismo seno.

<sup>25</sup> Testimonio del rapero “El mocho” en *Música y su función social, hip hop en Medellín*. (Véase referencia 10)

<sup>26</sup> Escuela de rap originada en el año 2003 en el barrio San Javier.

Con todo lo anterior se puede entender que ya no es la cuestión de *lo oficial vs. lo alterno*, sino la cuestión de los raperos que conservan en su idiosincrasia la idea de servir al barrio frente a los raperos que entienden que la música como producto tiene la posibilidad de posicionarlos económica y materialmente dentro de lo que es la industria musical. Son estas dos perspectivas dentro de la configuración de la escena local las que entran a ser entendidas respectivamente como *Underground/Mainstream*.

## Capítulo 2.

### Oscilaciones entre underground y mainstream.

“Somos sobrevivientes en la tierra donde el rap no vende y donde muchos se cansaron de soñar hasta decir que no se puede”<sup>27</sup>  
(Tes, 2014).

Hasta aquí se ha conseguido dibujar un panorama general sobre el objeto en cuestión, mostrando algunos de los agentes o sujetos implicados en el desenvolvimiento del movimiento rapero, cuestión que conduce a retomar la noción de oscilaciones para ponerla en relación con el objeto de estudio: sus actores, espacios, medios y las situaciones que movilizan la diversidad de posibilidades narrativas y experienciales que constituyen el movimiento y que se alinean o desalinean en este punto dentro de las nociones de lo underground y lo mainstream. Se requiere entonces comprender a qué se refieren estos dos últimos neologismos a fin de identificar de qué modo es que se dan las oscilaciones en estos niveles.

En primer lugar, se entiende por underground a todo ese conjunto de manifestaciones estéticas, artísticas y culturales que se desenvuelven sobre una postura de distanciamiento y desconfianza respecto a la cultura dominante, la oficialidad y los medios masivos de comunicación, y que adoptan en su lugar los terrenos de lo alterno, lo marginal y lo subterráneo como campos predilectos de acción. En el trabajo “Contracultura y underground” el filósofo Víctor Peñuela desarrolla la relación de dichos conceptos y ofrece claves para la comprender y evitar la confusión entre ambos. Así, entiende que el underground se constituye como una forma de pensamiento que opera de manera simultánea y alternativa a las formas predominantes del pensamiento occidental y que se caracteriza por tres aspectos primordiales: en primer lugar la idea de la hermandad universal y la búsqueda de la solidaridad mundial como acto que

---

<sup>27</sup> Tes. (2014). Soul Survivor [Canción]. En *Oficial mixtape Vol. 1*. K-Music.



implica a todas las gentes de todas las clases y que se desenvuelve desde acciones cotidianas, en segundo lugar la resistencia a los sistemas políticos autoritarios y a todas las organizaciones que detentan el uso del poder como forma de opresión a los individuos o grupos no alineados a las ideologías de la cultura dominante y por último, la relevancia que se le otorga al autodesarrollo y la libertad individual por encima de todas las disposiciones científicas, económicas, políticas o sociales con las que se dirige la vida y el accionar de los individuos. Según el autor “La contracultura significa un momento de entusiasmo underground; la concepción o cristalización cultural de una actitud que recorre los tiempos y traspasa las fronteras, desconfiando siempre de la razón y los poderes públicos” (Peñuela, 1997).

Se ha afirmado que una buena parte de la música producida por los raperos en Colombia ha sido producida por fuera de circuitos comerciales<sup>28</sup>; en otras palabras, corresponden a lo que hasta aquí se ha entendido como experiencia de lo underground, puesto que propende a elaborar narraciones definidas por una visión contestataria respecto a la cultura dominante y a desenvolverse en un panorama alterno a lo que ocurre en los medios masivos de la industria del entretenimiento. En esta línea se pueden encontrar a nivel local experiencias de grupos como *Laberinto ELC*, *Elemento Ilegal* o *Crew Peligrosos* que ilustran este posicionamiento dentro de la mencionada esfera y que se presentaron como referentes principales en los veinte primeros años de la aparición del rap en ciudad. Esto lo podemos ver en palabras de un integrante de uno de estos grupos cuando afirma que: “Nosotros nos vemos como una contracultura a esa cultura de la muerte que impera en las calles y en los barrios” (Mocho, 2014). Si la cultura o el modo de vida dominante dentro de la ciudad estaba caracterizado por el predominio de la violencia, es entendible que todas estas formas de representación social asociadas al rap se enmarcaran en el underground.

Se identifica que más que un pensamiento contestatario, el underground opera como un pensamiento alterno que llevado al plano de la praxis da lugar a la formación de aquellos movimientos y discursos que son considerados como contracultura o contraculturales y que, a su vez, organizados a nivel de grupos se constituyen en *tribus urbanas*<sup>29</sup>. Este último concepto tiene relevancia a la hora de hablar de música rap, puesto que el movimiento rapero desde su nacimiento en los Estados Unidos, su despliegue en Medellín y su transformación hasta el presente, ha contado con una organización propia de las tribus urbanas: es una colectividad

---

<sup>28</sup> Salcedo, M. T. (2010). Sonidos y heteroglosas de la transgresión en Colombia: inversiones rituales en la cultura hip hop y la música electrónica. *Quaderns-e*, 20-33.

<sup>29</sup> Este planteamiento lo podemos encontrar de modo recurrente entre diferentes autores referenciados en este texto tales como Victor Peñuela, Tania Arce, Michel Maffesoli o Sabino Ayestarán.

caracterizada porque los sujetos pertenecientes a esta cohabitan en el uso de unas prácticas y costumbres compartidas entre las que se puede identificar la afición a un estilo musical particular, el uso de indumentaria o vestimenta parecido que afirme la pertenencia al grupo y permita la diferenciación respecto a otros grupos, la desconfianza respecto a las instituciones y el establecimiento, la tendencia a habitar una sensibilidad compartida o disposición estética y el uso del grupo o la tribu como espacio y vehículo de libre expresión y de experiencia.<sup>30</sup>

Por otra parte, se define a lo mainstream como un espectro amplio compuesto por manifestaciones estéticas de distinto tipo, con carácter popular y heterogéneo, hecho por gente de todas las clases, consumido a través de los *mass media* o medios masivos de comunicación por todo tipo de públicos<sup>31</sup>, vinculados a todo tipo de géneros musicales, y que sin depender de la alineación con los intereses o códigos éticos o estéticos de las colectividades constituidas como *tribus urbanas* alrededor de algún género musical, consigue desarrollar y explotar las manifestaciones estéticas y musicales asociadas a estas.

Ahora, entendiendo la oscilación como el movimiento o fluctuación de una onda durante su proceso de desplazamiento por un campo, podemos identificar su aplicación sobre nuestro objeto: El rap se presenta como la onda que se desplaza a través de “los límites” de lo underground y lo mainstream, los cuales, se constituyen como los dos principales componentes de un mismo campo: el campo de acción del movimiento rapero. Se habla de los movimientos entre underground y mainstream como oscilaciones partiendo de la consideración de que, si bien estas dos formas de desenvolverse en el panorama musical rapero son distintas, no precisamente resultan excluyentes y, al contrario, como se continuará mostrando, ambas constituyen el espacio de difusión de lo rapero y tienden a entrecruzarse o difuminar sus líneas de diferenciación en relación a ciertas experiencias en las que, debido a su exitoso posicionamiento dentro de la industria cultural, dificultan el encasillamiento dentro de cualquiera de estas dos esferas y en su lugar navegan entre ambas.

En consonancia con lo anterior, cabe aportar que dentro de la escena local del rap en Medellín el posicionamiento y la oscilación entre las dos esferas ya no depende únicamente de la identificación por parte del artista dentro de lo underground y contracultural o lo mainstream y massmedia: con la evolución del movimiento aparecen elementos que suscitan reflexionar acerca de la firmeza de estos posicionamientos, esto es, la existencia de otras experiencias particulares en que desde la interacción de factores como la influencia externa del

---

<sup>30</sup> Ayestarán, S. (1998). Movimientos juveniles y tribus urbanas. *Xuventude: retos e esperanzas.*, 13-27.

<sup>31</sup> Baker, S., Bennett, A., & Taylor, J. (2013). *Redefining mainstream popular music.* Queensland: Routledge, 4-17.

público, la recepción de una obra por parte de este, la evolución del género, la aparición de patrocinadores, la vinculación con un sello discográfico, la relación del público con los artistas, se ha condicionado la mutabilidad de las posiciones de los raperos sobre las categorías de underground y mainstream. Lo anterior hace que se complejice la demarcación de ciertas manifestaciones dentro de cualquiera de estas dos categorías y conduce a que aquellas obras o artistas que un día son categorizados como underground, fácilmente lleguen a insertarse luego en el panorama de lo mainstream gracias a la recepción del público. Traduciendo las palabras de los investigadores Baker, Bennet y Taylor se plantea que “No es inusual encontrar que la música dirigida por una generación, escena local o mercado como oscura y alternativa, sea adoptada o percibida mas tarde por otro grupo como parte de la cultura mainstream” (2013).

