

**Rap y decolonialidad: una apuesta pedagógica para perder el Norte
y construir el Sur**

**Trabajo de Grado presentado para optar al Título de:
Licenciado en Ciencias Sociales**

Autor

Brayner Camilo Espinosa Villarraga

Asesor

Byron Giovanny Ospina Florido

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Humanidades

Licenciatura en Ciencias Sociales

Bogotá D.C., 2026

Dedicado a Sandra y Fermín, mis padres.

*Quienes transformaron los pétalos olvidados del patio
en un hogar con jardín de rosas.*

AGRADECIMINETOS

Hace un par de años fantaseaba con la idea de escribir este apartado, el más importante de mi trabajo. Hoy, 13 de agosto de 2026, puedo decir que cumplo la deuda que tenía con los míos. A todos los que hicieron posible este logro y permanecieron firmes, solo puedo ofrecerles un amor eterno y la certeza de que este camino apenas comienza.

A mi madre, la mujer que me sostiene, agradecerle eternamente por creer y ver en mí lo que incluso yo desconocía. De ti no solo heredaré “tus ojos tan lindos, tus ojos tan verdes, más verdes que el mar” (Hector Lavoe, 1976), sino también el carácter inquebrantable que me obliga a luchar por las causas justas. Me faltara vida para honrarte y manos para abrazarte. A mi padre, el hombre de las tiernas palabras, brindarle mis más sinceros respetos. Tú me enseñaste que el valor de las personas proviene de su seriedad y de la honestidad de sus palabras. Por eso y muchas cosas más digo:

¡Gracias vida por mis padres y a mis padres por ser mis maestros!

A mi hermano, mi motor, el hombre que para mí siempre será un niño, confesarle que si sueño y lucho por otros mundos posibles es por ti. Espero siempre tengas presente que si “cubres mi espalda hermano, yo cubro tu espalda” (N-Wise Allah & Lianna, 2017). A mis abuelos, mis viejos lindos, decirles gracias, gracias por estar para mí cuando todo iba mal.

A Lau, mi amiga, quien vivió conmigo esta aventura, infinito cariño y admiración. Sin saberlo, con tu tenacidad y determinación, sacaste lo mejor de mí. Espero seguir compartiendo risas y abrazos contigo. A Mar, mi salvavidas, nunca olvidaré aquellas noches donde solo fuimos tú, yo y la música. Nos convertimos en refugio uno del otro y prometimos, aún en la distancia, cuidarnos y llevarnos en el corazón. Siempre tendré claro que “mis principales influencias son colegas” (Ill Pekeño, 2025).

Al profesor Byron, a Zizzmo, a One Two, a Neider y a todos aquellos que confiaron sus ideas, experiencias y aprendizajes, gracias. Conocer sus historias y puntos de vista me permitieron construir este trabajo.

¡A todos y cada uno: One Love como Nas!

TABLA DE CONTENIDO

INTRO-DUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1. BOGORAP: SU HISTORIA Y LO NARRADO HASTA HOY	9
1.1. Bogotá, cuna del Rap colombiano	13
1.2. Rap, un campo social de investigación	21
1.2.1. La construcción identitaria a través del Rap.....	22
1.2.2. Representación del barrio a través del Rap	24
1.2.3. El Rap como herramienta política	26
1.2.4. Construcción colectiva desde el Rap.....	28
CAPÍTULO 2. CÓDIGOS UNDERGROUND: LAS DINÁMICAS DE RECIPROCIDAD Y RESISTENCIA EN EL RAP DE BOGOTÁ	30
2.1. Rap underground: el espacio donde se construyen redes solidarias de colaboración	33
2.2. Mantenerlo real y ser auténtico en el Rap underground	52
CAPÍTULO 3. RAP Y DECOLONIALIDAD: UNA APUESTA PEDAGÓGICA PARA PERDER EL NORTE	60
3.1. Colonialismo y colonialidad	61
3.2. Caminar a la decolonialidad	67
3.3. Rap y decolonialidad	70
3.4. ¿Por qué pensar la decolonialidad como una herramienta pedagógica?	74
3.5. Pedagogías decoloniales y Rap: una posibilidad para pensar otros mundos en la Escuela Superior Distrital María Montessori.....	77
3.6. Diseño de la práctica pedagógica.....	81
3.7. Resultados preliminares	86
CAPÍTULO 4. “LOS POBRES PROFESORES JUSTOS”: DESTRUIR Y CONSTRUIR	89

4.1. Sobre el saber pedagógico	90
4.2. Destruir y construir: reflexiones del andar docente	94
OUTRO: CONCLUSIONES	107
Sobre las dinámicas de colaboración y reciprocidad en la escena de Rap underground de Bogotá.....	107
Sobre la apuesta pedagógica en la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori	109
BIBLIOGRAFÍA	112
CANCIONES	117
VÍDEOS	117

INTRO-DUCCIÓN

Pensado, creado y sufrido en los márgenes de una sociedad centralizada, este trabajo se resume en una apuesta político-educativa que pretende articular el Rap con las Ciencias Sociales y la enseñanza de estas desde un enfoque decolonial. Lejos de exponer verdades absolutas, el fin que persigue esta propuesta pedagógica parte de la intención de visibilizar otras formas de crear, pensar, habitar y resistir a las dinámicas violentas, extractivistas e individualistas del actual sistema mundo capitalista. Se trata, ante todo, de un ejercicio situando que busca reconocer en la música, en la calle y en el aula lugares legítimos desde donde también se piensan y se producen saberes.

La consigna es clara, construir conocimientos prácticos desde el Sur y para el Sur que les permitan a las periferias pensarse a sí mismas y conjuntamente fuera del orden mundial occidental. Por ello, para efectos de esta investigación se entiende el Sur como un conjunto de territorios, cuerpos, experiencias y epistemes que, distintos entre sí, comparten tanto una historia marcada por el legado colonial como también un camino de resistencia y organización. En este marco, el Sur no se analiza desde un origen común y carente de tensiones, sino a partir de una posición subalterna dentro de un orden mundial hegemónico que deshumaniza y explota de maneras distintas pero interconectadas estos territorios y cuerpos.

El ser un sujeto cautivado por las manifestaciones musicales, artísticas y estéticas de la cultura Hip Hop, permitió analizar desde la curiosidad y el interés genuino las posibilidades que podría vislumbrar el implementar el carácter creativo y crítico del Rap en los procesos de enseñanza y aprendizaje. No fue una tarea fácil y aun cuando en el camino surgieron dudas y certezas, estas mismas labraron el desarrollo de este trabajo. A partir de dichas reflexiones se asume como objetivo formativo el desarrollo del pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori, a través del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas. Se enfatiza en el “con” –y no en el “de”–, pues, se entiende que en este proceso los estudiantes son sujetos activos de sus propios procesos formativos y no objetos sobre los cuales se trabaja.

Esta propuesta nace a partir de una revisión documental en donde se evidenció que, si bien el Rap como campo social de investigación ha sido ampliamente estudiado dentro del panorama académico, gran parte de estas producciones se han centrado en análisis sociológicos y culturales los cuales han dejado en un segundo plano el potencial crítico y pedagógico que tiene este género musical en los escenarios educativos y su capacidad como dispositivo epistémico capaz de dialogar con los debates decoloniales. Sumado a esto, también se reconoció que no se identifican experiencias pedagógicas sistematizadas que hayan implementado el Rap como herramienta didáctica desde un enfoque explícitamente decolonial en instituciones educativas distritales de Bogotá. A raíz de este escenario, toma sentido el presente trabajo puesto que busca reconocer que el Rap, en tanto práctica cultural nacida en los márgenes y atravesada por relaciones de resistencia, posee un potencial pedagógico-decolonial que hasta ahora ha sido escasamente explorado como estrategia formativa para el desarrollo del pensamiento crítico.

En este marco, el presente trabajo se organizó en cuatro momentos interdependientes, los cuales sirven como ruta de navegación para el planteamiento, desarrollo y reflexiones de la investigación. El capítulo inicial, denominado *Bogorap: su historia y lo narrado hasta hoy*, aborda en un inicio los orígenes sociopolíticos del Hip Hop para posteriormente analizar críticamente el proceso de globalización que sufrió la cultura. A partir de esto, no solo se explican las condiciones históricas que posibilitaron la llegada del Hip Hop a la ciudad de Bogotá, sino también se problematiza cómo la intervención empresarial de la industria musical mainstream reconfiguró los ideales éticos, políticos y filosóficos de este movimiento.

En el segundo capítulo, nombrado *códigos underground: las dinámicas de reciprocidad y resistencia en el Rap de Bogotá*, se problematiza los patrones de colaboración en la escena Rap underground de Bogotá, examinando cómo estas relaciones constituyen tanto una forma de resistencia cultural frente a la industria musical mainstream, como una estrategia de supervivencia económica que preserva los valores colectivos del Hip Hop. En ese sentido, considerando este problema social, se abordan las siguientes dimensiones: 1) las redes de colaboración solidarias como las estructuras de apoyo mutuo que se construyen entre artistas y colectivos, las cuales facilitan la creación cultural y funcionan como mecanismos de resistencia frente a la marginación socioeconómica de la industria musical. 2) las tensiones

entre autenticidad y sostenibilidad como eje analítico que representa la aparente contradicción entre mantener la integridad artística underground y la necesidad de generar ingresos para la supervivencia. Asimismo, se examina cómo los artistas negocian esta tensión sin comprometer sus valores colectivos.

En el tercer capítulo, denominado *Rap y decolonialidad: una apuesta pedagógica para perder el norte*, se presenta la fundamentación teórica y pedagógica que orienta la propuesta educativa que se llevó a cabo en la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori. Este ejercicio, cuyo objetivo ya se planteó párrafos arriba, se construyó principalmente a partir de los debates de las teorías y pedagogías decoloniales propuestos por autores como Quijano, Mignolo, Wlash, Lugones, Dussel –entre otros–. Justamente, en este apartado se precisa la trascendencia del arte como una herramienta política que le permite a los estudiantes posicionarse críticamente ante las estructuras de dominación colonial presentes en sus entornos inmediatos.

Finalmente, el capítulo “*Los pobres profesores justos*”: *destruir y construir*, funciona dentro del trabajo como cierre reflexivo y analítico donde se exponen las dudas, los miedos, las alegrías y los aprendizajes que surgieron en el desarrollo de la propuesta pedagógica. Para ello, se analiza esta experiencia educativa a partir del concepto de *saber pedagógico* y las distintas dimensiones que lo componen. Además, en la parte final de este apartado se hallarán las conclusiones resultantes de esta propuesta pedagógica.

CAPÍTULO 1. BOGORAP: SU HISTORIA Y LO NARRADO HASTA HOY

*“Suena el silin-silin de una sirena
ya es hora de zarpar, no hay nada que esperar
listos polizones de la calle y de la mar
no nos podrán parar, no nos podrán parar
y si lo logran; lo volvemos a intentar.”*
Flaco Flow y Melanina, Polizones, 2004.

Gran parte de las revoluciones culturales en torno a la música se han gestado en los márgenes de la sociedad. Allí, donde constantemente se crean procesos de resistencia a través del arte, nacen tendencias que con el paso del tiempo son apropiadas por la industria musical mainstream. El historiador Ted Gioia (2020) explica que, “tradiciones musicales respetables que ahora se asocian con las élites culturales en realidad proceden de ambientes marginales, como los de los esclavos, los bohemios, los rebeldes, los campesinos y otros individuos que viven en la periferia de la sociedad” (p. 111). Por mencionar algunos ejemplos de esto, el jazz, el reggaetón, el techno, el dembow, los corridos tumbados y recientemente el afrobeats han seguido esta misma dirección: expresiones musicales que, aun teniendo sus orígenes en las distintas poblaciones marginales de la sociedad, con el correr de los años, terminan siendo parte del consumo cultural globalizado.

El caso específico del Rap no desentona de dicha realidad, pues, como expresión artística, este se gestó dentro de la población negra e inmigrante de los barrios bajos de Nueva York, en la década de los setentas, a raíz de una grave situación de segregación estructural que buscaba confinar a las personas no blancas en territorios delimitados, marcados por un alto grado de opresión social y económica. Es precisamente este contexto violento y desigual el que estableció las condiciones políticas, sociales y económicas necesarias para que el Rap se convirtiera en un dispositivo artístico de expresión, reconocimiento y posicionamiento para las comunidades afroamericanas y latinas de Estados Unidos, quienes vieron en este género musical una herramienta contundente para la creación de lazos solidarios que tuviesen como fin la construcción de un tejido social basado en la unión, la hermandad y la conciencia colectiva (Rincón y Parra, 2021).

Para abordar con rigurosidad la historia del Rap es indispensable realizar primero unas cuantas precisiones conceptuales sobre los significados y las diferencias entre este y el Hip Hop, ya que es común, en los agentes externos a la cultura, entender estos dos como sinónimos. En ese sentido, reconociendo que no son lo mismo, Krs One (2010), uno de los exponentes más destacados de la cultura Hip Hop y un reconocido MC, define el Hip Hop como un movimiento cultural que está compuesto por distintas expresiones artísticas y propuestas filosóficas, estéticas y prácticas. Aquí, “cada componente presenta su propia historia, héroes y relatos de resistencia, sin embargo, cada uno actúa como una pieza distinta de un rompecabezas más grande” (Ide, 2013).

La unión de todas estas partes arroja un conglomerado de nueve elementos, los cuales son: el Breakdancing (expresión a través del baile), el MCing (maestro de ceremonia), el Graffiti (arte de pintar ilegalmente), el Deejaying (DJ), el Beatboxing (creación de sonidos rítmicos a través del cuerpo), el Street Fashion (moda callejera), el Street Language (lenguaje callejero), el Street Knowledge (conocimiento callejero) y, por último, las Formas de Emprendimiento Callejeras. Si se presta especial atención a cada componente se puede evidenciar que la connotación de la calle atraviesa todas las vertientes de la cultura Hip Hop, dado que es allí donde nace: en las calles de los barrios del Bronx y Harlem.

Por otro lado, cuando se habla de Rap se hace referencia a un género musical que surgió a partir de la evolución y combinación de dos elementos de la cultura Hip Hop: el Deejaying y el MCing. Los primeros, los DJ's, mezclaban vinilos para crear nuevas piezas musicales que sirvieran de acompañantes sonoros de los juegos de palabras elaborados por los MC's, mismos que ambientaban los “Block Parties” (fiestas en los bloques). Estas primeras nociones de rimas se caracterizaron por un estilo “charlado” de fácil asimilación para los jóvenes, los cuales se sentían identificados con las letras e historias que reflejaban su realidad (Clavijo, 2012).

Avanzada la década de los setentas, se consolidó con fuerza unas técnicas narrativas más complejas y unos contenidos temáticos concretos en el Rap inspirados principalmente en los contextos marginales que limitaron históricamente las oportunidades de las personas en los guetos. Además de los escenarios urbanos, la herencia política/religiosa fue otro elemento que influenció drásticamente las composiciones narrativas del Rap. La línea

islamista negra fue parte indispensable en las propuestas musicales e ideológicas de algunos grupos como: Public Enemy, A Tribe Called Quest, De La Soul, Digable Planets, Rakim, Marley Marl, Big Daddy Kane y Wu Tang Clan –entre otros tantos–, los cuales concibieron que la función social del Rap dentro de la cultura Hip Hop era la de

canalizar la violencia autodestructiva de los guetos para convertirla en una fuerza comunitaria; unificarla y movilizarla en el seguimiento de las consignas, de las órdenes de batalla dadas por raperos, (...) para construir un ejército de Alá que defienda a la comunidad y sus reivindicaciones contra el gobierno norteamericano (Kepel citado en Noya, 2017, p. 572).

Para los años 80's, la industria musical mainstream llevó a cabo una serie de estrategias comerciales que marcaron la cultura Hip Hop. Este conjunto de acciones empresariales fueron determinantes para que elementos como el Rap, el Breakdancing, el Graffiti, el Deejaying y el Street Fashion se globalizaran hasta el punto que se convirtieran en fenómenos mundiales que, con el pasar del tiempo, trascendieron las fronteras de los Estados-nación. Para que este proceso de masificación fuese posible, el flujo de mercancías como películas, vinilos y cassettes, las cuales circularon a través de canales irregulares como el contrabando y medios legales como la radio y la televisión, cumplieron un papel determinante.

Este proceso de globalización permitió la llegada del Hip Hop –especialmente del Rap y el Breakdance– a Latinoamérica. Para mediados de la década los ochentas, el álgido panorama que atravesaba el cono sur del continente fue el entorno propicio para que los jóvenes acogieron este movimiento como una alternativa cultural a las dinámicas caóticas que existían en los territorios producto del fin de las dictaduras y el retorno a la democracia en varios países. De todas maneras, no fue hasta ya entrados los años 90's que se logró consolidar una escena de Rap en Suramérica, pues, muchas de las producciones artísticas en torno al Hip Hop sufrieron graves señalamientos y persecuciones sociales y estatales. Ejemplo de esto es el caso argentino, donde el régimen dictatorial de Videla ordenó erradicar de la radio y la televisión cualquier tipo de influencia musical angloparlante (Biaggini, 2020).

Al igual que en el resto del sur del continente, el Hip Hop arribó a Colombia a mediados de los 80's, debido a la expansión global de esta cultura. Por un lado, los migrantes

colombianos en Estados Unidos y Europa tuvieron un papel destacado en la llegada de este movimiento al territorio. Gracias a ellos se comenzaron a distribuir en los barrios de las principales ciudades del país películas y cintas que reflejaban las distintas realidades que vivían las personas en los guetos estadounidenses. En ese sentido, películas como *Beat Street* (1984), *Electric Boogaloo* (1984) y *Flashdance* (1983) llamarían la atención de los jóvenes en los barrios marginales.

Aunque históricamente se centró el discurso de la consolidación del Rap en Colombia en ciudades como Bogotá, Cali y Medellín, lo cierto es que fueron las zonas portuarias las que tuvieron mayor influencia en la llegada del Hip Hop al territorio (Andrade, 2015). Como una prueba de esto, para 1991 en Buenaventura se crearía el primer álbum prensado del país, “Los generales R&R”, que sería el eslabón inicial del Rap colombiano. Además, los denominados polizones –personas que viajan clandestinamente y de manera ilegal dentro de los buques marítimos– fueron quienes trajeron las primeras mercancías que serían comercializadas y coleccionadas en el país. Es tanta la relevancia de este sujeto social en el Rap que para el 2004 le daría nombre al emblemático disco debut de Flaco Flow y Melanina, “Polizones”. Este álbum es reconocido por marcar un hito histórico en el Hip Hop colombiano, ya que mostró la versatilidad del grupo al combinar con total equilibrio el carácter crítico y enérgico del Rap con la riqueza cultural de la música afrocolombiana.

Ahora bien, este proceso de globalización que desencadenó el reconocimiento mundial de algunos de los componentes del Hip Hop, también causó una clara reconfiguración de los principios filosóficos, estéticos y políticos de la cultura. Por un lado, el capitalismo corporativo, tras reconocer el potencial que este movimiento tenía para crear productos rentables y formas de vida –marcadas en ocasiones por una orientación excesiva a la idea éxito individual y acumulación de dinero–, percibió en el Hip Hop un activo comercial el cual tenía la capacidad de construir identidades en función al consumo. Esta orientación desencadenó que este movimiento que inicialmente se había caracterizado por ser independiente y contracultural, quedara reducido a una simple mercancía al beneficio económico y político de la industria musical mainstream.

Asimismo, este proceso de globalización y su evidente intención de acercar el Hip Hop a todos los mercados posibles, trajo consigo una estandarización genérica de las

complejidades sociales de la cultura. Este hecho fríamente calculado, a través de estrategias de saneamiento cultural, neutralizó en parte los elementos marginales y de resistencia del movimiento para a partir de ahí, reproducir las lógicas y los discursos de la industria musical hegemónica. Al eliminar estos elementos “incómodos”, la industria capitalista logró crear un producto cultural descontextualizado que resultó fácil de comercializar a la audiencia global/blanca. Estas prácticas de blanqueamiento cultural, como describió Heath (2005), le permitió al capitalismo

(...) asimilar la resistencia (de la cultura Hip Hop) mediante la apropiación de sus símbolos, la eliminación de su contenido revolucionario y la comercialización del producto resultante. Con este bombardeo de incentivos por sustitución se consiguió neutralizar la contracultura de tal manera que el público ni siquiera llegará a conocer su origen revolucionario (p. 46).

Justamente, a partir de esta tensión es indispensable precisar que, aun cuando el Rap –como expresión artística– y el Hip Hop –como movimiento cultural– se constituyeron en unas herramientas de resistencia, las cuales buscaron cuestionar el racismo, la xenofobia y el clasismo del mundo capitalista, esta característica nunca representó por ley general e irrefutable una crítica a lo establecido. La realidad es más compleja y alberga varios matices. Pues, así como el Hip Hop nació en la base de la pirámide social, este también se gestó en la cuna del actual sistema mundo donde los discursos aspiracionistas –marcados por el individualismo y la ostentación– permearon las narrativas y el accionar de este movimiento desde un inicio hasta la actualidad. “Elio Toffana”, rapero mítico de España, en el documental “El Auge de la Ultraderecha en el Rap” comenta que, “el Hip Hop es una cultura contradictoria y que siempre ha tenido un lado y una tendencia neoliberal muy fuerte” (More Black Thais, 2025).

1.1. Bogotá, cuna del Rap colombiano

Entrados los años 80’s e inicios de los 90’s, el panorama nacional estaba experimentando un gran periodo de cambios sociales, económicos y políticos. Por un lado, el narcotráfico estaba tomando cada vez más fuerza en el territorio desatando así un ciclo de violencia que agudizó el conflicto armado y, por otra parte, la implementación de políticas neoliberales por parte del Estado colombiano, junto con el momento de conmoción social

que atravesaba el país a raíz del asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán en 1989, reconfiguraron todas las esferas de la vida social. Justamente, estas condiciones desfavorables fueron el punto de partida para que en los barrios populares de la capital se gestará un movimiento contracultural que buscaba visibilizar las voces de los históricamente oprimidos (Andrade, 2015).

Allí el arte —entendiéndolo desde la composición de canciones, la creación de murales clandestinos y la expresión a través del cuerpo— fue el vehículo principal que utilizaron los jóvenes de la capital para resistir las dinámicas violentas de su entorno. El elemento que tuvo mayor acogida inicialmente en la juventud fue el Breakdance. Sin embargo, en la medida en que los jóvenes se iban adentrando en este mundo, también se fueron apropiando de las otras expresiones artísticas del Hip Hop, como lo es el Rap. En ese sentido, Bogotá captó la esencia de esta transición del baile a las rimas.

Hay una analogía bastante interesante, planteada por Rincón y Parra (2021), la cual relaciona los orígenes marginales del Rap en Estados Unidos, con el surgimiento y establecimiento de la escena Rap en Bogotá. Como ya se ha comentado en este documento, el Rap nace en los suburbios empobrecidos y periféricos de Nueva York, concretamente en las calles del Bronx y Harlem. Estos territorios podrían, salvando las distancias, compararse con la cuna del Rap en Colombia: el barrio Las Cruces. Ubicado en el centro de Bogotá, este barrio se constituyó tradicionalmente como un sector marginal habitado a través de los años por obreros de las fábricas ladrilleras, trabajadores informales, comunidades desplazadas y demás población vulnerable que configuraron el espacio por medio de la invasión de tierras y la construcción no planificada y artesanal de viviendas (Álvarez, 2016).

Si bien en Las Cruces no se vivió directamente una disputa entre clases sociales por el espacio, ya que para las esferas altas de la sociedad esta zona en un inicio no tuvo mayor importancia, el olvido estatal y la segregación estructural si plantó una realidad aguda de pobreza, discriminación y desigualdad que motivaron a los jóvenes a apropiarse y adaptar, de acuerdo a las características de su territorio, elementos de la cultura Hip Hop. Como consecuencia, en esta zona del centro de la capital se gestaron unas de las figuras más emblemáticas del Rap colombiano: La Etnnia y Gotas de Rap. Estos dos grupos, reconociendo las realidades de su entorno, visibilizaron las demandas sociales de gran parte

de los habitantes de los barrios populares. En este marco, para el año 1993, nace la primera producción musical de Rap bogotano publicada en cassette, la cual se denomina “Contra el Muro” del grupo Gotas de Rap. Asimismo, un año después, en 1994, se lanzaría al público el legendario disco “El Ataque del Metano” de La Etnnia.

Estas dos producciones que nacieron fuera de los márgenes de una ciudad centralizada, relataban las condiciones sociales, económicas y estructurales que atravesaban los habitantes de los barrios marginales, así como también enunciaban las realidades materiales de todas estas zonas desde una postura crítica. Es en ese sentido que

para esa primera generación de raperos, no se trataba de una moda sino de un ataque contra todo lo establecido. Su inspiración no era otra cosa que el gas que producía de forma natural una sociedad en avanzado estado de descomposición (García, 2019).

Gran parte de las canciones que hacían parte de estos dos álbumes representaban la identidad no solo de los MC’s, sino también la de muchas personas de las zonas periféricas de la ciudad. Además, las letras de estas composiciones musicales dejaban claro una búsqueda de transformación social basada en la conciencia de clase. Desde ese punto de vista, el Rap en Bogotá se consolidó en sus inicios en

(...) el modo como cada quien hace de su vida una obra, es decir, del modo como se apropia de las condiciones que vive, de la manera como comparte ese proceso de apropiación con otros y de cómo lidia con los límites y carencias que impone el contexto (Muñoz y Marín, 2002, citados en Uribe, 2017, p. 12).

Ahora bien, el impacto contracultural que tuvo el Rap en la sociedad se hizo sentir fuertemente en la mayoría de barrios populares de Bogotá, pues, como afirman Rincón y Parra (2021), este género musical causó “progresivamente que más jóvenes quisieran sumarse a la producción cultural desde estas estéticas. Lo que, a su vez, fue complejizando la red de actores participantes en el campo social del Rap en Bogotá” (p. 44). Es así que a medida que el Rap iba tomando mayor fuerza en la ciudad, también fueron apareciendo nuevos sujetos y entidades –como empresarios y medios de comunicación– que aumentaron el interés de las personas por estos ritmos callejeros.

Para entender un poco este fenómeno, con el paso del tiempo se crearon espacios de distribución como las discotiendas. Aquí toma relevancia el nombre de la Rock-ola, “una

mítica tienda de discos en el centro comercial Vía Libre de Bogotá, que en los años noventa era un primer filtro de lo que era relevante en la música” (García, 2019) y que ya para 1994 estaba distribuyendo el “Ataque del Metano” de la Etnnia. Ese simple hecho ya ofrecía un reconocimiento dentro de la industria musical al Rap bogotano, pues, reconocía su importancia dentro de la sociedad, sobre todo en los sectores populares, y su gran potencial.

Bajo este fenómeno de expansión cultural y comercial, para 1996, se empezaba a evidenciar distintos procesos de institucionalización de la cultura Hip Hop, especialmente del Rap, en la ciudad de Bogotá. De estos intentos surge uno de los festivales más importantes del sur del continente y considerado el más grande de América Latina cuando se habla de Rap; el famoso “Hip Hop al Parque” que en un principio se denominó “Rap a la Torta”. Este espacio inicialmente representó para aquellos grupos no reconocidos del Rap bogotano la única forma que tenían en la época para distribuir su música y construir redes de apoyo y contacto con el público rapero. No obstante, es innegable que la creación de este mega evento significó un campo de disputa entre los grandes empresarios que buscaban lucrarse del auge del Hip Hop en la capital y la población que representaba y defendía desde su cotidianidad la cultura.

Por otra parte, un hecho histórico y trascendental para el Rap bogotano y nacional, que fue producto del proceso de consolidación y masificación de la cultura Hip Hop en el territorio, fue la unión de dos mundos artísticos aparentemente lejanos como lo son el teatro y el Rap. Después del lanzamiento al público del disco “Contra el Muro” de Gotas de Rap, llegaría inicialmente a los teatros capitalinos un formato innovador para la época que combinaba el Rap con una puesta teatral. Esta obra estaba inspirada “en el asesinato de Andrés Escobar y otras muertes que registraron los medios de la época. Narraba la historia de un hombre a quien la muerte quería llevárselo, pero ella se enamoraba de él. Entonces hacían un pacto: ella le devolvía la vida si él le enseñaba a cantar y bailar rap” (Shock, 2020).

Gracias al gran recibimiento que tuvo la obra en el panorama nacional, el grupo Gotas de Rap de la mano de la reconocida artista Patricia Ariza, llevaron las realidades marginales del barrio Las Cruces hasta distintos países de Europa, donde también gozarían de un gran éxito. Este hecho abriría las puertas para que el Rap de la ciudad se permitiera soñar con la gloria, sin dejar a un lado su esencia contestataria. Sin embargo, este sueño acabaría pronto,

pues, para 1999 se daría la inesperada muerte de Melissa Contento, pilar fundamental del grupo. Este suceso trágico demostró con fundamentos el papel crucial que ha tenido la mujer en la cultura Hip Hop del país, pues, este hecho conmocionó a todo el territorio.

Para finales de los 90's estas dos agrupaciones, La Etnia y Gotas de Rap, junto a otras no tan reconocidas, como Estilo Bajo, abrirían el camino para que en los años 2000 se solidificara una nueva escena del Rap en Bogotá. Para esta época el Rap de la ciudad “estaba escalando y preocupándose por llevar la calidad sonora a un nivel profesional y entregar una evolución en cuanto a técnica y contenido en las letras” (Rincón y Parra, 2021, p. 47). Es en este ambiente que tomaría relevancia la figura de Rocca, un colombiano radicado en Francia que para el 2001 lanzaría bajo el sello Universal Music su álbum “Elevación”. Este disco no solo contaba con una excepcional producción musical, sino también con la particularidad de manejar tres idiomas: español, francés e inglés, lo cual permitiría una acogida global.

De igual manera, para este mismo año, la agrupación Conexión Frontal, conformada por “JHT”, “Juan Habitual” y “Dj Javi Herc”, daría un paso hacia adelante en cuanto a la producción sonora, ya que su disco, “Basado en Hechos Reales”, sería grabado en los legendarios estudios de Audiovisión. Tal grupo y su único álbum cambiarían de cierta forma lo establecido en la escena Rap del país, pues, le dieron “un giro a la forma de relatar la calle, se convirtió en un periodismo del barrio, con una cara distinta, más crítica” (Rincón y Parra, 2021, p. 49). Para la época, Conexión Frontal, sin dejar de hacer un Rap contestatario que mostrará rechazo a las dinámicas institucionales, fue capaz de crear un discurso crítico contra las prácticas delincuenciales, propias de los barrios periféricos, que dañaban a la misma comunidad.

Desde otro ángulo, no es un secreto que en la música Rap quienes se llevan el reconocimiento en su mayoría son los MC's. No obstante, hay figuras como los productores y DJ's que alejados de los reflectores y las pantallas han ayudado a consolidar y expandir la escena Rap en el país. “Benny Bajo” es la viva representación de esto. Para inicios de los años 2000, influenciado por las melodías del Funk, el Rock, el Punk, el Hardcore y la música caribeña, “Benny” aportaría grandes éxitos al Rap de la capital. Nombres de la envergadura como “Big Mancilla”, “Jiggy Drama”, “Flaco Flow y Melanina”, “Lianna”, “Juan Habitual”, “JHT”, entre otros tantos, trabajaron con él. Esta colaboración entre artistas, sumado al uso

del internet como una herramienta para la difusión y el consumo del género, sirvió en un principio en la expansión del Rap bogotano a otras regiones y, eventualmente, a otros países.

Para el 2006, el Rap de Bogotá se estaba popularizando en la mayoría de los barrios bajos de la ciudad y en algunos sectores de las clases altas, donde normalmente se establecían juicios de valor sobre las producciones artísticas originarias de las zonas periféricas. Este fenómeno puede entenderse en gran medida gracias al establecimiento de plataformas digitales como YouTube, Napster y SoundCloud, que permitieron dar a conocer el Rap de la capital de forma más amplia y, además, abrió la posibilidad para que los artistas compartieran con mayor facilidad su música a todos los públicos. Aunque, es preciso aclarar también que estas nuevas herramientas de difusión ayudaron a la industria musical a establecer nuevas formas de apropiación y control hacia las producciones que surgían fuera del mainstream comercial.

