

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador  
Departamento de Antropología, Historia y Humanidades  
Convocatoria 2015-2017

Tesis para obtener el título de maestría de investigación en Antropología Visual

“Entre Beats y CachivacHes”. Paradojas en torno al consumo de cultura material del Hip Hop  
en la Ciudad de Medellín, Colombia

Johrman Giraldo Obando

Asesora: Patricia Bermúdez

Lectores: Ana Lucía Ferraz y Saúl Uribe Taborda

Quito, mayo de 2018

... a la risa

... si no se ríe no sirve

## Tabla de Contenidos

Resumen.....	VIII
Introducción .....	1
Capítulo 1 .....	5
Surgimiento del Hip Hop. Algunas miradas sobre el movimiento .....	5
1.1 Hip Hop en Medellín, Colombia. Desafío frontal a la sociedad de turno .....	8
1.2 Década de 1980. Emergiendo desde un nuevo ghetto.....	9
1.3 Década de 1990. Embestir en manada... o no?.....	15
1.4 Nuevo Milenio. Los nuevos aires.....	19
1.5 Pregunta de Investigación .....	23
1.6 Objetivos .....	24
1.6.1 Objetivo General.....	24
1.6.2 Objetivos específicos .....	24
Capítulo 2 2bleH y sus artilugios. El mundo de los objetos y su injerencia en la vida individual y colectiva del Hip Hop de Medellín .....	25
2.1 Objetos. Otros seres para hablar.....	31
2.2. Objetos y generación de agencia. Cuando las cosas se cargan de significados .....	35
2.3. Los objetos como mercancías .....	42
2.4. Producción/Creación .....	51
2.5. Circulación/Intercambio/Consumo .....	63
Capítulo 3.....	71
Entre Beats y CacHivacHes. Una exploración documental colaborativa sobre los objetos .....	71
del Hip Hop en Medellín, Colombia.....	71
3.1. Creer para crear. Preproducción del documental .....	74
3.1.1. Consolidación del equipo técnico. Menesteres de la coordinación, planeación y ejecución del proceso documental.....	77
3.2. Hay, hermanos, muchísimo que hacer. Rodaje del documental.....	80
3.3. Des –Armar el acertijo. Postproducción .....	83
3.4. Dossier del proyecto documental .....	86
3.4.1. Story Line .....	86
3.4.2. Sinopsis.....	87
3.4.3. Perfiles de personajes .....	87

3.4.4. Estructura.....	89
3.4.5. Propuesta Estética – modos de representación.....	90
3.4.6. Escaleta.....	92
Conclusiones.....	101
Lista de referencias.....	112

## Lista de ilustraciones y tablas

Figura 1.1. Vista de Medellín desde el barrio EL Faro .....	8
Figura 2.1 Taller OSTA Urban .....	25
Figura 2.2. Colección de afiches de Hip Hop de Medellín. Taller OSTA Urban .....	32
Figura 2.3. OSTA sostiene LP de la Etnia, reconocido grupo de Rap de Colombia .....	36
Figura 2.4. LP's y botas en el taller de OSTA Urban .....	43
Figura 2.5. Gosthface Killah, miembro de la agrupación estadounidense de Rap Wu-Tang Clan .....	57
Figura 2.6. RUN DMC grupo de Rap estadounidense y zapatillas deportivas Adidas Supertar .....	66
Figura 3.1. Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” casa de Medina .....	71
Figura 3.2. Conformación equipo de producción .....	76
Figura 3.3. Estructura inicial del documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	79
Figura 3.4. Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	80
Figura 3.5. Gabriel Monsalve en Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	82
Figura 3.6. Dj Dmoe en Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	84
Figura 3.7. B-boys KGP. Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	86
Tabla 1. Escaleta documental “Entre Beats y CacHivacHes” .....	93

### **Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis**

Yo, Johrman Giraldo Obando, autor de la tesis titulada "Entre Beats y CacHivacHes" Paradojas en torno al consumo de cultura material del Hip Hop en la Ciudad de Medellín, Colombia, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría de investigación en antropología visual concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo 2018.