Se puede mencionar aquí brevemente algunas experiencias particulares a nivel local, en casos de artistas como *Rapiphero*, *Doble Porción*, *Crudo Means Raw*, *Thomas Parr*; artistas que si bien en un principio contaban con los elementos rítmicos, temáticos y narrativos que podrían enmarcarlos dentro de lo que en la escena del rap se ha entendido como *underground*, con el paso del tiempo han conseguido posicionarse notoriamente dentro industria del entretenimiento en general, llevando a cabo con esto una inserción al panorama musical de lo que aquí se entiende como *mainstream*. Ahora, la transición entre estas dos esferas solo se entiende desde la identificación de los elementos particulares temáticos o rítmicos que han posibilitado esa recepción por parte del público: es ahí cuando se encuentra que la expansión de la experiencia del rap hacia un público más amplio se nutrió de la aparición de nuevas temáticas y formas narrativas, derivadas de las obras de artistas como los mencionados:

Lírica tematizada en tópicos como el propio universo mental y psicológico o las crisis individuales, tal como lo muestra el rapero Thomas Parr: “*Yo crecí escribiendo esto porque me dolía, hoy no escribo por dolor, aunque me siga doliendo todavía*”<sup>32</sup>. También reflexiones alrededor de la existencia ya no solo en el barrio sino en el mundo y en los libros, en cuestiones filosóficas y literarias, tal como el artista *Rapiphero* lo evidencia en una de sus canciones: “*Va más allá del vecindario, de un género literario, es cosa de gamines y eruditos*”<sup>33</sup>. Por otra parte, la enunciación y reconocimiento de narrativas asociadas a las prácticas delictivas y al universo de lo que en Medellín se ha entendido como *narcoestética*<sup>34</sup>, materializada en versos como los del artista Mañas: “*Lo que hizo pablo hace que deliren, se creen narcos pero solo*

<sup>32</sup> Parr, T. (2022). Apático [Canción]. En *Síndrome de Cotard*. 97' Company.

<sup>33</sup> Rapiphero. (2013). Hasta luego [Canción]. En *Quimeras*.

<sup>34</sup> El concepto de narcoestética se refiere a todo el conjunto de manifestaciones estéticas, discursivas y económicas que propenden a la exaltación del fenómeno del narcotráfico o lo asociado a esto.

*son dealers*''<sup>35</sup>. Además, la exposición de posturas críticas frente a los discursos con que el rap y los raperos se han concebido a sí mismos y dibujado la idiosincrasia del rap en la ciudad, como lo elabora el rapero y productor Crudo Means Raw: '*Fuck el 'mantenlo real', estudiar los fundadores no es elemental, digo que para mí estudiarme si es fundamental*''<sup>36</sup>, dejando en claro su desinterés por dar continuidad a los discursos estandarizados del rap underground o rap real y su motivación por convertir la música en un negocio: '*Esa mierda de raperos me la vuela, analfabetas que se las dan de escuela. Yo solo quiero tener a mi mamá tuleada (Con abundancia económica)*''<sup>37</sup>. Llegando así a manifestaciones de carácter lírico sobre el deseo y las expectativas alrededor de conseguir dinero y tener una vida libre de necesidades y abundante de comodidades, ejemplificadas en música como la del artista Métricas Frías: '*Yo solo quiero money para que los míos coman*''<sup>38</sup>. En este sentido, se visualiza que la diversificación desde esa postura de los raperos como actores y sujetos políticos dentro del territorio que se constituía atravesada por la afirmación de la austeridad, la marginalidad y la pobreza como modo predilecto de acercarse a la experiencia urbana, tuvo que ver con la aparición de nuevas obras de artistas que, al no encontrarse identificados con la enunciación de las experiencias problemáticas barriales, dirigieron la producción musical a la enunciación de discursos alternos, dando lugar con esto a la apertura hacia nuevas orientaciones estéticas y temáticas como las búsqueda de la satisfacción de las expectativas individuales (que en general suele estar relacionada con el mejoramiento de las condiciones de vida a nivel material y económico).

Inicialmente las temáticas del rap dentro de la ciudad respondían a narrativas e intencionalidades contestatarias sobre el barrio, siendo los distintos fenómenos sociales que determinaban el espacio los que definían directamente unas condiciones temáticas de producción en las que el rap se volvía la voz que narraba la violencia, la desigualdad, el desamparo estatal, la falta de oportunidades. Todas estas temáticas, que, supeditadas a las experiencias barriales, construyeron indirectamente unas dinámicas definitorias alrededor de las prácticas de escucha y participación en los entornos raperos en las que se llegaba a participar más recurrentemente en aquellos procesos en la medida que también se habitaba esa misma crónica vital del desamparo. Se puede afirmar según lo mostrado que la diferencia entre los que logran posicionarse a nivel de lo *mass media* y los que no, tiene que ver con la apropiación

---

<sup>35</sup> Mañas. (2018). Valijas de Oro [Canción]. En *La Gra\$a*. Años Luz Rec.

<sup>36</sup> Crudo. (2016). Hubiera [Canción] En *Todos tienen que comer*. Años Luz Rec.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Frías, M. (2019). Cuchillos y dagas. The Colombians.

y despliegue temático y rítmico que los unos y los otros utilicen para la producción de sus canciones: Mientras la visión clásica del underground tiende a la narrativa explícita alrededor del barrio y “su idiosincrasia”; las nuevas visiones de este dentro del panorama local, aun reconociendo en muchos casos el barrio como el punto de origen, redirigen la producción artística a narrativas más amplias dentro de la escena musical.

La transformación temática acaecida sobre el rap se puede entender teniendo en cuenta que, a partir del año dos mil diez aproximadamente, al tiempo que la ciudad empezó a experimentar la transformación de la crónica de la violencia dentro de los entornos sociales y periféricos, apareció también en el género la necesidad de transformar y adoptar su discurso a esa nueva ciudad emergente; de este modo, la reflexión sobre la violencia y las problemáticas sociales empieza a ceder espacio a nuevas narrativas, tras un reconocimiento de que estas problemáticas sociales enunciadas en un principio estaban experimentando soluciones relativas. Si bien la experiencia del rap dentro de los barrios periféricos continúa siendo atravesada por los ideales de transformación ciudadana y fungiendo como una escuela permanente para muchos artistas; no son precisamente estos discursos los que hoy día sobresalen y se posicionan masivamente dentro del panorama del rap local y nacional.

Dentro de toda esa línea de condiciones mencionadas es en donde emerge por parte de la industria musical de la ciudad una búsqueda por apoyar y visibilizar artistas que tiendan a tener narrativas alrededor de cotidianidades no marginales como las ejemplificadas en líneas anteriores. En ese sentido se prefiere la producción de canciones que rosen más con aspectos del universo individual sobre las que tiene que ver con la denuncia social, al mismo tiempo que la narrativa musical sobre cotidianidades pacíficas o estables tiene gran acogida mientras que narrativas alrededor de la experiencia violenta y marginal del barrio pasan desapercibidas. Y no se trata de que unas manifestaciones se hagan más valiosas que las otras, se trata más bien de una modificación de las condiciones bajo las cuales se consigue posicionarse frente a un público amplio y se hace posible ser partícipe de esa pequeña industria musical y cultural de la ciudad. Esta es una industria creciente que, actualmente, se manifiesta y materializa en forma de festivales musicales públicos como es el caso del Festival Altavoz Internacional, festivales musicales y eventos privados entre los que se puede identificar eventos como La Solar, aparición de promotoras musicales como lo es *El Sello-Pro*, formación de sellos discográficos, vinculación con managers, patrocinio de marcas.

Todas estas variables dan pie a la constitución de nuevos discursos con carácter oficial o nuevas oficialidades dentro de la esfera del rap que, como se dijo en un principio, ya no se despliegan desde la esfera pública de la colectividad rapera en que todos los sujetos asociados

a esta consiguen participar o dirigir la evolución del movimiento, sino desde la interacción con otras esferas como las mencionadas, las cuales desde su participación como agentes de gestión cultural desarrollan capacidad de incidencia alrededor del movimiento rapero en tanto se convierten en su plataforma de proyección. Con lo anterior, se intuye que la tensión entre lo oficial y lo alterno se desenvuelve en una dialéctica semejante a lo underground o lo mainstream, dentro de estos dos planos se elaboran subdiscursos o tendencias que están permeados por elementos oficiales.

Más adelante, en relación a estos modos de organización, en los últimos años (2015-2022) ha sido notable una mayor tendencia por parte de integrantes del gremio rapero a agruparse para formar pequeños sellos independientes que poco a poco van haciéndose a un nombre dentro del panorama local. La pequeña industria musical de la ciudad posiciona a muchos artistas independientes en una necesidad de agruparse con otros bajo el supuesto de “la unión hace la fuerza” a fin de no ser minimizados y sepultados por aquellos artistas que apoyados por un *buen sello o un buen equipo* de producción logran consolidar monopolios relativos dentro de la escena local. Gracias al despliegue masivo de sistemas digitales de producción, computadoras, controladores, micrófonos, instrumentos midi, entre otros; se ha hecho posible que cada vez más nuevos raperos puedan hacerse con los implementos para montar su propio estudio de grabación independiente. Cuestión que ha aportado notoriamente a la expansión de la escena al permitir la aparición de nuevos artistas que, al mismo tiempo, se presentan como nuevos competidores dentro de un movimiento local en el que, si bien hoy por hoy se distinguen algunos artistas por su posicionamiento en la industria, se desconoce una buena parte del repertorio de artistas con que cuenta la ciudad.

## 2.1 Casuísticas sobre la escena local.

“¿Qué es lo bueno? ¿Qué es lo malo? ¿Quién lo determina?”<sup>39</sup>

(Granuja, 2019, 25s)

Para efectos de vincular a la investigación elementos con carácter empírico, tiene cabida la inserción de los testimonios obtenidos de algunos de los actores inmersos en el movimiento rapero actualmente<sup>40</sup>, los cuales, de la mano con la ya realizada observación de algunas

<sup>39</sup> Granuja. (2019). Partículas [Canción]. En *Vergüenza propia*. Moebius.