Grupos como Crack Family, conformado por “Cejaz Negraz” y “Manny”, fueron unas de las agrupaciones que se vieron beneficiadas del proceso de globalización digital del género en el país. Si bien muchas de sus letras manejaban un contenido explícito frente a la violencia, el microtráfico y el consumo de sustancias psicoactivas, esto no fue un impedimento para que logaran que sus canciones alcanzaran altos números de difusión en las plataformas. Por otro lado, muestra de otras propuestas en el Rap de Bogotá, hubo artistas en solitario, como Ali Aka Mind, u otras agrupaciones, como Aerophon Crew, que manejaron un contenido más poético sin dejar a un lado las realidades materiales de sus entornos y sus lugares populares de procedencia.

Las redes sociales y las mencionadas plataformas digitales de reproducción musical ayudaron a darle mayor visibilidad al Rap de Bogotá entre el 2005 a 2014. Para esta época, el género adquirió una visión más comercial que se evidenció en un cambio de ritmos y letras, como también, en una aceptación más amplia del público en general. Justamente la popularización del Rap capitalino y los beneficios que ofrecieron las plataformas digitales llevaron a los artistas y a los oyentes a acelerar el flujo de producciones musicales. Lo anterior tuvo efectos tanto positivos como negativos para la escena. Por un lado, esta rapidez desencadenó un mayor grado de identificación y apropiación de los discursos planteados por los artistas, lo cual aumentaría los oyentes del género. Sin embargo, por otra parte, esta misma

inmediatez propia de la industria musical mainstream, llevó al Rap bogotano a primar la cantidad por encima de la calidad, denotando así una declinación por discursos más individualistas que fuesen de la mano con las dinámicas del mercado.

Ahora bien, a partir del 2015 hasta el día de hoy, la expansión del género a otros públicos causó un giro drástico en la escena. Con el paso de los recientes años fueron apareciendo con mayor frecuencia nuevas propuestas que diversificaron el catálogo de Rap en Bogotá. Asimismo, este proceso de masificación les permitió a los artistas expandir el espectro en cuanto a las referencias musicales, generando así producciones experimentales que fusionan distintos géneros musicales. Todo esto pudo lograrse gracias a la tecnificación de los procesos musicales, ya que como mencionan Rincón y Parra (2021), la “creación, distribución y consumo, se vieron mediados por las nuevas plataformas digitales, software de producción musical e individualización de la escucha” (p. 52).

A raíz de esto, la última década del Rap bogotano se caracterizó por un aumento en las producciones musicales que trajo consigo una serie de cambios en el panorama, tanto a nivel cultural como comercial. Por un lado, gracias a la globalización del Rap, se han posicionado propuestas que se alejan de las tradiciones del género, experimentando con nuevas estéticas, sonidos y discursos. “LosPetitFellas” son un ejemplo de lo anterior, ya que lograron un gran impacto en la manera distinta de hacer Rap con su disco “Historias Mínimas” (2015). Allí, con un lenguaje menos explícito y más abstracto, la banda plantea contenidos y formas no convencionales –con múltiples temáticas y narrativas– en la descripción de la vida cotidiana donde el amor juega un papel trascendental.

No obstante, también en este corto tiempo surgió con fuerza la figura de “N. Hardem”, un MC bogotano que con el paso de los años se consagró en la cúspide del Rap colombiano. Nelson Martínez, la persona detrás del proyecto “N. Hardem”, ha trabajado de la mano de los productores y raperos más reconocidos del país y el mundo. Sus discos son prueba de un trabajo riguroso y, también, de un sentido de pertenencia de la cultura Hip Hop, por eso no sorprende que se le adjudique la creación de uno de los mejores álbumes del Rap nacional; el complejo pero mítico “Verdor” de 2021. Como bien lo describe Santiago Cembrano (2021), destacado periodista y escritor de Rap en Colombia, “N. Hardem”, es un rapero que

lucha contra la corriente, al no ofrecer mensajes fáciles de entender, con códigos propios. Su estilo consta de un lenguaje abstracto y el abordaje de temas espirituales.

Este panorama diverso y en constante coqueteo con la industria musical mainstream ha establecido en la actualidad un estado de ambivalencia en el Rap bogotano. Por una parte, tras una histórica lucha, se ha reconocido que el rapero es un profesional en su campo de creación, por ende, su trabajo debe ser dignificado. Pero, por otro lado, también se cuestiona radicalmente la transformación que ha tenido el género a raíz de su comercialización para la cultura de masas. Si bien es cierto que toda producción cultural, como lo es la música, se ve atravesada por conflictos sociales como el que se ha venido presentando aquí, es importante reconocer que

lo que las mayorías creen que les gusta libremente es lo que la élite del poder ha decidido que le guste previamente. Gracias a su férreo control sobre la obra de los artistas que eligen que se transformarán en estrellas y a las redes de distribución internacionales que dominan, son capaces de ejercer dominio cultural sobre miles de millones de personas, en especial las más jóvenes (Illescas, 2015, p. 20).

Ya para finalizar y a modo de reflexión es necesario resaltar que no se puede establecer un horizonte claro y concreto para lo que será en un futuro el Rap de Bogotá, ya que las distintas propuestas musicales que se han venido presentando demuestran que no hay una sola dirección en la cual construir. Asimismo, limitar el abanico diverso de posibilidades que nace del género sería desconocer que los artistas son agentes sociales adscritos a unas realidades materiales e históricas específicas que demarcan sus procesos creativos. No obstante, pese a esto, no se puede caer en espacios grises y en nombre de dicha diversidad y libertad de acción permitir una despolitización de la música Rap, pues, como se ha narrado a lo largo del apartado, este carácter es la esencia que sostiene la cultura Hip Hop y sus distintas expresiones artísticas. Ya lo dijo “N-Wise Allah” (2020) en su tema The Realness, “Esta música me hizo libre. No le pongo barreras, Dios me libre. En vender mi alma le puse límites. Cuántas veces me han dicho que es imposible”.

1.2. Rap, un campo social de investigación

A inicios del siglo XXI se observó un interés de la academia por analizar la historia, las letras, los ritmos y el impacto cultural del Rap en de la sociedad (Sánchez, 2021). Desde este momento las investigaciones dedicadas a este género musical dieron evidencia de una fuerte inclinación por análisis cualitativos basados en las perspectivas postmodernas y las teorías críticas. Estos trabajos, como mencionan Rincón y Parra (2021), “(...) colocaron al Rap como una forma de expresión con una función contracultural y de resistencia por parte de los sectores marginalizados de la sociedad y también como un vehículo alternativo de comunicación y construcción de subjetividades juveniles” (p. 13).

La amplia indagación y construcción de conocimientos en torno al Rap, no significó en ningún momento un impedimento para que constantemente se descubrieran, renovaran y postularan nuevas perspectivas investigativas que sumaran a la conversación. Un ejemplo de esto, dentro de tantos que se pueden citar, es la investigación realizada por Vélez (2012) donde analiza las formas en cómo la música se convierte en un medio desde el cual los diferentes actores sociales –como los jóvenes barrializados, las mujeres o comunidades indígenas o afro– narran, representan y luchan por su vida y la de los demás.

Uno de los objetivos que constituye este apartado es presentar una breve reseña sobre cómo el campo de las Ciencias Sociales ha estudiado Rap dentro de la esfera nacional. Esto con el objetivo inicial de reconocer unos campos temáticos de relevancia que proyecten nuevos horizontes analíticos y que, paralelamente, aporten a la comprensión de este fenómeno cultural. Para lograr esto se expondrán, como parte del estado del arte, investigaciones adscritas a distintas ciudades de Colombia –como Bogotá, Cali y Medellín–, las cuales se encuentran ubicadas temporalmente dentro de las dos últimas décadas.

Este barrido documental se realizó en distintas bases de datos como SciELO, Google Académico y BASE (Bielefeld Academic Search Engine). Además, se consultaron varios repositorios institucionales como el de la Universidad Nacional de Colombia, el de la Universidad EAFIT, el de la Universidad del Valle, el de la Universidad Santo Tomás, el de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y el de la Universidad Javeriana. En dicho paneo bibliográfico se revisaron un total de veinte documentos, los cuales fueron desde

trabajos de grados hasta artículos académicos donde se encontraron cuatro categorías analíticas recurrentes, las cuales son: configuración identitaria, representación del barrio, construcción de lo colectivo y formación política.

1.2.1. La construcción identitaria a través del Rap

En la revisión documental se halló trabajos que analizan el papel del Rap en la construcción identitaria de los jóvenes oyentes de estos ritmos musicales. Aquí se encontraron dos trabajos de grado y, también, dos artículos académicos que abordan las formas de identificación de los sujetos en los barrios populares a través del Rap. Sin embargo, aun cuando la identidad es el tema central de estos estudios, los análisis dedicados a esta categoría toman caminos distintos a partir del enfoque dado por cada autor.

Así, trabajos como el de Arévalo (2008) explican cómo los individuos de sectores marginales de la ciudad utilizan el Rap como un mecanismo de defensa contra las dinámicas violentas de los barrios. Trazando maneras alternativas de habitar los territorios que estén fuera de las actividades delictivas que se evidencian allí. Esta constante disputa entre los jóvenes y los contextos marginales contribuye en la configuración y reconfiguración de sus identidades, pues, esta lucha se constituye como sitio de resistencia desde el cual los jóvenes de las zonas populares afirman sus identidades. Es por eso que el carácter contestatario y subversivo del Rap toma relevancia en la medida en que los sujetos lo utilizan como un canal no solo de denuncia de las problemáticas de su entorno, sino también como un punto de referencia para identificarse por medio de los contenidos que se encuentran en las letras de las canciones de Rap.

Esta dinámica de confrontación entre las luchas ejercidas por los jóvenes, apoyada desde el Rap, y la marginalidad producida por la desigualdad social, ayuda a la construcción de una identidad de resistencia en tanto se constituye en mediadora de las disputas sociales existentes en los territorios y a el Rap en una de las herramientas que utilizan los individuos para denunciar las problemáticas de los barrios. Esta misma idea la aborda Cuenca (2015), al estudiar las maneras en que un grupo de jóvenes de sectores populares de Cali, Colombia, han configurado sus identidades sociales en relación con el Rap. Cuenca, enfatiza su análisis en dos elementos: el primero, precisar el tipo de identidad que los jóvenes constituyen

alrededor del Rap; y el segundo, analizar estas identidades como un tipo de productividad simbólica que los jóvenes realizan para resistir y luchar contra las dificultades sociales, políticas y económicas que atraviesan.

Si bien las investigaciones que analizan la construcción identitaria de los sujetos por medio del Rap lo hacen destacando la resistencia de estos contra las dinámicas desfavorables que se viven en los barrios marginales, es importante precisar que estas formas de identificación están ceñidas a formaciones discursivas. Pues, como menciona Restrepo (2007), las identidades son producidas, disputadas y transformadas en el discurso. Estas producciones discursivas de la identidad son tan reales que afectan a los sujetos y los barrios que habitan. Sobre esto, Cuenca (2016) plantea que los estigmas impuestos por parte de la sociedad y los medios de comunicación reducen a los jóvenes de las zonas populares a simples delincuentes, drogadictos y violentos. Creando no solo estereotipos sesgados de estos mismos, sino también de los barrios en los que habitan, ya que se construyen imaginarios únicamente de violencia e inseguridad de estos lugares. Aunque estos estigmas en su gran mayoría son impuestos, se necesita un grado de asimilación, de la población señalada, para que sean parte de la construcción identitaria de los mismos.

En ese sentido, surge la necesidad de construir nuevas formas de habitar los barrios que resistan a la precarización de la vida cotidiana, pero que no revictimicen las situaciones que viven los jóvenes en estas zonas. Aquí Cuenca (2016) propone una interpretación en la que se destaque la productividad cultural, en este caso la que nace del Rap, que tienen los jóvenes. Ya que, con el Rap los jóvenes establecen positivamente sus identidades y sus orígenes sociales como habitantes de los barrios popular, dado que "la vivencia del barrio no solo se transmuta en recuerdos: lo que también llama la atención es el impacto que tiene en las identidades de sus habitantes" (p. 144).

Por otro lado, sobre los procesos de construcción de las maneras de ser y habitar la ciudad, determinados por el desarrollo de la configuración urbana y las relaciones sociales, Pavía (2018) expone que

la música como objeto de estudio, participa en la relación entre las dinámicas de organización de las estructuras sociales y la organización simbólica de las sociedades.

Es decir, que la música está involucrada en la construcción de lo social y, por lo tanto, juega un papel importante en la comprensión de las sociedades complejas. (p.13)

En este marco, la música es fundamental para comprender la organización de la vida humana, pues, es un factor determinante en la construcción de identidades individuales y colectivas de grupos que definen su lugar social. Bajo este análisis, las identidades se entienden desde las diferencias, pues, “(...) remiten a una serie de prácticas de diferenciación y marcación de un nosotros con respecto a unos otros” (Restrepo, 2007, p. 25). Por ende, las identidades construidas desde las producciones sonoras comienzan a constituirse desde las distintas formas de vida que los sujetos adoptan a partir de los usos que le dan a la música y las prácticas musicales.

Planteado lo anterior, se puede decir que los trabajos sobre el Rap, con énfasis en la construcción identitaria, en su mayoría delimitan su análisis a las maneras en que los jóvenes utilizan este género musical como herramienta de denuncia de las problemáticas de los lugares que habitan cotidianamente, constituyendo así identidades de resistencia. Por otra parte, también se encuentran trabajos que estudian las identidades como realidades sociales inmersas en las dimensiones discursivas, las cuales configuran no solo las condiciones de percepción y pensamiento, sino también las prácticas, experiencias y relaciones de los sujetos. Y, en menor medida, se hallan producciones académicas que entienden las identidades en el Rap desde su sentido diferenciador. O sea, desde los distintos usos que le dan los sujetos a la música y como estos los diferencia del otro.

1.2.2. Representación del barrio a través del Rap

La anterior categoría se vincula con el siguiente campo analítico, que analiza las distintas representaciones del barrio creadas a partir de las composiciones de las canciones de Rap. Aquí se hallaron tres artículos investigativos y un trabajo de grado que abordan conceptos como: subjetividad, identidad, imaginarios, construcción de la ciudad y música, para explicar el papel del Rap en la constitución de las maneras de entender los espacios urbanos. Ahora bien, como ya se había resaltado en la categoría de construcción identitaria, la investigación de Arévalo (2008) no solo estudia cómo el Rap define ciertos rasgos en los comportamientos de los individuos, sino también observa las formas en que los rappers en

sus letras construyen imágenes de la ciudad que, posteriormente, son apropiadas e interpretadas por las personas.

De igual modo, bajo la metodología de análisis líricos, González (2015) examina 54 canciones de Rap, para describir las diversas formas en que se representa en ellas a la ciudad de Bogotá. Por medio de este análisis plantea que los sujetos construyen simbólicamente ideas de la ciudad, convirtiéndola en el gran escenario donde se enmarcan todas las interacciones y significados de los individuos. Según esto, los barrios dejan de verse simplemente como grandes recipientes que albergan personas sin conexión alguna y, en contraste, empiezan a problematizarse como los lugares en los cuales los individuos construyen relaciones interpersonales que les dan sentido a estos espacios urbanos. En ese orden, entendiendo que la música también produce la ciudad, ya que influye en las relaciones sociales y en las actividades que se desarrollan en ella, Viñuela (2010) plantea que “los espacios urbanos no son lugares sin significados, sino son telón de fondo de gran parte de las manifestaciones culturales, además un ente orgánico que constantemente se transforma”. (p. 16)

En consecuencia, la música forma parte de los medios de expresión a través de los cuales se pueden estudiar los cambios y las transformaciones de la ciudad, dado que la representación de los lugares a través de la música permite entender cómo se han concebido con el paso del tiempo los espacios urbanos. Entonces, “las diferentes formas de representar la ciudad en un momento determinado suelen plasmarse en música a través de los diferentes discursos que articulan en los géneros musicales” (Krimms, 2007, p. 18, citado por Viñuela, 2010, p. 17), permitiendo así crear diversas maneras de entender y habitar un mismo espacio.

Por su parte, con el fin de sumar otro elemento a la discusión entre los estudios que relacionan el barrio y el Rap, Belalcázar (et al., 2017) propone que las instituciones educativas sean tenidas en cuenta en esta ecuación. Ya que,

la escuela como institución, es un componente de los barrios de la ciudad y no puede estar al margen de su realidad, si bien las paredes de la escuela las separa de la calle, la calle entra a través del contexto mismo de los estudiantes. (p. 32)

Por tal motivo, los colegios al ser parte del barrio y, además, un reflejo de él, deben complementarse con las producciones culturales que surgen allí. Para así, al tener en cuenta las representaciones que los estudiantes tienen de su entorno y de sus manifestaciones culturales, potenciar procesos educativos con mayor riqueza en el aprendizaje y en la formación de sujetos íntegros.

Según lo dicho hasta aquí, los espacios urbanos no son meramente lugares físicos desligados de quienes los transitan. Todo lo contrario. Estos espacios toman y retoman constantemente sentido en la medida en que los individuos interactúan con ellos. Por lo cual están sujetos a transformaciones, más desde lo subjetivo que desde lo objetivo, que les brinda infinitudes de significados. No obstante, estos significados se ven determinados por un conjunto de experiencias, prácticas y simbolismos que los sujetos construyen en el andar cotidiano. Donde la música, como cualquier otra representación artística, influye directamente en la manera en que un lugar se entiende.

1.2.3. El Rap como herramienta política

Los trabajos encontrados en el barrido documental, que tienen como tema de investigación el carácter político del Rap, se caracterizan por centrar su análisis en conceptos como la resistencia, los valores hegemónicos, la ideología, entre otros. En estos documentos se puede encontrar que lo político se entiende como la forma en que los individuos coexisten con las realidades y personas de su entorno. Un ejemplo de esto es el trabajo de Jiménez (2021), en el cual realiza una categorización de las dinámicas del conflicto armado y la violencia urbana en la ciudad de Bogotá con el objetivo de plantear la posibilidad de construir un contexto de paz desde los relatos musicales del Rap. Bajo esta idea la práctica popular, comunitaria y política juega un papel fundamental en la resolución de conflictos, pues, se convierte en un mecanismo de resistencia.

Por otro lado, Ravelo (2018) presenta en su estado del arte algunas categorías cercanas a las planteadas en este apartado como: la construcción identitaria, la representación del barrio y lo político en el Rap. En este trabajo el autor comprende lo político como “los procesos de significación que construyen las personas sobre su rol ético-político y su relación con el mundo” (p. 135). Según esta perspectiva, lo político pasa a analizarse como la

búsqueda y realización de un bien común, donde los intereses individuales son desestimados (González, 2011). Asimismo, aportándole a esta mirada, Alvarado (et al., 2012) afirma que la subjetividad política implica

la potenciación y ampliación de las tramas que la definen: su autonomía, su reflexividad, su conciencia histórica, la articulación de la acción y de lo narrado sobre ella, la negociación de nuevos órdenes en las maneras de compartir el poder, y el reconocimiento al espacio público, como juego de pluralidades en las que los sujetos se reconocen como iguales en cuanto humanos, (...) al mismo tiempo se reconocen como diferentes en cuanto es particular su apropiación biográfica. (p. 40)

Ahora bien, como sujetos inmersos en una sociedad determinada, los rappers construyen su subjetividad política a partir de las producciones artísticas y culturales que realizan para resistir y denunciar las características precarias de los contextos que habitan. Estas mismas acciones transgreden al público, pues, las apropian para constituir formas personales de identificación y enunciación. Sobre esto, Ramírez (2012) expone que

el aporte de las expresiones artísticas a la construcción de la subjetividad política tiene que ver con la posibilidad de utilizar lenguajes novedosos, (...) lenguajes que recurren a lo simbólico, (...) y rompen la rutina cotidiana, que se permiten hacer la crítica política desde varios lugares de enunciación. Uno de ellos la resistencia a los poderes hegemónicos que marginalizan y excluyen a las poblaciones. (p. 128)

Entonces, la resistencia por parte de los sujetos que habitan las zonas populares toma relevancia en el campo dedicado al carácter político del Rap. Pues, esta expresión artística se convierte en una herramienta que ayuda a tramitar las realidades de las comunidades y los desafíos que afrontan diariamente. Asimismo, gracias a las apuestas políticas desde el Rap, los jóvenes reinventan sus vidas y luchan contra los prejuicios creados en el discurso y materializados en la cotidianidad. Estas expresiones colectivas y politizadas causan una transformación en las subjetividades de los jóvenes. Además, en los trabajos se resalta que el vínculo entre el Rap y lo político tiene como fin defender los intereses comunes de las clases bajas y hacer frente a las dinámicas de individualización y marginalidad.

1.2.4. Construcción colectiva desde el Rap

Al igual que la cultura Hip Hop ha sido a través de los años el mecanismo desde el cual distintas comunidades marginales han expuesto y hecho frente a las realidades complejas de su entorno, El Rap, desde sus inicios en la década de los 70's, también se ha constituido como una herramienta de posicionamiento político. Esta cohesión ha sido posible desde un inicio gracias a la segregación estructural que ha buscado confinar a las personas de las periferias en territorios determinados para ejercer en ellos mecanismos de control. Como resultado de tales luchas se han consolidado en estos territorios símbolos de resistencia, herramientas de unión y conciencias colectivas que han configurado movimientos políticos desde el Rap (Rincón y Parra, 2021).

En el contexto colombiano la organización colectiva a partir del Rap no ha sido una excepción. Montoya (2022) explica bien esto en su artículo, donde recoge las narrativas de los jóvenes que habitan las comunas populares de Medellín. Su análisis se desliga, como ya se vio en la categoría de construcción identitaria, de una perspectiva revictimizante y busca por el contrario reivindicar las experiencias de aquellos raperos que hacen de su vida un canto. Aquí la autora afirma que para narrar el Hip Hop propio de la ciudad de Medellín hay que “sumergirse en el barrio, transitar por espacios llenos de narraciones juveniles y con ellas contar otras versiones de la vida, distintas a las que divulgan los medios masivos de comunicación” (p. 79). En esta mirada lo colectivo pasa por las experiencias que han vivido los distintos jóvenes de las comunas de Medellín y cómo desde su andar individual y en conjunto buscan posicionar una nueva narrativa que destaque el carácter comunitario y de resistencia de su territorio.

Por otro lado, Cárdenas (2018) plantea que el arte como una herramienta aplicable a la organización colectiva de comunidades, territorios y familias, contribuye a la construcción del tejido social, pues, por ejemplo, con el Rap y los quehaceres que desarrollan los colectivos, se evidencia que hay un carácter transformador de los sujetos al influir en los cambios de sus contextos. En ese sentido, las comunidades adscritas al Rap están en búsqueda de soluciones, debido al divorcio del poder público con la realidad local, y uno de los caminos posibles es la conformación de grupos ligados a las actividades culturales que permitan la

construcción de lazos de identidad. Por ende, la pertenencia a un barrio es la marca por la cual los jóvenes destacan su procedencia.

Adicionalmente, autores como Rey (2009) interpretan el carácter colectivo del Rap desde una perspectiva centrada en la cohesión social. Desde su punto de vista, y como ya se había expuesto con anterioridad, el Rap les permite a los jóvenes identificar aquellas cosas que los entrelazan con otros sujetos y, en la misma medida, les permite encontrar los aspectos que los diferencian de otras generaciones. Esto es debido a que el Rap no solo es una manifestación musical, sino que, además, está atado a expresiones como la moda, los comportamientos urbanos y las formas de afiliación y de encuentro que ratifican, individual y colectivamente, la pertenencia de un sujeto o una comunidad a una generación o una clase social.

Pese a que estos tres autores analizan la construcción colectiva desde el Rap a partir de miradas distintas, los tres coinciden en que el Rap les permite no solo a los jóvenes sino a la misma comunidad, constituir redes de apoyo que fortalecen la identidad barrial y el sentido de pertenencia hacia los territorios. Asimismo, las posturas tanto de Cárdenas (2018) como Montoya (2022), destacan la importancia de crear lazos comunitarios que permitan a las personas de los barrios marginales llevar su realidad inmediata sin tantas dificultades, aun cuando estas realidades están marcadas por dinámicas violentas. Aunque, si es preciso resaltar que apostar por la construcción y transformación colectiva de estas zonas significa radicalmente ir en contravía de los valores hegemonícamente establecidos, pues, esta decisión desafía los paradigmas del actual sistema mundo capitalista que prioriza por encima de cualquier cosa el carácter individualista con el fin de anular toda manifestación de autogestión y organización comunitaria.

CAPÍTULO 2. CÓDIGOS UNDERGROUND: LAS DINÁMICAS DE RECIPROCIDAD Y RESISTENCIA EN EL RAP DE BOGOTÁ

“(…) Nos asentamos en la esquina; y hacemos los dibujos y las fotos y los libros y la canciones y las calles y las cosas que son nuestras y que nos dan un sitio en el mundo y nunca se nos olvida el camino de regreso porque esa fue la manera que encontramos de vencer a la muerte.”

Gilmer Mesa - La Cuadra

Para darle vía libre a este capítulo es necesario abordar el significado del término underground dentro de la cultura Hip Hop, ya que este concepto va tomar un papel protagónico de aquí en adelante. Sin embargo, cabe aclarar primero que, al no haber una definición unificada del mismo, se intentará dar una aproximación a este a partir de los testimonios brindados por los rappers entrevistados. Dicho esto, como punto de partida es crucial cuestionar la idea establecida que asocia directamente el underground al reconocimiento mediático que recibe un artista o una escena musical independiente. Según esta lógica, todo aquel que no cuente con un nivel destacable de visibilización en plataformas digitales o con el apoyo de los medios, inmediatamente podría ser considerado como parte del underground –una etiqueta negativa dentro de la industria musical capitalista–. En este marco, la relevancia de un artista es medida principalmente a través de las métricas de reproducción que arrojan las plataformas digitales de streaming y, también, a partir de las ventas de discos, entradas a conciertos y apariciones en medios tradicionales.

Esta perspectiva del underground reducida únicamente a datos cuantitativos tiene ciertos vacíos analíticos y contradicciones. Por un lado, al estar basada estrictamente en los algoritmos de escucha, favorece en su mayoría a los artistas que se acoplan a los estándares e intereses de la cultura de masas. Esto se ve traducido en un proceso de homogeneización del gusto de los consumidores y, paralelamente, en un menor grado de visibilización de las propuestas artísticas independientes. Por otra parte, esta noción cuantificada del underground cae ampliamente en discursos meritocráticos en tanto asume que todos los sujetos que se dedican a la creación musical parten de condiciones materiales igualitarias. En ese sentido, desde esta noción, para alcanzar el reconocimiento global solo hace falta que los artistas maximicen su talento y se adapten a las dinámicas comerciales de la industria mainstream.

Reconocer estas problemáticas es importante para poner en tela de juicio el supuesto discurso de paridad dentro de la industria musical y, también, para demostrar que este escenario cultural está marcado por una desigualdad que perjudica a los artistas y las escenas musicales emergentes. Además, hay que tener presente que dichas métricas de reproducción no tienen en cuenta las inyecciones de capital que los sellos discográficos dedican a la promoción de ciertas producciones musicales y las cuales benefician en su mayoría a los artistas que hacen parte de la industria musical mainstream. En todo caso, suponiendo que esta noción basada únicamente en datos cuantitativos describiera a cabalidad el significado de underground dentro de la cultura Hip Hop, esta solo se podría entender en contextos musicales masificados como el de Estados Unidos y el de ciertas partes de Europa, pues, exceptuando algunos casos esporádicos, en Latinoamérica la gran mayoría de los rappers nunca han gozado de un amplio reconocimiento en plataformas digitales de streaming y menos han tenido el apoyo de los medios de comunicación tradicionales.

Teniendo presente los puntos anteriores, ahora si cabe preguntar ¿qué se entiende por underground? Por lo pronto se puede decir que las distintas aproximaciones al término parten inicialmente de apreciaciones personales y subjetivas que plantean una línea divisoria difusa entre los productos culturales que se consideran como mainstream y aquellos que se conciben como parte del underground. Sin embargo, ante esta falta de claridad entre lo que es y no es, se puede plantear la primera apreciación a partir de lo dicho por “OneTwo”. Desde su perspectiva, “el underground, más que un lugar de paso para los artistas del cual se sale obteniendo fama y reconocimiento global, es más bien una decisión consciente de habitar y crear productos culturales dentro la industria musical” (comunicación personal, 23 de mayo del 2025). Dicha decisión se maneja bajo un modus operandi que emerge de una postura ideológica crítica y contracultural frente a las dinámicas de despojo artístico de la escena musical mainstream, en la que resaltan parámetros como la autenticidad de los rappers –concepto que será abordado a profundidad en el siguiente apartado–, la independencia artística, la promoción y circulación en formatos alternativos y la apropiación de los valores y raíces sociales, políticas y éticas de la cultura.

Además, otro componente que tiene un alto grado de relevancia al momento de considerar a un rapper o una escena como underground, es su relación activa con los

escenarios marginalizados, ya que es en estos contextos populares donde la cultura Hip Hop nació y se transformó en una herramienta de resistencia y unión para las personas de los barrios. Por eso, la noción de underground en el Rap también debe entenderse desde una perspectiva de clase, pues, como menciona “Zizzmo”,

(...) el underground también es recordar el barrio, recordar de dónde viene uno y de donde viene la gente que hace Rap. Porque si uno analiza la historia del Hip Hop es re popular y es re barrial. Entonces, el underground también es mover las cosas en otros escenarios, mover las cosas de otras maneras. No es que esté mal monetizar la vuelta. Por eso hay que ir a eventos, por eso hay que comprarle un disco al socio que hace Rap, por eso hay que ir a los espacios donde está y se mueve la cultura desde el tú a tú. (...) Entonces, siento que underground también es eso, el conocimiento, el conocimiento callejero. Todo esto hace que la cultura siga siendo nuestra, de los marginados, de los nadie, que siga siendo un ejercicio de conspire, porque también creo que el Hip Hop es conspiración y complicidad reflejada en pagar la boleta al parcero que hace un evento de Rap porque ahí también se habita la cultura. (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

En ese sentido, teniendo en cuenta lo dicho hasta este punto, se puede afirmar que en el Rap de la capital el underground simboliza una postura consciente de creación cultural dentro de la organización de lo simbólico. Tal determinación emerge de la iniciativa de preservar el carácter político, comunitario y crítico de la cultura Hip Hop, frente a la mirada mercantilista y comercial de la industria musical mainstream.

Con el fin de explorar a mayor detalle las tensiones expuestas, en lo que queda de este capítulo se desarrollarán dos dimensiones cruciales para analizar el problema social que rige esta investigación. En primera instancia, se problematizará la idea sobre las aparentes redes de colaboración establecidas en la escena que ayudan a examinar las estructuras de apoyo mutuo y las relaciones entre artistas que facilitan la creación, a la vez que funcionan como mecanismos de resistencia frente a la marginación socioeconómica y al poder de la industria musical. Aquí mismo, se ahondará en las distintas estrategias de economías culturales alternativas desarrolladas en el underground de Bogotá que sirven como sistemas de producción y distribución y que operan paralelamente a la industria musical mainstream. Por último, se profundizará con mayor detalle las tensiones entre autenticidad y sostenibilidad, pues, esta discusión permite abordar la disputa entre la intencionalidad de los

rappers por sostener la integridad artística underground, o como se denomina en la escena “mantenerlo real”, y la necesidad imperante por generar ingresos para la supervivencia.

2.1. Rap underground: el espacio donde se construyen redes solidarias de colaboración

Antes de realizar las entrevistas que brindaron un horizonte más claro a esta investigación, se buscó en un principio abordar de una manera cuidadosa, con la intención de no caer en ambivalencias o idealizaciones, las relaciones que construyen los sujetos en el Rap de Bogotá. Por tal motivo, al momento de conceptualizar estos vínculos artísticos, se llevó a cabo primero un paneo documental que permitió identificar las maneras en cómo los individuos se relacionan dentro del movimiento underground. En ese sentido, las reflexiones presentes en los encuentros efectuados con algunos rappers sirvieron para nutrir dicha conceptualización con significados y experiencias más personales. Permitiendo así responder algunas dudas que aquejan la presente investigación, por ejemplo, ¿si la escena de Rap underground de Bogotá está constituida por redes de colaboración solidarias? y ¿si estas colaboraciones se rigen bajo algunos preceptos éticos, políticos, culturales o económicos?