---

Johrman Giraldo Obando

## Resumen

La pregunta clave que guía el transcurso de esta investigación es ¿de qué manera los procesos de producción, apropiación, circulación y consumo de objetos materiales representativos del Hip Hop por parte de sus miembros, puede llegar a tensionar el carácter reivindicativo y contestatario del Hip Hop en la ciudad de Medellín?. El análisis de estas relaciones entre la producción y el consumo, a través del seguimiento de objetos apropiados por actores envueltos en la escena local bien sea como artistas, activistas o representantes de iniciativas comerciales, constituye la ruta para intentar comprender estas lógicas y dar cuenta justamente de esas tensiones que se presumen están presentes y activas en el seno de esta comunidad.

Este hecho resulta complejo si se tienen en cuenta las distintas aristas que lo componen, pues si de una parte llega a asumirse que mediante la apropiación de la producción material de los objetos del Hip Hop se consigue hacer frente a la voracidad de la sociedad de consumo, por otro lado esa producción sigue estando en alguna medida, enganchada a las lógicas del mercado global, aunque en esa globalidad mercantil, el movimiento Hip Hop de Medellín y sus nacientes empresas culturales, no constituyan un actor trascendental.

Quizá resulte que en este transcurso, los empeños locales del Hip Hop por generar industria, compongan una intrincada red de relaciones en las que se mueven tanto intereses lucrativos, como emociones y elementos de referencia para que el Hip Hop de la ciudad y sus miembros, reconstruyan constantemente ese amplio universo de sentidos en el que transitan.



## **Agradecimientos**

A Vos Catherin, Negra, Culebra, Paisaje; Tu presencia, Tus palabras y Tu amor siempre alentaron mis días y mis noches en esta distancia y en esta soledad tan bárbara de estar lejos de Vos lo más querido, hasta el fondo del Mar y hasta el fin del Cielo Compañera.

Al fuego, a la noche, a la música, a la mística, a la demencia, al vértigo, a todas las presencias que acompañaron este trasiego y seguirán prendidas de esta vida.

A Quito y a Ecuador por ser mi hogar durante este tiempo. A Benavides, Vinicio y Cutu.

A mi Familia que SIEMPRE ha estado apoyando mis intentos por hacerme un mejor ser humano.

A la manada del Hip Hop de Medellín y del planeta, son el germen de toda esta carrera por comprender un poco este mundano tránsito.

A Ángela Garcés y Lucía Ferraz por su paciencia y disposición para escuchar mis descabelladas elucubraciones.

A todo el equipo de producción documental, el compromiso y empeño puesto en esta película estoy seguro reeditaré sus frutos.

A Patty, Saúl y Vicky... si hay Ángeles, son como ustedes.

## Introducción

Las manifestaciones culturales han estado siempre y de diferentes modos atadas a elementos materiales que ayudan a construir su universo de representación. Objetos de distinta índole se han mantenido asociados a pueblos o segmentos de la sociedad a lo largo de la historia, tornándose parte esencial de los sujetos, de sus prácticas específicas, de sus modos culturales concretos, de formas de entender y construir su cotidianidad; e incluso parte de sus maneras simbólicas de reconocerse frente a los otros o, como piezas constituyentes de una red de significación más amplia que los contiene y que al mismo tiempo es reconstruida constantemente por sus sujetos participantes.