<sup>40</sup> Los testimonios presentados fueron obtenidos a partir de una entrevista presencial para el rapero y productor *El Eska*, y una comunicación virtual con su homólogo *Brain Bonaparte*.

materialidades que en este caso se han presentado en forma de canción, sirven para descubrir cómo desde el núcleo interno del movimiento se ha percibido la evolución de la narrativa sobre la dupla que aquí se trabaja. En obediencia a lo anterior, se traen a colación en primer lugar las palabras del rapero y productor musical *Brain Bonaparte*, artista que por estar activo en la escena del rap de Medellín desde el año dos mil nueve aproximadamente, ha podido visualizar el ciclo de transformaciones dentro de la escena local e identificar algunos de los movimientos alrededor del underground y lo mainstream, poniendo de manifiesto la complejidad de factores que intervienen a la hora de realizar definiciones o posicionamientos sobre cualquiera de estas dos esferas, particularmente sobre la esfera del underground:

Definir lo underground es un poco complejo. Desde un público, lo underground es eso que no tiene tantas visualizaciones, eso que se mueve por debajo de la mesa, o el trabajo de esos que lo hacen muy bien pero que no se preocupan por tener tanta recepción ante un gran público; eso varía mucho de acuerdo a quién está mirando la cosa. Para un productor, el underground puede ser ese que trabaja sin muchos equipos, para un rapero el underground puede ser ese que se dedica a hacer las letras más macabras<sup>41</sup>.

Este primer testimonio suscita una reflexión valiosa alrededor de la variación del concepto de underground apropiado por los distintos sujetos que constituyen el gremio rapero (raperos letristas, raperos productores, el público oyente de rap) puesto que pone de manifiesto que aparentemente no hay un consenso o acuerdo alrededor de tales definiciones, cuestión que a nivel de creación y recepción de las obras de rap implica la dificultad de la enmarcación de estas dentro de dicha esfera: si para el rapero letrista el underground depende de la elaboración de letras con un carácter crítico, disruptivo o “macabro”, entonces habría que poner en consideración la recepción que a nivel de lo mass media han tenido grupos como *La Etnnia*<sup>42</sup> que a pesar del contenido de sus letras han llegado a posicionarse significativamente dentro de la industria musical nacional e internacional. Por otra parte, si para el público el underground depende del nivel de visibilidad de una obra ¿qué ocurre cuando una canción elaborada bajo las características de la música mainstream como ritmo y temática no logra alcanzar suficiente visibilidad? En relación con la visión del underground propuesta por los raperos letristas se puede afirmar que no es underground, pero en relación al sistema de métricas y cifras de visualización de la obra se puede enmarcar dentro de lo que el público

---

<sup>41</sup> Brain Bonaparte. *Comunicación virtual*. 23 de octubre de 2021.

<sup>42</sup> Agrupación de rap de la ciudad de Bogotá reconocida por ser pionera en la aparición y desarrollo del movimiento rapero en Colombia y Latinoamérica.

entiende por esto. Por último, frente a la visión de los raperos productores que se despliegan en el underground desde el uso de pocos equipos de producción musical también aparecen experiencias de contraste en las que se identifica a algunos productores que sin contar con muchos equipos especializados para la producción musical, llegan a participar en el desarrollo de obras que impactan significativamente la escena musical local, como es el caso de Crudo Means Raw y Granuja en la producción del trabajo *Rap & Hierbas*. Entre esta amalgama de definiciones se reaviva la pregunta ¿Cómo o a partir de qué se define lo underground? considerando que cada visión tiene sentido dentro de la construcción ideológica sobre este. La cuestión entonces no es saber quién tiene un estatuto mejor o peor, sino de qué tipo de organización deriva ese estatuto. Tal afirmación resulta orientadora para entender que los modos de asimilación tanto del público como de quienes producen las obras de rap complejizan a nivel interno del movimiento la enmarcación de algunas obras o artistas dentro de dicha categoría. Sin embargo, a pesar de este esquema de contradicciones el artista logra encontrar que en la ausencia de disposición frente a los paradigmas de la gran industria musical se establecen por oposición unas definiciones generales:

Pero al final todas se relacionan, el underground es como ese lado oscuro y sucio que tiene la música diferente a lo que es el mainstream. También el underground puede ser una ideología, el que no le canta nunca a un tema diferente que no sea el barrio, el que solo sube la música a YouTube o que ni la sube porque no le importa que la escuchen.<sup>43</sup>

Lo anterior muestra también que se sigue identificando la apropiación de las vivencias sobre la urbe, las comunas y la desconfianza del sistema de producción y de consumo como una de las visiones más generalizadas sobre el underground y predominantes en el movimiento rapero de la primera y segunda década del siglo veintiuno. Esta es la gran cuestión que, como se mencionó en líneas anteriores, dificultaba la participación en los entornos del rap tanto para aquellas personas que se vinculaban al movimiento rapero desde la apropiación de algunos códigos estéticos propios de la tribu (la indumentaria y el vestuario, principalmente) pero que no vivían la narrativa social habitual en el rap, como los que disfrutaban de la escucha y participación de los espacios raperos sin adoptar las costumbres del movimiento o sin habitar muchos de los contextos que constituían las temáticas en este. Un ejemplo de esto lo ofrece el testimonio del rapero y productor musical David Escallón, conocido en el panorama local como *El Eska*, quien da cuenta de los modos en que el enfoque del movimiento eminentemente hacia la experiencia

---

<sup>43</sup> Brain Bonaparte. *Comunicación virtual*. 23 de octubre de 2021.



callejera fungió por mucho tiempo como barrera para que diversidad de públicos que sentían atracción por este sonido se sintieran en la confianza de participar más activamente de sus dinámicas:

Siempre me gustó mucho el rap, pero nunca sentí que fuera mío, todo hablaba de la urbe y el underground, de comunas, todo hablaba de cosas que yo no hacía [...] yo era otro gomelo y no me sentía del todo como en esa onda del rap.

En consecuencia, se encuentra que es por esta razón que las primeras narraciones alternas emergidas en el contexto de la ciudad lograron contar con tanta aceptación de un público general y transformar significativamente la disposición de un público no rapero respecto a lo que pasaba en el rap de la ciudad. Sabino Ayestarán desarrolla una orientación para entender las implicaciones de tal cambio de apertura y disposición desde la pregunta ¿Qué necesidades satisface el grupo o la tribu para quienes se afilian a ella? Desde aquí, se puede empezar a identificar las condiciones bajo las cuales el género musical empieza a expandirse hacia entornos diversos: Si en un principio la tribu urbana en la ciudad satisfacía la necesidad para quienes se afiliaban a ella de posibilitar espacios de expresión, reflexión y denuncia a cerca de la crudeza de las condiciones sociales de los barrios periféricos de la ciudad y eran generalmente los jóvenes atravesados por estas vivencias los que constituían el mayor público en la escena rap; se puede intuir que con el cambio de dicha narrativa social se viera simultáneamente transformado el enfoque de tal necesidad, de acuerdo a las condiciones de una Medellín que poco a poco transformaba su narrativa de violencia y permitía que los jóvenes pudieran empezar a apropiarse más de las calles y la ciudad desde una experiencia del disfrute y el deleite. Tal condición fue clave para que la temática del rap se empezara a hacer más variable, permitiendo con esto la diversificación del público que consumía rap:

Yo conocí a Kiño por el dos mil once o dos mil doce; su rap de ese momento hablaba como de la vareta, de los roses (recorridos) por Medellín, y ese marica empezó a transformar mucho su música en eso, música pa baretero y de una vez le puso como otra perspectiva al rap. Hablaba de lo que todo el mundo hacía, todos iban de Envigado hasta el norte fumando y él decía esas cosas en sus letras.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> El Eska. *Entrevista presencial*. 15 de junio de 2022.

Así, el abordaje de las nuevas cotidianidades no referidas a las fronteras de la tribu urbana potenció el lento avance con el que el movimiento rapero venía posicionándose en la ciudad, al tiempo que inspiró en nuevas generaciones de artistas la determinación a experimentar discursivamente. De este modo, a partir del año dos mil doce aproximadamente la escena local emprende un proceso de crecimiento y recepción por parte de todo tipo de públicos radicalmente diferente a la que había experimentado en los veinte años anteriores:

Ya en el dos mil doce estaban pasando muchas cosas. En ese año apareció un punto de quiebre que a mi parecer revolucionó la escena y fue el término de *Competi*, que se lo agregó el grupo No Rules a la escena de la ciudad y con eso cambiaron la esencia del rap en la ciudad y quizá en Colombia. [...] De ahí en adelante un montón de gente empezó a sacar trabajos que nutrieron mucho la escena. Eso fue muy bueno, pero desencadenó en otras crew un sentimiento de querer hacerlo mejor y de querer sacar la vuelta adelante y fue ahí cuando ya se empezaron a juntar los parches.<sup>45</sup>

De ahí en adelante en la industria musical de la ciudad se desplegó un proceso de interacciones entre artistas, clanes y productores que expandió significativamente los movimientos en la escena, las tendencias, lugares de producción, eventos musicales, entre otros acontecimientos que dieron pie a un posicionamiento de la música rap dentro de la esfera del entretenimiento local y nacional, y que permitieron la creación de algunas de las obras más significativas del rap de Medellín:

En Medellín estaban pasando cosas muy buenas con el movimiento de la música, estaba Kase O (conocido rapero español) y tenía la tienda de Javato y ya ahí había organizado un par de chyper en los que se habían conocido distintos artistas de la ciudad. De ahí salió el Rap & Hierbas. Todos los artistas estaban agarrando un público muy grande y eso hizo que se terminaran de pegar. Ya todo el mundo quería saber de rap.<sup>46</sup>

Bajo este tipo de experiencias en el panorama del rap local se da un giro en las concepciones habituales de underground, mainstream, música de las calles, rap para los raperos, para dar pie a la incursión del género a un panorama global en que la validación artística y narrativa de la música no se daba únicamente desde la afirmación del barrio, sino desde la relación con las nuevas formas desarrolladas por la industria musical y la industria digital, las redes sociales y

---

<sup>45</sup> Brain. *Comunicación virtual*.