Para problematizar estas preguntas es importante exponer una reflexión que surgió a raíz de las distintas conversaciones con los rappers sobre la visión que ellos tienen del Rap bogotano. Esta reflexión parte de una analogía que compara, entendiendo las claras distancias, la constitución del Rap underground en Bogotá con las estrategias y acciones que llevan a cabo las personas marginalizadas para establecer de forma legítima y organizada un barrio popular. Se entiende que al presentar superficialmente tal analogía se corre el riesgo de que no se comprenda en su totalidad y, por el contrario, parezca absurda. Sin embargo, al explicar ciertos puntos que sirven de comparación entre estos dos procesos, todo cobra mayor sentido y justifica su relación.

En ese orden, si se parte de la idea de que en Bogotá los barrios populares se han constituido históricamente a través de procesos de ocupación informal del suelo, impulsados por la necesidad de vivienda de personas con bajos recursos económicos (Hernández, 2013), se pueden establecer varias conexiones con las formas e intencionalidades con las que los rappers se vinculan con sus pares en la escena de Rap underground de Bogotá. Un ejemplo

de esto son experiencias de los primeros grupos de Rap de la capital –como La Etnnia o Gotas de Rap– quienes, sin ayuda de grandes disqueras musicales, sin el apoyo de promotores, sin inyecciones de capital y sin ni siquiera experiencia en el panorama artístico, se hicieron a la fuerza de un lugar dentro la industria musical, cimentando así el camino que ellos y los futuros rappers transitarían. Para que esto fuese posible la creatividad fue indispensable, sobre todo, al momento de establecer estrategias de gestión independiente que permitieran la creación y distribución de sus producciones culturales.

Aun cuando estos grupos visibilizaron nacional e internacionalmente el Rap de la capital, la industria y los consumidores culturales potenciales observaron este género musical con ciertos prejuicios por la procedencia social de los rappers, ya que estos venían principalmente de zonas marcadas por la violencia y la criminalidad. Ignorando completamente que estas realidades son resultado del olvido estatal histórico que han sufrido los habitantes de los márgenes de la sociedad. Justamente, estas mismas etiquetas despectivas han sido adjudicadas a los distintos asentamientos informales y zonas periféricas, donde externamente son vistas como lugares en esencia inseguros, caracterizados por la delincuencia y la suciedad. Estigmas que han servido históricamente para sostener un discurso clasista que asocia lo no pulcro y lo no blanco con la pobreza.

Estas condiciones sociales y la falta recursos económicos e infraestructurales, sumado a la marginalización que sufrieron por parte de la industria musical mainstream desde un inicio, obligó a los rappers a ver la independencia artística no como una opción sino más bien como la única alternativa que tenían. Por lo que para materializar sus piezas musicales tuvieron que llevar a cabo distintas actividades –legales o no– que les brindará ingresos económicos para invertir en sus producciones. “Fumas Bolivar”, integrante fundador del icónico grupo de Rap bogotano Fondo Blaco y del reconocido sello discográfico independiente Crack Family, menciona en una entrevista que,

Nosotros (los integrantes del grupo Fondo Blanco) éramos de conseguir lucas rápido. (...) Pues, todos teníamos que tener lucas porque el día que hiciéramos una presentación todos teníamos que tener una camiseta con el emblema que nos representará y eso valía dinero y yo no tenía para comprar once camisetas o doce gorras, pero entonces cada quien tenía que tener para comprarse lo suyo. (...) Mi familia, mi pandilla siempre fue Fondo Blanco, pero

yo no podía involucrarlos a ellos en mis cosas porque ahí había unos que sí trabajaban. Gracias a estas actividades, nosotros pudimos hacer presentaciones en diferentes barrios porque en esas épocas era mucho más difícil porque las condiciones sociales eran complicadas y porque acceder a un sistema de producción artístico musical era súper difícil y no teníamos las formas, solo una organeta que me dio mi mamá. Con esta nosotros pudimos tener nuestras primeras producciones, nuestros primeros sonidos empíricos porque nadie sabía de producción y no existían las redes sociales. (Conducta Delictiva, 2025, 15 de enero)

Como otro punto de comparación, los barrios informales se han ligado fuertemente a la noción de lo familiar y lo comunitario, pues, no solo los habitantes de estos lugares han edificado progresivamente sus hogares en busca del beneficio y la comodidad de sus allegados, sino también el espacio público del barrio popular se ha pensado –salvo algunas excepciones– para la disponibilidad de todas las personas que viven alrededor. Esto se ve reflejado en la creación de lugares que sirven como puntos de encuentro para que los habitantes puedan llevar a cabo acciones orientadas desde el afecto, el compromiso y la recreación. Convirtiendo el espacio público del barrio en un escenario familiar y comunitario con una gran carga simbólica (Segovia, 2000, citado en Hernández, 2013).

El Rap no se aleja de esta noción de lo familiar. Un ejemplo de esto es “N. Hardem” (2017) en la canción “L.Q.M.E”, acrónimo que le dió nombre a su EP “Lo Que Me Eleva”. En esta composición él presenta en poco más de cuatro minutos su recorrido en el Hip Hop y, concretamente, con la frase, “todo lo veía desde el andén, con las gafas y el triciclo que ya no me quedan. Nada se pueden llevar: lo que se hereda no se hurta y yo heredé lo que me eleva”, expone la importancia que han tenido los demás –familiares, amigos y referentes– en su construcción identitaria y en su formación como sujeto vinculado a la cultura Hip Hop. Dicha rima permite entender que la connotación de lo familiar, aunque de forma distinta, está también presente en las experiencias de los rappers y en las formas en las que estos se vinculan con los otros.

Sin mencionar con mayor profundidad que muchos de ellos han tenido sus primeros acercamientos al Rap gracias a algún pariente, lo cual transforma este género musical en un producto cultural que se puede transferir de una generación a otra, como quien hereda un

objeto cargado de memorias, experiencias y sentires. “OneTwo”, profundiza más esta idea cuando comenta que,

Yo tengo un hermano 5 años mayor y él fue quien me inculcó cierto gusto musical por el Rap. Aunque, él no me permitía escuchar cualquier Rap. Lo que me educó en la materia porque yo después fui formando como mi propio criterio. Entonces, pues, él por ejemplo me enseñó "Supremacy" de Dann Niggaz y Lil Supa, eso me tramaba resto. (OneTwo, comunicación personal, 23 de mayo del 2025)

Para darle cierre a la reflexión sobre analogía entre los asentamientos informales y la escena de Rap underground en Bogotá, es crucial mencionar que de la misma manera en la que los barrios populares han sido resultado de procesos de autogestión comunitaria, donde la unión de los habitantes ha sido crucial para conseguir metas que beneficien a la totalidad de las personas y, además, facilite la creación de vínculos fuertes donde todas las partes estén interconectadas (Granovetter, 1973). También la escena de Rap underground bogotana se ha concebido como un espacio simbólico donde se busca promover la construcción de una comunidad basada en principios como la confianza y el respeto recíproco. “SUDFAIV”, hace referencia a esto cuando plantea que,

La verdadera esencia del underground busca crear unión, ¿sí? Por eso uno también tiene la intención de crear comunidad, de reunirse con la persona que hace los beats, que un feat o que muéstrame lo suyo, que dónde se va a presentar y así. (...) Entonces, ese sentido de comunidad que tiene como tal el Hip Hop es lo que permite que se construyan vínculos fuertes. (SUDFAIV, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Entonces, estas relaciones que tejen los rappers con otros artistas dentro del underground se caracterizan por ser, en su mayoría, relaciones integrales donde todas las partes involucradas pasan constantemente por un proceso de retroalimentación. Sobre esto, “Cerounno” (2024) en su tema “El Camino” rapea que, “nombro a mis amigos en una frase y tu círculo aprende que hay que retroalimentarse”, haciendo precisamente referencia a la importancia que tiene esta herramienta comunicativa en el fortalecimiento de los vínculos interpersonales. En ese sentido, la sinceridad toma relevancia puesto que se entiende como la base de todo acuerdo y, por el contrario, los silencios seleccionados son percibidos como decisiones conscientes que pueden deteriorar los vínculos (Kant, 1795). Reafirmando lo

dicho líneas arriba, “OneTwo” expone los valores desde los cuales ha tejido sus vínculos dentro de la cultura Hip Hop y comenta que

Las relaciones que he tenido tanto en el Rap como en el graffiti han sido desde el respeto, ¿sí? Porque, por ejemplo, en el graffiti el respeto es muy latente. Por eso, en un principio, muchas veces recibí regaños de mis socios. Aunque me enojaba, entendía que eran códigos que tenía que aprender. (OneTwo, comunicación personal, 23 de mayo del 2025)

De igual forma, la descentralización del poder en estas relaciones es indispensable porque al existir alguna jerarquización en ellos se pierde la horizontalidad que se pretende alcanzar. Pues, como rapea “Jam Block Jr” (2018) en la canción “Sesión 93”, “no hay jerarquías cerca del gremio”, refiriéndose a que ninguna de las personas que participan en los distintos procesos creativos tienen un rango o importancia superior o inferior a otra. Asimismo, relacionado a esto, menciona “Zizzmo” que las relaciones que ha establecido dentro del underground se han basado en la “complicidad y en un ejercicio de crecer colectivamente donde se busca construir y establecer códigos y acuerdos. Esto crea un ambiente <<compety>> amoroso con los socios que jala de todas las partes y se aleja de las relaciones del ego”. (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Sin embargo, es importante mencionar que estos vínculos no se afianzan por casualidad. Todo lo contrario. Para que exista una verdadera intencionalidad de construcción solidaria, estas relaciones pasan por un periodo de “prueba”. En esta etapa existe un intercambio de posicionamientos, saberes y constructos sociales que determina, por un lado, el establecimiento o no de tal vínculo y, por otra parte, la intensidad de él. Bien lo menciona Granovetter (1973), la fuerza de estos vínculos se define en gran parte por la combinación de tiempo, emocionalidad, intimidad y servicios recíprocos que se tejen. Por lo que no se pueden resumir únicamente desde la cantidad de horas compartidas, sino más bien desde la calidad de esas interacciones. Además, como posicionamiento político y ético, estos vínculos se desligan radicalmente de la perspectiva capitalista de construir relaciones bajo lógicas de conveniencia o de beneficio individual, por lo cual interactúan desde puntos comunes como el respeto y la admiración mutua.

Ahora bien, con el fin de entender con mayor profundidad los móviles que motivan las vinculaciones entre los sujetos sociales dentro del movimiento underground en Bogotá,

es pertinente plantear si estos vínculos trascienden tal dimensión personal y se logran consolidar como redes de colaboración solidarias. Puesto que, si solo se tiene en cuenta la información que se ha dicho hasta este punto, se podría considerar que los vínculos que construyen los rappers parten únicamente desde una pequeña dimensión interpersonal y cotidiana, como si se trataran de un conjunto de relaciones amistosas separadas unas de las otras.

No obstante, para analizar esto es importante explicar primero a qué se hace referencia cuando se habla de redes de colaboración solidarias y cuáles son sus intenciones políticas, económicas y sociales. En ese orden, como punto inicial es indispensable entender que las redes solidarias de colaboración no surgen de espacios creados y gestionados por el mercado o el Estado –por el contrario, son una respuesta a las injusticias de estos–, sino más bien emergen de la militancia activa de grupos organizados en el panorama cultural. Es en este escenario donde se comienzan a establecer redes colectivas que se preocupan por la promoción de las libertades éticamente ejercidas. Asimismo, según Mance (2002), estas redes buscan hacer frente a los patrones capitalistas que se han globalizado en todas las esferas de la sociedad con estrategias comunitarias que ayuden a mejorar las condiciones de vida de cada individuo involucrado en este tejido. De tal manera que estas interacciones toman aún mayor relevancia en la consistencia de cada miembro y también en las formas en la que estos acogen a los demás y colaboran entre sí. Por tal motivo, se sustentan en relaciones de integración, en flujos de elementos, en lazos que potencializan la sinergia colectiva y en la idea de una transformación de las lógicas hegemónicas de relacionamiento.

Aun así, a partir de las implicaciones políticas, apostarles a las redes solidarias de colaboración no solo implica plantear proyectos de producción y comercialización basados en la autogestión comunitaria, sino también comprende cuestionar las lógicas de consumo capitalista. Por eso, estas redes le apuntan a un consumo consciente, el cual se basa en la selección de bienes y servicios que no solo satisfagan las necesidades de las personas, sino que también promuevan el bienestar de otros proyectos comunitarios a fines. Asimismo, al consumir de forma crítica se evita apoyar las prácticas de despojo y explotación del sistema capitalista y, paralelamente, se contribuye a la descentralización de la riqueza (Mance, 2002).

Dicho esto, la viabilidad de esta alternativa depende en gran parte de, por un lado, el establecimiento de estrategias de consumo consciente y, de otra parte, de la reinversión colectiva de excedentes y de la colaboración recíproca. Por consecuencia, a partir de estos tejidos se busca expandir nuevas relaciones sociales de producción y consumo basadas en criterios como la ausencia de explotación laboral y la autodeterminación comunitaria (Mance. 2002). Lo que transforma estas redes de colaboración solidarias en un acto organizado de resistencia –con implicaciones sociales, políticas y económicas– que hace frente a las dinámicas hegemónicas del capitalismo que promueven el individualismo, el acaparamiento de recursos y riquezas en unas pocas manos, la desigualdad en todas las esferas de la vida humana y demás problemáticas.

Teniendo como punto de referencia lo planteado con anterioridad se puede empezar a analizar si las relaciones que establecen los rappers de Bogotá logran trascender una dimensión más amplia que les permita constituir redes solidarias de colaboración o, por el contrario, se quedan simplemente en vínculos personales que encuentran significado en la subjetividad de cada sujeto. Lo cual no quiere decir que se intente demeritar estos tipos de relacionamiento, pues, se entiende la importancia que tienen en la construcción identitaria individual y colectiva. Más bien, lo que se pretende es contrastar los planteamientos teóricos y prácticos que sostienen a las redes solidarias de colaboración con las maneras en las que los rappers tejen vínculos en el movimiento underground de la capital.

Para esto, es preciso traer a la discusión un par de frases de dos canciones que intentan responder esta incógnita. Por un lado, “OneTwo” (2025) en el tema “Disciplina e Instrucción”, brinda su perspectiva sobre el Rap capitalino y canta que, “es colectivo y no tengo dilema, porque soy de compartir lo poco bueno que me llega”. Con esta simple rima ya dibuja un puente que conecta lo explicado sobre las redes de colaboración solidarias y el sentido colectivo que caracteriza el movimiento underground. Allí, él puntualiza la acción de compartir como aquella materialización de la intención que los rappers tienen de distribuir equitativamente la riqueza entre todas las partes involucradas. No obstante, es importante precisar que para los rappers la acción de compartir no solo hace referencia a repartir en partes justas el dinero, sino también representa el comunicar o transferir experiencias significativas que sirvan de aprendizaje para las vidas de los demás.

Por otro lado, “N. Hardem” (2021) en el tema “Inmune”, donde colabora “Edson Velandia”, visibiliza la trascendencia que tiene su círculo social –familia, amigos y colegas artistas– rapenado que, “no quiero ver lleno el bodegón si tengo que ver al grupo reducido”. En esta rima, como se ha venido planteando a lo largo del apartado, hay un claro cuestionamiento a la idea de priorizar el dinero por encima de las relaciones personales. Por eso, como contraposición a esta perspectiva, ratifica el compromiso ético que tiene con el bienestar de los otros. Tal acción, por inocente que parezca, descentraliza el factor monetario de los vínculos –como aspecto aparentemente más importante– y resignifica el sentido y el valor que tienen las relaciones solidarias dentro del Rap underground.

Becker (2008), también cuestiona esta supuesta idea de que las producciones artísticas son fruto de creaciones individuales y afirma que son más bien el resultado de una actividad colectiva que implica la cooperación directa e indirecta de muchas personas que construyen un "mundo del arte" como símil de una red cooperativa. Mirada que comparten estos dos rappers, “OneTwo” y “N. Hardem”, cuando se posicionan críticamente frente al éxito individual que promueve las lógicas del sistema capitalista y a las tácticas comerciales de la industria musical mainstream. Donde según esto, la fama y la fortuna son frutos que se alcanzan únicamente a través del sacrificio y talento individual y, por ningún motivo, mediante el trabajo colectivo o el apoyo mutuo.

Dicha narrativa ha traído consigo que en el panorama musical más comercial no se aprecie la importancia que tienen las redes de colaboración en los procesos creativos de los artistas. Incluso, esta visión ha tenido tanta repercusión en los mismos escenarios denominados de nicho que cierta parte de los sujetos que se encuentran allí actúan bajo estas mismas dinámicas. Por lo que, como reflejo de esto, no sorprende que se encuentren dentro del Rap bogotano discursos que se adhieran a esta corriente individualista del arte y las relaciones. Aun así, como se pudo evidenciar en estos dos ejemplos, hay quienes desde lugares desfavorecidos y poco conocidos mediáticamente le apuestan con firmeza a la construcción de redes solidarias de colaboración como eje determinante para la creación artística de producciones culturales.

Asimismo, junto con la lucha contra la perspectiva individualista y el acaparamiento de riquezas, las redes solidarias de colaboración también se posicionan críticamente frente al

escaso flujo de información y conocimientos esenciales. Por esta razón, dichas redes abogan por un movimiento ininterrumpido de los saberes que dé paso al establecimiento de una comunicación activa entre todas las partes que garantice los medios materiales para la emisión y recepción de los mensajes. Sin embargo, como afirma Mance (2002), esto va más allá de ampliar los circuitos de circulación de la información y de los conocimientos técnicos, pues, el verdadero objetivo es permitir “recuperar la sensibilidad, la autoestima y otros elementos de orden ético y estético imprescindibles para la realización del bien-vivir de cada persona y de toda la colectividad” (p. 9).

Aunque en los puntos anteriores había una correlación afín con las intenciones que regían los vínculos de los rappers dentro de la escena underground y los valores abanderados por las redes solidarias de colaboración, esta idea de la circulación de la información no cuenta con la misma suerte, pues, muy por el contrario, existe una clara antítesis de esta. En el Hip Hop hay una práctica que se ha llevado a cabo desde la génesis denominada <<gatekeeping>> y que hace referencia a la acción de ejercer un control sobre quienes pueden tener acceso a determinadas cosas de la cultura. Aquí, ciertos individuos deciden arbitrariamente, a través del bloqueo de conocimientos y oportunidades, quiénes pueden o no pertenecer al movimiento. Las personas que practican el <<gatekeeping>> argumentan que esta acción es necesaria para proteger la cultura de los agentes externos que no buscan promoverla y, también, de quienes solo pretenden comercializar cada aspecto del Hip Hop, como la industria musical.

Aun así, aunque esta práctica aún es habitual, en los últimos años han habido intentos individuales y colectivos por revertirla. Un ejemplo de esto es el reconocido productor y rapero estadounidense “The Alchemist”, que en una entrevista en el canal “Breakfast Club Power 105.1 FM” habló sobre su nuevo álbum "Life is Beautiful", donde cumple la función de productor ejecutivo y quienes ponen los rapeos son “Larry June” y “2 Chainz”. En medio de la conversación expresó su desagrado frente al <<gatekeeping>> comentando que, "cualquiera que haga eso es como un tonto para mí". También, compartió una experiencia frente a este tema y dijo que el <<gatekeeping>>

Revela la inseguridad de los raperos, ¿sabes lo que digo? Me he topado con algo de eso a lo largo de los años. Pero en realidad ha sido más lo opuesto, como cuando conocí a DJ Premier

y me presentó a Jay Z y dijo: 'Oye, este es Al (The Alchemist), es muy bueno, tiene ritmos'. Y lo que aprendí fue que Premier es el máximo nivel de seguridad. No tiene miedo. Si haces <<gatekeeping>> debes tener miedo de que los próximos tipos que vengan puedan tomar tu lugar. No soy partidario del <<gatekeeping>>, estoy en contra de eso. (Breakfast Club Power 105.1 FM, 2025, 12 de febrero)

Si bien este ejemplo está un poco alejado de la escena de Rap underground de Bogotá, tanto geográficamente como también desde el desarrollo de la industria, es totalmente discente porque quien lo dice es una figura respetada dentro de la cultura y, especialmente, porque representa la postura de muchos rappers sobre la problemática de la nula o poca circulación de conocimientos esenciales que pueden permitir visibilizar en otros escenarios todos los elementos que hacen parte del Hip Hop. Además, esto también lo problematizó “Franco Carter” (2025) en su canción “Rey en el Exilio”, cuando pregunta retóricamente, “si tengo algo que vale la pena, ¿por qué guardármelo?”. Esta interrogante, que no solo es relevante en el contexto musical sino también en realidades cotidianas e históricas, es un claro reflejo de la tendencia de las clases sociales más favorecidas de acumular y controlar el acceso a la información y al conocimiento, lo cual genera una notable brecha de desigualdad que limita las oportunidades de otros grupos sociales desprovistos de privilegios.

De cierta forma, quienes aún defienden esta acción excluyente lo hacen desde un punto de vista purista y conservador, en donde olvidan –por elección o desconocimiento– que la cultura Hip Hop nació como un movimiento contracultural que buscaba ser el punto de encuentro artístico y de resistencia de comunidades históricamente golpeadas por las injusticias sociales. Por eso, pese a que se busque preservar la cultura desde estos esencialismos, esta práctica es una contradicción a los posicionamientos éticos del Hip Hop. Sin embargo, como en cualquier contexto adverso, hay quienes hacen frente a estas lógicas privatizadoras y policivas. De ahí que “Zizzmo”, reflexioné sobre este tema y planteé que un acuerdo innegociable en sus redes de colaboración es la constitución de canales de comunicación.

En medio de la balanza entre lo íntimo y la necesidad de construir en conjunto, es importantísimo construir conocimientos y experiencias con otros. Ahí es que crece la cultura, no de la individualidad. Pero para que eso se dé es necesario que se creen canales de

comunicación que faciliten el flujo de información. Porque no tiene mucho sentido que un rapero o rapera haga las cosas solas si al fin de cuenta hay un punto donde esto se termina socializando y ahí se encuentra lo bacano. (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Por otra parte, como ya se planteó párrafos arriba, el establecimiento y duración de estas redes solidarias de colaboración no son producto de la casualidad y menos de relacionamientos basados en el interés. Al contrario, parten del cuidado y la sinergia que se construye cotidianamente. Y, aunque, no existan unos códigos explícitos que direccionen estas redes, si hay ciertos valores innegociables que nacen desde lo individual y se posicionan en el campo colectivo. Sobre esto, “Zizzmo” habla de cómo este diálogo entre lo personal y lo comunitario ha sido determinante al momento de establecer relaciones de colaboración con sus otros pares artistas.

Yo creo que hay un punto donde lo personal empieza a interponerse a ciertas cosas que están naturalizadas dentro del movimiento, ¿sí? Muchas veces dentro del Rap hay cosas que pasan a un segundo plano por la importancia de una persona y se ignora que puede ser problemático y cuestionable. Entonces, en lo personal cuando uno va a trabajar con alguien si busca quizá que haya puntos comunes. Por lo que yo no camellaría con alguien que realice rimas re misóginas, racistas o xenófobas. (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Es en ese sentido que elementos como lo son el respeto y la honestidad son importantes para los rappers al momento de consolidar las redes solidarias de colaboración. Si alguno de estos componentes no converge dentro de los vínculos, estos mismos corren peligro de fracturarse, ya que estas redes no se entienden en armonía fuera de ellos. No obstante, esta determinación es bidireccional, pues, no significa únicamente respeto y honestidad con todos los sujetos partícipes de la red, sino además, con la cultura Hip Hop y lo que representa en la sociedad, pues, como afirma “Zizzmo”, “en el ejercicio de tomarse en serio el proceso, yo no colaboraría con alguien que no respete la cultura, que no entienda sus valores y la importancia que tiene para muchos” (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025). Esta misma idea la retoma “OneTwo” y comenta que

Si bien no tengo una lista de criterios para colaborar con alguien, si por ejemplo en medio de todo tiene que estar el respeto. Porque eso también refleja el respeto que se tiene hacia la

vuelta (el Rap y la cultura Hip Hop), eso habla mucho de una persona. Otro criterio que valoró es la honestidad, porque a mí no me interesa que alguien tenga pretensiones únicamente económicas, siempre y cuando me diga que tiene ese tipo de pretensiones. O sea, si me dice que quiere hacer esto por lucas, pues, perro respetable. Pero hay gente que siento que ocultan estas pretensiones porque manosea la vuelta. Entonces, el respeto y la honestidad son imprescindibles en mi círculo porque eso permite que me conecte con el otro. (OneTwo, comunicación personal, 23 de mayo del 2025)

Sumado a esto, otro elemento que tiene relevancia en la consolidación de las redes solidarias de colaboración dentro del movimiento underground es la autenticidad. Si bien este concepto puede tener diferentes interpretaciones, aquí precisamente hace referencia a la representación verídica y transparente de las realidades cotidianas de los rappers y sus entornos: sin inventos, ni exageraciones. Esta característica, que dentro de la escena es vista como un valor fundamental para evaluar la calidad y virtud de los artistas, es un factor que puede determinar la participación de un sujeto en las redes solidarias de colaboración. Ya que si un rapper no cumple con este valor lo más probable es que no sea tenido en cuenta, pues, más que un elemento sumatorio, su presencia será vista como un peligro para la estabilidad del tejido. Para ejemplificar de forma personal esta mirada, “Neider Guataba” expone que

Yo valoró que se represente la realidad. A fin de cuentas, yo voy siempre como por el dejar algo en claro, dejar algo dando vueltas como: ¿qué fue lo que quiso decir? Por lo mínimo una semillita que quede ahí. Por eso, yo creo que es importante al momento de colaborar con otro artista que los dos hablemos de lo que vivimos, porque ya hemos vivido muchas mentiras durante mucho tiempo como para que también en el arte estar hablando de vainas que no son. (Neider Guataba, comunicación personal, 5 de mayo del 2025)

Entonces, si bien todos estos valores no son estáticos y mucho menos representan una ley universal que se deba seguir para establecer redes solidarias de colaboración, si es importante que pasen por un proceso de adaptación, ajuste y evaluación continua a las subjetivaciones individuales y colectivas de los sujetos que componen el tejido. Ya que es en ese tránsito donde se analizan las estrategias y acciones pertinentes que ayudan a promover los procesos de creación, desarrollo y distribución de las producciones culturales dentro de la escena de Rap underground de Bogotá. Estas interacciones activas implican el compromiso

de todas las partes para la consolidación de una dependencia y apoyo mutuo que determine el funcionamiento óptimo de la red, pues, cada sujeto repercute directamente en el proceso creativo de los demás. Lo que conlleva que no haya individualidades sino tejidos interconectados (Mance, 2002).

Ahora bien, sobre el campo económico, es importante mencionar que este escenario es determinante puesto que es allí donde se materializan los distintos sistemas de organización popular puestos en práctica por las redes solidarias de colaboración. Estas formas de organización colectivas tienen como objetivo articular las producciones culturales que se crean dentro del tejido con las problemáticas sociales de los entornos inmediatos de los actores, aterrizando lo simbólico en lo local. Este posicionamiento aleja lo cultural de las prácticas hegemónicas de circulación del mercado capitalista y, en contraste, lo aproxima a escenarios de resistencia comunitaria donde no existen tantas intermediaciones empresariales y estatales (Rey, 2009).

Asimismo, estas estrategias económicas no se interesan tanto por lo masivo, sino más bien se enfocan principalmente en conectar con otros procesos sociales de creación basados en la cohesión y no en la competencia. Aunque, es importante precisar que estas redes mantienen un constante diálogo con las lógicas de producción industrial, pero en menor medida y casi siempre adaptado estas interacciones a los valores presentes en el tejido. Esto es en parte posible porque “(...) las tecnologías del momento lo permiten, además de la reproducción, la circulación a grandes distancias, la recepción tecnificada de sus contenidos y la expansión masiva” (Rey, 2009, p. 62).

Lo anterior permite entender que estas categorías –producción colectiva y producción industrial– no son posicionamientos estáticos e intransigentes con otras perspectivas, sino todo lo contrario, son estrategias flexibles que se adecuan a las necesidades de producción y comercialización del momento (Canclini, 1989). Sin embargo, aquí se hace un paréntesis, porque con esto no se quiere pasar por alto las formas ingeniosas y malintencionadas que tiene la industria de masas para apropiarse de los distintos métodos de creación y comercialización ejecutados por las redes solidarias de colaboración. Más bien, lo que se quiere plantear es que los sistemas de organización popular, aunque en principio están radicalmente en oposición a las dinámicas del mercado capitalista, cuando interactúan con

las formas de producción industrial resignifican sus posturas, sin que esto implique una traición a sus luchas. Para ejemplificar mejor esta idea, “OneTwo” cuenta que

Hoy en día hay muchos raperos que utilizan las pautas publicitarias para llegar a más gente, cosa que antes no estaba bien vista dentro del mundo del Hip Hop. Yo personalmente no he hecho eso de pautar, pero una vez una página de Facebook compartió en su plataforma un tema mío y a raíz de eso el canal del sello subió resto de suscriptores, así de la nada. Pero yo si tengo el conflicto con eso de pagar para que mi música tenga mayor difusión, porque yo siempre he pensado que la buena música se promociona sola. Sin embargo, con mi último trabajo sí he pensado en pautar ciertos temas.

Por otro lado, para estos sistemas de organización popular la autogestión es determinante porque evita proporcionalmente el consumo de productos y servicios creados bajo las lógicas del mercado y, a su vez, también promueve la autoproducción colectiva en todos los ámbitos dentro de la red. Posibilitando con mayor facilidad una redistribución equitativa del flujo de ingresos entre los individuos partícipes de los procesos de producción y comercialización de los productos culturales y, además, una reinversión de excedentes en otros proyectos comunitarios a fin. Lo cual trunca en cierta medida que los ingresos que se producen mediante las estrategias puestas en prácticas por las redes solidarias sean directamente parte del flujo monetario del sistema capitalista.

Estas acciones, como se ha visto a lo largo del apartado, se comienzan a constituir no solo como estrategias antagónicas al capitalismo, sino también como prácticas de resistencia de los artistas que buscan hacer frente a la marginalización que conlleva la creación de producciones culturales fuera de los márgenes de la industria de masas. Dicha determinación, en la mayoría de los casos, nace de la segregación que se establece de forma consciente y como mecanismo de poder el mercado musical mainstream, pero también, en otras pocas ocasiones, parte de un posicionamiento crítico de contextos artísticos fuertemente politizados que buscan crear expresiones musicales de forma independiente. Más cuando estos ven la presencia de las disqueras o empresarios como agentes que limitan e influyen negativamente en el trabajo artístico a través de sus gustos, objetivos y requisitos.

Aterrizando esto a la escena de Rap bogotana, tal injerencia privada es visible mediante los sistemas de patrocinios donde, como explica Backer (2008), se construye una

relación directa entre lo que el patrocinador quiere y entiende, y lo que producen los rappers. En este proceso los intereses y la visión de los patrocinadores influye directamente en el tipo de arte que apoyan, controlando las oportunidades de exposición y difusión de las obras musicales. Dicha intervención al mismo tiempo –directa e indirectamente– moldea el gusto general de los consumidores. Neider Guataba, brinda su opinión sobre este tema y expresa que

Tengo mis disruptivas obviamente con que te firmé una casa musical, ejemplo Sony o Universal que son las que están más metidas hoy en día en el panorama musical. Ahora, quien lo hace, pues, está bien y chimba, pero por mi lado sí lo veo como conflictivo porque de cierta forma se pierde, siento yo, el discurso de las obras y también se pierde la libertad de decir las cosas como son. (...) Ahí es cuando uno ve que las empresas, los monopolios y los mismos sellos van por ahí tragando esos talentos y moldeandolos a los intereses del mercado.