Los procesos culturales de la actualidad no escapan a esta lógica, sino que dan cuenta de las transformaciones que se producen en la sociedad para articular de este modo nuevos objetos a sus propuestas. Ese es el caso del Hip Hop, que como proceso cultural, mayormente urbano, puede ser visto como un universo amplio de acciones, significaciones, representaciones, interacciones, prácticas, objetos, etc., que vinculan a gran número de personas y que a través del tiempo ha articulado lenguajes comunes, maneras de hacer y de pensar compartidas; haciendo de este movimiento una de las más fuertes expresiones artísticas y culturales de la actualidad. Frente a este aspecto, la tesis de pregrado desarrollada de manera conjunta por García y Giraldo (2012)<sup>1</sup> en las disciplinas de Trabajo Social y Antropología respectivamente señala que

se puede entender al Hip Hop como una cultura juvenil que desde su surgimiento a finales de los años 1960 en Estados Unidos ha representado para jóvenes del mundo entero, una plataforma de construcción cultural que carga sus vidas de sentidos, valores y creencias, y les otorga un lugar para ser y crear (García y Giraldo 2012, 31).

El Hip Hop se presenta como un movimiento que aboga por la restitución y el reconocimiento de derechos, que se construye desde contextos notablemente marginados; y si bien su origen se dio al norte del continente americano, principalmente en la ciudad de New York, Estados Unidos; con el paso de los años, sus fronteras se expandieron hacia otros países, articulando

---

<sup>1</sup> Natalia García Guzmán, Trabajadora Social y Johrman Giraldo Obando, Antropólogo, ambos egresados de la Universidad de Antioquia y activistas del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín desde el año 2005.

nuevos elementos ideológicos, artísticos y materiales que lo enriquecieron, creando un amplio universo de representaciones y significados compartidos por sus participantes.

El orden que seguirá el texto se expone a continuación. En el primer acápite se ofrece un acercamiento al surgimiento del Hip Hop en Estados Unidos para situar al lector frente a este movimiento global, y de este modo analizar seguidamente el caso concreto de estudio del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín, Colombia y sobre las particularidades y similitudes que este ha tenido. Este capítulo proporciona una contextualización del arribo del movimiento Hip Hop a la ciudad, y para ello se propone una división histórica por décadas, arrancando desde la década de 1980 cuando se asiste al surgimiento del Hip Hop en la ciudad, seguido por el decenio de 1990 donde fundamentalmente se consolida el movimiento, para posteriormente ocuparse de los trasiegos del Hip Hop local durante el nuevo milenio, época donde se renovarán las generaciones y un nuevo aire recorrerá distintas instancias de este escenario local. Esta estructura se plantea con el fin de ahondar de manera ordenada en la comprensión del surgimiento, apropiación y transformación del movimiento cultural en la ciudad y de arrojar pistas sobre el papel y la importancia de las manifestaciones materiales en el escenario del Hip Hop de Medellín. Seguidamente en los sub acápites 1.5 y 1.6, se plantean respectivamente la pregunta investigativa y los objetivos general y específicos que guían las búsquedas aquí adelantadas.

En el segundo capítulo se establece la problemática de estudio, teniendo como piso las posibles tensiones existentes entre la producción, apropiación, circulación y consumo de objetos materiales, en relación a las discursividades y posturas contestatarias y reivindicativas del Hip Hop. Sumado a ello, se recogen y analizan los datos etnográficos hallados en campo en una serie de apreciaciones y reflexiones sobre el mundo de los objetos y su agencia social en la vida individual y colectiva del Hip Hop de Medellín y se propone ahondar en los procesos de creación, producción, circulación y consumo de estos objetos, a fin de proponer una discusión crítica en este sentido. Para este fin, en el primer sub-acápite del segundo capítulo (2.1) se explora la posibilidad que habita en los objetos para convertirse en una suerte de seres vivos con los cuales puedan establecerse interacciones y diálogos constantes. Seguidamente el apartado 2.2 de este capítulo, indaga por la manera en que esos objetos se cargan de significados en las interacciones constantes con otros objetos y con los sujetos con los que en su tránsito se encuentran, lo que constituye un importante anclaje en el análisis de los interrogantes que en esta investigación se ha planteado. En tercera instancia, en el sub-acápite 2.3 se hace necesario apuntar la mirada sobre las condiciones mercantiles de esos