<sup>46</sup> Eska. *Entrevista presencial*.

las plataformas virtuales de difusión musical. Esto se relaciona directamente con lo que plantean Deleuze y Guattari donde “En muchos casos, una función agenciada, territorializada, adquiere suficiente independencia para formar un nuevo agenciamiento, más o menos desterritorializado. [...] No hay necesidad de abandonar efectivamente el territorio” (Deleuze & Guattari, *Del ritronelo*, 2002). En el contexto del rap, podemos relacionar esa función agenciada o territorializada con las formas alternas que cobra la música en el momento en que sale de su nicho y se expone a públicos más abiertos que conducen a nuevas territorializaciones o agenciamientos y modifican la constitución de los territorios clásicos del rap:

La llegada de las plataformas digitales le abrió los ojos a todos los artistas que se afirmaban solo como underground, ejemplo de eso son Kiño, Caña Brava, entre otros que si hubieran tenido plataformas digitales en su época no serían underground, sino que antes estarían tapados en la plata, pero como apenas hace poco conocieron el proceso de las plataformas digitales entonces no les dio para monetizar los millones de reproducciones que tienen en YouTube. Ese paso de lo underground a las plataformas digitales permitió que se empezara a hablar de mainstream, en ese sentido underground y mainstream no son tan distintos y al fin y al cabo muchos de esos artistas que se sienten dentro de un mundo más underground hoy en día se benefician monetariamente de la música.<sup>47</sup>

Aquí, se identifica a las esferas digitales como otro de los agentes que interviene en las oscilaciones del movimiento, que configura los modos de habitar el espacio y que se configura y posiciona como un espacio en sí misma. Particularmente en el ámbito de la música es evidente la influencia e importancia cada vez mayor que cobra el manejo de redes y plataformas digitales siempre que se busque posicionarse dentro de la gran escena musical. Así, a medida que la línea divisoria entre lo digital y lo analógico se hace más difusa en lo que tiene que ver con la música, también aparece la necesidad de replantear muchas de las preguntas con las que se han abordado muchos fenómenos que ahora solo pueden pensarse desde la interacción y codependencia entre la virtualidad y la presencialidad:

Es bien importante hablar de las vistas, porque lo que ha hecho la industria digital es mostrar que el artista es algo en internet, y como vos sos algo en internet entonces

---

<sup>47</sup> Brain. *Comunicación virtual*.

necesitas un montón de vistas, seguidores, likes y ya, eso te hace artista; no tu sonido, no tu música, las vistas.<sup>48</sup>

A partir del testimonio anterior entra a tener cabida la pregunta ¿Cómo influye la experiencia virtual en el posicionamiento dentro de las esferas de lo underground o lo mainstream? ¿Es lo underground un opuesto a la experiencia massmedia de redes? ¿Es lo mainstream todo aquello que esté bien posicionado en la industria digital? En resonancia, y para efectos de ampliar la reflexión alrededor del fenómeno de la música rap, resulta útil empezar a pensar lo underground y lo mainstream, así como a lo virtual y lo presencial más como elementos dialógicos que como fuerzas antagónicas. Lo underground se nutre en la medida que trata de diferenciarse de lo mainstream y viceversa, y las relaciones entre lo virtual entendido como el mundo de las plataformas digitales y lo análogo entendido como el conjunto de experiencias que ocurren en las calles, escenarios, estudios de grabación y otros espacios físicos, cada vez se hace más codependiente. Es así, a partir de la interacción entre estos campos que se constituye la nueva plataforma de difusión y proyección para los artistas, asunto que como se ha mostrado, permite a estos empezar a pensar en la satisfacción de sus expectativas individuales a través de la remuneración de su obra.

Sin embargo, dentro de esa transición a las arenas de lo virtual y lo digital se contempla también que hay despliegues dentro de estas por parte de algunos artistas en los que a pesar de alcanzar niveles de recepción altos por parte del público (gracias a la cantidad de vistas y reproducciones dentro de las distintas plataformas digitales) no se garantiza precisamente la interacción con un público o la creación de este a nivel del panorama local. Es esta situación lo que conduce a la formación de otra oscilación entre la experiencia virtual de música en plataformas y la experiencia presencial de conciertos y eventos en que se muestra que no precisamente exista una correspondencia y correlación entre ambos campos:

El mainstream es una mentira. Hay artistas que tienen miles de vistas y reproducciones en su música pero que va usted a ver en un concierto y apenas asisten diez o veinte personas; y es que pagar para comprar vistas es algo que cualquiera que tenga plata puede hacer.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibídem.*

<sup>49</sup> Eska. *Entrevista presencial.*

Estas interacciones dentro de los puntos aquí presentados conducen al establecimiento de nuevas tensiones entre eso que actúa como industria musical en la ciudad y los artistas que, desde un nivel independiente, emergen en el panorama. En un juego de poderes contra aquellos que ya cuentan con recursos como patrocinadores, sistemas de contactos, conocimiento de la industria musical, managers, enlaces mediáticos, y que son quienes conservan actualmente los monopolios relativos sobre el panorama musical y las industrias digitales ¿Cómo competir contra esos que ya están ubicados en lo mainstream sin afiliarse directamente con las perspectivas del underground?

En su desarrollo sobre el ritornelo, Deleuze citando a Messien plantea que “Si un intruso quiere ocupar indebidamente un lugar que no le pertenece, el verdadero propietario canta, canta tan bien que el otro se marcha [...] Si el intruso canta mejor, el propietario le cede el sitio” (Deleuze & Guattari, *Del ritornelo*, 2002), desde aquí se interpreta la existencia de una tensión en la cual se busca afirmar un código de propiedad o de pureza frente al movimiento por parte de los primeros y una búsqueda de renovación y rentabilidad por parte de los segundos. Sin embargo, tal aparente tensión y disputa entre los diversos agentes favorece a la expansión de los territorios musicales propios del movimiento y da pie a que, en el caso de la música rap, la música expanda sus fronteras al punto que el territorio llega a ser lo suficientemente amplio para permitir la convivencia entre propietarios e intrusos, retomando las ideas del filósofo. La oscilación prevalece en la medida que el underground sigue operando y el mainstream continúa ocupando nuevos territorios, cuestión que a nivel de crecimiento de la música puede resultar benéfico para algunos, tal como lo muestra la perspectiva de Eska en la que se invita a pensar más en la producción de música que en la alineación con alguna esfera:

La industria misma ha hecho que los artistas creen que hay dos caminos, o el mainstream o el underground, no hay un camino de la música sino uno de ser o mainstream o underground; si yo quiero ser un artista mainstream, pero estoy en mi casa encerrado haciendo música entonces tengo que ir a pagar vistas y publicidad.

En este punto, se comprende que la afirmación de pertenencia a cualquiera de estas dos esferas dentro del movimiento es algo que debe pensarse ya más desde un carácter dinámico que estático, puesto que cada conjunto de prácticas se enfrenta a procesos de evolución, al tiempo que los receptores cambian sus modos de asimilación, haciendo que lo que hoy es underground mañana fácilmente pueda ser mainstream y lo que es mainstream pueda tornarse

en sólo otra moda más dentro de la crónica del rap; en palabras de Deleuze y Guatari “Las materias de expresión no solo deben ser relacionadas con su capacidad para formar motivos y contrapuntos, sino con los inhibidores y desencadenadores que actúan sobre ella”(2002). La variabilidad temática y artística de los distintos colectivos de raperos continúa alimentando las tensiones entre lo que en el ámbito urbano se denomina “underground” y “mainstream” términos que dentro del argot callejero a nivel global y en este caso particular en el rap de Medellín ponen en juego una oscilación entre una posición conservadora de ser un raperero “*real o puro*”, refiriéndose con esto a la adopción de todos los discursos, costumbres y formas estéticas más clásicas del movimiento, o de ser “comercial y vendido” dentro del gremio, posibilitando aquí una disposición más flexible respecto a la música y desvinculada de la orientación de los raperos del underground a conservarse como tribu urbana desde una diferenciación frente al resto. No obstante, en el universo estético y cultural actual de la ciudad se pone en entredicho la validez de tales disputas si se observa cuidadosamente la versatilidad de posiciones dentro del público y de ritmos existentes dentro del mercado:

Hay que empezar a pensar más en el artista, el artista es todo lo que hay en su obra y alrededor de ella, no las vistas, no el mainstream. También hay que empezar a pensar más en la música, no en el rap, no en decir que uno es raperero.<sup>50</sup>

Todos los testimonios y experiencias aquí revisadas dan cuenta de que el proceso de diversificación que ha tenido la experiencia rapera ha sido el efecto del relacionamiento del núcleo rapero con los múltiples entornos en que se desenvuelve y del posicionamiento dinámico por parte de integrantes de este mismo gremio respecto a los distintos discursos oficiales que han intervenido en la constitución del movimiento: los que tienen origen en la oficialidad de lo público y las instituciones, los que emergen desde la oficialidad de lo privado y la industria, los que se construyen desde las perspectivas definitorias o identificatorias de lo underground, los que aparecen como condición para poder insertarse dentro de lo mainstream. Con todo esto, se identifica que la evolución de las tensiones entre las esferas de lo oficial/lo alterno o lo underground/lo mainstream ha tendido a la diversificación de la experiencia tras la ruptura y desestabilización de los códigos de identificación que han operado sobre esta.

---

<sup>50</sup> Eska. *Entrevista presencial*.

## Capítulo 3.

### Oscilaciones entre lo liso y lo estriado

#### 3.1 Ruptura de fronteras y nuevas narrativas

“El hip hop no es sólo una estética sino, además, una filosofía de vida en la que los jóvenes que se adscriben a este fenómeno músico cultural, adquieren compromisos con los sistemas de valores e ideologías que comparten”.

(Garcés, Tamayo y Holguín, 2007).

“Cuando ves que las primeras rimas te parecen leves  
Le ves sentido y sientes que debes llevar esto a la vejez.  
Hacer que crezca en busca de mascar lo que produzca”<sup>51</sup>.