Esta realidad no solo se ve reflejada en contextos cerrados –como en la relación empresarial que establece un artista con una disquera–, sino también en escenarios amplios como conciertos y festivales públicos donde la intervención de los empresarios del capital cada vez toma mayor protagonismo. Sobre todo, cuando sus acciones están motivadas por la búsqueda de réditos políticos y económicos, ya que como afirma Yúdice (2002), “la cultura por la cultura misma rara vez recibe financiamiento si no ofrece una forma indirecta de beneficio” (p. 33). Tal instrumentalización de la cultura obedece a un rasgo ineludible de la sociedad contemporánea, donde incluso los intentos de resistencia pueden ser apropiados por el sistema. Resultando para los rappers en el despojo de su carácter creativo-crítico y ubicándolos nuevamente en una posición donde son vistos como meros “proveedores de contenidos” subyugados a un contexto donde la falta de espacios y oportunidades desconoce su valor como profesionales en su campo. “SUD V”, expresa su posición inconforme sobre la injerencia descarada de los empresarios y disqueras en la cultura comentando que

Siempre he sido reacio a ese tipo de espacios públicos, huevón. Porque siento que igual no hay un interés genuino por difundir la cultura y etcétera, sino es como un ejercicio de apropiación de expresiones que igual formalmente un Estado o unos empresarios no comprenden bien. Aunque manejan esa narrativa de la cultura y de reivindicar el Hip Hop. (SUD V, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Un ejemplo concreto que puede ayudar a profundizar esta discusión es el caso de Hip Hop al Parque, el evento más importante y trascendente en Latinoamérica cuando se habla de la cultura Hip Hop. Este espacio se concibió en un inicio como un lugar donde los artistas nacionales daban a conocer sus producciones musicales, a través del acceso a escenarios que no estaban a su alcance por falta de oportunidades, por no estar dentro de las lógicas de viralidad contemporáneas de la industria musical o porque su trabajo no era reconocido en comparación al de otros artistas. Aunque la intención principal de este espacio buscaba darle un lugar de encuentro a todos los sujetos y colectivos pertenecientes a la cultura, con el paso de los años se fue evidenciado con mayor claridad cómo empresarios –haciendo uso de su posición como inversionistas– primaron el beneficio individual y económico antes que el colectivo y cultural. Para evidenciar esto solo basta ver la transformación simbólica que tuvo este espacio cultural, ya que pasó de ser un escenario creado para que los artistas independientes del país dieran a conocer su arte, a ser una enorme vitrina donde las marcas transnacionales depositan sus productos a precios elevados, mientras los emprendimientos locales son aglomerados en un lugar pequeño con nula infraestructura.

Sin embargo, así como existen figuras que acaparan el capital y el poder en el panorama musical mediante estrategias fraudulentas y violentas de conservación, buscando mantener el statu quo, las reglas y las jerarquías existentes que les son favorables y les permiten reproducir su posición dominante. También hay otros tantos, los desprovistos de capital, que resisten a través de la creación artística desde contextos marginalizados y prefieren las estrategias de organización colectiva. Buscando así cuestionar las reglas, las jerarquías y las formas de capital dominantes, bajo el objetivo de alterar el campo y abrirse paso hacia una posición favorable (Bourdieu, 1986).

Dentro de estas estrategias de resistencia económica y entrando en juego la autogestión, se comienza a evidenciar la organización de distintos eventos y festivales de carácter independiente que son posibles gracias a la unión colectiva de varias redes solidarias de colaboración. Un ejemplo de esto es el primer encuentro de “Hip Hop Insurrekto” que tuvo lugar el presente año en Colombia, Chile y Argentina. Dicho espacio no nace de la neutralidad que caracteriza un evento masivo, sino más bien del reconocimiento de las realidades violentas y segregadoras que atraviesan los barrios populares de Latinoamérica,

buscando así atender con urgencia el llamado a la organización y a la conciencia colectiva. Este encuentro, según sus organizadores, se financia mediante la realización de talleres artísticos que pretenden recaudar dinero a través del aporte voluntario de los asistentes y de la venta de mercancías producidas por los colectivos que participan en el evento.

Además, también hay que mencionar la apuesta latente de algunos rappers por mantener vigentes los formatos físicos de consumo musical en la escena de Rap underground de Bogotá. Tal propuesta se gesta en un principio como un homenaje desde el respeto que los rappers buscan brindar a los modelos de comercialización tangibles que caracterizaban la época dorada del Hip Hop –vinilos, CD's y cassettes-. Pero también, desde un posicionamiento político, representa una práctica contrahegemónica que pretende incentivar en el público el coleccionismo como una actividad de resistencia y de apropiación de las producciones culturales. Esto, en oposición a la noción que ha implantado la industria mainstream, aspira quitarle a la música la etiqueta de mera mercancía y, por el contrario, busca dotarla de un nuevo significado como componente cultural importante en la construcción identitaria individual y colectiva. Dentro de la escena de Rap underground de Bogotá hay artistas del calibre de “Jam Block Jr.”, “La Fabrika Subterránea”, “El Redcode”, “El Kalvo”, “H-ico, El Señor del Funk”, “Ruzto”, “La Farmakos”, “Selene” -entre otros tantos- que aún teniendo cierto reconocimiento en plataformas digitales de streaming como Spotify o YouTube, siguen apostando a los formatos físicos como estrategia económica pero también como una manera directa de conectar con su público.

Esto cobra mayor importancia cuando se tiene presente los recientes acontecimientos que giran en torno a Spotify y su director ejecutivo, Daniel Ek. Por un lado, distintos artistas han denunciado la eliminación arbitraria de cierta parte de su catálogo musical, justificada bajo falsas acusaciones de streaming ilegal –esto se refiere a la manipulación de las reproducciones mediante el uso de bots para aumentar artificialmente la popularidad de una canción o artista– para que posteriormente se les cobren una multa por cada canción que esta plataforma elimina. Pese a esto, lo anterior no es lo más grave, pues, mientras millones de usuarios escuchan música cada día, los beneficios económicos de esto ayudan a sostener industrias de vigilancia, ocupación y exterminio. Ya que desde 2021 Daniel Ek, CEO y fundador de Spotify, ha invertido más de 700 millones de dólares en Helsing, una empresa

que desarrolla drones de ataque y softwares militares mediante inteligencia artificial. No obstante, detrás de esto también están fondos inversionistas como BlackRock y Vanguard que son empresas que se han lucrado con el desplazamiento forzado de palestinos y el genocidio en Gaza (WIRED, 2025).

Teniendo en cuenta lo planteado hasta este punto, se puede decir que el panorama musical ha estado marcado por un dominio claro de la industria musical mainstream donde el despojo creativo, la explotación artística y la apropiación cultural han sido unos de los mecanismos de dominio y opresión que ha utilizado el poder para orientar sus procesos de creación y distribución. Pese a este contexto, como dispositivo de resistencia, en este mismo escenario musical, también han coexistido redes de colaboración solidarias que –contrario a las lógicas del capital– han buscado construir vínculos significativos que no estén mediados por acciones individuales y de conveniencia. Las luchas políticas, sociales y económicas de estas redes solidarias de colaboración no solo se han centrado en la constitución de estrategias alternativas de creación y distribución de productos culturales, sino también en el establecimiento de hábitos de consumo conscientes. Tal determinación no solo ha girado en torno al apoyo recíproco a otras redes comunitarias, sino también como un mecanismo de resistencia que ha evitado en parte la desviación de los recursos producidos por las redes solidarias hacia las arcas incommensurables de la industria musical mainstream.

Ahora bien, estas dinámicas de relacionamiento solidario –aunque no en un amplio porcentaje– también han estado presente dentro de la escena de Rap underground de Bogotá, principalmente porque esta lógica comunitaria ha significado desde un inicio unas de las pocas alternativas que han garantizado a los rappers su sostenimiento en la escena. Como cada contexto presenta sus peculiaridades, el establecimiento de los vínculos recíprocos en el Rap capitalino, se ha basado fuertemente en torno a valores como la sinceridad, la honestidad y la transparencia. Estos valores, como menciona “Zizzmo”, son indispensables, ya que

las relaciones que uno crea en el Rap son un reflejo inmediato de las formas como uno se vincula en la cotidianidad. Por eso, si uno ve que un rapero tiene constantemente faltas de respeto con sus pares y, además, traiciona la lealtad de ellos, ¿qué puede esperar uno de él? Realmente nada bueno. (...) Ahora, los valores que uno profesa no son únicamente hacia las

personas con las que uno se relaciona, sino también con los pilares de la cultura. Entonces, ahí vuelve y juega, ñero. Si uno evidencia que un rapero ve esta cultura únicamente como un negocio y desconoce la importancia social de esta, es una clara señal para no compartir con él.

Junto con estos valores, aspectos como la retroalimentación crítica y la horizontalidad también cobran relevancia en las redes de colaboración. La primera, porque representa una herramienta comunicativa que le permite a los artistas fortalecerse constantemente a través del diálogo y el mejoramiento de las deficiencias presentes. Y, la segunda, porque significa una contraposición a las lógicas de relacionamiento capitalistas donde los integrantes de los vínculos están organizados jerárquicamente –principalmente por el capital económico y social que cada uno posea–. Todo esto está orientado, como expresa Mance (2002), a “recuperar la sensibilidad, la autoestima y otros elementos de orden ético y estético imprescindibles para la realización del bien-vivir de cada persona y de toda la colectividad” (p. 9).

Sin embargo, aunque en el papel y en la práctica las intenciones políticas, sociales y económicas de las redes de colaboración están legitimadas por unas motivaciones válidas, esto no las exime de presentar tensiones dentro de ellas. Por ejemplo, aunque la confianza es un pilar determinante para la consolidación de las redes de colaboración, estos vínculos solidarios pasan constantemente por un periodo de “prueba” donde hay un intercambio de posicionamientos, saberes e intereses que determina, por un lado, el establecimiento o no de tal vínculo y, por otra parte, la intensidad de él. En ese sentido, contrario a lo que se podría creer, para que estos vínculos se establezcan con firmeza es importante que exista una combinación de emocionalidad, intimidad y servicios recíprocos dentro de los vínculos y no solamente un periodo prolongado de tiempo compartido (Granovetter, 1973). Esto trae como consecuencia que las redes de colaboración solidarias –si no funcionan en una armonía casi perfecta y si no se respeta las subjetividades de todas las partes involucradas– sean fácilmente susceptibles a las fracturaciones.

Por otro lado, la escena de Rap underground de Bogotá se ha caracterizado históricamente por ser un espacio donde –por decisión consciente– se ha limitado el flujo de conocimientos necesarios que ayuden a los sujetos a desempeñar y habitar los elementos

artísticos de la cultura Hip Hop. Bien lo describe Neider Guataba, “aquí (la escena de Rap de Bogotá) está muy internalizada la idea de no ayudar al otro para no ponerle todo en bandeja de plata”. Tal determinación es producto principalmente de un sentimiento purista que pretende “proteger” la cultura de agentes externos. Ahora bien, esta tendencia puntualmente representa un punto de ruptura entre las lógicas vinculatorias de la escena y los objetivos de las redes de colaboración solidarias, puesto que mientras en el primer espacio se pretende limitar el acceso a la información, en el otro se aboga por un flujo ininterrumpido de los saberes.

Finalmente, es importante aclarar que no todas las redes de colaboración solidarias parten de un posicionamiento estático e intransigente frente a otras perspectivas. Todo lo contrario. En algunos casos este conjunto de estrategias se flexibiliza –adecuando sus necesidades y objetivos– (Canclini, 1989). Esto no implica una traición a las luchas políticas de las redes de colaboración, sino más bien significa que a partir del reconocimiento de las peculiaridades que caracterizan cada red, se puede crear una interacción ajustada donde se resignifique los objetivos de los vínculos solidarios.

2.2. Mantenerlo real y ser auténtico en el Rap underground

Así como el término underground posee distintos significados dentro de la cultura Hip Hop, también la definición de autenticidad sigue esta misma dirección. De un lado, motivado por un sentimiento purista y ortodoxo, existe una mirada que asocia directamente este concepto a una característica aparentemente innegociable en el Rap. La base de este posicionamiento se sostiene en un tipo de arraigamiento y fidelidad radical a los orígenes autónomos y contrahegemónicos de la cultura Hip Hop. Concibiendo como única opción válida la independencia absoluta del género y negándose abruptamente a cualquier tipo de interacción entre este y la industria musical capitalista.

Bajo esta interpretación, se evalúa de manera constante la calidad y validez del artista según el grado de apropiación y ejecución que lleve a cabo con los valores filosóficos, sociales y políticos de la cultura. Por lo cual, los rappers no se entienden solamente como

proveedores de productos culturales, sino también como cronistas de las realidades cotidianas que ocurren en las zonas marginales. Para entender mejor esto, “OneTwo” menciona que

La autenticidad dentro del Hip Hop está directamente arraigada a la identidad del rapero y a los cimientos que dieron creación al movimiento. (...) Es por eso que busco siempre representar los elementos que enmarcan la cultura, por eso siempre estoy honrando los valores del graffiti como el respeto y la dedicación que le aprendí a mis socios y por eso siempre pongo primero al barrio y busco representarlo. Todo esto es lo que verdaderamente hace que la vuelta se mantenga auténtica. (OneTwo, comunicación personal, 23 de mayo del 2025)

Dentro de las distintas definiciones de autenticidad hay otra que tomó protagonismo al momento de realizar las entrevistas a los rappers. Diferente a todas las pre-conceptualizaciones que se habían elaborado antes de los encuentros, que para ser sincero se acercaban más a la primera interpretación expuesta, esta definición le apunta inicialmente, como expone Thornton (1995), a la originalidad que un artista le impregna a su obra y, además, al carácter innovador que esta producción tiene dentro de un movimiento cultural. “SUD V”, aterriza esta definición al Hip Hop explicando que

Ser auténtico en el Rap es el sello que le pones a la vuelta. Ahora, esto nace del graffiti de Nueva York y de la estética de las prendas, donde ser auténtico era que tuvieras una prenda única, no necesariamente cara, o una estética particular que te hiciera resaltar de los demás. Entonces, la autenticidad era como un sello tuyo. Esto también se veía en el graffiti porque tú no ibas a copiar el estilo de otro. Dicho todo esto, perro, la autenticidad en el Rap es eso, encontrar tu sonido que puede ser una búsqueda muy compleja. (SUD V, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Aunque parezca que esta mirada se centra únicamente en el individuo y en las formas en las que este se diferencia del resto, paralelamente, también se preocupa por aportar de forma significativa a la cultura Hip Hop y a la comunidad a través de la visibilización de otras voces, otros ritmos, otras historias y otros sonidos que en un principio se encontraban fuera del radar del Rap. Esta determinación permitió que se establecieran proyectos musicales que contaron con la participación activa de sujetos sociales a los cuales se les había negado un lugar dentro del movimiento. Como ejemplo de esto se puede mencionar la nueva y

talentosa camada de raperas latinoamericanas que le impregnaron una mirada y un matiz distinto y necesario al Hip Hop. Nombres del talante como el de “Lianna”, “La Farmakos”, “Selene”, “Zé Pequeña”, “La Prima”, “Ana Milagros”, “Ciça” –y todas las que se escapan– son una representación de esto.

Asimismo, en esta dinámica de hacerse de un lugar en el Hip Hop, surgió con fuerza el Rap creado por comunidades indígenas. Esta propuesta creativa nació de los distintos procesos migratorios en el cono sur, donde los jóvenes de las zonas rurales se vieron en la necesidad de reubicarse temporal o permanentemente en las principales ciudades de América Latina. Este cruce sociocultural dejó posicionados grupos como el de “Nueva República”, afiliado al Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), o también el “Rap Aymara”, una propuesta que mezcla el Hip Hop con ritmos ancestrales de las comunidades indígenas de El Alto y La Paz, Bolivia.

Estos ejemplos son el reflejo tangible de producciones culturales creadas por sectores no hegemónicos en el Rap. La irrupción de estos nuevos sujetos sociales trajo consigo ritmos y perspectivas innovadoras que ayudaron al Hip Hop a evolucionar constantemente. Pues, como afirma “SUDV” en la entrevista que se le realizó, “la búsqueda de la autenticidad es la que ha cambiado a la cultura de forma positiva, porque el Rap que conocemos hoy no es el mismo que el de los 90’s” (comunicación personal, 31 de mayo del 2025). De igual forma, “Roc Marciano”, leyenda absoluta del Rap underground, menciona que

el Hip Hop se trata de tu comunidad. Aportas algo al juego (la cultura Hip Hop) que es de tu comunidad. Yo entré al Hip Hop con mi sonido y mi estilo porque así es como sonaba mi barrio. Le aporté algo nuevo al juego. Porque esta es una cultura a la que vienes a contribuir, no solo a llevar. (...) La idea no es ser una copia de otra persona, porque tú quieres sumar. (PLAZA TOMADA, 2025)

Explicadas estas dos interpretaciones de autenticidad y aclarando que pueden existir otras definiciones, es importante mencionar que aun cuando estas perspectivas parecen un tanto lejanas, existen puntos en común. Como se pudo evidenciar, aspectos como: representar la comunidad, respetar los cimientos de la cultura y aportar creativamente al movimiento, son algunas similitudes donde convergen estas dos interpretaciones. No obstante, hay otro lugar de encuentro que hasta el momento no se ha mencionado y es el que orienta este

apartado final: la tensión histórica entre la noción de autenticidad para los rappers y el factor económico.

Para entender esta tensión es necesario remitirse al contexto histórico que dio origen al Hip Hop. Como se ha enfatizado a lo largo del documento, este movimiento cultural no nació en las esferas altas de la sociedad donde el dinero abunda y, por lo tanto, no representa una preocupación para las personas de estos sectores. Todo lo contrario. El Hip Hop proviene de edificios incinerados bajo una estrategia político-social que buscaba reducir la población pobre de Nueva York. Proviene de comunidades afroamericanas y caribeñas que vivieron en carne propia las consecuencias clasistas de nacer sin los privilegios que otorga el dinero o el poder. Proviene de las fiestas callejeras organizadas por la comunidad donde se utilizaban equipos electrónicos robados en el gran apagón de 1997. En pocas palabras, el Hip Hop proviene del barrio, de la comunidad, de los inmigrantes latinos y negros, del caos, pero también de la unión colectiva.

Sin embargo, pese a este origen popular, también es cierto que la cultura Hip Hop surgió y se desarrolló dentro del sistema capitalista, mismo que —a través de procesos de blanqueamiento y apropiación cultural disfrazados de prosperidad— sacó al movimiento de las calles y lo ubicó en edificios corporativos. Este suceso causó una clara división, pues, de un lado, se ratificó lo que los puristas denominaron “Rap real”, el cual es la manifestación más cercana a los orígenes de la cultura y, del otro lado, el “Rap mainstream”, su variante comercial asociada a la cultura Pop. Dicha división y enemistad no fue para nada inocente, ya que le sirvió de justificación al sistema para mercantilizar un movimiento cultural altamente politizado tras la fachada de que “la capacidad de comercializar un producto en una sociedad capitalista es lo que ha permitido que la música rap florezca y se convierta en una industria tan grande como lo es hoy” (Ide, 2013).

A raíz de esta división se comenzó a desarrollar un tipo de enfrentamiento directo y simbólico entre estas dos formas de entender y habitar el Hip Hop. Tal disputa no se limitó solamente al campo artístico —poniendo en confrontación a los rappers de cada bando—, sino que además se extendió al plano de los consumidores culturales. Por un lado, se posicionaron quienes concebían el Rap como una manifestación independiente cargada de contenidos políticos que tenían como objetivo principal la transformación social y, por otro lado, hubo

quienes se asociaron a la versión comercial de este género musical la cual reproduciría narrativas dominantes enfocadas a la adquisición de poder y dinero.

Por mucho tiempo esta disputa se mantuvo hasta el punto que parecía impensable que el Rap afiliado a las luchas sociales de los más desfavorecidos pudiera codearse con escenarios económicos fructíferos o con narrativas aspiracionistas sin traicionar los valores de la cultura. Sin embargo, con el paso de los años esta perspectiva fue cambiando, pues,

Los raperos y raperas que tenían como bandera el hacer Rap únicamente por la cultura se dieron cuenta que en algún momento necesitarían del dinero que han acaparado las grandes empresas en el Hip Hop para seguir en el juego. Aunque esta decisión no significa estar a favor de comercializar el Hip Hop, sino de entender que como profesionales del Rap merecemos ganarnos la vida con nuestro arte y no romantizar la precariedad en la que nos movemos en el underground. (Zizzmo, comunicación personal, 31 de mayo del 2025)

Esta transición de un posicionamiento intransigente frente a la autenticidad de los rappers a una postura más flexible sobre esta tensión, ha permitido plantear la pregunta de ¿si generar ingresos monetarios con el Rap representa inevitablemente una traición a los valores éticos, políticos y sociales de la cultura Hip Hop o más bien se trata de la dignificación de la labor y vida de los rappers? Para darle solución a esta pregunta, es necesario poner sobre la mesa que esta tensión se ha configurado como un mecanismo de control hacia la integridad artística de los rappers. Donde está bien valorado –aun cuando no logre establecer una fuente estable de ingresos– que un artista cree productos culturales con la intención de aportar a la comunidad a partir de la visibilización de las problemáticas que la aquejan. Y, contrario a esta dirección, se percibe como una traición a los valores colectivo del Hip Hop que un rapper –reproduciendo narrativas hegemónicas como el machismo, la xenofobia, el clasismo y la misoginia– se lucre con su arte, más si establece vínculos estrechos con la industria mainstream.

Lo dicho hasta este punto se puede evidenciar con mayor claridad en la canción “C.R.E.A.M.”, del reconocido grupo de Rap “Wu-Tang Clan”. Aunque muchos le han dado una lectura tergiversada a esta producción creyendo que solamente rinde homenaje al dinero como si fuese algún tipo de entidad divina. Esta canción, contrario a esta mirada, también narra las luchas diarias de las personas que habitan las periferias de la sociedad para

sobrevivir en entornos complejos, donde la segregación estructural y la falta de oportunidades obligan a los jóvenes a inmiscuirse en el mundo delictivo y el consumo de sustancias psicoactivas. Esta última perspectiva, deja a un lado la idea de que las personas carentes de dinero y de cualquier tipo de privilegio no existen, pues, sus cuerpos, sus identidades y hasta sus mismos sueños son despojados para estar en función del mercado y más bien problematiza cómo el sistema ha obligado históricamente a los individuos a reducir su existencia en torno al dinero y al poder.

El principal grado de conexión entre esta canción y el tema abordado en este capítulo se encuentra en el estribillo, “Cash Rules Everything Around Me, C.R.E.A.M. get the money” –que traducido al español sería, “el efectivo lo gobierna todo a mi alrededor, C.R.E.A.M. consigue el dinero”–, no es un simple eslogan neoliberal alrededor del dinero, es más bien una cruda representación de las realidades que atraviesan los barrios bajos de todo el mundo. De esta frase se puede inferir que en los contextos precarizados el dinero no representa únicamente ambición, sino que además es determinante para sobrevivir en un sistema que se fortalece con la subyugación de los desprovistos de privilegios.

Asimismo, “Raekwon”, uno de los diez integrantes de la “Wu-Tang Clan”, profundiza desde otro punto de vista esta idea en su verso. En él dice “I grew up on the crime side, the New York Times side. Staying alive was no jive” [Crecí en el mundo del crimen, del New York Times. Seguir con vida no era un juego]. Con esta rima deja entrever otra problemática latente de la gran mayoría de las personas que habitan las zonas marginales: vivir en escenarios criminalizados y pasar por sucesos violentos nunca fue ni será una elección, es más bien la determinación de un sistema que ya está estructurado. Pues, al capitalismo no le basta con estipular a qué pueden acceder las personas barrializadas, sino que además necesita establecer quiénes pueden ser.

Otro ejemplo que como “C.R.E.A.M.” problematiza la tensión que existe entre el Rap y el aspecto económico es la canción “WAR’Z ON” de “Ergo Pro”, un rapero con raíces nigerianas radicado en España. En esta composición él propone una reflexión sobre cómo el dinero si bien no erradica definitivamente los problemas estructurales que tienen que afrontar las personas barrializadas, si les ayuda por lo menos a “llegar a fin de mes”. Por eso, cuando él dice, “Me harté de esperar. Salí a buscar ese dinero como era de esperar. Porque a mí solo

me dijeron: "Bobby, búscatela y no temas". El money quema, pero te quita problemas del mundo terrenal", no está hablando solo de un deseo insaciable –de los sectores populares– por acumular riquezas y adquirir poder, sino también está problematizando –desde su experiencia– cómo la concentración de capital y oportunidades en un porcentaje minoritario de la población obliga muchas veces a las personas de los márgenes de la sociedad a escoger entre pagar el alquiler o “llenar la nevera”.

Teniendo en cuenta estos ejemplos y las experiencias de los rappers entrevistados, dicha mirada estricta de la autenticidad y la tensión construida alrededor del dinero, primero, no se preocupa por analizar en ningún momento las condiciones materiales de los sujetos sociales dentro de la cultura Hip Hop –quienes en su gran mayoría provienen de los sectores más empobrecidos de la sociedad– y, segundo, percibe a los rappers como meros creadores de productos culturales, desligándolos así de su condición humana. Tales omisiones obligan inevitablemente a replantear el radicalismo de esta tensión, pues, se vuelve necesario reconocer que en estos contextos donde escasean los recursos económicos el dinero no solo se asocia únicamente a la ambición humana, sino también se traduce en el alivio a las obligaciones del diario vivir. En ese sentido, se puede decir que no es justo cuestionar la autenticidad de los rappers que, viviendo en condiciones precarias y acostumbrados a sacar adelante sus producciones con el mínimo presupuesto, buscan dejar en alto la cultura Hip Hop y, a la par, ganarse la vida.

Además, la discusión en torno a la autenticidad de los artistas no debería centrarse de manera obsesiva en si estos buscan generar ingresos económicos con su arte. En cambio, debería problematizar la falta de oportunidades y las injusticias sociales y económicas que arrinconan y casi obligan a los artistas de la escena de Rap underground a ceder a las lógicas e intereses de la industria musical capitalista. Ahora, si por el contrario se sigue encaminando la conversación hacia el cuestionamiento agresivo de la transparencia artística, sin una contextualización rigurosa del panorama en el que se desenvuelve dicha tensión, inevitablemente se seguirá ignorando la problemática verdadera. Pues, como se ha comprobado con la historiografía, “los fenómenos sociales son producto de un entorno específico en un período de tiempo particular, moldeado, procesado y transformado por seres humanos que intentan definir y controlar su propio destino” (Ide, 2013).

En ese sentido, “no está mal que los rappers moneticen su arte y más en una sociedad donde crear es un sacrificio. Lo que sí está mal es que el sistema musical mainstream acapare todas las opciones reales y a los artistas independientes los ponga a pelear por las sobras” (Neider Guataba, comunicación personal, 5 de mayo del 2025). Entender esto no solo descentraliza la aparente contradicción entre mantener la integridad artística underground y la acción de generar ingresos, sino que además permite reconocer las desventajas estructurales que afrontan los artistas independientes al momento de sostenerse en el panorama musical.

En conclusión, este panorama descrito ha transformado la escena de Rap underground en un escenario donde los rappers ven limitadas sus opciones. Por un lado, si dentro de sus intenciones está mantener a toda costa la integridad artística, estos pueden escoger una alternativa donde se prime la consolidación de estrategias independientes de organización colectiva y económica, las cuales –con amplio grado de incertidumbre– garanticen un nivel digno de vida. En cambio, si por el contrario la intención principal es hacerse de un lugar dentro de la industria musical mainstream, estos pueden optar por renunciar a la independencia artística y crear productos culturales bajo las lógicas mercantiles. Incluso, estos pueden unir los elementos que mayor les beneficie de cada opción y, a partir de ahí, consolidar una alternativa donde se constituyan vínculos con la industria cultural capitalista y no se abandone la transparencia artística. Sin embargo, cualquiera que sea el camino elegido, primero, inevitablemente va desencadenar que se ponga en tela de juicio la autenticidad de los artistas y, segundo, va requerir de un proceso de negociación entre los intereses personales de los rappers y los valores colectivos del Hip Hop.

CAPÍTULO 3. RAP Y DECOLONIALIDAD: UNA APUESTA PEDAGÓGICA PARA PERDER EL NORTE

*“No voy a colaborar, voy a soltar los clavos: míos
y de los demás esclavos. Esta incómoda cadena está
quemándome de cabo a rabo.”*

N. Hardem - Cantil

Proponer un quiebre epistemológico en la educación surge de la necesidad de construir espacios críticos donde se reivindiquen los distintos lugares de enunciación que históricamente han sido relegados y oprimidos por el imperialismo colonial. Perder el norte, en este caso, no se plantea simplemente como slogan, sino se establece como un acto deliberado de desobediencia que busca hacer frente al legado colonial latente en los sistemas educativos. En dicho camino, el cual precisamente conduce hacia el sur, se asume el reconocimiento de los otros como una acción fundamental para romper con las cadenas coloniales.

En este capítulo se presenta la fundamentación teórica y pedagógica que orientó la propuesta de práctica pedagógica que se implementó en la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori. La cual buscó –en articulación con el seminario de Filosofía, Ética y Religión– desarrollar el pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo a través del estudio del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas. Este ejercicio se abordó principalmente desde los debates de la teoría decolonial y sus planteamientos pedagógicos propuestos por autores y autoras como Quijano, Mignolo, Wlash, Lugones, Dussel –entre otros–.

Con el fin de alcanzar este propósito el presente capítulo se organiza en siete momentos que funcionan como guía de la organización, desarrollo y conclusiones de la práctica docente. En concordancia, los dos primeros apartados plantean detalladamente las definiciones de los conceptos de colonialismo, colonialidad y decolonialidad, para a partir de ahí, en el tercer apartado, describir qué relación hay entre estos debates y el problema social de este trabajo. Seguidamente, en los apartados cuatro y cinco, se explican la relevancia pensar la decolonialidad como una herramienta pedagógica y la posibilidad que vislumbra el trabajar el Rap, desde un enfoque decolonial, en la Escuela Normal Superior María

Montessori. Finalmente, en los apartados seis y siete, se realiza una descripción narrativa y argumentada de lo realizado en la práctica y, además, se exponen algunos resultados preliminares de dicho proceso.

3.1. Colonialismo y colonialidad

Para hablar de decolonialidad es necesario en un principio hacer una distinción teórica entre el colonialismo y la colonialidad, ya que, aunque estos dos conceptos guarden una estrecha relación entre sí, pero en ningún caso representan lo mismo. En ese sentido, cuando se habla de colonialismo se hace referencia a los procesos histórico-sociales que tuvieron lugar en la colonia –dimensión espacio temporal que ha sido uno de los objetos fundamentales de la historiografía americana– durante los cinco siglos (XV - XX) de dominación de las potencias europeas, y posteriormente norteamericanas, sobre el Sur Global (América Latina, África y Asia). Dichos aparatos de subyugación política, económica y social se desplegaron inicialmente con el objetivo de explotar las riquezas de las colonias y la fuerza de trabajo de los cuerpos colonizados. Sin embargo, las determinaciones colonialistas no se limitaron únicamente a estos dos aspectos, pues, sumado a esto, también hay que mencionar que hubo motivaciones orientadas a aumentar el prestigio de los Estados colonizadores a través de la adquisición violenta de nuevos territorios y, también, a llevar a cabo misiones evangelizadoras para imponer las cosmovisiones y prácticas culturales provenientes de las potencias imperialistas.

Estos mecanismos de opresión se agudizaron durante la Revolución Industrial debido a la constante demanda de materias primas que impulsó con mayor fuerza la colonización de territorios abundantes en recursos. Como una de las tantas consecuencias de esto se puede mencionar la repartición de África, a la orden de los intereses de los Estados colonizadores, en la Conferencia de Berlín (1884 - 1885). Este evento se organizó con el propósito de definir los criterios de dominación y fracturación del territorio africano, buscando así evitar conflictos entre las potencias imperialistas de Europa. Además, la producción de bienes a un ritmo sin precedentes durante la Revolución Industrial, desencadenó que las potencias imperialistas –tras la búsqueda continua por maximizar sus ganancias– impusieran en sus colonias la compra obligatoria a precios elevados de los bienes

producidos en sus fábricas. Un reflejo de esto fue la dependencia para inundar el mundo con telas baratas de la industria textil británica al algodón indio. Esto no solo trajo consigo que la industria textil india prácticamente desapareciera al no poder competir con los bajos precios británicos, sino que además causó una transformación de las dinámicas comerciales de la India, ya que pasó de fabricar sus propias telas a importar los mismos productos que antes producía.