objetos, lo que plantea cuestionar el papel de los objetos para el movimiento Hip Hop de la ciudad. El apartado 2.4, habla sobre los procesos de producción material y creación de esos objetos, alzándose como un tema de elevado interés para comprender parte de las transformaciones que a través de los objetos constitutivos y de la materialidad que en el Hip Hop subyace, se han mantenido enganchados al movimiento local. Para cerrar este segundo capítulo, en el sub-acápite 2.5 la circulación, el intercambio y el consumo de artefactos, componen el elemento que completaría el círculo de análisis por dar cuenta de las relaciones que se entablan entre los Hip Hoppers y los objetos del Hip Hop en la ciudad de Medellín.

Finalmente, en el tercer capítulo se expone el vital proceso para esta investigación, de creación del documental “Entre Beats y CacHivacHes”, el cual se desarrolla de manera colaborativa entre las diferentes partes envueltas y se plantea como una herramienta de articulación para explorar a través del lenguaje audiovisual, el sentido de los objetos del Hip Hop en el movimiento de la ciudad. En este apartado se desglosan las diferentes etapas del proceso. En la primera sección 3.1 se da cuenta de las tareas de pre-producción del documental y de los menesteres de planeación y ejecución que se suceden en la consolidación del equipo técnico de la propuesta audiovisual. Seguidamente en el sub-acápite 3.2, la ardua labor de rodaje se expone como el escenario donde todo lo previamente planeado se pone a prueba y se hacen efectivas, o no, las herramientas, instrumentos y pronósticos que como equipo se construyeron. La etapa final del desarrollo documental expuesta en el sub-acápite 3.3, esto es la postproducción, comprende una serie de decisiones narrativas para dar orden y coherencia a la pieza fílmica, en este punto mi postura ética y el lugar de enunciación que asumo, componen un factor relevante para la concreción del proyecto y la discusión de la creación documental.

En última instancia, y con objeto de ofrecer herramientas que acerquen al lector a los elementos constitutivos del documental, en el sub-acápite 3.4 se presentan las diferentes piezas que componen los insumos de trabajo para el desarrollo del film y que se enuncian a continuación: el *story line*, la sinopsis documental, el guión fílmico, los perfiles de los personajes, la propuesta estética y finalmente la escaleta en donde se plasman las secuencias que compondrán la manera de contar la historia. De este modo, los elementos allí presentes documentan ampliamente el desarrollo del proceso, dan cuenta del trabajo colaborativo y exponen los aciertos y errores que en este proceso de producción audiovisual salieron a flote.

Resulta importante agregar que la presente investigación se lleva a cabo con la participación de algunos miembros representativos del movimiento Hip Hop local como José David

Medina, Gabriel Monsalve, Izaya 103, OSTA, DJ Dmoe, Jr. Ruiz o B-Boy Luthor<sup>2</sup>. La historia y transformaciones que a lo largo de varias décadas ha vivido el Hip Hop en esta ciudad, ofrecen un amplio margen de acción para tratar de comprender las distintas facetas de su trayectoria. Las emergentes iniciativas productivas vinculadas a los movimientos surgidos mayormente durante la última década, resultan en un marco propicio para los intereses que esta exploración se ha propuesto, esto es la relevancia de los objetos del Hip Hop y la posible tensión entre el consumo material de los Hip Hoppers y los discursos contestatarios frente al consumo mismo.

---

<sup>2</sup> Datos obtenidos durante las entrevistas desarrolladas en el trabajo de campo entre Enero y Mayo del año 2017. También de mi experiencia personal vinculada desde el 2005 al movimiento Hip Hop de la ciudad.