(El Jose, 2014, 38s).

Rap: Tribus Urbanas, contraculturas, subculturas juveniles; con este tipo de conceptos se han asociado las prácticas y los sujetos vinculados al movimiento rapero dentro del hip hop, sin embargo, hay que pensar que la diversidad de escenarios en que los raperos se mueven en el hoy por hoy se desvincula en buena medida de la reducción a *tribu urbana* y, en su lugar el rapero y su música empiezan a permear lugares y tendencias por fuera de la tribu.

La expansión de la oferta cultural que se ha dado en la ciudad a partir del año dos mil diez, gracias a la emergencia de nuevos festivales y plataformas de difusión artística organizados por entes tanto públicos como privados, así como a la participación de distintos géneros musicales, han dado pie a la difuminación de las barreras de esas identidades grupales que condicionaban que la producción y el relacionamiento con ciertas músicas y ciertos discursos se encontrara solo en manos de aquellas personas que abiertamente se afirmaban participes de la tribu urbana. Luego, en los últimos años ha sido visible como tras desdibujarse las barreras de esas identidades grupales ha crecido la cantidad y diversidad de público para las escenas más underground, cuestión que como ya se ha mostrado ha conducido a que artistas, compositores y productores deban repensar la relación de su narrativa con el público, considerando primero que la diversificación de un público que consume un producto va directamente de la mano con la diversificación de ese producto que se está creando. Con lo

---

<sup>51</sup> Jose, E. (2014). Rap para el borondo [Canción]. En *Más caras con máscaras más caras*. MBZ.

anterior se posibilita que algunos artistas de la escena local logren afirmar abiertamente que ya su música no se dirige solo a raperos, sino que busca llegar a todo tipo de público, de todo tipo de clase social, tal como lo menciona el rapero Métricas Frías: ‘*Tengo el respeto de los jívaros, bandidas y doctores*’<sup>52</sup>

En relación a la cita de Garcés, Tamayo y Holguin con que inicia este apartado, si se toma como base las condiciones que plantean sus autores para afirmar la existencia de una identidad colectiva, no es nocivo afirmar que tanto a nivel global como local esa identidad colectiva propia de la tribu urbana rapera es cada vez difusa de identificar o definir: Si las características que forman la tribu (desde Ayestarán) están determinadas por la construcción de comunidades empáticas y solidarias, la representación estética compartida a través del estilo y la indumentaria, la vinculación específica con un género musical como clave de diferenciación respecto a los otros, entre otras que en la actualidad necesariamente determinan la vinculación con lo rapero en Medellín, entonces se comprende que la lectura de dicha experiencia como una experiencia de tribu ya no se corresponde en relación a las definiciones asociadas a esta.

Como se dijo al principio, hubo un momento en que los jóvenes encontraron en los nacientes géneros musicales asociados a los movimientos contraculturales una posibilidad para identificarse y hacer-se parte de algo, de esa manera géneros como el reggae, el rock, el rap, entre otros fueron dibujando unas claves identitarias y una propia estética consistente en elementos como el vestuario, el lenguaje corporal, los lugares frecuentados, las sustancias consumidas, y otros más que servirían para mostrarse frente a lo otro como un miembro de cualquiera de las tribus urbana. Sin embargo, han pasado varias décadas desde la emergencia de aquellos movimientos y durante estas han ocurrido cambios significativos en la industria de la cultura, la música y el entretenimiento y en la forma de relacionarse con estos: mayores posibilidades de acceso y difusión de la información, mayor oferta de producciones musicales en publicidad y redes, más amplia la diversidad de géneros musicales con tendencias al eclecticismo como resultado de la combinación de unos con otros. Dichas condiciones hacen que cada vez sea más complejo afirmar una vinculación estática con algunos grupos identitarios, puesto que la identidad misma de tales grupos evoluciona de manera dinámica nutriéndose continuamente de distintos procesos de subjetivación alrededor de tales experiencias.

---

<sup>52</sup> Frías, M. (2016). Rocka N’ Ron [Canción]. En *Manzanas a la vuelta*. MoebiuZ.



Hoy por hoy los raperos no necesariamente confluyen en los mismos espacios ni en las mismas prácticas: si antes se requería de una presencia activa y notoria en los eventos de gestión independiente o en los promovidos por la alcaldía, en las casas culturales o en los parches de *freestyle* o *improvisación*<sup>53</sup> para hacerse a un nombre dentro de la escena local, actualmente no se requiere habitar tales espacios o experiencias para poder afirmar la pertenencia a ese mundo del rap; al contrario, en distintos lugares de la ciudad se encuentran sujetos haciendo música rap desde un enfoque alternativo a la vinculación con algunas de las prácticas o tendencias del gremio, desde el vestuario y los parches, hasta las mismas formas y temáticas narrativas al hacer sus canciones: tal es el caso de artistas como *Primo D*, *Inner Groove*, *Pablo 696*, *Jota Vásquez*.

Lo mostrado hasta aquí permite validar el planteamiento de que la diferencia temática, la diversidad de los públicos, la desacralización de la narrativa marginal, la posibilidad de acceso a dispositivos de producción, los movimientos estables o inestables dentro del orden público, la asociación entre raperos y creación de clanes, el conocimiento y la inserción de estos dentro de la industria digital y las plataformas digitales, entre otros muchos factores, han configurado maneras distintas de posicionarse en relación con la música rap dentro de la ciudad.

El hip hop se creó en la calle, pero a medida que la calle ha cedido su hegemonía los raperos han encontrado nuevos espacios de experiencia que permiten retomar e identificar aquí otra oscilación de carácter espacial, movilizada desde el momento en que la calle y el barrio como campo lineal único de acción se ven intervenidos por otros espacios que expanden los horizontes de despliegue del mundo rapero. Esto se da bajo la inserción de espacios como estudios de grabación, auditorios, entornos privados, estudios profesionales, estudios caseros, plataformas digitales de distribución, entre otros, que reconfiguran los movimientos posibles para una escena que por mucho tiempo encontró su valor y sentido únicamente en la reivindicación de la calle y sus crónicas, trascendiendo a una movilización y oscilación entre espacios alternos en los que convive también lo analógico y lo digital.

Lo anterior es importante al tener en cuenta que la emergencia de las tecnologías digitales ha permitido que sea mayor la población que puede acceder a los implementos para montar su propio estudio casero, lo que ha fortalecido la tendencia a que distintos artistas con distintos implementos de grabación y producción se vinculen para trabajar en grupo. La transformación y evolución de los medios de producción ha implicado la transformación del

---

<sup>53</sup> El *Freestyle* o improvisación se refiere a una de las prácticas más comunes dentro de la música rap en la que un rapero suelta rimas libremente mientras suena un instrumental de fondo. El escenario predilecto de esta práctica es la calle.

producto y ha dado lugar a dinámicas que posibilitan un paso de la grabación en estudios caseros a la consolidación de estudios de grabación, productoras y sellos que con el paso del tiempo logran posicionarse como el espacio propicio para hacer música al tiempo que nutren la diversificación narrativa dentro del panorama del rap local.

Hoy día el rap puede ser moda y tendencia, eso que hoy una persona escucha y mañana no, puede ser presentación o representación, construcción del sentido, manifestación del deseo, denuncia social; en total, una amalgama de maneras distintas de posicionarse frente al movimiento y por fuera de este. Dentro de este panorama, ¿Cómo hablar apropiadamente a cerca del rap en la ciudad desde una definición unívoca cuando se habla de *rap real*, *rap comercial*, *rap underground*, *rap mainstream*, *rap literario*? Todo lo que actualmente compete al movimiento otorga bases para entender que no hay una manera específica de hacer rap o coexistir con la experiencia rapera; solamente está el rap, como una gran cadena de experiencias estéticas que giran alrededor de lo que aparenta ser lo mismo porque comparten un origen identificable, pero con una evolución tan variada a partir de distintas orientaciones rítmicas y temáticas: uno en su multiplicidad y múltiple en su unidad. Hablar de oscilaciones entre underground y mainstream es casi proporcional a hablar de oscilaciones entre lo liso y lo estriado: Si el rap es el objeto o la onda que oscila sobre el espacio liso y el espacio estriado, el entendimiento del underground y mainstream como espacios permite entonces hacer la misma lectura.

### 3.2. Movimientos lisos y estriados.

“Quieren que crea que nació para nada, quieren que vea su programa que gaste en sus modas, decir que sí sin dar cabida a dudas”<sup>54</sup>  
(Rapihero, 2018, 16s).

Alrededor del movimiento musical existen fuerzas modeladoras ejercidas desde los distintos agentes y discursos que la integran y que participan en la organización de lo que llega a ser comercial o mainstream y lo que se mantiene en la marginalidad o en el underground. Para entender mejor esto, es necesario retomar aquí el diálogo con el trabajo de Deleuze y Guattari en la obra *Mil mesetas*, analizando particularmente los planteamientos sobre *lo liso*

---

<sup>54</sup> Rapihero. (2018). Deus Ex Machina [Canción]. Moebiuz.

y lo *estriado*<sup>55</sup> a fin de establecer relaciones con la indagación sobre los movimientos oscilatorios entre underground y mainstream.