Aun cuando dentro de los relatos oficiales se enuncia que el momento histórico del colonialismo culminó con las distintas luchas de independencia que se llevaron a cabo en los territorios colonizados, lo cierto es que estos intentos de liberación no impidieron que los mecanismos de opresión siguieran sus lógicas coloniales. Por el contrario, como explican Añón y Rufer (2018), muchas de estas revoluciones independentistas, desde una intención poco consciente, buscaron construir naciones autónomas. Sin embargo, la cruda realidad es que la gran mayoría de estas luchas emancipatorias –salvo algunas excepciones– no se organizaron en términos anticoloniales, por lo cual mantuvieron un legado colonial –las elites dominantes, el lenguaje, la cosmovisión, entre otros aspectos–. Un reflejo de esto fue la transición del control territorial en América Latina, donde el poder pasó de las manos de las monarquías ibéricas a las arcas de las emergentes burguesías criollas.

Las determinaciones coloniales no se contuvieron con el sometimiento, el despojo y las transformaciones físicas y simbólicas de los territorios del Sur Global. Muy por el contrario, estos aparatos serían únicamente la cara visible y la bandeja de entrada de la violencia imperialista que le deparaba a las zonas colonizadas, pues, tras estas motivaciones, se escondía el objetivo central de las campañas coloniales. Tal objetivo buscaba justificar el proyecto de modernidad, propuesto por las potencias imperialistas, en la colonización de las periferias mundiales. Bien lo explica Gómez (2000), “el surgimiento de los Estados nacionales en Europa y América durante los siglos XVII al XIX no es un proceso autónomo, sino que posee una contraparte estructural: la consolidación del colonialismo europeo en ultramar” (p. 152).

Para que este proyecto de modernidad tuviese éxito, las potencias imperialistas y las clases dominantes vieron necesario establecer mecanismos estructurados de producción de identidades nacionales y de consolidación de un “otro”. La institución central que orientó

este proyecto fue el Estado, legitimado además por los saberes científicos. Estos dos componentes se encargaron de legislar, racionalizar, disciplinar y moldear subjetividades específicas bajo las intenciones de anular las diferencias que históricamente se percibieron como violentas y, además, de ejercer un control racional sobre la vida social de los individuos colonizados (Gómez, 2000). Asimismo, la consolidación de producciones discursivas a través de los manuales de urbanidad, las constituciones políticas y la gramática, configuraron identidades homogeneizadas que excluyeron a aquellas que no se recogieron dentro de los perfiles de individuos civilizados.

Dicha construcción de un sujeto moderno se fundamentó principalmente en la homogeneización de los individuos y la representación de la diversidad como un acto de barbarie que debía ser civilizado. Esto inevitablemente trajo como consecuencia la división entre aquellos sujetos concebidos como legítimos y quienes no. Lejos de ser una distinción únicamente violenta, esta lógica binaria socavó los imaginarios coloniales permitiendo así la consolidación de un sistema jerárquico y desigual, donde todo individuo que se alejase del estándar del hombre blanco, adinerado, heterosexual y con trabajo, sería excluido social, política y económicamente.

Abordar la relación directa que existe entre el colonialismo y el proyecto de modernidad es indispensable para hablar de colonialidad, pues, la trascendencia del poder jurídico-político de lo colonial en la época de la constitución de los Estados nacionales es lo que se denomina colonialidad. Dicho en otras palabras, la colonialidad es una estructura transhistórica de dominación que se constituyó en el momento histórico-social del colonialismo y que sigue operando en la sociedad actual (Quijano, 2014). Tal estructura ha perdurado a lo largo de la historia a través de la naturalización de aparatos raciales, epistémicos y culturales que han estado en función de imponer y sostener en el inconsciente colectivo una visión occidental del mundo. Reconociendo esto, es preciso afirmar entonces que la colonialidad no acaba con la culminación del colonialismo. En los siguientes apartados presento de manera sucinta cómo es que se presenta y reproduce dicha colonialidad:

- Colonialidad del poder

Este complejo mecanismo de dominación funciona bajo una articulación multilateral. Por un lado, como factor central, está la colonialidad del poder, concepto

teorizado por Quijano (2014). Esta dimensión hace referencia al patrón de orden mundial actual –heredado del colonialismo– que impuso una jerarquización racial y eurocéntrica la cual está estrechamente relacionada con la división social del trabajo. Según esto, “la estructura global de poder [es] creada por el colonizador para controlar la subjetividad de los pueblos colonizados” (de Souza, 2013, p. 481).

En esta categoría la idea de raza funciona en clave de legitimar las relaciones de dominación colonial, ya que clasifica de manera excluyente y violenta aquellas sociedades que tienen el derecho a dominar y quienes deberían ser dominados. En ese sentido, la noción de raza es determinante para el sostenimiento del sistema mundo capitalista-colonial, ya que es la blanquitud eurocéntrica la que, tomando el poder de las estructuras coloniales, orienta el orden social, político, económico y cultural del total de la población (Fanon, 2009). Pese a esto, plantea Gómez (2005) que, la noción de raza no se debería ser entendida como línea divisoria objetiva, pues, al ser parte de filiaciones imaginarias, está expuesta a procesos de limpieza y blanqueamiento los cuales funcionan principalmente como estrategias refinadas para ascender en los eslabones sociales.

- Colonialidad del saber

Ligada a la colonialidad del poder, producto de la fuerza de trabajo explotada en los territorios del Sur Global, entra en juego la colonialidad del saber. Esta dimensión “tiene que ver con el rol de la epistemología y las tareas generales de la producción del conocimiento en la reproducción de regímenes de pensamiento coloniales” (Maldonado, 2007, p. 130). Tal mecanismo de control se legitima mediante la constitución de una serie de discursos eurocéntricos que busca determinar una tipificación de sujeto ideal: hombre, blanco, europeo, norteamericano, adinerado, culto, etcétera. Sin embargo, este aparato no solo se dirige hacia los cuerpos colonizados, sino también se orienta hacia la perpetuación del eurocentrismo como única forma de conocimiento válido. Dicho de otra forma, a partir de lo planteado por Lander (2000), la colonialidad del saber instaura un sistema jerarquizado donde los conocimientos provenientes del Norte Global, apoyados por el racionamiento científico occidental, son concebidos como superiores, mientras los saberes contruidos por las comunidades negras, indígenas y populares son desprestigiados al punto de tildarlos como primitivos, inválidos y precientíficos.

La colonialidad del saber, afirma Mignolo (2010), transformó el conocimiento en una herramienta de dominación que responde a los intereses de las potencias imperialistas. De ahí que esta dimensión sea uno de los principales y más complejos mecanismos de control de la hegemonía, pues, representa una barrera para los pueblos periféricos al momento de desligarse del legado colonial, debido a que su pretensión científica y objetiva de la vida humana convierte los aparatos de dominación en un fenómeno natural y no histórico (Bautista, 2014). Todo esto, aniquila la capacidad de los individuos colonizados de generar otras formas de concebir el mundo y fracturar las lógicas de subyugación.

- Colonialidad del ser

La colonialidad del ser es otro vértice que compone el complejo sistema de control elaborado por las potencias imperialistas. Este tipo de dominación es referente al ámbito ontológico del imaginario colectivo, por lo que no se enfoca con vehemencia en los aparatos de subyugación políticos, sociales y epistémicos, sino más bien en las alteraciones que estos aparatos producen en los sujetos colonizados y colonizadores (de Souza, 2013). Pues, así como la colonialidad transforma violentamente los cuerpos y mentes de los individuos dominados, también construye imaginarios validados –consciente e inconscientemente– por aquellos sujetos a los cuales se les dotó de un supuesto grado de superioridad. Aunque de todas las partes, la colonialidad del ser parezca la más compleja de entender, Maldonado (2007) explica que, este aparato de dominación se relaciona con la manera en cómo los discursos coloniales socavan en el imaginario colectivo la subordinación, transformando así las experiencias de las sociedades racializadas a través de los legados históricos y culturales.

Para entender mejor la colonialidad del ser y las experiencias de los sujetos colonizados, Fanon (2009) propone el concepto de inconsciente colectivo como un mecanismo histórico, social y racial que naturaliza, a través del aprendizaje y la construcción cultural, los discursos coloniales que perpetúan la subordinación en los individuos colonizados y colonizadores. Según esta idea, la colonialidad estructura la psique de los individuos, internalizando la inferioridad en el oprimido y, paralelamente, la superioridad en el opresor. Esto trae como consecuencia, por un lado, que el sujeto colonizado adopte de manera casi siempre inconsciente las prácticas y saberes del Norte Global, asimilando el desprecio por su propio ser. Mientras que, por otra parte, el inconsciente colectivo

hegemónico asocia la alteridad periférica racializada con el pecado, la pobreza y lo no civilizado.

- Colonialidad de la naturaleza

Como otro dispositivo de subyugación colonial aparece en el tablero imperialista la colonialidad de la naturaleza. Esta alude “a la separación entre hombre y naturaleza, tanto bajo la noción esencialista de la naturaleza como 'salvaje', por fuera del dominio humano, como bajo la división binaria cartesiana naturaleza/sociedad” (de Souza, 2013, p. 489). Dicha división, según Escobar (2011), surge a partir de los procesos coloniales los cuales instauraron una visión cosificada y externa de la naturaleza, donde esta existe únicamente para ser explotada por los humanos. Además, esta noción de inferioridad de la naturaleza, también sirve como excusa para que las potencias imperialistas, quienes se conciben fuera de esta, dominen y exploten los territorios y cosmovisiones asociadas directamente con la naturaleza.

- Colonialidad del género

Finalmente, como último aparato de control, es preciso abordar la colonialidad del género. Esta dimensión, según Álvarez y Noguera (2016), “tiene que ver con el control y el dominio sobre las vidas de mujeres que tienen una historia de racialización” (p. 139). Como crítica a la noción de género que plantea Quijano (2014), asociada a un elemento biológico, Lugones (2008) propone que no se puede dividir la raza del género, pues, “el sistema de género moderno colonial no puede existir sin la colonialidad del poder, ya que la clasificación de la población en términos de raza es una condición necesaria para su posibilidad” (p. 93). Teniendo en cuenta esto, al igual que la noción de raza, el concepto de género tiene implicaciones en la división social del trabajo y en los roles de género.

Además, la colonialidad del género no funciona bajo una lógica estática, sino por el contrario, comparte la característica con el resto de dimensiones coloniales de estar en un cambio constante. Esta peculiaridad se puede evidenciar en los pueblos colonizados en el establecimiento de nuevas diferencias de género a partir de los procesos coloniales. Un ejemplo de esto es la sociedad yoruba, la cual dentro de su organización social no concebía una división binaria de género hasta que esta se vio dominada por Gran Bretaña. Por otra parte, como un elemento disruptivo, dice Lugones (2008) que, la colonialidad del género

establece una alianza inconsciente entre los hombres oprimidos y los hombres opresores en torno a la dominación y cosificación de la mujer. Esta confabulación le permite al hombre colonizado ejercer dinámicas de dominación hacia las mujeres, funcionando, así como espejo de los aparatos de control que el colonizador ejerce sobre las periferias.

Recogiendo las ideas planteadas, se puede afirmar que el dominio colonial no debe ser analizado únicamente como un suceso histórico-social aislado, el cual culminó con las distintas luchas de independencia de los territorios subyugados por las potencias imperialistas. Más bien, lejos de esta noción, debe ser entendido como una estructura de poder que moldea la lógica moderna. Pensar esto implica reconocer que los mecanismos de dominación no se mantienen estáticos, sino por el contrario, están constantemente expuestos a mutaciones que se presentan en muchos casos como falsas victorias para los individuos colonizados. Esta capacidad del imperialismo de reconfigurar sus aparatos de control es la que sostiene las dinámicas de explotación, ocupación, dominio y jerarquía en la actualidad (Spivak, 1997).

Además, aparte de analizar el dominio colonial lejos de una lógica inalterable, también es preciso cuestionar el mito, legitimado por dispositivos de poder como la academia eurocéntrica y la ciencia occidental, de la modernidad como producto de la inteligencia y la perspicacia del Norte Global (Gómez, 2000). Por el contrario, es más preciso afirmar que el proyecto de modernidad es un sistema global de dominación que se constituyó y sigue funcionando en torno a la explotación y el saqueo de América Latina, África y Asia. Bien lo explica Quijano (2000) en su teoría del Proyecto Modernidad/Colonialidad que, la modernidad y el capitalismo no se pueden entender fuera de los aparatos de control establecidos por la colonialidad. Cuestionar esto es imprescindible para romper la noción impoluta de modernidad y reconocer las desigualdades violentas que ha traído el desarrollo de este proyecto imperialista.

3.2. Caminar a la decolonialidad

Si bien desde los sectores hegemónicos y céntricos de la sociedad se comenzaron a realizar fuertes críticas a la modernidad, estos cuestionamientos en la mayoría de los casos siguieron un mismo marco conceptual: desconocer las perspectivas, vivencias y necesidades

de los sujetos dominados y periféricos. Ante esta falta de representación, los individuos oprimidos se vieron obligados a plantear distintas alternativas que buscaran hacer frente a las violencias perpetradas por el Proyecto de Modernidad/Colonialidad. En esta construcción de nuevos caminos, dichas alternativas buscaron alejarse de las lógicas impositivas –propias de la colonialidad– y, por el contrario, se centraron en consolidar teorías y discursos prácticos desde donde las periferias pudieran pensarse a sí mismas y conjuntamente fuera del orden mundial occidental.

Justamente, a partir de esta necesidad por visibilizar otras lógicas no occidentales, en el siglo XX, surge en el contexto latinoamericano de los estudios culturales el enfoque decolonial, no como “una teoría por seguir, sino [como] un proyecto por asumir” (Walsh, 2013, p.67). Este enfoque teórico-práctico, desde la conceptualización de varios autores, busca reconocer las dinámicas de dominación perpetradas por el imperialismo. Es decir, la jerarquización racial, las estructuras de conocimiento que sobrevivieron al colonialismo y que hoy en día hacen parte de los sistemas pedagógicos y los discursos civilizatorios eurocéntricos sustentados en aparatos de control patriarcales, racistas y segregadores. Además, junto con la identificación de dichas relaciones de dominación, esta alternativa también pretende desarticular las estructuras de poder a través de una apuesta política por descolonizar el pensamiento, las instituciones y las prácticas sociales.

Aunque la perspectiva decolonial tiene un enfoque antiimperialista, esta no busca establecerse como un parámetro universal que dictamine, a través de la homogeneización, el comportamiento y las subjetividades del total de la humanidad (Mignolo, 2013). Más bien, distante de esta determinación, la decolonialidad busca en todo caso representar la pluralidad cultural, reconociendo la diversidad de identidades, conocimientos y cosmovisiones que habitan el mundo. No obstante, tal reconocimiento no parte de un discurso de paridad y simetría sin fracturaciones, sino más bien desde un diálogo intercultural que involucra una autovaloración de las tradiciones, saberes y valores. Esto implica que los sujetos subalternos sean estudiosos y creadores de sus propios espacios, culturas y conocimientos.

El enfoque decolonial adquiere un mayor grado de complejidad, pues, asume un compromiso ético con las dos caras de la moneda: con los colonizados y los colonizadores, los oprimidos y los opresores, las periferias y los centros. Esto, por lo tanto, conlleva a la

total ruptura de la lógica hegemónica, ya que el objetivo de este enfoque no se encuentra en convertir las periferias en centros, ni los oprimidos en opresores. Todo lo contrario. La verdadera utopía que persigue la decolonialidad “radica en la gran tarea humanista e histórica de los oprimidos/as: liberarse a sí mismos y liberar a los opresores” (Freire, 2005, p. 41). En ese sentido, por incómodo que parezca, esta lucha por la descolonización debe ser “liderada, organizada y visionada en mayor parte por los pueblos y las comunidades racializadas que han venido sufriendo, resistiendo y sobreviviendo la colonialidad y dominación” (Walsh, 2013, p. 30).

Para alcanzar estos objetivos es necesario, por lo menos en un inicio, el cuestionamiento inmediato y cercano de los aparatos coloniales. En la práctica esto se traduce en un estado de reflexión donde los sujetos se pregunten continuamente qué de las cosas que dicen y hacen son fruto de un discurso eurocentrista, racializado y misógino. Tal acción la resume perfectamente Fanon (2009) en el cierre de su libro, “Piel negra, máscaras blancas”, cuando dice a modo de súplica, “¡Oh, cuerpo mío, haz de mí, siempre un hombre que interroga!” (283).

Sin embargo, es pertinente reconocer que el enfoque decolonial tiene una tarea difícil de realizar –aunque no imposible–. Primero, porque estos mecanismos de dominación se han instaurado profundamente en el inconsciente colectivo de los sujetos, causando así que la crítica a estos aparatos sea necesariamente también un cuestionamiento al complejo sistema que ha educado a los individuos colonizados y colonizadores (Fanon, 2009). Y segundo, porque el imperialismo colonial va reconfigurando sus formas de dominación, generando así dificultades al momento de identificar estos nuevos mecanismos coloniales. En todo caso, frente a estas vicisitudes, la perspectiva decolonial bajo ninguna circunstancia se desliga de la lucha de clases en tanto se preocupa por los aparatos de dominación ejercidos globalmente y, a la par, por aquellos que se reproducen dentro de los mismos territorios colonizados a través de las clases dominantes.

Dicho todo lo anterior, lejos de ser un camino lineal y pavimentado, este enfoque se ve obligado a transitar un sendero lleno de obstáculos que pretenden imposibilitar la construcción de un mundo fuera de las lógicas hegemónicas. Aún con estas barreras el horizonte sigue siendo el mismo, darle solución a los problemas de la modernidad a través

del establecimiento de estrategias que incluyan un “lenguaje otro, una lógica otra y un pensamiento otro” (Mignolo, 2010, p. 41). Esto no implica pensar una sociedad donde todo vestigio de la violencia imperialista sea borrado de la memoria colectiva, pues, no hay un futuro donde lo no colonial exista. Más bien, lo que sí persigue la teoría decolonial es establecerse como una herramienta crítica que desarticule el legado colonial y permita la construcción de un nuevo mundo, uno donde, como decía el Subcomandante Marcos, “(...) Para todos la luz. Para todos todo”.

3.3. Rap y decolonialidad

Las estructuras coloniales lejos de mantenerse inalterables con el transcurso del tiempo, pasan continuamente por distintos procesos de reconfiguración que les permiten enfrentar los desafíos y contradicciones que vislumbra la modernidad. Dichas transformaciones dejan atrás estrategias arcaicas –caracterizadas por las primeras campañas de colonización– para incorporar sofisticados métodos de dominación que tienen como objetivo asimilar el sometimiento a partir de “la colonización del imaginario del colonizado” (Quijano, 1992, p. 12). Sin embargo, aun cuando las formas son distintas, los resultados siguen siendo los mismos: el sometimiento de las periferias, la explotación de los pueblos negros e indígenas, la invalidación de los sujetos barrializados y la deshumanización de las mujeres.

Estas reconfiguraciones de las estructuras coloniales no son consecuencia de eventos fortuitos y aislados, sino más bien responden a la capacidad que poseen las potencias imperialistas para adaptar su dominio a las realidades políticas, sociales, económicas y culturales sin salir gravemente afectadas. Con cada ajuste estas adoptan nuevas estrategias y canales que perpetúan la subordinación en los oprimidos. No obstante, la diferencia radica en que estas otras formas de subyugación no parten mayoritariamente de acciones directas, sino que operan bajo aparatos de control que naturalizan las relaciones de dominación. En ese sentido, la colonialidad no solo se establece como un dispositivo de dominación orientado a controlar los cuerpos colonizados, sino que también se constituye como una estructura transhistórica que modifica las dimensiones públicas y privadas de los pueblos subordinados (Quijano, 2000).

Justamente, dentro de estos otros aparatos que perpetúan la dominación se encuentra el escenario cultural. Para Gramsci (1984), este no debe ser entendido desde una visión meramente artística y decorativa, sino que debe ser analizado como un espacio simbólico donde se decide quiénes mandan y cómo se organiza la sociedad. Según esto, las estructuras de dominación no se sostienen únicamente desde acciones orientadas por la fuerza directa, sino también desde la construcción de un sentido común que se consolida a través de la hegemonía cultural. No obstante, para lograr esto, las clases dominantes hacen uso de instituciones sociales como la educación, la religión o la industria cultural para naturalizar sus valores, creencias y poder.

Precisamente, en la década del cuarenta, se comienza a consolidar la industria cultural no como un canal representativo de las realidades globales, sino como una herramienta de subordinación a disposición del poder (Adorno y Horkheimer, 1998). En este marco, cumpliendo el papel de alienar e internalizar la obediencia en la sociedad, la industria cultural comienza a operar en función de perpetuar los aparatos de control instaurados por la colonialidad. Profundizando así una jerarquización ontológica donde se legitima a través de los distintos productos culturales una división violenta entre aquellos sujetos que tienen el derecho a ser visibilizados y, por el contrario, aquellos que son simplemente concebidos como objetos de estudio y explotación.

Esto se ve representado, por ejemplo, en la tendencia que siguen los productos culturales en representar las estéticas y valores de occidente como estándares universales a los cuales los territorios colonizados deben aspirar. O, también, en la desarticulación, despojo y mercantilización de ciertos elementos provenientes de los márgenes de la sociedad por parte de la industria cultural capitalista. Estas dinámicas violentas y extractivistas instauran de forma sofisticada en el inconsciente colectivo la idea de una cultura dominante que marca el horizonte para los pueblos oprimidos. Constituyendo así a la industria cultural en un mecanismo de control que construye y reproduce unas lógicas eurocéntricas las cuales, por un lado, socavan en los pueblos periféricos su condición de inferioridad y, por otra parte, legitiman en una pequeña parte de la población una supuesta superioridad.

Sin embargo, así como se establecen globalmente estructuras de dominación hacia los territorios colonizados a través de la industria cultural, también desde estos mismos

escenarios se piensan estrategias colectivas que buscan cuestionar y derrocar dichos aparatos de poder. Precisamente, a partir de estos procesos de resistencia, se edifica un puente que conecta el enfoque decolonial con el problema social planteado en esta investigación el cual se enfoca en problematizar las dinámicas de colaboración y reciprocidad en la escena Rap underground de Bogotá, examinando cómo estas relaciones constituyen tanto una forma de resistencia cultural frente a la industria musical mainstream, como una estrategia de supervivencia económica que preserva los valores colectivos del Hip Hop.

Tal relación se entiende justamente desde lo planteado por Mignolo y Gómez (2012), cuando explican que

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial. (p. 6)

En ese sentido, el Rap se puede entender desde el enfoque decolonial “como una serie de procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables” (Mignolo y Gómez, 2012, p. 8). Dichas organizaciones de carácter crítico buscan sanar a través del arte las heridas históricas que ha dejado y sigue causando la colonialidad. Aunque en este punto es preciso aclarar que, si bien el Rap se ha constituido como una herramienta que cuestiona el poder establecido y las relaciones de dominación, la totalidad de sus producciones culturales no siguen por ley general este planteamiento, ya que hay una cantidad importante que, por el contrario, perpetúan prácticas coloniales como el sometimiento, la individualidad y el poder.

Pese a esto, aquellas producciones y colectividades en el Rap que buscan crear productos culturales bajo un posicionamiento decolonial y anticapitalista, establecen distintas estrategias de resistencia que hacen frente a las dinámicas de relacionamiento y los mecanismos de producción estandarizados por la industria musical mainstream. Dentro de estas propuestas, se evidencia la consolidación de redes solidarias de colaboración las cuales

se comienzan a preocupar por la promoción de las libertades éticamente ejercidas (Mance, 2002) en tanto se desprenden de una vinculación jerarquizada y, por el contrario, le apuestan a la construcción de tejidos horizontales donde todas las partes tienen injerencia en los distintos procesos de producción y distribución de los productos culturales. Tal determinación rompe abruptamente con las lógicas racistas, misóginas y clasistas de los aparatos de dominación colonial, los cuales funcionan en clave de imponer un sistema mundial caracterizado por la supremacía de unos pocos y la sumisión de la gran mayoría.

Por otra parte, así como la colonialidad a través de los mecanismos de subyugación deshumaniza a los sujetos oprimidos invisibilizando y apropiándose de sus vivencias, saberes y sentires, también la industria musical mainstream se direcciona bajo estas mismas prácticas, pues, usurpa las experiencias de los territorios colonizados para potenciar sus estrategias comerciales y beneficios económicos. Este proceso de extractivismo cultural transforma el dolor de las personas negras, indígenas y populares en productos mercantilizables y vacíos donde el barrio, el campo y la migración son borrados para vender estereotipos de vidas que responden a los intereses del capitalismo. Dicha práctica sistemática anula por completo la condición humana de los sujetos oprimidos, convirtiéndolos en simples fábricas de producción de elementos culturales.

En este escenario emerge el Rap como una expresión artística que, al posicionarse críticamente y producir elementos culturales desde unos contextos marginales, se escapa de las lógicas occidentales. En ese sentido, su función no es servirle o facilitarles la tarea a los aparatos de dominación colonial, sino más bien su objetivo es visibilizar las otras formas ignoradas históricamente de pensar, actuar y habitar el mundo (Mignolo, 2010). Por eso, el Rap concebido desde un enfoque decolonial no se preocupa por reproducir los discursos hegemónicos de la industria musical mainstream y de las clases dominantes, sino en realidad lo que pretende es reconocer y reconfigurar las realidades de los sectores oprimidos. Por tal motivo, se aleja completamente de las estéticas refinadas para darle así un lugar representativo a las experiencias, jergas y conocimientos marginales.

3.4. ¿Por qué pensar la decolonialidad como una herramienta pedagógica?

El Proyecto de Modernidad/Colonialidad, propuesto por Quijano (2000) para entender el desarrollo del sistema mundo capitalista desde los aparatos de dominación colonial, no solo estableció como patrón universal la inferiorización de las epistemologías del Sur, sino que además consolidó una hegemonía de los conocimientos científicos provenientes de occidente. Lejos de transformarse esta lógica con el transcurso del tiempo, para los pueblos oprimidos se volvió casi inconcebible un mundo fuera del orden eurocéntrico. Esta anulación sistemática de los saberes de las periferias caló inevitablemente en los sistemas pedagógicos, pues, desde estos espacios educativos institucionalizados se reprodujeron los mecanismos de control y dominación colonial.

Si se niega el papel de la educación en la perpetuación de las desigualdades sociales, también se está negando de paso el potencial que tienen las pedagogías éticamente ejercidas en el cuestionamiento y fracturación de las relaciones de dominación. Precisamente, a partir de las grietas que vislumbran nuevos horizontes es que se posicionan las pedagogías decoloniales como una apuesta política por reconfigurar el orden mundial a través de la visibilización de las experiencias y conocimientos de los sectores históricamente marginados (Walsh, 2013). En la decisión consciente por asumir este proyecto decolonial es trascendental desaprender las estructuras epistémicas que sostienen la hegemonía eurocéntrica y, en contraste, posicionar la construcción de saberes que reconozcan las existencias de los otros. Sobre esto, Mignolo (2013) hace un llamado a la desobediencia epistémica, refiriéndose así al abandono total de la idea del Norte Global como único centro de producción de conocimientos.

El pensar las pedagogías decoloniales implica cuestionar tanto los contenidos que se enseñan, como también las formas en cómo se enseña y los lugares desde donde se enseña. No hay una decolonialidad en sentido educativo si se reproducen los métodos tradicionales, pues, la pedagogía como acto de emancipación no se piensa dentro de los parámetros de transmisión vertical y memorización mecánica, ni mucho menos como una acción política limitada a escenarios institucionalizados (Walsh, 2013). En cambio, la dirección que persiguen las pedagogías decoloniales transita un camino de trocha que permite cuestionar conocimientos, prácticas e instituciones socialmente establecidas, pues, como dijo Galeano

(2015), “libres son quienes crean, no quienes copian, y libres son quienes piensan, no quienes obedecen. Enseñar, es enseñar a dudar”. En ese sentido, descolonizar las estructuras epistémicas pasa por la capacidad de crear otras formas de pensar y cuestionar lo establecido, lo cual posiciona los procesos de enseñanza en escenarios donde se fomenta la duda y se analizan con recelo las verdades absolutas.

Frente a esto, precisa Walsh (2013) que, si bien las pedagogías decoloniales son una determinación política que parte de las luchas de los sectores históricamente marginados, estas no tratan en ningún caso de forzar una falsa visibilización a través de la inclusión camuflada e instrumentalizada de las epistemologías del Sur. Más bien, fuera de intención, uno de los objetivos de la descolonización del conocimiento es transformar radicalmente las instituciones educativas que han excluido a los sujetos oprimidos. Es decir, las pedagogías decoloniales se constituyen en una herramienta para reasignarle el carácter humano que se le fue arrebatado a los sujetos colonizados.

La intención general de las pedagogías decoloniales parte de la determinación de brindar a los pueblos oprimidos un espacio de enunciación, posicionamiento y creación fuera del legado colonial. No obstante, dentro de esta apuesta educativa, existen distintos enfoques. Por un lado, está Freire como uno de los pensadores latinoamericanos que se preocupó enfáticamente por concebir –en la teoría y en la praxis– una pedagogía crítica ante los aparatos de dominación colonial. Desde sus producciones académicas se evidencia claramente una apuesta educativa que apunta a la lectura de las realidades mundiales bajo una mirada crítica que les permita asumir a los sujetos sociales un posicionamiento político y una agencia activa. En ese marco, la pedagogía en términos decoloniales se entiende como una acción consciente que busca, a través del reconocimiento de los otros, liberar a los pueblos colonizados de las estructuras de poder instauradas por la colonialidad. Justamente, sobre la capacidad que posee la pedagogía para transformar el mundo existente, Freire (2003) plantea que

Una de las tareas primordiales de la pedagogía crítica radical liberadora es trabajar sobre la legitimidad del sueño ético-político de la superación de la realidad injusta. Es trabajar sobre la autenticidad de esta lucha y la posibilidad de cambiar; es decir, trabajar contra la fuerza de

la ideología fatalista dominante que estimula la inmovilidad de los oprimidos y su acomodamiento a la realidad injusta necesaria para el movimiento de los dominadores. (p.51)

Por otro lado, compartiendo el mismo objetivo que Freire pero desde otro enfoque, emergen los postulados de Fanon. Para él la pedagogía en términos decoloniales no pasa únicamente por la liberación de los oprimidos. En contraste, su propuesta decolonial se centra en la creación de una nueva humanidad que se oponga abruptamente a los aparatos de dominación colonial. Dicho esto, el horizonte propuesto por Fanon (1961), se ubica en la construcción de un humanismo radical, que deje atrás las lógicas violentas de los opresores para construir un hombre que reconozca al otro sin reducirlo a raza, clase, género o geografía.

Teniendo en cuenta lo hasta aquí discutido, es pertinente entonces preguntarse ¿por qué pensar la decolonilidad en los escenarios educativos? Como punto de partida se puede decir que abordar lo colonial con rigurosidad en la escuela significa “(...) un trabajo de lectura sobre la temporalidad: una forma de aproximarnos al tiempo que nos permita interrogar al pasado histórico (tal y como lo acabamos de decir) desde el presente” (Añón y Rufer, 2018, p. 117). Dicha interrogación posibilita la identificación de las estructuras de dominación, facilitando el posicionamiento crítico frente al legado colonial y fomentando la construcción de otros mundos posibles: unos donde los pueblos oprimidos no sean simplemente objetos de estudio y fuentes de inspiración, sino unos donde las periferias –haciendo uso de su agencia– se edifiquen como espacios libres y soberanos.