## Capítulo 1

### Surgimiento del Hip Hop. Algunas miradas sobre el movimiento

El New York de la década de 1970 se vivía para los sectores poblacionales menos favorecidos como los latinos, asiáticos y afroamericanos bajo fuertes escenarios de marginalidad, pobreza, falta de acceso a recursos y medios educativos; inequidad social, desempleo, racismo y en general un panorama altamente conflictivo para la supervivencia, fue allí, en el seno de una sociedad capitalista y desbordada por la masividad del consumo, donde empezó a formarse el movimiento que hoy mundialmente se conoce como Hip Hop, como un referente de este hecho puede tomarse el trabajo desarrollado por Jeff Chang en su libro “Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas al Gangsta Rap” (2015).

En medio de este escenario de exclusión social y negación de derechos, el Hip Hop creó e integró cuatro prácticas artísticas esenciales que se han constituido a lo largo de su historia como estandartes fundamentales para su desarrollo; uno de estos elementos es el *DJ (Disc Jockey)*, expresión por medio de la cual se crean los ritmos y pistas sonoras, echando mano de infinidad de otros ritmos para construir un sonido propio y característico de esta cultura; por otra parte se encuentra el *MC (Master of Ceremonies)* o *RAP*, donde sus exponentes crean letras que narran las propias historias y vivencias al ritmo de las pistas de los *DJ's*; es el *MC* la manifestación verbal del Hip Hop y es sin duda uno de los elementos más difundidos del movimiento a nivel global. Junto a ello, las expresiones pictóricas denominadas *Graffiti* son un elemento de fácil reconocimiento en la actualidad en las diferentes ciudades del planeta, que retoman aspectos de la vida cotidiana de sus exponentes y de la historia misma vivida por el Hip Hop en sus diferentes estadios, para plasmarse en callejones, muros, edificios, trenes y demás mobiliarios urbanos, evocando quizá una suerte de galería artística en los espacios públicos y sujeta a las contingencias que presenta llevar a cabo una expresión artística en escenarios callejeros. Finalmente el *Break Dance*, se constituye como la forma de danza propia del Hip Hop, marcada por ritmos fuertes y movimientos acrobáticos, haciendo de ésta una expresión singular en su género.

Es importante subrayar, que junto a esta formación de los diferentes elementos del Hip Hop, este movimiento se ha apropiado de objetos materiales que resultan significativos en su universo de representaciones; así pues para el *DJ* los vinilos (*LP's*) son un elemento característico de identificación con su práctica artística; para los *MC's*, el micrófono, el lápiz y la libreta pueden leerse como objetos que resuenan constantemente cuando se hace

referencia al canto o Rap; a su vez para el Grafittero las latas de aerosol constituyen un objeto esencial en el desarrollo de su actividad plástica, mientras que para los exponentes del *Break Dance*, los B-Boy o B-Girl<sup>3</sup> un objeto como los tenis o el conker<sup>4</sup> son herramientas vitales a la hora de ejecutar sus pasos de baile<sup>5</sup>.

Si bien resulta esencial reconocer cómo el Hip Hop ha sido asumido por sus miembros, es importante también avizorar algunos de los acercamientos teóricos que se han efectuado alrededor de esta propuesta. María Cecilia Picech en su tesis de maestría “Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en Quito en el período 2005-2015” (2016) propone un recorrido a través de diferentes autores, para acercarse a las maneras cómo el Hip Hop se ha concebido y estudiado desde distintas miradas.

Un primer momento propuesto por la autora, siguiendo los planteamientos de Frigerio (2000), apunta que el Hip Hop “ha sido estudiado, fundamentalmente, como respuesta artística y creativa a las experiencias de opresión y estigmatización de los descendientes de africanos esclavizados” (Frigerio 2000 en Picech 2016, 18). En el mismo sentido, otro de los aportes a los estudios del Hip Hop que apunta Picech (2016), es el señalado por Patricia Rose (2012), en donde este movimiento “debe comprenderse como parte de un legado cultural de la tradición oral africana y de la diáspora, donde la música juega un rol fundamental al crear conciencia crítica sobre el mundo social circundante (Rose en Elliot-Cooper 2012 en Picech 2016, 18-19).