Inicialmente, los autores señalan que estos dos conceptos se refieren a espacialidades, es decir, que remiten a dos tipos de espacios diferentes: el espacio liso y el espacio estriado. En lo respectivo al *espacio liso*, se puede definir en primer momento como un espacio caracterizado por su resistencia a las homogenizaciones, es decir, que su tendencia principal es a presentarse de manera *amorfa* o informal en tanto este no se presenta nunca como un espacio acabado y se compone de movimientos y fuerzas de distinto tipo y con distinta orientación, es por esta misma razón que los autores también entienden lo liso como un espacio *nómada*<sup>56</sup> debido a su naturaleza dinámica y mutable y su potencia a la desterritorialización constante como posibilidad de expansión de su mismo campo: “Lo liso es la variación continua, el desarrollo continuo de la forma”<sup>57</sup>. Por otra parte, en oposición a las propiedades de lo liso, el *espacio estriado* se caracteriza por una tendencia marcada a homogenizar y ordenar las componentes territoriales (materiales, prácticas, rítmicas, discursivas) que lo atraviesan; se constituye a partir de la territorialización ordenada sobre las direcciones y dimensiones que entrecruzan las líneas o movimientos que en él ocurren: “Lo estriado es lo que entrecruza fijos y variables, lo que ordena y hace que sucedan formas distintas, lo que organiza las líneas melódicas horizontales y los planos armónicos verticales”<sup>58</sup>. En esta misma relación de oposición, el espacio estriado también llega a entenderse desde los autores como el espacio *sedentario*, puesto que es en este en donde se cristaliza todo accionar dinámico de cualquier movimiento liso o experiencia alterna que nacida en el espacio de lo nómada llegue a exponerse a los procesos de ordenamiento que la vivencia sedentaria implica. Es decir, hablamos de delimitaciones territoriales o territorializaciones en las que bajo el direccionamiento de experiencias emergidas en muchos casos como rupturas o líneas de fuga<sup>59</sup>, son insertadas en espacios estriados o en cuadrículas

<sup>55</sup> Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). Lo liso y lo estriado. En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 483-511). Valencia: pre-textos.

<sup>56</sup> Vale la pena entender que la noción de nomadismo está asociada a otra manera de poblar y de relacionarse con el territorio. En la filosofía tradicionalmente ha dominado la comprensión sedentaria del pensamiento que se manifiesta como una arquitectónica de la razón, es decir, una visión estática del lugar del pensar. El nomadismo implica una relación dinámica, ampliada, que no se queda en un solo sitio y que da cuenta de los diferentes parajes en donde se mora. Esto porque se explicita que el nomadismo es, al igual que la ciudad, una técnica de cómo se puede habitar el espacio. Para mayor referencia “Pensamiento nómada” Deleuze.

<sup>57</sup> (Deleuze & Guattari, Lo liso y lo estriado, 2010)

<sup>58</sup> *Ibidem*

<sup>59</sup> El concepto de Línea de fuga hace referencia a cualquier nueva determinación que aparezca en un espacio estriado y que rompa la cuadrícula convencional de este, fungiendo generalmente como punto de partida para la formación de nuevos agenciamientos. Sin embargo, es necesario aclarar que en el espacio liso también pueden emerger líneas de fuga con otra naturaleza.

en que se distribuye la organización del hecho y se otorgan casi que sistemas de medida y homogenización a lo informe, a lo liso: “En el espacio estriado se delimita una superficie y se reparte según intervalos ordenados”<sup>60</sup>.

En el desarrollo de sus conceptos, cuando los autores mencionan la oposición existente entre el modelo liso del nómada y el modelo estriado del agricultor, sostienen que es la ciudad la condición primordial para establecer la diferencia entre ambos espacios: el accionar nómada se acaba tras la consolidación de la ciudad y todo nómada encuentra en esta el refugio y las condiciones para prescindir de su movimiento constante y situarse en la experiencia sedentaria. Usando esa misma metáfora se puede pensar la oposición entre lo underground y lo mainstream tal como la de lo liso y lo estriado, identificando las nuevas plataformas de difusión de la industria musical y los discursos de los mass media como esa ciudad en que lo nómada se sedentariza. Siguiendo esa idea, se asocia a grandes rasgos lo underground con la categoría de *Lo liso*, mientras que lo mainstream resulta acogido por el concepto de *Lo estriado*: dentro de las ideologías del movimiento rapero se reconoce lo underground como esa forma de resistencia a los discursos más oficiales o pertenecientes a las grandes industrias del entretenimiento que se componen tanto de agentes públicos como privados, lo que significa que es la categoría de lo liso la que mejor acoge toda la experiencia habitada aquí. Por otra parte, dentro de la misma lógica se entiende la movida mainstream como ese conjunto de experiencias, lugares, sellos, artistas que siempre han trabajado bajo fórmulas rítmicas y temáticas desarrolladas en función de vincularse con un panorama más comercial de la industria musical, que se presenta directamente como una fuerza de estriaje, una que reconfigura y ordena lo liso, en la medida que se construye desde una propuesta de organización, homogeneización, comercialización y consumo sobre todo el aparato de producción musical.

En cada uno de estos espacios operan diferentes tipos de fuerza. Sin embargo, mientras en el espacio estriado las fuerzas suelen ser comúnmente dirigidas por grandes aparatos, en el espacio liso más que de fuerzas se llega a hablar de rupturas o de creación de líneas de fuga, las cuales generalmente tienen emergencias espontáneas y no están supeditadas al direccionamiento de una máquina de organización. En el espacio dinámico de lo social, de este modo, podemos hablar de *fuerzas* que dominan y organizan el espacio estriado, y de *rupturas* o *líneas de fuga* que acaecen y se forman en el espacio liso. La definición de las características propias de cada espacio pareciera establecerse más por oposición dual que por una definición precisa de los límites de cada uno, sin embargo, a pesar de esta dialéctica

---

<sup>60</sup> (Deleuze & Guattari, *Lo liso y lo estriado*, 2010)

aparente entre dichos conceptos los autores se encargan de mostrar que no hay determinaciones fijas entre ambos y que, al contrario, estos dos espacios suelen estar en constante interacción, tal como veremos más adelante. En ese orden de ideas se aborda el devenir entre las distintas duplas que han sido expuestas como *lo alterno/lo oficial* o *underground/mainstream*, permitiendo reflexionar el modo en que esas visiones sobre el rap que se contraponen, se interpelan, dejan ver que el género en la ciudad, tan caracterizado por una tendencia a denominarse como una experiencia y discurso alterno (*Liso/En fuga*), también se ha nutrido desde su relación con otros entornos de prácticas o discursos con un carácter más oficial (*Estriado/Dirigido*). Sumado a esto, dicho devenir ha constituido códigos internos que figuran como organizaciones o estriajes sobre el espacio aparentemente liso, dejando ver que en estas relaciones no hay un estatuto de mayor valor sobre alguna de las múltiples visiones, sino que estas suelen condicionarse y retroalimentarse continuamente: “Los pasos entre estriado y liso son a la vez necesarios y problemáticos”<sup>61</sup>.

Dentro del campo de lo liso suelen ocurrir procesos de fuga/disrupción, mientras que el campo de lo estriado suele estar determinado por experiencias de fijación/ordenamiento. Aunque vale la pena aclarar e insistir que no toda la cuestión se agota ni se reduce únicamente a esto y, tal como muestran los autores, existen otro tipo de movimientos en que se dificulta el establecimiento de una línea divisoria clara o la asociación tajante de alguna experiencia con cualquiera de estos dos campos: “Hay dos movimientos no simétricos: uno que estría lo liso, otro que vuelve a producir liso a partir de lo estriado”<sup>62</sup>. Tal planteamiento resulta ilustrativo a la hora de entender los movimientos en el espacio de lo rapero, puesto que a pesar de que se ha visto que este quizá tiene una tendencia marcada a lo liso, se ve continuamente expuesto a ser estriado y a la formación de cuadrículas que tienen origen y operan tanto en el campo de lo underground como de lo mainstream: en ambos campos aparecen códigos de pertenencia o familiarización (como la concepción del rapero “true” o la idea del rap para todo público sin vinculación ideológica sino meramente estética) y se sostienen en discursos que favorecen la formación de estructuras ordenadas aún en espacios dispersos como el underground. Esto último es una cuestión ejemplificada en la predilección por la narrativa de la calle y por ciertos estilos visuales que han condicionado y estriado el paisaje del under. Por otra parte, aparecen otros movimientos como el anteriormente ejemplificado del artista Thomas Parr, quien teniendo un estilo y una narrativa que lo ha categorizado como underground por parte de su público, ha

---

<sup>61</sup> (Deleuze & Guattari, *Lo liso y lo estriado*, 2010)

<sup>62</sup> *Ibídem*

ascendido en la industria musical y se ha posicionado radicalmente a nivel nacional, llegando a firmar con uno de los más grandes sellos promotores de la industria musical global como lo es One RPM.

Se identifica de esta manera el por qué se habla de la existencia de fuerzas ordenadoras o fuerzas de estriaje que influyen sobre las oscilaciones que despliega la experiencia rapera sobre los dos campos trabajados, y por qué se menciona que estas fuerzas tienen origen tanto en las afueras como en el núcleo interno del movimiento. Es de este modo que se reconoce que personajes como los mismos raperos (aquellos que producen y consumen principalmente rap) por una parte, o los agentes como los grandes sellos, promotoras, estudios de grabación, por la otra, pueden figurar como fuerzas de estriaje puesto que mientras los primeros establecen posiciones ideológicas alrededor de lo rapero que se constituyen en códigos, los segundos ofrecen los recursos y la capacidad de gestión para expandir los horizontes del movimiento rapero hacia plataformas más diversas y generar para los artistas voceros en el movimiento remuneraciones económicas que incentivan a la creación de cierto tipo de obras. Llegando aquí, se comprende el modo en que cada uno de estos posicionamientos elabora posturas que se pueden entender como códigos oficiales o líneas de estriaje: “En cada uno de los dos lados se imponen maneras del deber ser: mientras el mainstream te dice que tenés que posicionarte de una manera más visible frente al público y la sociedad, el underground te habla de lo contrario, de parecer ese sujeto encriptado y oculto”<sup>63</sup>. Si esto que afirma el Eska lo entendemos parafraseando a Deleuze, vemos que un movimiento liso que sea fuertemente dirigido tenderá con el tiempo a convertirse y confundirse con un movimiento estriado dada la forma que adquiere en su direccionamiento. Es por esto que:

“El hip hop confronta el mundo establecido, caracterizado por las instituciones, los valores tradicionales, las massmedias y las industrias culturales”

(Garcés, Tamayo y Holguin 2007)

La cita anterior visualiza una definición operante sobre la función que cumple o debería cumplir el rap, cuestión que de inmediato impone un modo estar frente a la experiencia rapera y que constituye dentro del entorno alterno del underground ciertos códigos “oficiales” manifestados en la exposición de un deber ser. No obstante, se encuentra que dentro de la oficialidad del underground han aparecido también manifestaciones alternas libres de los

---

<sup>63</sup> Eska. *Entrevista presencial*.

discursos predominantes dentro del ámbito (recordemos las tendencias de TAL o TAL), tales como las de los artistas mencionados que han logrado adquirir reconocimiento tanto del underground como del mainstream al hacer la música libre de tales prejuicios o modos de ser. Por otra parte, la oficialidad de lo mainstream se ve alterada o permeada por producciones y sujetos que, sin estar alineados directamente al discurso de los medios masivos, logran posicionar sus obras dentro de estos, siendo el caso de artistas que viniendo del underground y sin la vinculación a las orientaciones temáticas de lo mainstream, elaboran productos musicales que de manera casi independiente llegan a otorgarles un lugar y visibilizarlos dentro de la escena musical.