Además, al pensar la educación desde un enfoque decolonial no solo se está cuestionando los conocimientos hegemónicos, sino que también se está ubicando a los grupos históricamente oprimidos en el centro del debate. Esto implica la ruptura de la lógica occidental donde los opresores son los únicos capaces de analizar el mundo y los oprimidos existen para ser estudiados. Por eso, cuando las pedagogías decoloniales plantean un modelo educativo donde los conocimientos se imparten desde las epistemologías del Sur, la jerarquización racializada se derrumba, pues, el debate ya no pasa por integrar los saberes de los pueblos colonizados al sistema educativo, sino más bien cómo dicho sistema debe transformarse en función de responder a las necesidades de estos sectores excluidos.

Finalmente, asumir las pedagogías decoloniales como un proyecto de resistencia implica reconocer que es urgente un cambio de paradigma en la educación. En dicho cambio,

los procesos educativos deben alejarse de su función como aparato desde el cual las clases dominantes legitiman su poder y, en cambio, deben preocuparse por promover fisuras al currículo tradicional, alteridades a las pedagogías hegemónicas e incomodidades a la construcción de verdades absolutas (Meneses, 2018). En todo caso, tal reorientación de la educación debe apuntar a una de las apuestas políticas más complejas: descolonizar la mente de los oprimidos, pero también de los opresores.

3.5. Pedagogías decoloniales y Rap: una posibilidad para pensar otros mundos en la Escuela Superior Distrital María Montessori

La Escuela Normal Superior María Montessori, Sede A, es una institución educativa ubicada en la localidad de Antonio Nariño, Bogotá. Esta fue fundada en 1951 y en la actualidad se rige por la constitución política de Colombia, la Ley 115 de 1994 y demás decretos reglamentarios. Organizada por ciclos escolares, la escuela ofrece los niveles de preescolar, básica primaria y secundaria, así como educación media académica con profundización en el campo de la educación y el programa de formación complementaria que de acuerdo con los criterios establecidos otorga el título de Normalista Superior, según Decreto No. 1236 de 2020. Sumado a esto, a partir de grado décimo los estudiantes pueden optar por recibir la certificación en el Programa de Orientación Profesional (POP) desde la Organización del Bachillerato Internacional (OBI).

Los horizontes formativos de la Escuela Normal Superior María Montessori apuntan a cuatro ejes misionales. Primero, la pedagogía como el saber fundante de la profesión docente, pues, es el saber que identifica al maestro y que le permite al profesional de la educación desarrollar una conciencia y una apropiación social de su función y de la práctica educativa. Segundo, la investigación como una actividad intelectual que se realiza para producir conocimiento en relación con problemas relevantes de la educación y la pedagogía. Tercero, la estética como un espacio fundamental orientado desde el principio de integralidad en la formación, el auto reconocimiento, la conciencia de sí, la alteridad y la expresión. Y cuarto, la ética como las reflexiones acerca de las acciones en cuanto a sus criterios y consecuencias, siempre basadas en un principio de la razón (Escuela Normal Superior María Montessori, 2025).

Teniendo claro este contexto, es preciso mencionar que el presente trabajo pedagógico se desarrolla en conjunto con los estudiantes de grado décimo, exactamente con los cursos 103 y 105. Cada uno de estos cursos está compuesto aproximadamente por 35 estudiantes, los cuales oscilan en el rango etario de entre 14 a 16 años. Aunque gran parte de los estudiantes viven cerca de las zonas aledañas al colegio, hay una cantidad importante que se ubican en otras localidades circundantes. Esta peculiaridad podría explicarse principalmente gracias al prestigio que goza la institución al ser la única Escuela Normal Superior Distrital (ENSD) de carácter público en Bogotá.

Al trabajar mancomunadamente con grado décimo se presenta el reto de vincular el trabajo propuesto con los fines educativos del Programa de Orientación Profesional (POP). Pese a este desafío y al reconocer que uno de los objetivos de este programa es brindarles a los alumnos habilidades aplicadas en torno al desarrollo del pensamiento crítico, dicho reto se dilucida para así abrir un sin fin de posibilidades. Dentro de estos múltiples caminos se consolida la propuesta que orienta este trabajo: desarrollar el pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori a través del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas. Dicha propuesta encuentra forma dentro de los debates teóricos de las pedagogías decoloniales.

Es importante dejar claro en este punto que la presente propuesta pedagógica surge tanto del diálogo y la concertación entre los horizontes formativos de la institución educativa, como también del plan de trabajo desarrollado por el profesor a cargo de los cursos. En este marco, se acuerda articular la práctica docente bajo el propósito de problematizar la decolonialidad y la colonialidad a partir del abordaje crítico de los postulados teóricos de algunos de los referentes del tema, como lo es Fanon. Esto es debido a que en el plan curricular de grado decimo está estipulado trabajar, con el libro “Piel negra, máscaras blancas” de Frantz Fanon (2009), la internalización del racismo y los efectos de este en las personas y territorios racializados.

Por tal motivo, se plantea un trabajo donde se encuentran conjuntamente tanto el Rap y las pedagogías decoloniales, pues, se asumen las expresiones artísticas –principalmente aquellas que provienen de los márgenes de la sociedad– como una posibilidad disruptiva a

las estéticas de occidente para entender y pensar otras formas de ser, crear y habitar el mundo. Precisamente, esta relación entre el arte y la decolonialidad la aborda Achinte (2013) afirmando que

quizá podamos pensar que, en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo, el arte se esté constituyendo en las comunidades y sujetos étnicos en un acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. (p. 441 - 442)

Además, se precisa enfáticamente la importancia del arte crítico en este trabajo no solo porque se hace un abordaje desde el Rap, sino también porque es un componente importante dentro del currículo de la Escuela Normal Superior María Montessori. En el Plan de Formación Complementaria (PFC), que está fundamentado por el decreto 1236 de 2020 que reglamenta el funcionamiento de las Escuelas Normales Superiores (ENS), se consigna la organización curricular en dos campos: I. Ciencia, educación y Sociedad, II. Arte, Comunicación y Cultura. Como apuesta, el segundo campo comprende la educación artística y cultural como un elemento crucial para la formación crítica y reflexiva de los estudiantes.

Por tal motivo, desde esta propuesta pedagógica se concibe el Rap como un mecanismo de visibilización y enunciación para los estudiantes de la Escuela Normal Superior María Montessori. Tal orientación obliga a desprenderse de la mirada alienada de las producciones artísticas como simples productos culturales y, en contraste, requiere analizarlas como una actividad consciente que implica un posicionamiento político frente a los aparatos de dominación colonial. Esta mirada crítica del Rap –entendido como una expresión del arte– toma mayor relevancia cuando se entiende que

el arte revolucionario trasciende su función de obra de arte cuando pasa de la teoría a la práctica, cuando busca, más allá de compartir reflexiones, construir en colectivo otro mundo, comprendiendo que no surgirá de la palabra sino de la acción, y que el actuar del artista es también necesario para trazar la esperanza (Rubio, 2023, p. 139).

Por tal motivo, se retoma el Rap como una posibilidad pedagógica para que los estudiantes de la Escuela Normal Superior María Montessori cuestionen, tomen posición y planteen soluciones frente a los elementos coloniales que afectan su cotidianidad y la realidad mundial. No se parte de un interés por la memorización de conceptos y teorías, sino más bien

se busca brindar espacios de discusión y creación enfocados a la acción consciente por descolonizar los cuerpos, las mentes y las instituciones. Esta propuesta toma aún mayor relevancia cuando se entiende que muchos de los estudiantes proceden de sectores periféricos. Por eso, se establece una apuesta clara por vincular el aprendizaje a estos contextos inmediatos: el barrio, la migración, la segregación y la violencia estructural.

Para finalizar, teniendo en cuenta que el objetivo formativo que persigue la implementación de la práctica pedagógica es desarrollar el pensamiento crítico en los estudiantes de grado decimo de la Escuela María Montessori, es necesario detenerse un momento a definir qué se entiende sobre este concepto en el marco de la presente propuesta. En ese sentido, lejos de asumirlo como una habilidad cognitiva abstracta o descontextualizada —reducida a la capacidad de argumentar—, en este trabajo el pensamiento crítico se entiende como una acción situada a la lectura del mundo y, paralelamente, a la posibilidad de transformarlo.

Esta comprensión del pensamiento crítico se asocia directamente con los postulados de Freire (2005), para quien el proceso educativo no puede limitarse a una transmisión bancaria de contenidos, sino que debe propiciar en los sujetos una concientización de su condición social, material e histórica. Para lograr esto es necesario que los estudiantes dejen de percibir la realidad como un hecho inalterable y definitivo, para más bien concebirla como una construcción histórica atravesada por relaciones de poder que, en tanto construidas, también pueden ser transformadas. A partir de lo anterior y bajo los fines de esta propuesta educativa, pensar críticamente no se entiende simplemente en la acción de opinar o cuestionar de manera aislada, sino también implica asumir una postura activa frente al mundo.

Ahora bien, trasladado al campo de las pedagogías decoloniales, las cuales orientan este trabajo, el pensamiento crítico adquiere una dimensión adicional, pues, no basta con identificar las estructuras de dominación colonial, sino que es necesario asumir frente a ellas un posicionamiento ético y político. Esto conecta con lo planteado por Fanon (2009), para quien el reconocimiento crítico de las estructuras de opresión debe traducirse en una acción consciente de ruptura frente a las lógicas coloniales, la cual debe estar liderado por los propios sujetos históricamente dominados.

3.6. Diseño de la práctica pedagógica

Como se mencionó en el apartado inmediatamente anterior, la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori es el escenario educativo donde se desarrolló la presente propuesta pedagógica orientada a articular el Rap en el ámbito escolar. Este trabajo, construido y reconstruido para los alumnos de grado décimo, exactamente 103 y 105, relacionó los postulados teóricos de las pedagogías decoloniales con el área de Filosofía, Ética y Religión. El objetivo que persiguió esta propuesta se encaminó en brindarles a los estudiantes espacios de reflexión, construcción y creación, los cuales les permitieran reconocer y posicionarse frente a los aparatos de dominación colonial. Al trabajar conjuntamente con el Rap y los postulados decoloniales se pretendió, por un lado, establecer una posibilidad donde se visibilice la diversidad de conocimientos, haceres y sentires relegados por la colonialidad y, por otra parte, consolidar la idea del arte como un acto político que cuestiona e interpela las lógicas capitalistas.

En este marco, el eje formativo de la práctica pedagógica se orientó en el desarrollo del pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo a través del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas. Se enfatizó en el “con” –y no en el “de”–, pues, se entendió que en este proceso los estudiantes son sujetos activos de sus propios procesos formativos. Teniendo esto claro, la propuesta se construyó a partir de tres fases interdependientes, las cuales funcionaron en clave de analizar las estructuras de dominación colonial presentes en los contextos de los alumnos a través de la articulación entre el Rap y los objetivos formativos de la institución educativa (Tabla 1). Por tal motivo, este trabajo se diseñó bajo una apuesta clara: conectar los saberes abordados en las distintas fases con los conocimientos previos, las experiencias propias y los contextos inmediatos de los estudiantes.

La primera fase buscó servir de introducción a los debates decoloniales. Para esto se volvió necesario abordar en un inicio ¿qué es el colonialismo?, ¿cuál es su legado? y ¿por qué es importante hablar de lo colonial en la actualidad? Estas preguntas se plantearon como ejes para analizar lo colonial no como un acontecimiento anclado al pasado, sino como una posibilidad de interrogar la historia desde el presente (Añon y Rufer, 2018). Esta fase introductoria estuvo mediada por la creación de un collage en grupos donde los alumnos

representaron críticamente un elemento puntual de la colonialidad que identificaron de sus contextos inmediatos. Con esta primera parte se pretendió construir colectivamente una reflexión del mundo a partir de la interrogación del pasado. Además, también se buscó que los estudiantes distinguieran las diferencias y relaciones entre el colonialismo y la colonialidad para que desde ahí reconocieran cómo los aparatos de dominación colonial se manifiestan hoy en día.

Después de tener este primer acercamiento a los conceptos de colonialismo y colonialidad, la segunda fase se constituyó como un espacio donde los cuestionamientos y las preguntas se establecieron como punto de partida para el análisis de las realidades cotidianas. En esta fase justamente se planteó un diálogo consciente entre el Rap –entendido como expresión artística marginal– y los debates decoloniales. Por consecuencia, se abordó la historia de la cultura Hip Hop –sus orígenes populares, sus luchas sociales, sus contradicciones y sus transformaciones– para a través de esto visibilizar otras formas de pensar, sentir, hablar, construir y resistir a los discursos y prácticas hegemónicas que se reproducen en la industria musical mainstream. Dicho relacionamiento estuvo sustentado teóricamente a partir de los postulados de autores como Mignolo, Quijano, Walsh, Fanon –entre otros–. Esta fase buscó que los estudiantes reconocieran la importancia de las manifestaciones culturales de los sectores históricamente oprimidos en la lucha contra las desigualdades sociales y los mecanismos de dominación colonial. Asimismo, también pretendió problematizar la industria cultural no como un simple canal donde se producen elementos culturales, sino como una herramienta de dominación y control a disposición del poder (Adorno y Horkheimer, 1998).

Finalmente, la tercera fase funcionó como cierre de lo abordado hasta este punto. En esta se hizo un énfasis dedicado a la concepción del arte como mecanismo de expresión y posicionamiento político, el cual ejercido éticamente se constituye como un “acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización” (Achinte, 2013, p. 442). Para alcanzar este objetivo, se organizó una actividad final que se articuló con el plan curricular diseñado por la Escuela Normal Superior María Montessori para el grado decimo y la ruta de trabajo establecida por el docente para con sus cursos. Dicha actividad consistió en la creación colectiva de una pieza artística que analizó críticamente

elementos de la colonialidad reproducidos en distintas producciones musicales. Esto se planteó con el fin de que los estudiantes se posicionaran desde arte y pudieran comprender las implicaciones éticas y políticas de la creación artística en la sociedad.

Tabla 1

PLAN DE TRABAJO DE LA PRÁCTICA PEDAGÓGICA

OBJETIVO FORMATIVO: Desarrollar el pensamiento crítico de los estudiantes de grado décimo de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori (IED) a través del análisis del proceso de blanqueamiento cultural en el Hip Hop desde un abordaje decolonial.				
FASES	SESIONES	ACTIVIDADES	METODOLOGÍA	RESULTADOS ESPERADOS
Introducción: Colonialismo y “legado colonial”, ¿por qué empeñarnos en hablar de lo colonial?	2	Análisis de lo colonial no como un acontecimiento anclado al pasado, sino como una posibilidad de interrogar la historia desde el presente.	En esta sesión se llevará a cabo una actividad donde los estudiantes deberán escribir en una hoja conceptos o ideas que relacionen a la noción de colonialismo, esto se hará con el objetivo de identificar los conocimientos previos de los estudiantes sobre el tema. A partir de esta actividad se explicará cómo el colonialismo ha mutado constantemente sus mecanismos de control mediante los cuales sigue extendiendo su dominio en la actualidad. Para darle cierre a la sesión, el docente brindará una reflexión sobre el tema abordado en clase. Dicha reflexión estará alimentada de la opinión y sentires de los estudiantes.	<ul style="list-style-type: none"> • Identificar ideas y conceptos claves relacionados con el colonialismo. • Reconocer la transformación del colonialismo, identificando los principales mecanismos de control del pasado y comprendiendo cómo estos han mutado y se manifiestan en la actualidad. • Fomentar una reflexión crítica del mundo actual a partir del análisis de la interrogación al pasado.
		Taller práctico I: collage.	Inicialmente, se realizará un breve repaso sobre los	<ul style="list-style-type: none"> • Identificar elementos de la

			<p>conceptos de colonialismo y colonialidad con el fin de aclarar vacíos y dudas.</p> <p>Posteriormente, en grupos de 3 o 4 estudiantes, se creará un collage donde representarán críticamente diferentes aspectos de la colonialidad en la actualidad.</p>	<p>colonialidad en la modernidad</p> <ul style="list-style-type: none"> • Expresar ideas y reflexiones sobre la colonialidad a través de un medio visual creativo. • Fomentar el trabajo en equipo y el diálogo sobre temas complejos.
<p>Desarrollo:</p> <p>El blanqueamiento cultural como una forma de colonialidad y la constitución del Hip Hop como un movimiento contrahegemónico.</p>	3	<p>Discusión alrededor de la cultura Hip Hop: orígenes, sujetos importantes, luchas sociales y la transición de escenarios marginales y narraciones colectivas a contextos globalizados y discursos individualistas.</p>	<p>En esta sesión se discutirá los orígenes de la cultura Hip Hop, enfatizando principalmente los sujetos sociales y los contextos específicos que dieron origen al movimiento. En ese orden, se hablará de la importancia de las comunidades afroamericanas y latinas en la constitución de la cultura como mecanismo de resistencia frente a políticas de segregación que buscaban confinar a las personas no blancas en territorios marcados por el olvido estatal y la violencia estructural.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Comprender la importancia de los movimientos culturales en la lucha contra las desigualdades sociales. • Reconocer el papel de las comunidades en la construcción cultural de los territorios. • Analizar el impacto de la industria musical mainstream en la transformación de las prácticas culturales.
		<p>Taller práctico II: análisis discursivo de las producciones</p>	<p>Teniendo en cuenta lo abordado hasta aquí, se llevará a cabo un</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Reconocer discursos

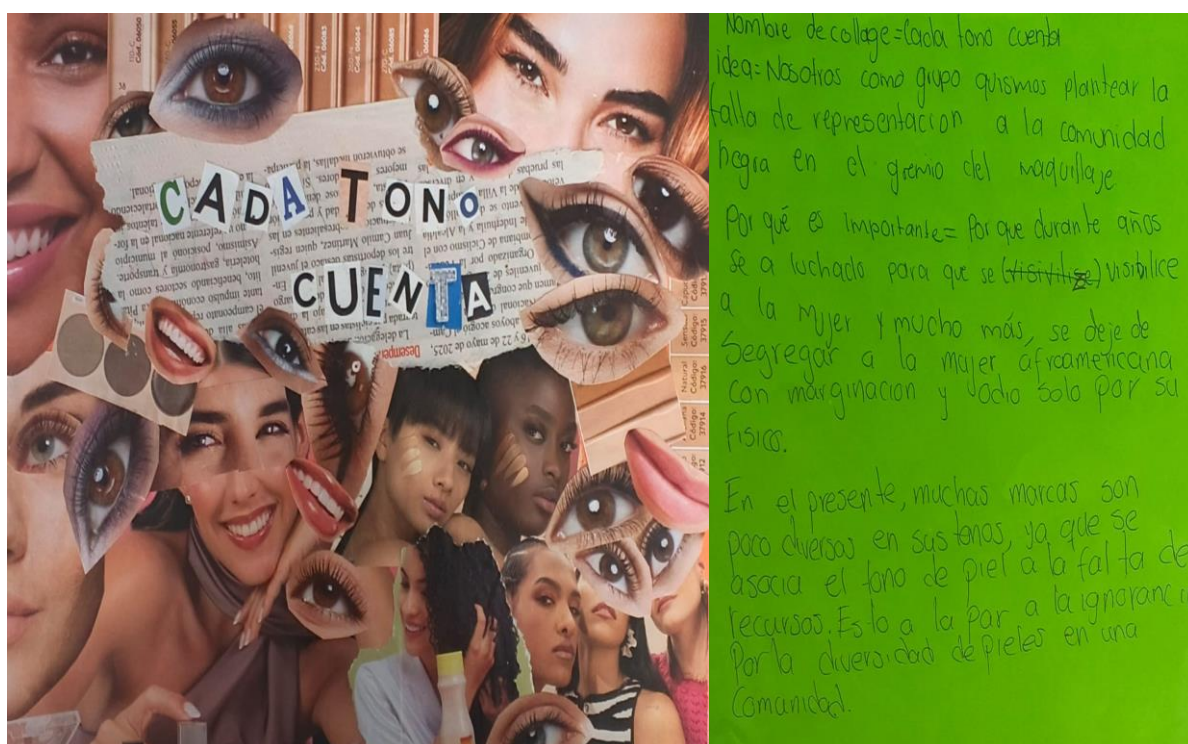
		culturales de la industria musical mainstream.	taller el cual busca que los estudiantes identifiquen elementos coloniales en las narraciones presentes en las canciones. Para eso, inicialmente, en grupo de 3 o 4 estudiantes escogerán una producción musical en la cual identifiquen discursos ligados a la colonialidad (machismo, racismo, xenofobia, misoginia, etcétera). Después de esto, cada grupo expondrán qué identificaron en la canción y se procederá a escuchar la pieza musical. Con cada intervención se dará un espacio para conversar sobre lo expuesto y el elemento colonial visibilizado.	<p>coloniales en la industria musical mainstream.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Problematicar las producciones culturales. • Entender la industria del entretenimiento como un espacio en disputa donde se reproducen las lógicas de dominación y control de las clases dominantes.
		Acercamiento al arte como mecanismo de expresión y posicionamiento político.	Teniendo en cuenta las sesiones anteriores este espacio se constituirá para hablar del arte como mecanismo de expresión y posicionamiento político. Para esto, inicialmente se discutirá la importancia histórica de las expresiones artísticas como vehículo de denuncia y visibilización.	<ul style="list-style-type: none"> • Analizar críticamente casos donde el arte funciona como una herramienta de expresión y posicionamiento político. • Desarrollar habilidades de argumentación y debate. • Comprender las implicaciones éticas y políticas de la creación artística en la sociedad.

Cierre: El arte como mecanismo de expresión y posicionamiento político.	2	Organización y desarrollo de una pieza visual contundente	Inicialmente se realizará una breve contextualización de las sesiones anteriores con el fin de refrescar la memoria y resolver dudas pendientes de los estudiantes. Después, se brindarán los parámetros para que en grupos de 3 o 4 personas se realice la construcción de una pieza creativa-reflexiva donde los estudiantes buscarán problematizar y posicionarse a los elementos coloniales inherentes en las producciones culturales.	<ul style="list-style-type: none">• Analizar críticamente la colonialidad a partir de la exploración de elementos artísticos, identificando sus implicaciones sociales, culturales y simbólicas.• Diseñar de manera colaborativa una pieza creativa-reflexiva.
		Desarrollo de una pieza visual contundente	Esta última sesión se dedicará completamente a la terminación de la pieza artística.	
		Exposiciones de las piezas artísticas		

3.7. Resultados preliminares

El hecho de enfrentar por primera vez una experiencia educativa donde se tenía a cargo más de 50 estudiantes representó innumerables desafíos que obligaron a la reconfiguración y autoevaluación continua del planteamiento de la práctica pedagógica. Ya que esta propuesta se ejecutó en dos cursos, 103 y 105, el desarrollo de las fases planteadas tomó distintos caminos que, no siendo tan lejanos entre sí, permitieron reflexionar sobre los resultados del trabajo en el aula. En ese sentido, la primera etapa de la propuesta educativa denotó el interés genuino de los estudiantes al plantear el objetivo de analizar lo colonial no como un acontecimiento anclado al pasado, sino como una posibilidad de interrogar la

historia desde el presente. En esta fase introductoria, los estudiantes pusieron en tensión las transformaciones de las estructuras coloniales a lo largo de la historia y las continuas campañas imperialistas de los distintos países del Norte Global, como Estados Unidos, Israel, Gran Bretaña, Francia –entre otros–. El resultado más trascendente de esta etapa inicial fue descubrir que los estudiantes se apropiaron con mayor interés de los saberes enseñados cuando estos se aterrizaron a sus contextos inmediatos y a ejemplos cercanos de sus experiencias vividas.



1. Collage “cada tono cuenta”: en esta pieza los y las estudiantes problematizaron la falta de representación de las personas negras en la industria del maquillaje. Además, plantearon la hegemonía blanca en los productos de belleza como reflejo del racismo estructural de nuestra sociedad.

En la segunda fase se hizo énfasis en la importancia del arte como una herramienta de enunciación y posicionamiento político. Se precisó tanto la relevancia de las expresiones creativas en los procesos de resistencia como el papel de estas mismas en la reproducción de discursos colonialistas basados en la subyugación de las periferias y de los cuerpos que las habitan. En ese sentido, se tomó el carácter contrahegemónico del Rap para evidenciar otras formas de pensar, sentir, hablar, construir y contraponerse a las prácticas de dominación hegemónicas establecidas por la industria musical mainstream. En las distintas sesiones que se llevaron acaba se evidenció que los estudiantes no solo identificaron elementos coloniales

dentro de las producciones musicales, sino también problematizaron las formas en que la industria del entretenimiento sirve de herramienta de dominación y control a disposición del poder.

En la fase final, los estudiantes ya no se limitaron a reconocer la trascendencia político-social del arte, sino que se atrevieron a dar un paso más: cuestionar la realidad a través de las distintas manifestaciones artísticas. Sin dejar atrás el sentido crítico, el aula se convirtió en un espacio para la creación de poemas, canciones, obras de teatro, historietas y animaciones que plantaron una posición clara frente a los mecanismos de dominación colonial. Problematicando temas como la cosificación de la mujer, los estándares de belleza eurocentristas, la violencia imperialista –entre otros tantos–, los estudiantes evidenciaron la importancia de pensar y desarrollar una educación decolonial que reivindique las vidas, experiencias y conocimientos del Sur Global.

Vale la pena mencionar a modo de cierre que la presente propuesta evidenció de forma general que el desarrollo del pensamiento crítico exige una articulación colectiva entre maestros, estudiantes, directivos e instituciones. Además, se denotó que cuando los saberes del aula se conectan con las vivencias y contextos reales de los estudiantes, las reflexiones adquieren mayor sentido. Justamente, gracias a esta relación es que el Rap y la cultura Hip Hop resultaron herramientas valiosas al vincular la educación con los gustos de los estudiantes, volviendo así los procesos de enseñanza y aprendizaje más amenos. Por otra parte, también es importante mencionar que se reconocieron ciertas limitaciones en la propuesta tanto a nivel procedimental como en el abordaje de los contenidos. Sin embargo, pese a estos contratiempos, con el desarrollo de la práctica se fueron solucionando dichas dificultades. Menciono superficialmente estos resultados, puesto que estos mismos hallazgos, y otros más, serán profundizados y ampliados en los siguientes capítulos.

CAPÍTULO 4. “LOS POBRES PROFESORES JUSTOS”: DESTRUIR Y CONSTRUIR

*“Enmarque cada instante; las penas y alegrías.
Tengo todos los recuerdos en nuestra galería.”*

Elio Toffana, Bejo y Dano - Galería

Lo que surgió en un inicio como una apuesta personal por vincular el Rap y la educación, con el paso del tiempo se materializó en un trabajo conjunto en el cual se buscó desde este género musical desarrollar el pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori. Si bien en un inicio esta propuesta se pensó para ser desarrollada en el área de Ciencias Sociales, el plan curricular de la institución educativa y las distintas configuraciones que sufrió en la marcha el planteamiento de la práctica, acercó este trabajo a la asignatura de Filosofía, Ética y Religión. Pese a esto y aun cuando el camino en múltiples ocasiones se tornó difícil de transitar por los inconvenientes que surgieron, la meta siempre estuvo clara: “hacerlo real”. Pues, como dijo Galeano (2015), “de los miedos nacen los corajes; y de las dudas las certezas. Los sueños anuncian otra realidad posible y los delirios otra razón” (p.92).

Se nombra este apartado de tal manera porque se quiere seguir con la linealidad propuesta desde un inicio: Rap, educación y decolonialidad. El concepto de los “pobres profesores justos” se desprende del movimiento cultural y espiritual afroamericano de la “Nación del 5%” –también conocida como la “Nación de los Dioses y las Tierras”– fundada en 1964 en Harlem por Clarence 13X. El “5%” proviene de la división entendida por los miembros de este movimiento la cual se constituye de la siguiente forma: el 10% oculta la verdad y gobierna a través de la riqueza y el poder, el 85% son las masas que son manipuladas y mantienen ciegas a la realidad y el 5% son los “pobres profesores justos” los cuales conocen la verdad y tienen la misión de enseñarla al 85%. Aunque parece únicamente poético y se podrían hacer ciertos cuestionamientos, lo cierto es que este movimiento cultural trascendió hasta el punto de influenciar las letras y la filosofía del Hip Hop y de varios movimientos políticos, como el de las “Panteras Negras”, que buscaron a través de la educación una transformación social radical.

Este último capítulo, contrario a los ya expuestos, tomará una línea narrativa distinta, puesto que en él se encontrarán las dudas, los miedos, las alegrías, los aprendizajes y las reflexiones de mi práctica pedagógica. Para reconstruirla propongo analizar esta experiencia a partir del concepto de *saber pedagógico* (Moreno et al., 2006; Olmedo, 2012; Bustamante et al., 2012; Ruíz y González, 2018;), junto con las dimensiones que lo componen. En ese sentido, en un primer momento, se dará una definición de la noción de *saber* para posteriormente explicar qué es el *saber pedagógico* y cuáles son las dimensiones que lo constituyen. Asimismo, en este apartado, se explicará por qué considero crucial abordar mi práctica docente desde la mirada del *saber pedagógico* y la relevancia que tiene este concepto en las experiencias educativas de los docentes en formación. Finalmente, teniendo en cuenta las bases teóricas planteadas, en un segundo momento, procederé a reconstruir analítica y reflexivamente mi implementación a partir de las dimensiones del *saber pedagógico*.

4.1. Sobre el saber pedagógico

Cuando se habla del saber no se está haciendo mención a un conjunto de ideas etéreas, sino a un conocimiento situado que se constituye en un cuerpo, en un territorio y en unas relaciones sociales concretas. El saber está asociado directamente a las experiencias vividas de los individuos las cuales permiten transformarlo y actualizarlo, pero también proviene de las experiencias aprendidas, transmitidas o reproducidas en la colectividad. En ese sentido, se puede decir que el saber se expresa en la acción en cuya construcción “interviene lo individual, es decir la historia personal del sujeto, pero también lo social, esto es, la relación intersubjetiva que se construye en determinados contextos y con otros actores” (Moreno et al., 2006, p. 20).

Si bien puede que no siempre parta de una acción consciente y reflexionada, lo cierto es que el saber navega líneas de movimientos que se contraponen a la quietud. Es decir, este no se ubica estáticamente en el interior de una disciplina, sino que funciona como un tipo de enlace que conecta otros saberes de campos epistémicos formalmente constituidos. Lo anterior explica por qué un “objeto, un concepto o un sujeto, se producen en una condición de saber, es decir, primero que todo en un campo abierto y plural y no en una disciplina” (Moreno et al., 2006, p. 19). Por consecuencia, la construcción del saber apunta a una

interdisciplinaridad que fractura las barreras y las distancias que existen entre los distintos campos de conocimiento.

Detallar el significado del saber abre la posibilidad para abordar el concepto de saber pedagógico con mayor claridad, sobre todo, cuando se reconoce que estos dos se constituyen en gran medida desde la interacción entre la reflexión de las experiencias vividas y la constante transformación. No se puede abordar el saber pedagógico desde una mirada inalterable e inconsciente, pues, este adquiere sentido a partir del diálogo crítico entre la teoría y la práctica, la autoevaluación de las experiencias y la deconstrucción y reconstrucción del accionar docente (Olmedo, 2012). Justamente, desde estos procesos los maestros logran establecer en la práctica un conocimiento personal y social del hecho educativo, pues, el reflexionar estas etapas desencadena

en un conocimiento profundo y una comprensión absoluta de la estructura de la práctica, sus fundamentos teóricos, sus fortalezas y debilidades, es decir, en un saber hacer pedagógico desde y para la práctica. Es el punto indispensable para proceder a su transformación. (Olmedo, 2012, p. 43)

Al estar expuesto a una continua evaluación y construcción, el saber pedagógico como conocimiento resultante de la práctica docente no puede ser definido con anterioridad a su ejercicio, puesto que este no puede prever resultados definitivos. Por el contrario, como se ha venido planteando, el saber pedagógico cobra relevancia en la medida que cuestiona, deconstruye y reconfigura el accionar educativo con el fin de consolidar una práctica alineada a las necesidades y expectativas de los alumnos (Ruíz y González, 2018). En dicha lectura de las fracturas y vicisitudes que presenta la práctica docente se evidencia un “proceso de adaptación, que pone a dialogar una vez más la teoría y la práctica, diálogo del cual debe salir un saber pedagógico subjetivo, individual, funcional, un saber práctico para el docente que lo teje, al son de la propia experimentación” (Olmedo, 2012, p.43).