Es así que todos estos devenires podrían entenderse de nuevo desde los planteamientos de Deleuze y Guattari, quienes sostienen continuamente que “las diferencias en los espacios no son objetivas”<sup>64</sup> y que es igual de posible “habitar en liso un espacio estriado y habitar en estriado un espacio liso”<sup>65</sup>. Dentro del sistema de duplas en que se ha venido trabajando, se puede plantear que en el panorama del rap de la ciudad eso de *lo oficial* se manifiesta desde cualquier agente que busque fungir como fuerza de estriaje, mientras tanto, *lo alterno* entra a corresponder a cualquier tipo de manifestación artística o cultural que desde su ejecución se torne en un punto de fuga respecto a los discursos predominantes.

## **Conclusiones.**

El rap en Medellín tanto desde su núcleo interno como desde sus afueras se ha constituido a partir de experiencias y de imaginarios entre los que se identifica que la reflexión alrededor de la música rap ha estado atravesada y definida por una visión unívoca del rap como elemento al servicio del barrio; esas visiones han condicionado las maneras de desenvolverse del movimiento desde sí y los modos en que es leído desde fuera, condicionando aspectos como la producción académica sobre el tema: ya se ha mostrado que gran parte de la producción intelectual dirigida a la investigación sobre la música rap ha operado desde tales concepciones<sup>66</sup>, contemplando que tanto dentro de lo underground como de lo mainstream se desarrollan formas de oficialidades a partir de la construcción de claves de direccionamiento para el movimiento y de la presentación de estas como elementos imprescindibles para afirmarse parte de alguna de las esferas.

---

<sup>64</sup> (Deleuze & Guattari, *Lo liso y lo estriado*, 2010)

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> Algunas de estas son las investigaciones revisadas de los autores: María Teresa Salcedo, Ángela Garcés, José David Medina y Juan Diego Jaramillo Morales.

La aproximación en este punto del trabajo permite entonces asumir una postura crítica a la concepción clásica y habitual del rap como movimiento enfocado en la transformación social, para abrir campo al despliegue de otros discursos. El investigador Juan Diego Jaramillo Morales en su texto *Música y función social: Hip Hop en Medellín* ofrece una visión alternativa de la pregunta por el contexto de emergencia de la música rap en Medellín que permite ampliar las perspectivas alrededor de las orientaciones iniciales con que se empieza a construir la experiencia del rap en la ciudad. En esta plantea que no fueron únicamente los imaginarios de transformación social y de hacer frente a los fenómenos delictivos los que dirigieron la experiencia rapera y, en su lugar, hubo otra suerte de experiencias en que el rap no se mostraba como alternativa contestataria a la delincuencia, sino como una ruta de narración y enunciación de esta sin la implicación de una postura política en contra<sup>67</sup>. En ese sentido, se hace comprensible la disposición del rap a mutar hacia una narración sobre el consumo de drogas y la experiencia narcoestética, entendiendo que se habita una ciudad caracterizada por mucho tiempo frente al resto del mundo por ser la cuna de la narcoestética. A pesar de esto, muchos se siguen encontrando posturas que se resisten a la tendencia a construir narraciones sobre el consumo de dicha estética dentro de la escena local: “El ego con ganas de trabajar hace que los panas anhelan e inhalen identidad de gran ciudad. Crean que su apellido es Escobar” (Rapihero, 2018, 58s).

Es aquí donde resulta importante no perder de vista que visibilizar o enunciar sin una intención crítica o satanizadora no implica precisamente una apología sobre el objeto tratado, es en muchos casos la simple narración de una cotidianidad bajo modos en que antes no ha sido narrada, teniendo en cuenta que mucha música local durante largo tiempo se construyó bajo una apuesta de concientización tendiente a una mención recurrente del decir no a las armas, decir no a las drogas, decir no a la guerra. Luego, hoy por hoy es la narrativa de algunos artistas sobre estas nuevas estéticas lo que les posibilita posicionarse frente a su público, y paradójicamente, es la misma que les imposibilita o los restringe en muchos casos de posicionarse y moverse dentro de las esferas de lo institucional-oficial-público (conciertos, eventos, entre otros). En este punto, en aproximación a la conclusión de esta investigación y en diálogo con lo planteado por María Teresa Salcedo, se podría afirmar que los movimientos de tensión y las oscilaciones entre la música rap y la esfera de la oficialidad ya no se dan solamente como “la transgresión de contextos de enunciados narrativos desde entornos no oficiales como la calle, para afectar entornos oficiales como las instituciones y los medios

---

<sup>67</sup> Revisar obras como las del colectivo rapero *Moebius* da cuenta de tal disposición a la hora de crear música.



masivos'' (Salcedo, 2010), entendiendo que dicha concepción se ha construido desde la idea de que la música rap ha sido eminentemente marginal y que bajo esta condición debe mirar a la esfera de la oficialidad de los organismos públicos como su rango posible de acción. En su lugar, hay que considerar que el reposicionamiento que han tenido los artistas frente a los nuevos relatos operantes dentro de la industria cultural y musical está atravesado por oficialidades de todo tipo que han conducido a que ya no sea precisamente la esfera de lo público el rango de acción en que el rapero se afirma como artista, y en cambio, se pongan en interacción sistemas y dispositivos de todo tipo (públicos y privados, underground y mainstream) como campos de acción posible.

Todos los recursos analizados en este trabajo (testimonios, letras de canciones, bibliografías) sirven para dar cuenta de la diversidad de modos de ser/hacer/estar respecto a la posición frente o dentro de la música rap: *Ser*, teniendo en cuenta que eso del ser rapero es algo que se pone en relación a diversas actitudes vitales y en muchos casos a ciertas filosofías de vida, tal como lo consideran aún muchos miembros del gremio y como lo han señalado algunos autores en páginas anteriores; *hacer*, considerando aquí particularmente los procesos creativos y de producción de música desde los diferentes enfoques y estilos que se evidencian hoy en la ciudad; por último, *estar*, bajo una reivindicación de los espacios y de los sujetos que hoy en día conforman el suelo de difusión de la música rap y que se constituyen desde un público diverso con orientaciones distintas que convergen en el gusto por la música. Gracias a los procesos de transformaciones sociales, culturales, musicales y digitales, se ha desdibujado la frontera de cualquier comprensión unívoca sobre la posición o el *deber ser* del rapero a nivel local y global; en su lugar, se ha dibujado un panorama más amplio y diverso constituido por los distintos modos a los que se ha orientado la música rap en el período abordado:

- Un discurso contestatario y crítico enfocado en la transformación social y en hacer frente a la violencia ciudadana con arte.<sup>68</sup>
- Una perspectiva culturalista que propendió a resaltar la expresión de lo que es Medellín en su diversidad.<sup>69</sup>
- Una disposición competitiva que buscaba el posicionamiento a nivel local desde el encuentro y competición entre grupos de distintas zonas de la ciudad.<sup>70</sup>

---

<sup>68</sup> En grupos como *Laberinto ELC* se encuentra de manera recurrente esta postura alrededor de la música y su función.

<sup>69</sup> Al revisar la obra del artista *Sr. Pablo* se identifican elementos narrativos que dan cuenta de dicha orientación.

<sup>70</sup> La obra del grupo *No rules* es un claro ejemplo de tal estilo musical.