Entonces, para precisar la definición del saber pedagógico se puede decir que este es un campo de conocimiento que hace referencia a todos los elementos partícipes dentro de la práctica educativa, es decir, contenidos, acciones, relaciones, percances y objetivos que construyen la labor docente. El saber pedagógico se caracteriza principalmente por la capacidad activa de reflexión que posee, la cual le brinda la posibilidad de facilitar y

transformar los procesos de enseñanza y aprendizaje a los maestros (Bustamante et al., 2012). Precisamente, esta continua deconstrucción y construcción de la práctica docente es la que ubica al saber pedagógico en un conocimiento situado, dinámico y social que legitima y potencializa el accionar del profesorado en los espacios escolares y en los diferentes escenarios educativos.

Dicho saber pedagógico no es un conocimiento unificado, por el contrario, está constituido inicialmente por cuatro dimensiones desde las cuales se edifican los saberes presentes de las experiencias de práctica: disciplinar, procedimental, estratégica y ético-política. Estas dimensiones, se entienden bajo una interrelación mutua, necesaria y permanente, puesto que la práctica docente evidencia la presencia de todas estas en su accionar. A continuación, presentaré brevemente cada dimensión del saber pedagógico a partir de los análisis realizados por Moreno et al. (2006).

- Dimensión disciplinar

Hace mención a los saberes que enseña el docente y la apropiación que este tiene sobre la disciplina en formación, sus formas de construcción y de pensamiento. Sumado a esto, también refiere a los criterios que orientan la selección, secuenciación y adecuación de los contenidos de se imparten en el área. Justamente estas características son las que permiten evidenciar las formas en cómo el maestro internaliza, interpreta y reflexiona sobre los contenidos de una disciplina para posteriormente transformarlos en un saber enseñable en los escenarios educativos.

- Dimensión procedimental

Abarca las maneras en cómo los docentes deciden enseñar a partir de las formas que organizan la práctica pedagógica, así como el entendimiento del plan curricular y la didáctica que ponen en acción. Esta dimensión aborda también los aspectos relacionados con el diseño, junto con los recursos y los materiales didácticos elaborados. En otras palabras, la dimensión procedimental hace referencia principalmente a toda la organización previa que el docente realiza para orientar satisfactoriamente su trabajo en el aula.

- Dimensión estratégica

Esta dimensión habla de las habilidades que tiene el maestro para responder a los distintos contratiempos que se le presentan en su práctica pedagógica. Es decir, las formas como resuelve los conflictos y situaciones que se desarrollan en el aula. Asimismo, está relacionado con el conocimiento que este tiene sobre los sujetos partícipes de los procesos de enseñanza y aprendizaje y del contexto social, político y económico que atraviesa la institución o escenario donde se desenvuelve su implementación educativa. Esta dimensión “incluye las rutinas y guiones de acción que son necesarios para dirigir el curso de los acontecimientos de la clase” (Moreno et al., 2006, p. 58).

- Dimensión ético-política

Esta última dimensión se pregunta para qué enseña el docente, cuál es su intencionalidad pedagógica y cómo lo que imparte en el aula constituye un elemento indispensable en el proyecto de sociedad. Aquí también se reflexiona sobre los valores y las normas que rigen la acción docente, junto con el sentido ético y político que le atribuye a la formación de los estudiantes. Esta dimensión supone inevitablemente el “reconocimiento del otro, de su subjetividad y de sus posibilidades de transformación” (Moreno et al., 2006, p. 121).

Teniendo presente lo expuesto hasta aquí, considero que es pertinente rescatar los elementos que hacen parte del saber pedagógico, justamente porque este campo de conocimiento es determinante para los docentes en formación en tanto constituye una base fundamental para el desarrollo de una práctica reflexiva y ética. Precisamente, gracias a esto, en mi experiencia como profesor, pude construir en el camino una visión crítica y contextualizada de mi implementación, la cual me permitió hacer frente a los desafíos disciplinares, actitudinales y personales que surgieron en el aula y fuera de él. En ese sentido, el saber pedagógico se constituye en el eje transversal que orienta los procesos de formación docente, permitiendo comprender que enseñar implica, ante todo, un ejercicio permanente de reflexión sobre la propia práctica.

Asimismo, detenerse a entender la práctica docente desde el saber pedagógico permite reconocer que la labor del maestro no se reduce únicamente a la acción enseñar datos

e información descontextualizada. Todo lo contrario. Detrás del trabajo del profesor en el aula, se esconden horas de planificación en las que se analiza el qué, el cómo, el con qué y la finalidad de lo que se va a enseñar. Y aún con todo esto que parece lo más visible, en la misma sombra se ocultan las preocupaciones que aquejan a los maestros: las dudas frente a las estrategias elegidas para responder a las necesidades de los estudiantes, la incertidumbre sobre el impacto de su labor y las tensiones que surgen al intentar conciliar los lineamientos institucionales con las particularidades del contexto y de los sujetos con quienes trabaja.

En síntesis, la relevancia del saber pedagógico, no solo en mi práctica sino en la de todos los maestros en formación, radica en la incorporación de un espacio desde el cual, los docentes pueden construir reflexiones, interpretaciones y diálogos que influyen en el desarrollo de su labor educativa de manera ética, competente y en sintonía con las demandas sociales y culturales de la educación. Por tal motivo, a raíz de esto es que asumo el saber pedagógico como un elemento relevante en la formación de los maestros, puesto que ayuda a consolidar una identidad profesional ético-política que permite transformar los procesos de enseñanza y aprendizaje. Además, porque también el saber pedagógico se convierte en la brújula que orienta al docente no solo en la dimensión técnica de su quehacer, sino también en la dimensión humana implícita en las relaciones educativas.

4.2. Destruir y construir: reflexiones del andar docente

Como se mencionó en un inicio, el nombre de este capítulo nace de la “Nación del 5%”, al igual que la idea de “destruir y construir”. Dentro de este movimiento cultural, más precisamente dentro del sistema de "matemáticas supremas" que lo compone, los números del 1 al 9 tienen significados específicos y es precisamente el número 8 el que representa el principio de "destruir y construir" como una acción consciente y reflexiva que gira en torno a la creación de una sociedad basada en la autodeterminación, el respeto y la liberación. Aunque a simple vista esto parece un tanto lejano a lo que se ha abordado en el apartado, lo cierto es que todo cobra sentido cuando se vincula el ciclo de evaluación propuesto por este movimiento a la continua reflexión y transformación de mi la práctica pedagógica en la Escuela Normal Superior María Montessori.

Dicha implementación, contrario a lo que creía en un principio, no inició el día que implementé la primera sesión de clase ni mucho menos cuando me senté horas y horas a organizar mi práctica pedagógica. Antes de esto, pase meses pensando cómo aterrizar de una manera articulada el problema social que venía desarrollando a un escenario educativo sin perder el rumbo que desde el momento inicial me había planteado. Tanto tiempo reflexionando qué hacer y cómo hacerlo se fue esclareciendo en la medida que iba realizando mis primeros acercamientos a la Escuela María Montessori. Si bien esta etapa no siguió el curso que se había establecido en un principio, las reconfiguraciones que sufrió llevaron mi implementación pedagógica a ser lo que fue y espero siga siendo: una posibilidad de vincular el Rap, el arte y la educación desde una mirada crítica y emancipadora.

Cuando anteriormente hablé de la dimensión disciplinar del saber pedagógico hacía mención a los saberes que enseña el docente y la apropiación que este mismo tiene sobre la disciplina en formación. Y justamente quiero iniciar con este punto porque contrario a lo que se explica en esta fase, en mi experiencia tuve que ir apropiándome de algunos saberes que fueron apareciendo como parte indispensable de mi práctica docente. Aun cuando siempre estuvo claro que el Rap tendría un protagonismo amplio en el trabajo, esta determinación no era la misma al fundamentar pedagógicamente la implementación a la teoría decolonial. A partir de esta oportunidad, porque no lo consideré un problema, no solo pude interpretar e internalizar un saber que se me era ajeno, sino también pude entender que este tipo de sucesos son inherentes a la práctica docente.

Como casi toda esta experiencia, el hecho de abordar mi trabajo en aula desde los postulados de las pedagogías decoloniales surgió como posibilidad al momento de tener mis primeras conversaciones con los maestros de la institución. En esas charlas no solo les explique detalladamente de que trataba mi trabajo de grado, sino que también ellos me compartieron la misión educativa de la Escuela y el plan curricular de las asignaturas de Ciencias Sociales y Filosofía, Ético y Religión. Precisamente de estas socializaciones iniciales se consolidó como tal la propuesta, pues, por un lado, se acordó en conjunto llevar mi implementación pedagógica al área de Filosofía, Ética y Religión y, por otra parte, al conocer que en el plan de trabajo para grado decimo estaba presupuestado el abordaje de los postulados de Frantz Fanon, decidí fundamentar mi práctica a partir de la teoría decolonial.

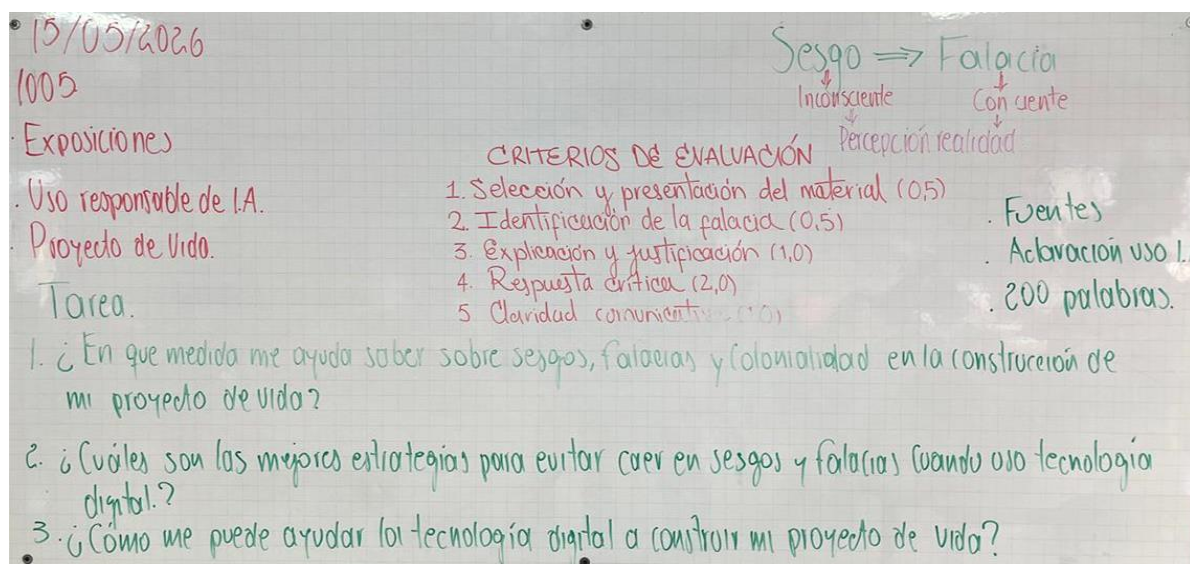
Estas dos claridades dieron vía libre al planteamiento de mi práctica docente, pues, me permitieron aterrizar el problema social que venía desarrollando. En este punto pasé días reflexionando qué criterios iban a orientar la selección, secuenciación y adecuación de los contenidos que llevaría al aula. Todos los posibles caminos que surgieron tenían un común denominador: no pretender llevar a los estudiantes saberes abstractos que no pudieran trasponer y cuestionar a sus contextos inmediatos. En ese sentido, después de varias frustraciones, adopté como objetivo formativo desarrollar el pensamiento crítico con los alumnos de grado décimo a través del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas.

La implementación se constituyó de tres fases interdependientes, las cuales se pensaron bajo la función de analizar las estructuras de dominación colonial presentes en los contextos de los estudiantes a través de la articulación entre el Rap y los objetivos formativos de la institución educativa. En ese orden, en la primera fase, se trató el tema del colonialismo como suceso histórico y la colonialidad como un sistema estructurado de dominación, discriminación y jerarquización heredado de los procesos de colonización. En la segunda fase, se abordó la historia de la cultura Hip Hop –sus orígenes populares, sus luchas sociales, sus contradicciones y sus transformaciones– para a través de esta visibilizar otras formas de pensar, sentir, hablar, construir y resistir a los discursos y prácticas hegemónicas que se reproducen en la industria musical mainstream y que son un reflejo de las dinámicas coloniales. Finalmente, la tercera fase, hizo énfasis a la concepción del arte como mecanismo de expresión y posicionamiento político.

A nivel procedimental, el cual abarca las maneras en cómo el maestro decide enseñar a partir de las formas que organiza la práctica pedagógica y la didáctica que pone en acción, es preciso decir que si bien no conté con muchos espacios orientados a establecer conjuntamente actividades para llevar a cabo en mi implementación, lo cierto es que en cada sesión recibí retroalimentaciones del profesor Jaime Álvarez, docente encargado de mi práctica en la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori, encaminadas a mejorar mi desempeño en el aula. Las pocas reuniones programadas para consolidar un trabajo colaborativo se dieron al final de mi experiencia educativa tras llegar a la conclusión de que era pertinente plantear una actividad que le diera cierre a la práctica. Aquí hubo un trabajo

mancomunado entre el profesor Jaime y yo, donde planteamos una actividad final y construimos una rúbrica que estableció los criterios de evaluación de dicha actividad. Esta consistió en evaluar la capacidad de los estudiantes para analizar críticamente discursos coloniales presentes en producciones musicales, reconocer errores argumentativos, explicarlos con precisión y elaborar una respuesta artística que contrarreste sus efectos.

Esta experiencia fue significativa en tanto representó mi primer acercamiento formal a la elaboración de una rúbrica de evaluación. Reconociendo que no tenía una amplia experiencia, el profesor Jaime se tomó el tiempo de explicarme la importancia de desarrollar este tipo de herramientas y las finalidades que cumplen. Para ser sincero, en mi formación académica, no se me enseñó esto. Sin embargo, gracias a lo trabajado con el profesor y los consejos brindados, aprendí a crear una. No solo esto, antes de esta experiencia asumía como fácil la acción de calificar a los estudiantes, pero esta percepción cambio cuando me vi frente una lista de notas. Lo que era simple en un inicio ahora significaba pensar en una designación cuantitativa justa para uno y todos los estudiantes.

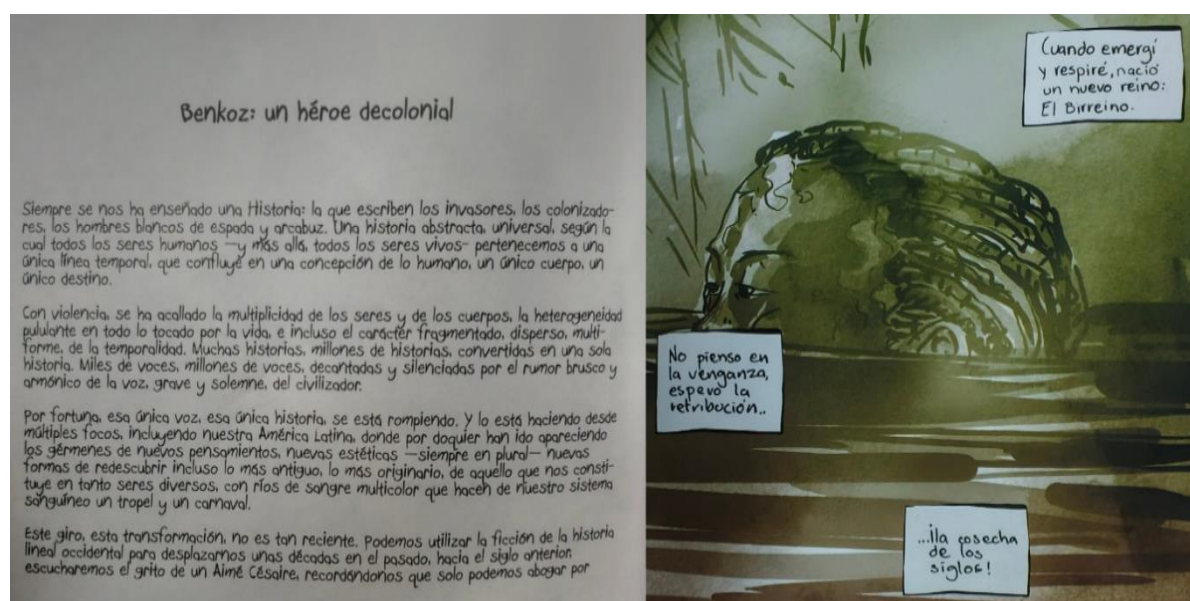


2. Sesión final: la actividad de cierre se extendió, lo que estaba programado para ser desarrollado en una clase, termino ejecutándose en tres. En cada sesión correspondiente al trabajo de final se escribía en el tablero los criterios de evaluación para que los y las estudiantes los tuvieran presentes.

Asimismo, se vuelve importante mencionar que las distintas sesiones que se plantearon, junto con las actividades que se presupuestaron en ellas, sufrieron de continuas configuraciones en el camino. Teniendo en cuenta que la implementación se desarrolló en

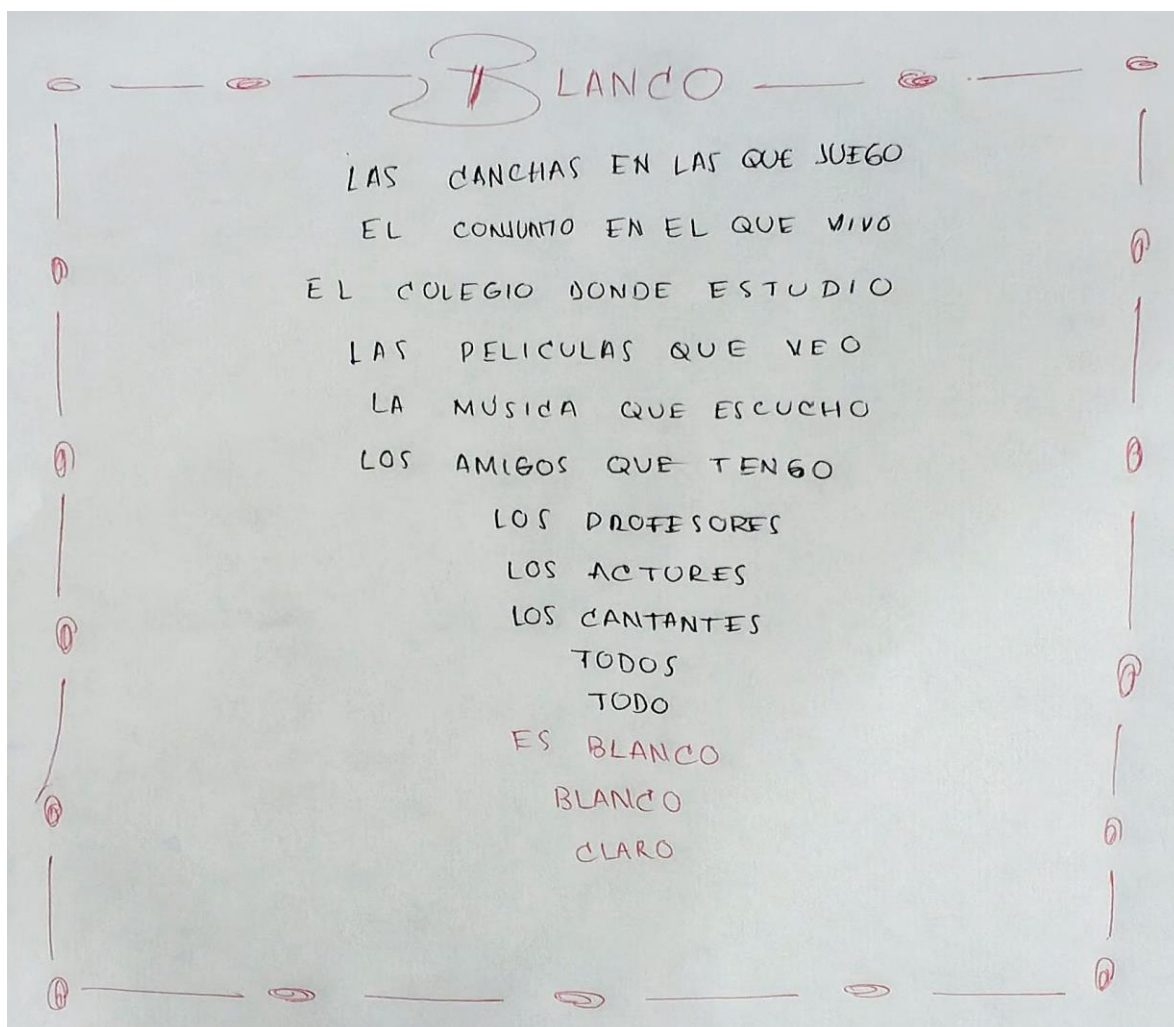
dos cursos, 103 y 105, cada que salía de un salón reflexionaba sobre la experiencia vivida inmediatamente antes para así ajustar lo necesario para afrontar el siguiente reto. En un principio sentía que esto se debía a un mal planteamiento de la clase, pero con el paso de los días comprendí que la autoevaluación crítica era necesaria para mejorar los procesos de aprendizaje y enseñanza. Preguntarme constantemente si estaba haciendo las cosas bien y si mis estudiantes estaban comprendiendo y cuestionando lo que les estaba enseñando, me llevó inevitablemente a buscar formas asertivas de llevar y construir conocimientos en el aula. No bastaba únicamente con pararme en un salón y cumplir el papel de enunciador de hechos y fechas históricas, debía también asegurarme de crear, junto con los alumnos, espacios de discusión y análisis.

Para logra esto, en casi todas las sesiones llevaba materiales de apoyo como libros, música, historietas y dibujos que permitieran volver cercanos los saberes que se impartían en el aula. Sobre esto, me acuerdo que los estudiantes quedaron fascinados con una historieta que ilustraba la historia de Domingos Benkos Biohó. Esta me permitió abordar los mecanismos de resistencia de las comunidades negras en la época de la colonia y también cómo la industria del entretenimiento establece estrategias de apropiación cultural sobre los sectores históricamente oprimidos.



3. Historieta “Benkoz”: esta historieta sirvió para aterrizar los procesos de resistencias de las comunidades afrocolombianas, puesto que narra la historia de Domingos Benkoz Biohó a través de la voz de un joven negro desplazado por el conflicto armado.

Tras generar momentos de conversación con este material, los estudiantes llegaron a problematizar temas como el racismo, la apropiación cultural y la racialización. Incluso, de dicha discusión surgió una pregunta que fue abordada en clase. Esta era ¿si las personas negras pueden ser racistas con las personas blancas? Ante esto, unos estudiantes que poco participaron en sesiones anteriores, Andrés y Javier de 105, reflexionaron que el racismo no puede medirse únicamente a partir de palabras de desprecio, ya que este aborda problemas más complejos que la violencia verbal. Más bien debe ser analizado y tratado como un problema estructural que se sostiene desde las instituciones, las leyes, la economía y todas las esferas de la sociedad. Lejos de quedarse simplemente en un aporte de clase, esta reflexión fue hecha poema por otros alumnos.



4. Poema “Blanco”: con este poema los estudiantes respondieron una de las tantas dudas que surgieron en las sesiones, ¿por qué solo hay dos niños negros en el colegio? Esta interrogante surgió justo después de preguntarnos si las personas negras pueden ser racistas con las personas blancas.

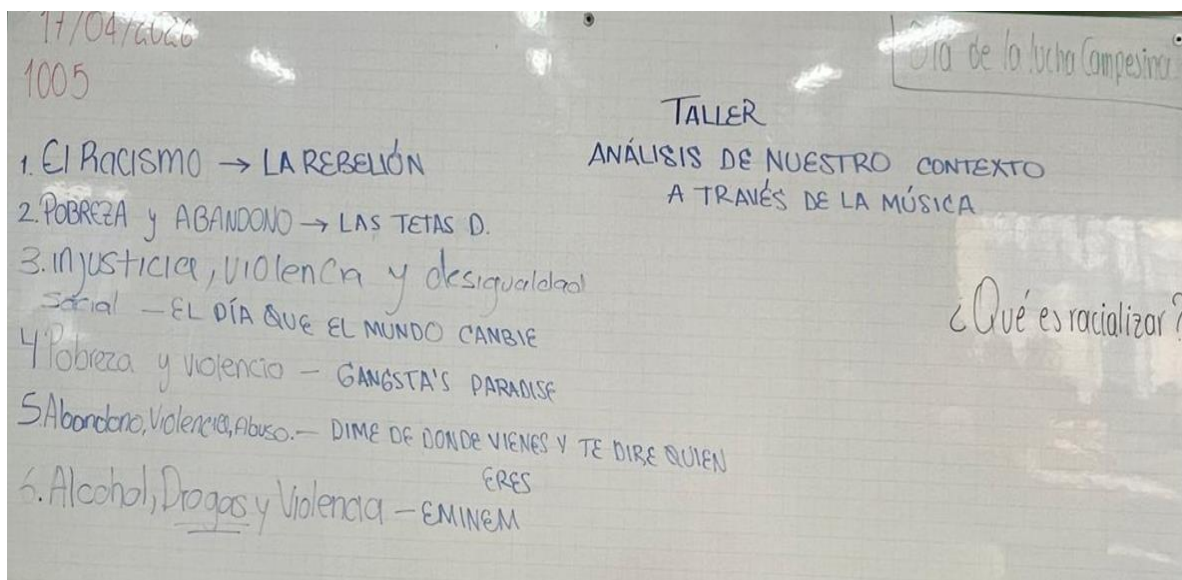
Además, esta misma emoción se vio replicada tras la lectura de un fragmento corto del libro “La Cuadra” de Gilmer Mesa. Con este material pudimos hablar sobre lo que significa habitar los barrios periféricos de la sociedad y cómo precisamente desde las distintas expresiones artísticas se puede hacer frente a las dinámicas violentas y estructurales que segregan a las personas que viven en estos lugares. Los estudiantes y yo construimos un espacio de diálogo en el cual pusimos en tensión discursos clasistas como “el pobre es pobre porque quiere” y las formas despectivas con las que se nombra a las personas que hacen parte de los barrios marginales. Si bien en un principio algunos estudiantes se notaron contrariados con algunas ideas expuestas, con el desarrollo de la conversación se pudo aclarar dudas y reflexionar sobre la identidad barrial y el arte como acción política.

En la medida de lo posible busqué plantear actividades que intentaran posicionar el arte como una herramienta de expresión política. Justamente porque el Rap, como manifestación creativa, me daba la posibilidad de hacerlo y porque la institución le ha apostado fuertemente a la consolidación de una educación artística. Sin embargo, al momento de ejecutar las primeras sesiones, evidencié que a algunos estudiantes no los movilizaba estos ritmos. Esto inevitablemente represento un reto, pero lejos de desistir del plan de trabajo planteada, analicé otras formas de articular el Rap con el objetivo formativo propuesto.

Para lograr esto, pase de pensar el Hip Hop únicamente como música a entender que también desde sus letras contestatarias, su estética y las distintas manifestaciones creativas que lo nutre —como la poesía, las películas o el diseño gráfico— se podía trabajar. Aunque, es preciso reconocer que en ciertos casos fue necesario dar espacio a otros géneros musicales, no propiamente como protagonistas del trabajo sino como una posibilidad de ampliar lo abordado. Un ejemplo de esto puede evidenciarse en la actividad dedicada a analizar y problematizar elementos de nuestras realidades cercanas a través del Rap.

En este taller abordamos algunos temas como: 1) la homofobia y transfobia con la canción de “El Gran Varon - Willie Colon”. Aquí lo alumnos plantearon por qué la sociedad en la que vivimos se concibe bajo una lógica binaria y, por lo tanto, todo lo que se escapa de dicha lógica es tratado como enfermo, malo o depravado. 2) la gentrificación y sus efectos en los barrios populares con la canción de “Medillificación - Alcolirykoz”. Aquí los estudiantes comenzaron a relacionar los efectos del turismo en los territorios, mencionando

que esta acción cuando se ejecuta de forma no controlada causa un alza en el costo de vida de las personas barrializadas. 3) el conflicto armado auspiciado por las clases adineradas con el tema de “La Jungla - Flaco Flow y Melanina”. Aquí retomamos conceptos como la colonialidad del poder al identificar en un ejemplo cercano cómo se comienza a constituir a través del relato y la acción una jerarquización violenta y clasista que comienza legitimar unos cuerpos sobre otros.



5. Sesión discusión alrededor de la cultura Hip Hop: orígenes, sujetos importantes y luchas sociales: los y las estudiantes se reunieron en grupos para escoger una canción que problematizará un elemento de sus entornos y posteriormente lo expusieron a la clase.

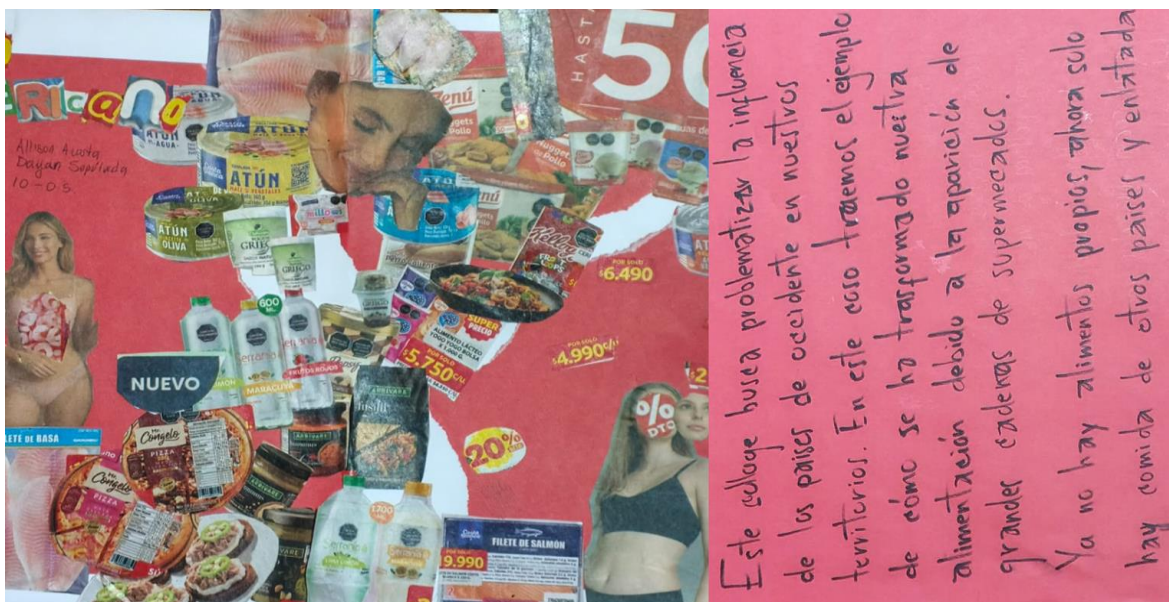
Otro ejemplo como el anterior que buscó articular el pensamiento decolonial con el arte fue la actividad orientada a la creación en grupos de un collage y un escrito. Aquí los estudiantes representaron críticamente un elemento puntual de la colonialidad que identificaron en sus contextos inmediatos. El objetivo de esta actividad era fomentar una reflexión crítica del mundo actual a partir del análisis y la interrogación al pasado. Los resultados evidenciados denotaron que los estudiantes reconocieron elementos relacionados con la colonialidad, a la par que detectaron cómo los mecanismos de dominación colonial mutan y se manifiestan de distintas formas en las múltiples esferas de la vida social.

Esta actividad les permitió a los estudiantes situar los saberes que se habían desarrollado en clase, ya que asociaron satisfactoriamente las estructuras coloniales a escenarios cercanos como el futbol, el maquillaje, la división social del trabajo en sus

hogares, los estándares de belleza establecidos por el Norte Global y reproducidos por la industria del entretenimiento e, incluso, las transformaciones que ha sufrido las formas de alimentación en nuestro territorio a raíz de la influencia cultural de occidente.



6. Collage “poder a costa de fútbol”: esta pieza problematiza el “Premio de la Paz” entregado por la FIFA a Donald Trump. Aquí los estudiantes identificaron que dicha conmemoración funcionó como una fachada que buscaba ocultar las avanzadas acciones imperialistas de Estados Unidos.