- Una orientación literaria en que la música se presenta como espacio de reflexión para temas vitales, filosóficos, psicológicos.<sup>71</sup>
- Una experiencia comercial en que la música posibilita la codificación del deseo desde la narración en clave rítmica del mismo, orientada por la búsqueda del artista por posicionarse de mejor manera a nivel económico, social y de la industria.<sup>72</sup>

Así mismo, los testimonios presentados dan cuenta de que por parte de algunos raperos ha se ha transformado esa apuesta por la afirmación de códigos estéticos asociados a experiencias como la de lo underground (sin perder de vista que también aún existen muchos miembros del gremio que sostienen estos códigos), en su lugar, se presenta ahora lo que puede concebirse como un posicionamiento más amplio que desacraliza la pregunta por los códigos estéticos del rap (asociados generalmente al vestuario). Si cae del pedestal el eje identitario es para proponer en su lugar la pregunta por *la música* y sus horizontes posibles, permitiendo con esto la expansión de las barreras del género desde su nicho que ha sido el barrio y desde su público que han sido los raperos, para posicionarse en otros lugares del espacio público y el espacio privado, en la industria musical, en los *massmedia*, en la diversidad de un público que no necesariamente se afirma dentro de las claves de identificación articuladas a las tribus urbanas.<sup>73</sup>

Llegados a este punto es importante mencionar que ya la búsqueda de este trabajo no se moviliza por definir un estilo del rap asociado a lo liso u otro asociado a lo estriado, puesto que el desarrollo de este nos ha llevado a entender que imponer denominaciones fijas sobre un objeto mutable resulta desconsiderado con las experiencias que en este trabajo han sido analizadas y presentadas. En su lugar, se nos revela la conclusión de que es precisamente la dialéctica entre lo underground y lo mainstream, lo oficial y lo alterno o lo liso y lo estriado lo que ofrece al rap la posibilidad de estar en una renovación constante de sus prácticas y discursos y lo que evita la cristalización de las posiciones o ideologías que se llegan a desplegar sobre el movimiento. Hemos visto que la línea que separa lo liso de lo estriado es difícil de establecer puesto que lo liso continuamente deviene en estriado y viceversa, así mismo se nos presenta la línea divisoria entre lo underground y lo mainstream: bajo la ausencia de una línea divisoria constante que en ocasiones tiende a ser difusa. Es de este modo que entendemos que ya no lo

---

<sup>71</sup> Ya se ha mostrado aquí que obras como las de *Rapiphero* o *Thomas Parr* tienden a tales disposiciones enunciativas.

<sup>72</sup> La narrativa de la ciudad elaborada por el grupo *Doble Porción* permite dar cuenta de esto.

<sup>73</sup> Es necesario aquí retomar y enunciar brevemente algunas de las características de las tribus urbanas propuestas por Maffesoli en su obra *El tiempo de las tribus*, entre las que se destacan: La búsqueda de identidad y experiencias compartidas, la solidaridad y el apoyo mutuo como base de la interacción grupal, la construcción de prácticas rituales colectivas y finalmente la búsqueda de resistencia a los esquemas de institucionalización y a las prácticas de producción y consumo.

underground no es única o específicamente lo liso aunque sea en este campo donde mejor se vea representado, o que lo estriado es lo mainstream a pesar de que ambos tengan en común funciones y prácticas de ordenamiento; más bien, encontramos que hay mucho de mainstream en lo underground y mucho de underground en lo mainstream.

Por último, cabe afirmar que eso de *El Rap* como proceso histórico, social, cultural, artístico y expresivo no está dado, no es conclusivo, nunca lo ha estado: continúa en un constante devenir, está en proceso de construcción y transformación constante. Así, desde su creación en los Estados Unidos, pasando por su arribo a la ciudad y llegando hasta el momento actual han sido muchas las transformaciones que a nivel estilístico, musical, social y político que se han llevado a cabo dentro del movimiento y por fuera de él, por ende resulta difícil hablarse de *El Rap* como una categoría homogénea y más bien se hace propicio pensarlo como un *conjunto de experiencias de distinta índole que permiten entender que un sujeto o acontecimiento está puesto en relación con lo rapero*. Si no existe una única manera de narrar en el rap entonces es permitido hablar del rap como una cuestión múltiple o de multiplicidades: se habla de rap underground, rap comercial, rap social, batallas de gallos, rap conciencia, rap conceptual o filosófico, rap competi, entre otros que, si bien difieren en sus temáticas, ritmos e intencionalidades, siguen siendo genuinamente rap. ¿Se trata entonces de ampliar y diversificar las categorías para distinguir cualquier tipo de rap, o más bien se trata de prescindir de cualquier categoría para entender que desde sus diferencias todos son rap? Se podría decir que quizá hubo un momento en que la energía del movimiento rapero estuvo canalizada en una sola dirección, aunque ahora no haya certeza de si ese momento en realidad existió.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista transcultural de música*, 12, 1-15.
- Alejandre, G. M. (2013). *La transformación en la industria cultural musical. La música en la red y la producción musical entre artistas*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos.
- Ayestarán, S. (1998). Movimientos juveniles y tribus urbanas. *Xuventude: retos e esperanzas.*, 13-27.
- Baker, S., Bennett, A., & Taylor, J. (2013). *Redefining mainstream popular music*. Queensland: Routledge.
- Bonaparte, B. (23 de 11 de 2021). Comunicación virtual. (S. García, Entrevistador)
- Carreño, P. (2020). *Palimpsesto político del espacio urbano*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Corzo, J. R., & Cabrera, E. g. (2013). La industria cultural y su relación con el valor de la producción musical. *Universalidad y variedad en la estética y el arte. Colección La Fuente*, 259-266.
- Deleuze, G., & Guatari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2002). Del ritronelo. En *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 318-354). Madrid: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2010). Lo liso y lo estriado. En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (págs. 483-511). Valencia: pre-textos.
- Escallón, E. (07 de 15 de 2022). Entrevista presencial. (S. García, Entrevistador)
- Garcés, Á., & Medina, J. D. (2008). Músicas de resistencia: hip hop en Medellín. *La trama de la comunicación*, 119-130.
- Garcés, A., Tamayo, P., & Holguin, J. D. (2007). Territorialidad e Identidad Hip Hop. Raperos en Medellín. *Anagramas*, 125-138.
- García, J. L. (2004). Procesos interculturales en la comunicación digital y las transformaciones de la industria musical. *Sphera Pública*, 4, 101-118.
- Holguin, J. D. (2009). *Hip Hop en Medellín: La experiencia de crew Peligrosos y la Elite Hip Hop de la Comuna 13, entre los años 2003 a 2008*. Medellín: Universidad de Antioquia.

- Huber, A. (2013). Mainstream as metaphor. Imagining dominant culture. En S. Baker, A. Beneth, & J. Taylor, *Redefining mainstream popular music* (págs. 3-14). New York: Routledge.
- Leguizamón, J. M. (2011). *La música como agente de territorialidades y devenires. Un enfoque desde Gilles Deleuze*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Llamas, S. A. (2011). Sobre la música en la política y la política en la música. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 751, 811-816.
- Montoya, Á. G. (2009). Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip Hop en Medellín. *Folios*, 125-140.
- Montoya, A. G., Arango, A. F., & Medina, D. (2006). Comunicación alternativa una lectura a la cultura Hip Hop en Medellín. *Anagramas*, 185-210.
- Montoya, Á. g., Medina, J. D., & Tamayo, P. A. (2006). Como un tatuaje. Identidad y territorios en la cultura hip hop de Medellín. *Revista de educación física y deportes-Universidad de antioquia*, 25, 11-25.
- Morales, J. D. (2013). ¿"Entrar" o "Salir" de la violencia? Construcción del sentido de lo joven en Medellín desde el graffiti, el hip hop y la violencia. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Morales, J. D. (2015). Música y su función social: Hip Hop en Medellín. *Intervenciones en estudios culturales*, 83-104.
- Ofre, J. O. (2013). Nombrando Latinoamérica. Revolución y resistencia desde la nueva canción al hip hop. *Musiker*, 275-297.
- Paul, C. (2011). Los nuevos medios en el mainstream. *Artnodes: Revista de arte, ciencia y tecnología*, 11, 45-60.
- Peñuela, V. (1997). Contracultura y underground. *Memorias II Congreso de filosofía*, (págs. 257-290). Caldas.
- Riesch, J. (2005). Hip Hop culture: History and trajectory. *Research Papers*, 1-4.
- Rincón, D. M. (2015). *La pugna por el espacio urbano. La transformación en la ciudad de Medellín (colombia) entre el período 2004-2014*. Barcelona: Editorial Universitat de Barcelona.
- Rodríguez, J. C. (?). La industria musical colombiana en el mercado de los nuevos usos digitales. *Revista la propiedad inmaterial*, 25-44.
- Rosa, C. (2007). La cultura rap: comunicación y lenguaje de los bordes. *Culturas populares. Revista electrónica*, 1-9.

- Salcedo, M. T. (2010). Sonidos y heteroglosas de la transgresión en Colombia: inversiones rituales en la cultura hip hop y la música electrónica. *Quaderns-e*, 20-33.
- Varios. (2014). *Política pública de juventud: Medellín*. Alcaldía de Medellín.
- Zermeño, A., Fernández, A., & Navarrete, M. (2018). Vulnerabilidad simbólica en los jóvenes. La amenaza de la industria musical digitalizada. *Culturales*, 6 , 1-38.
- Zibordi, M. A. (2017). Hip hop como texto cultural complejo: crítica epistemológica y propuestas metodológicas . *Razón y palabra*, 21, 554-568.

## ANEXOS

### **Consentimiento informado para ser partícipe del trabajo ‘Oscilaciones entre underground y mainstream: Análisis de la experiencia del rap en Medellín desde su relación con la oficialidad’**

A los partícipes:

El aporte que usted realiza al desarrollo de esta investigación resulta significativo puesto que permite observar el fenómeno estudiado a partir de la experiencia de sujetos reales involucrados en el desenvolvimiento de esta experiencia. Toda la investigación realizada y los testimonios que sean obtenidos para narrar en este trabajo cumplen específicamente con objetivos investigativos y pedagógicos y serán expuestos tal cual los narren sus autores.

Para efectos de trabajar directamente con los personajes de la escena, se optará por nombrar a los artistas entrevistados desde su nombre artístico y no desde su nombre real, sin embargo, si se prefiere por parte del artista la mención de su nombre real dentro del trabajo entonces este será aquí expuesto.

La intención de estos abordajes es nutrir la investigación sobre un tema que por cualquier razón no ha sido estudiado o ha sido complejizado tanto por académicos como por los mismos raperos, por ende, se comprende si en algún momento de la investigación el entrevistado decide prescindir u opta por que sus testimonios sean omitidos; por otra parte, se valora profundamente la intención que estos han mostrado desde un principio en insertarse en esta investigación y aportar sus relatos, puesto que desde la diversidad de estos se vislumbra que el rap cada vez cobra más aspectos múltiples.

Cordialmente

Daniel Santiago Caro García