7. Collage “sueño americano”: en esta pieza las estudiantes decidieron abordar cómo las influencias provenientes de occidente transforman distintas esferas de la vida social en nuestro territorio. Su collage se centra principalmente en los cambios que han sufrido nuestra alimentación debido a la comercialización de productos del Norte Global.

No solo esto, a partir de las actividades propuestas y de los resultados derivados de ellas, se evidenció que los estudiantes, desde el trabajo individual y colectivo, no solo reconocieron la presencia y las consecuencias de las estructuras de dominación colonial en la industria musical mainstream y en los distintos escenarios de la vida social, sino además tomaron posición política frente estas a través del arte. Lo cual dio respuesta al objetivo formativo que orientó la implementación pedagógica, puesto que permitió identificar que los estudiantes no se limitaron únicamente a opinar o cuestionar de manera aislada la colonialidad en su entorno, sino también, haciendo uso de su capacidad de agencia, pensaron formas creativas de contrarrestarla.

En el desarrollo de las sesiones me vi enfrentado a varias situaciones que se salieron de las planeaciones diseñadas. Estos sucesos me llevaron a reflexionar que el maestro puede organizar, secuenciar y primar previamente los saberes que va a enseñar en el aula, sin embargo, con todo esto, no puede prever los comportamientos, los accidentes o el interés de los alumnos. En ocasiones me sentí conflictuado por las actitudes de los estudiantes las cuales me llevaron a cuestionar en más de una ocasión mi práctica docente. Era inevitable pensar que aun cuando estaba desarrollando vínculos desde el respeto y el conocimiento con ellos, paralelamente, también me costaba conectar asertivamente con algunos. Nunca lo tome personal, incluso, lo asumí como un reflejo de la sociedad en la que vivimos, pues, ¿cómo le podemos exigir a un estudiante que esté atento cuando desconocemos todo lo que no vemos?

La solución no fue ignorar dichos comportamientos y mucho menos responder desde la desesperación y el autoritarismo. Por el contrario, así como la dimensión estratégica habla de las habilidades que tiene el maestro para responder a los distintos contratiempos que se le presentan en su práctica pedagógica, opté como respuesta a estas dificultades construir diálogos personales con aquellos estudiantes que vi lejanos. Con algunos logré establecer una relación más fuerte, como es el caso de Jorge, un estudiante de 105, que siempre estaba escuchando guaracha y que con el paso del tiempo cada que entraba al salón me preguntaba cómo estaba y me comentaba todo lo que había pasado los días que no me encontraba en la escuela. Sin embargo, a mi pesar, se me hizo imposible, quizás por el poco tiempo, conectar con otros de forma similar. Un ejemplo de esto fue Sara, una estudiante de 105, la cual en

más de una ocasión se burló de mí y de sus compañeros interviniendo irrespetuosamente en las sesiones.

Pese a este mar de dudas que significó en repetidas ocasiones el estar parado en el aula –ya no como estudiante sino ahora como docente–, hubo acciones y palabras que alimentaron el fuego de mi labor y me llevaron a decir: “hay que hacerlo real”. Una de estas se dio en las primeras sesiones, después de terminar la clase, cuando un grupo de estudiantes se tomaron parte de su descanso para hablar conmigo. En dicha charla me preguntaron ¿por qué me vestía así?, ¿dónde vivía? y ¿qué me había motivado para ser profesor? Todas las dudas las respondí. No obstante, hay algo que no se me va olvidar y es el comentario de Cristian, un estudiante de 103 que se la pasaba bailando en el salón y que siempre que me veía en el colegio estrechaba mi mano y me daba un abrazo, “profe, nos vemos el otro viernes y me gusta mucho como se viste”. Este simple mensaje logró movilizarme tanto que disipó todas las incertidumbres que tenía y que tuve de ahí en adelante. El comentario casual de Cristian no fue un simple halago, fueron las palabras amables que necesitaba para no sentirme perdido en este proceso. Desligarme de los miedos solo fue posible con un corto comentario de uno de los estudiantes que siempre me trato a mí y a los demás con amabilidad.

Aún con todos las situaciones negativas y las anécdotas alentadoras, debo precisar que estos sucesos fueron necesarios para evaluar y mejorar mi práctica docente. Sin todas las dudas y las certezas que se tejieron allí, lo más probable es que no me hubiera dado el espacio consciente para replantear las formas como venía desarrollando mi implementación. En últimas, como se menciona en la dimensión ético-política, la labor del educador se construye en la medida en la que este reflexiona sobre los valores y las normas que rigen su accionar. Es por eso que a partir de este proceso de autoevaluación crítica pude construir una sensibilidad ética que, aun siendo inherente y necesaria para la práctica docente, me llevó a reconocer que todos los elementos y sujetos partícipes de los escenarios educativos son determinantes para consolidar mejores procesos de enseñanza y aprendizaje.

Para ser precisos, el habitar el colegio y el caminar el aula como maestro me permitió entender con mayor rigor que la educación es una acción colectiva. No hay construcción de conocimientos sin el apoyo mancomunado, así como no se aprende significativamente desde lo individual. Reconocer esto no solo abre la posibilidad para proponer otras formas de

abordar los procesos de enseñanza y aprendizaje, sino también posibilita la construcción de una sociedad que identifique en las relaciones recíprocas y justas, una salida a las dinámicas individualistas y competitivas del sistema mundo capitalista. Si el maestro ignora esto, a la vez está desvirtuando su labor docente y la capacidad que tiene para fracturar el sistema y de las grietas vislumbrar nuevos mundos posibles.

Dicho lo anterior, como apuesta ético-política, mi accionar pedagógico se vio mediado en todo instante por un hacer encaminado a un sentido de justicia y bienestar social, y no solo a objetivos instrumentales o técnicos. Más que llevar saberes memorizables al aula, la implementación pedagógica que desarrolle buscó, en la medida de lo posible, brindar a los estudiantes herramientas teóricas y prácticas para el análisis crítico de la sociedad que caminan, sienten, viven y transforman. Abordar las estructuras de dominación colonial y las expresiones artísticas en el aula sirve de poco si no les posibilitaban a los alumnos cuestionar reflexivamente el mundo que los rodea y, a la par, plantar la semilla del trabajo colectivo y afectivo.

Finalmente, para darle un cierre acorde a este capítulo y como aporte a la construcción del saber pedagógico y a las prácticas de los maestros en formación, me gustaría proponer una dimensión que, si bien está inmersa implícitamente en las ya constituidas, considero que debe ser analizada de forma individual, sin que esto implique una separación abrupta de las otras. La *dimensión creativa* la concibo como la capacidad que tiene el maestro para volver su labor docente una acción orientada a la creación. Esta habilidad, según plantean Blanquiz & Villalobos (2018), permite transformar los procesos de enseñanza y aprendizaje en espacios activos enfocados tanto en la promoción, interpretación e internalización de saberes, como también en la producción artística y de conocimientos. Por consiguiente, esta dimensión la enfoco principalmente en los maestros en formación puesto que considero que esta habilidad se construye en la práctica, aunque parte también de la determinación de los mismos.

Por eso, reconociendo que dentro de los objetivos formativos de los docentes en Ciencias Sociales está despertar la conciencia social en sus estudiantes, es menester incentivar espacios de participación, reflexión y construcción de conocimiento donde se fomente la habilidad creativa para que así los alumnos tengan herramientas prácticas que les

ayude en la consolidación de estrategias y soluciones innovadoras a las problemáticas del contexto que los rodea. Dicha orientación, como expone Zuluaga & Loaiza (2024), permite formar individuos competentes para una sociedad en constante cambio y transformación social, a la par que les brinda el lugar como sujetos políticos con capacidad de agencia.

Por otra parte, planteo esta dimensión complementaria, puesto que en mi implementación pedagógica identifique que el maestro necesariamente se debe transformar en un actor creativo, justamente porque la educación requiere de esta característica. De los tantos desafíos que nos presenta el actual sistema educativo, uno de ellos es hacer frente a las barreras y percances provenientes de las formas tradicionales de planear y ejecutar las clases. En un mundo desbordado por las redes sociales que desencadenan problemas de déficit de atención y de escucha, donde la inteligencia artificial no es utilizada como una herramienta pedagógica que potencialice los procesos de enseñanza y aprendizaje, la labor del docente toma aún más relevancia en tanto los maestros se atrevan a explorar su sentido más creativo en la formulación de soluciones (Aluma, 2018).

Pues, lejos de asumir la creatividad como una capacidad exclusivamente asociada al campo artístico, es necesario entender que esta habilidad es determinante en la educación en tanto potencializa la labor docente al proponer y dar lugar a nuevas ideas. En ese sentido, la creatividad toma relevancia en los escenarios educativos modernos, pues, representa para el profesorado una herramienta que logra hacer frente reflexivamente a los distintos percances que surgen en los procesos de enseñanza y aprendizaje (Galvis, 2013). Lo cual cobra mayor importancia cuando se reconoce que el docente debe ser el profesional con mayor formación en creatividad, pues no existen recetas exactas en materia de educación.

OUTRO: CONCLUSIONES

Nacer a contravía de la historia nunca fue una elección, por el contrario, para muchos, incluido yo, fue el inicio de una lucha por correr los márgenes que nos hizo marginales. Algunos desde el arte, otros tantos desde la academia, pero casi todos desde las calles que atraviesan los barrios populares y los territorios históricamente oprimidos, nos hemos dado a la tarea de pensar la praxis fuera de las lógicas capitalistas y coloniales. Este trabajo investigativo y pedagógico dio cuenta de la necesidad de construir espacios creativos, relacionales y educativos orientados por un sentido colectivo y emancipador, pues, no hay maneras viables de imaginar otros mundos posibles sin desligarnos del orden imperialista del actual sistema mundo.

Dicho lo anterior, el presente trabajo buscó, por un lado, problematizar las dinámicas de colaboración y reciprocidad en la escena Rap underground de Bogotá, examinando cómo estas relaciones constituyen tanto una forma de resistencia cultural frente a la industria musical mainstream, como una estrategia de supervivencia económica que preserva los valores colectivos del Hip Hop. A partir de ahí, por otra parte, se construyó una propuesta pedagógica que se propuso desarrollar el pensamiento crítico con los estudiantes de grado décimo de la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori, a través del Rap como herramienta pedagógica-artística para el análisis de las realidades contemporáneas. Teniendo en cuenta esto, a continuación presentaré las conclusiones que arrojó esta apuesta pedagógica.

Sobre las dinámicas de colaboración y reciprocidad en la escena de Rap underground de Bogotá

Inicialmente, a través de las voces de los rappers entrevistados, se reconoció que el underground no puede ser comprendido y analizado a partir de una visión cuantitativa basada únicamente en las métricas de reproducción. Esto porque tal perspectiva cae en un discurso meritocrático que desconoce las desigualdades materiales desde las cuales los rappers de la capital crean productos culturales. En contrate, el underground debe ser entendido como una

decisión consciente de habitar los márgenes de la industria musical y desde allí crear producciones culturales bajo un *modus operandi* crítico y contracultural. Esta determinación artística se concibe como una determinación que reivindica la independencia creativa y los valores éticos, políticos y sociales de la cultura Hip Hop.

A lo largo de este proceso se evidenció que la cultura Hip Hop, específicamente el Rap, no solo funcionan como lugar simbólico de enunciación y expresión, sino también como una herramienta contundente para la construcción de tejidos sociales basados en la unión, la conciencia colectiva y las libertades éticamente ejercidas. En ese marco, aparecen las redes de colaboración solidarias como una estrategia organizada y colectiva que hace frente a las dinámicas de despojo creativo, explotación artística y apropiación cultural de la industria musical mainstream. Dichas dinámicas de colaboración reciprocas en el Rap de Bogotá se ven materializadas en el establecimiento de proyectos independientes y autogestionados que reivindican la creación artística fuera de los márgenes de la industria cultural hegemónica.

No obstante, estas redes de colaboración solidarias no se establecen de formas espontáneas, como consecuencia de la permanencia de los artistas o colectivos en la escena underground. Todo lo contrario. Estos vínculos de creación reciproca se constituyen en la práctica cotidiana a partir de valores compartidos como: la horizontalidad, la retroalimentación crítica, la sinceridad y el respeto mutuo. Estas dinámicas conscientes y críticas de relacionamiento les permiten a los artistas y colectividades fortalecerse constantemente a través del diálogo, la reflexión y la acción orienta a contraponerse a las lógicas de vinculación capitalistas marcadas por un carácter individualista y jerarquizado. Además, como señalan los propios rappers entrevistados —"Zizzmo", "SUDFAIV", "Neider Guataba" y "OneTwo"—, estos vínculos pasan por periodos de pruebas constantes donde se intercambian posicionamientos, saberes y experiencias que determinan tanto el establecimiento del vínculo como su intensidad.

Por otro lado, esta investigación identificó que las estrategias económicas alternativas desarrolladas por estas redes no se limitan a la creación y distribución de productos culturales, puesto que también se preocupan por el establecimiento de hábitos de consumo conscientes. Dichos hábitos se evidencian en la selección de bienes y servicios, como la asistencia a eventos autogestionados, la compra de formatos físicos —vinilos, CD's, cassettes— y el apoyo

a emprendimientos locales dentro de la cultura, que promueven el bienestar de otros proyectos comunitarios. En suma, estas prácticas funcionan como mecanismos que pretende descentralizar la riqueza acumulada por la industria musical mainstream y, paralelamente, como acto concreto de resistencia que buscan evitar que los recursos generados por los rappers independientes fluyan directamente hacia las arcas del sistema capitalista.

Ahora bien, aun cuando se reconoció que las redes de colaboración solidarias establecen objetivos claros para la vinculación artística, también se identificó que esto no las exime de presentar tensiones y contradicciones que limitan el accionar colectivo. Una de estas contrariedades es la práctica de gatekeeping –control sobre quiénes pueden acceder y ser parte de la cultura– en la escena de Rap underground de la capital. Tal tendencia en esencia constituye una contradicción de los valores del Hip Hop y las redes de colaboración solidarias, pues, mientras estas abogan por una circulación libre y democrática de los saberes prácticos e históricos de la cultura, el gatekeeping funciona como un dispositivo de control policivo que privatiza el acceso y la permanencia de los sujetos sociales en el Hip Hop.

Sumado a lo anterior, se evidenció que también existe una tensión entre la autenticidad de los rappers y la sostenibilidad económica de los mismos. En esta fricción se reconoció que no hay una clara preocupación por problematizar las condiciones materiales de los sujetos sociales dentro de la cultura Hip Hop y, además, que se percibe a los artistas como meros creadores de productos culturales, desligándolos así de su condición humana. En tal omisión consciente se desconoce que en los contextos desprovistos de capital y privilegios el dinero no solo se asocia a la ambición humana, sino también se traduce en el alivio de las obligaciones del diario vivir. Ante este panorama, según las voces de los rappers entrevistados, se vuelve necesario establecer procesos de negociación entre los principios éticos del movimiento y las necesidades económicas, para así garantizar una sostenibilidad digna de los artistas que no represente una traición a las luchas sociales y políticas de la cultura Hip Hop.

Sobre la apuesta pedagógica en la Escuela Normal Superior Distrital María Montessori

La práctica pedagógica evidenció que el desarrollo del pensamiento crítico en los escenarios educativos no puede ser abordado como una acción individual liderada

únicamente por el docente. En cambio, debe tratarse como un trabajo mancomunado y activo entre maestros, alumnos, directivos e instituciones. Si no existe una articulación de todas las partes, la formación de sujetos críticos se vuelve una tarea compleja, dado que se corre el riesgo de abordar este modelo pedagógico como un contenido disciplinar que se deposita sin más en los estudiantes. Por esta razón, la intención de trabajar con los estudiantes y no sobre ellos, no solo parte como un recurso teórico sino también una apuesta que reconoce a los niños, niñas y jóvenes como sujetos políticos y partícipes de los procesos de aprendizaje y enseñanza.

Cada vez que los saberes abordados en el aula se conectaron con las experiencias vividas y los contextos inmediatos de los estudiantes –el barrio, las problemáticas que viven, la música que escuchan, las cosas que ven– se identificó que las reflexiones suscitadas cobraron mayor sentido, puesto que estas les permitieron pensarse críticamente los escenarios que caminan a diario y el mundo que habitan. Justamente desde ahí, también se reconoció el potencial que tiene la inclusión de la cultura Hip Hop en los procesos de enseñanza y aprendizaje, ya que la implementación del Rap en el aula ayudó a los estudiantes a reconocer que la educación puede partir de sus gustos culturales y no necesariamente tiene que ser un proceso ajeno a sus intereses y contexto sociales.

Sin embargo, esta misma fase permitió evidenciar una limitación significativa: no todos los estudiantes tenían una relación previa con el Rap, lo que causó que algunos no se sintieran movilizados por este género. Esto representó un obstáculo real a la hora de establecer vínculos afectivos y cognitivos con los contenidos a través de dicha expresión musical. Aunque este contratiempo se logró contrarrestar al incorporar en ciertas actividades otros géneros musicales, este hallazgo revela que el Rap como eje pedagógico tiene un alcance limitado cuando se trabaja con grupos heterogéneos en términos de gustos culturales.

Por otro lado, abrir espacios de creación en los escenarios educativos le brinda la posibilidad a los estudiantes de analizar críticamente los elementos coloniales que atraviesan su realidad. No solo convierte el arte en un producto cultural dedicado únicamente al consumo, sino también en una acción desde la cual los sujetos de la sociedad pueden expresarse políticamente a partir de la exploración y la creatividad. Esto cobra aún más relevancia en el contexto capitalista actual que está orientado enfáticamente al consumo y a

la aniquilación de la creación. En ese sentido, las expresiones artísticas en los procesos de aprendizaje y enseñanza, principalmente aquellas que provienen de los márgenes y de los sectores históricamente oprimidos, se constituyen como una apuesta que resiste tanto a las dinámicas del capitalismo en el aula.

Finalmente, como se ha precisado desde un inicio, este trabajo no pretendió brindar verdades absolutas ni mucho menos una ruta definitiva que dictamine el camino a seguir de futuras propuestas que articulen el Rap con la educación. Por el contrario, lo que buscó fue abrir las puertas para que futuros docentes se piensen el Rap como una herramienta pedagógica-artística que fomente el desarrollo del pensamiento crítico. Asimismo, uno de los fines que persiguió arduamente este trabajo fue la reivindicación de los saberes producidos en las periferias y en la urgencia por descolonizar los aparatos epistémicos que han limitado la presencia de los pueblos oprimidos a ser objetos de estudios. Construir otros mundos posibles, desde la educación y el accionar cotidiano, parte también de la resignificación de los cuerpos, saberes, prácticas y territorios del Sur Global.

BIBLIOGRAFÍA

- Achinte, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. *Ediciones Abya-Yala*.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1944). *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Losada.
- Aluma, A. (2018). Creatividad y educación: Importancia de la creatividad en los procesos de enseñanza y aprendizaje. *Tsantsa. Revista de investigaciones artísticas*, (6), 35-44.
- Alvarado, S., Ospina C., Muñoz, G., y Botero, P. (2012). La subjetividad política y la socialización política, desde las márgenes de la psicología política. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 10(1), 235-256.
- Álvarez, A., y Noguera, A. (2016) Introducción a la colonialidad de género en mujeres jóvenes y niñas indígenas. *Plumilla Educativa*, 1(1), 134-145.
- Álvarez, J. (2016). La transformación del barrio Las Cruces y su consolidación como borde urbano durante el siglo XX. *Universidad Nacional de Colombia*.
- Andrade, E. (2015). Rebeldes en tránsito: memorias del Hip-Hop en Bogotá. *Observatorio de Culturas de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte*.
- Añón, V., Rufer, M. (2018). Lo colonial como silencio, la conquista como tabú: reflexiones entiendo presente. *Tabula rasa* (29), 107-131.
- Arango, B. (2018). Pacto con la rima: Un acercamiento a las subjetividades políticas de jóvenes líderes raperos que participan en procesos organizativos locales vinculados al hip-hop en Bogotá. *Revista de Ciencias Sociales*, 13-23.
- Arévalo, E. (2008). El rap es mi nación: de presentaciones y marginalidad, el Barrio Las Cruces escenario de confluencia de conflictos. *Pontificia Universidad Javeriana*.
- Bautista, J. (2014). ¿Qué significa pensar desde América Latina? *Akal*.
- Becker, H. (2008). Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. *Universidad Nacional de Quilmes*.
- Belalcázar, Y., Buriticá, C., Zapata, A. & Ruiz, D. (2017). De la calle a la escuela: El género rap como herramienta pedagógica en espacios educativos de la ciudad “Informe de experiencias profesionales”. *Revista Ideales*, 29-39.
- Biaggini, M. (2020). Orígenes de la práctica del rap y el Hip Hop en el conurbano bonaerense (1982-1992). *Universidad Nacional Arturo Jauretche*.
- Blanquiz, Y., & Villalobos, M. (2018). Estrategias de enseñanza y creatividad del docente en el área de Ciencias Sociales de Instituciones educativas de Media de San Francisco 1. *Telos: Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, 20(2), 356-375.
- Bourdieu, P. (1986). Poder, derecho y clases sociales. *DESCLÉE DE BROUWER, S.A.*

- Bustamante, A., Cárdenas, A., Dobbs, E. & Bobadilla, M. (2012). El saber pedagógico: componentes para una reconceptualización. *Educ.Edu.*, 479-496.
- Canclini, N. (1989). Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. *EDITORIAL GRIJALBO, S.A.*
- Cárdenas, P. (2018). El rap como medio de transformación social de jóvenes que aportan al tejido social. *Universidad Distrital Francisco José de Caldas.*
- Cembrano, S. (2021, junio 2). Escuchar a los árboles [Programa de Radio]. HJCK Radio.
- Clavijo, A. (2012). La música rap como manifestación cultural urbana en la ciudad de Pereira. *Universidad tecnológica de Pereira*
- Cuenca, J. (2015). Identidades sociales en jóvenes de sectores populares: Aproximaciones a un grupo de raperos. *Culturales*, 7-42.
- Cuenca, J. (2016). Los jóvenes que viven en barrios populares producen más cultura que violencia. *Revista Colombiana de Psicología*, 141-154.
- De Souza, J. (2013). La pedagogía de la felicidad en una educación para la vida. El paradigma del “buen vivir” / “vivir bien” y la construcción pedagógica del “día después del desarrollo”. *Ediciones Abya-Yala*, 469-508.
- Dussel, E. (2017). Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad. *Akal*.
- Escobar, A. (2011). Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. Variedades de realismo y constructivismo. *Alcaldía Mayor de Bogotá*, 49-74.
- Escuela Normal Superior María Montessori. (2025). Manual de convivencia y sistema institucional de evaluación ENSDMM.
- Fanon, F. (1963). Los condenados de la tierra. *Fondo de Cultura Económica*.
- Fanon, F. (2009). Piel negra, máscaras blancas. *Ediciones Akal*.
- Freire, F. (2003). El grito Manso. *Siglo veintiuno editores S.A.*
- Freire, P. (2005). Pedagogía del oprimido. *Siglo Veintiuno Editores*.
- Galeano, E. (2015). El libro de los abrazos. *Siglo Veintiuno Editores*.
- Galvis, R. V. (2013). El proceso creativo y la formación del docente. *Laurus*, 13(23), 82-98.
- García, C. (2019, octubre 1). Una historia del rap y el 'hip hop' en Colombia, por Chucky García. *Semana*. <https://www.semana.com/impresaportada/articulo/una-historia-del-rap-y-el-hip-hop-en-colombia-por-chucky-garcia/78248>.
- Gioia, T. (2020). La música: una historia subversiva. *Turner*.
- Gómez, S. (2000). Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la “invención del otro”. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas latinoamericanas*, 145-163.

- Gómez, S. (2005). La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada 1750-1816. *Editorial Pontificia Universidad Javeriana*.
- González, A. (2015). Bogotá desde el rap bogotano: sin amigos, sin ley y sin futuro. *Polisemia*, 64-78.
- González, M. (2011). Lo político y la política. *Revista de la Facultad de Derecho de México*, 61(256), 107-116.
- Gramsci, A. (1984). Cuadernos de la cárcel. *Ediciones Era*.
- Granovetter, S. (1973). La fuerza de los vínculos débiles. *John Hopkins University*, 33 (2000), 41-56.
- Heath, J. (2005). Rebelarse vende el negocio de la contracultura. *Santillana Ediciones Generales*.
- Hernández, J. (2013). Construcción social de espacio público en barrios populares de Bogotá. *Revista INVI*, 28(78), 143–178.
- Hormigos, A. (2004) La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Universidad Rey Juan Carlos*.
- Ide, D. (2020, junio 4). *Cómo el capitalismo subdesarrolló el hip hop: Una historia popular del rap político*. HAMPTON. <https://www.hamptonthink.org/read/how-capitalism-underdeveloped-hip-hop-a-peoples-history-of-political-rap-part-1-of-2>.
- Illescas, J. (2019). La dictadura del videoclip: industria musical y sueños prefabricados. *Editorial de Ciencias Sociales*.
- Jiménez, C. (2021). Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020). *Universidad Nacional de Colombia*.
- Kant, I. (1795). Sobre la paz perpetua. *TECNOS, S.A.*
- Krs One. (2010). El evangelio del hip hop. Templo del Hip Hop. *Power House Books*.
- Lander, E. (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas Latinoamericanas*. Clacso.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, 1(8), 73-101.
- Maldonado, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, 127-167.
- Mance, A. (2002). Redes de colaboración solidaria. Aspectos económico-filosóficos: complejidad y liberación. *Universidad Autónoma de la Ciudad de México*.
- Meneses, M. (2018). Colonialismo como Violência: a “missão civilizadora” de Portugal em Moçambique. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 115-140.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia epistémica: Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. *Ediciones del Signo*.

- Mignolo, W. & Gómez, P (2012). Estéticas decoloniales. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. (2013). Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento. Sobre (de) colonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica. *Revista de Filosofía*, 2(74), 7-23.
- Mignolo, W. (2015). Estéticas decoloniales. *Caracuay*.
- Montoya, G. (2022). Narraciones de barrio, Una mirada al hip hop desde etnografías urbanas. *PLURALISMOS*, 100-130.
- Moreno, N., Rodríguez, A., Azocar, C. & Mendoza, N., (2006). Tras las huellas del saber pedagógico. *Universidad Pedagógica Nacional*.
- Noya, J. (2017). Sociología de la música: Fundamentos teóricos, resultados empíricos y perspectivas críticas. *Editorial Tecnos*.
- Olmedo, J. (2012). De la práctica al saber pedagógico. *Universidad Catolica de Pereira*, 37-48.
- Pavía, J. (2018). Las músicas del barrio una primera aproximación al estudio de los usos de la música popular en Cali en la actualidad. *Universidad del Valle*.
- Penagos, H. (2007). La Educación frente a las culturas juveniles que se configuran desde las nuevas tecnologías. *Universidad EAFIT*, 9-17.
- Piccolo, R. (2025, junio 17). *Daniel Ek, il fondatore di Spotify, ha investito 600 milioni in una startup di droni militari*. Wired Italia. <https://www.wired.it/article/daniel-ek-spotify-startup-helsing-droni/>.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad Racional. *FLACSO - Tercer Mundo*.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. *clacso*.
- Quijano, A. (2014). Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. *Clacso*.
- Ramírez, F. (2012). El papel de las expresiones artísticas en la construcción de las subjetividades políticas juveniles. Análisis en las organizaciones de jóvenes que reivindican derechos humanos. *Aletheia Revista electrónica de desarrollo humano, educativo y social contemporáneo*, 4(1), 110-131.
- Ravelo, J. (2018). Hip Hop: Lírica del Rap y Subjetividad Política. *Tempus Psicológico*, 2(1), 131-154.
- Redacción Shock. (2020, mayo 9). *La historia de Ópera Rap, el primer musical hip hop en Colombia*. Shock. <https://www.shock.co/musica/la-historia-de-opera-rap-el-primer-musical-hip-hop-en-colombia>.
- Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana*, 24-35.
- Rey, G. (2009). Industrias Culturales, Creatividad y Desarrollo. *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo*.

- Rodríguez, E. (2002). Cultura juvenil y cultura escolar en la enseñanza media del Uruguay de hoy: un vínculo a construir. *Última Década*, 88-123.
- Rubio, I. (2023). El rap como arte decolonial: algunos apuntes desde México. *Universidad de Guadalajara*, 123-140.
- Ruíz, Á. & Martínez, J. (2018). El saber pedagógico como saber práctico. *Pedagogía y Saberes*, 9-26.
- Sánchez, G. (2021). Del jazz al rap. De la reproducción mecánica a la reproducción digital de la música negra norteamericana. *El oído pensante*, 209-232.
- Spivak, G. (1997). Crítica de la razón poscolonial. *Akal*.
- Thornton, S. (1995). Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital. *Polity Press*.
- Torres, A. (2013). El retorno a la comunidad. Problemas, debates y desafíos de vivir juntos. *El Búho*.
- Uribe, J. (2017). Movimiento, calle y espectáculo. El hip hop de Bogotá. *Universidad Nacional de Colombia*.
- Vélez, C. (2012). El cantante de rap como testigo, narrador, representante y guerrero. *ESFERA*.
- Viñuela, E. (2010). El 8espacio urbano en la música popular: de la apropiación discursiva a la mercantilización. *Blanquerna School of Communication and International Relations*, 15-28.
- Walsh, C. (2013). Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir (re)existir y (re)vivir. Tomo I. *Ediciones Abya-Yala*.
- Yúdice, G. (2002). EL RECURSO DE LA CULTURA: usos de la cultura en la era global. *Editorial Gedisa, S.A.*
- Zuluaga, A., & Loaiza, Y. E. (2024). El Pensamiento Creativo desde la Enseñanza de las Ciencias Sociales. *Revista Senderos Pedagógicos*, 17(1), 27-41.

CANCIONES

Cerounno & Vinyltracker (2024). *El Camino* [Canción]. En *DE CAMINO AL PALACIO*. OVXL.

Elio Toffana, Bejo & Dano (2026). *Galería* [Canción]. En *GRAVITAS*. Ziontefik.

Ergo Pro & Gese Da O (2022). *War'z On* [Canción]. En *ÓPERA FIDELIO*. MG Knowledge.

Flaco Flow y Melanina (2004). *Polizones* [Canción]. En *POLIZONES*. Audio Lirico.

Franco Carter & Jeke Mamoneos (2025). *Rey En El Exilio* [Canción]. En *LOS SEPULCROS*.

Jam Block Jr (2018). Sesión 93 [Canción]. En *LA PUERTA*.

N. Hardem & Edson Velandia (2021). *Inmune* [Canción]. En *VERDOR*. Oso Polita Records.

N. Hardem & El Arkeologo (2017). *L.Q.M.E* [Canción]. En *LO QUE ME ELEVA*.

N. Hardem & Pablo Watusi (2021). *Cantil* [Canción]. En *VERDOR*. Oso Polita Records.

N-Wise Allah & Dj Sewt (2020). *The Realness* [Canción]. En *BODY BAGS*. Architechs Records.

OneTwo & Bpm Hertz (2025). *Disciplina e Introducción* [Canción]. En *HONOR Y CONSTANCIA*.

Wu-Tang Clan (1994). *C.R.E.A.M* [Canción]. En *ENTER THE WU-TANG (36 CHAMBERS)*. RCA Records Label.

VÍDEOS

Breakfast Club Power 105.1 FM. (2025, febrero 12). *Larry June, 2 Chainz & The Alchemist Talk Gatekeeping in Music, New album, «Not Like Us» + more* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-51tJtl4lyw>.

Conducta Delictiva. (2025, enero 15). *Cantante de Fondo Blanco: 'Le Quité la VTDA a Gente Más Mala que Yo, Casi me Cuesta TODO'* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=oGAvGak44_4.

More Black Thais. (2025, diciembre 9). *El auge de la ultraderecha en el rap | ¿El rap tiene ideología?* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KNkDhqm6O0U>.

Plaza Tomada. (2025, septiembre 21). *Roc Marciano y su primera entrevista en SUDAMÉRICA (Subtitulado) | Plaza Tomada* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Bj6HAY9L9p0>.