Lo que aparece como constante desde los distintos abordajes que se han asumido en la comprensión por un fenómeno como el Hip Hop, han sido las condiciones de desventaja social respecto de los sectores más favorecidos, en las que generalmente este movimiento se ha desarrollado. Los datos del censo de 1980 de la ciudad de New York arrojan que para ese momento la ciudad tenía una población de 7,071,639 habitantes<sup>6</sup>, de los cuales un alto porcentaje eran personas afroamericanas, que como se ha mencionado, no contaban con los niveles económicos, culturales ni sociales adecuados para el desarrollo óptimo de sus vidas (para 1970, el número de afroamericanos en New York era de 1.882.848<sup>7</sup>). Estas cifras

---

<sup>3</sup> Términos usados para referirse a los y las bailarines/as de Break Dance respectivamente.

<sup>4</sup> Se denomina Conker al tapete, generalmente de material sintético donde los/as bailarines de Break Dance desarrollan sus movimientos.

<sup>5</sup> Muñoz Guzmán, Ana María. 2009. “Estéticas de las resistencias: un acercamiento a las formas de resistencia cultural en los jóvenes hip hop de Medellín.” Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia

<sup>6</sup> <<Departamento de comercio de los Estados Unidos>>, accesado el 24 de marzo de 2017, <https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0027/tab21.txt>

<sup>7</sup> <<Departamento de comercio de los Estados Unidos>>, accesado el 24 de marzo de 2017, <https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0027/tab21.txt>

proporcionan un dato significativo para tener presente la importancia de las comunidades afroamericanas en el nacimiento y crecimiento del Hip Hop.

Otro importante acercamiento académico al mundo del Hip Hop, retomado por Picech (2016), es el propuesto por Jeff Chang en su texto “Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap”, Chang afirma que el Hip Hop se dio

como respuesta cultural de la población afro-norteamericana, al recrudescimiento de las políticas de segregación y abandono de los guetos neoyorquinos, como el South Bronx y Harlem, hacia fines de los '60 e inicios de los '70. Al reducirse masivamente los derechos sociales y civiles ganados, en la década precedente, por los movimientos negros y latinos, se instauraron nuevos procesos de exclusión racial (Chang 2014, 17-27 en Picech 2016, 19).

Los hombres y mujeres que para entonces daban inicio al movimiento Hip Hop bajo problemáticas sociales como “el tráfico de drogas, la prostitución, las bandas organizadas de delincuencia, la falta de servicios sociales, el alto porcentaje de desempleo juvenil y las pandillas, inauguraron una “nueva línea de color urbana”, conformando el escenario en el que se desarrolló la práctica” (Waquant 2007, 39-40 en Picech 2016, 19).

Con todo esto, y teniendo presente que si bien el Hip Hop fue una cultura nacida al norte del continente americano, inicialmente en la ciudad de New York, sus alcances han llegado a casi todos los territorios del planeta siendo capaz de mutar y de adaptarse a las condiciones particulares de sus adeptos a lo ancho del territorio global. Es una flexible membrana que se viene ajustando a diferentes momentos históricos, con distintos grupos humanos, y que ha logrado trascender en el tiempo, manteniendo una estructura compartida entre sus miembros y unas prácticas comunes que resultan identificables casi en cualquier lugar del planeta.

Bajo estos parámetros las prácticas, los discursos, las apuestas estéticas, los elementos materiales propios y/o apropiados por el Hip Hop, permiten que ésta sea una cultura identificable en el terreno y que los individuos y grupos que a ella se adscriben en diferentes niveles, compartan elementos que les permiten comprender sus lenguajes comunes.



## 1.1 Hip Hop en Medellín, Colombia. Desafío frontal a la sociedad de turno

Tras todos los flujos y transformaciones que el Hip Hop ha vivido durante más de tres décadas, y luego de su constante avance por el territorio global, Colombia para la década de 1980, empieza a ver como este movimiento se va instalando en algunas de sus principales ciudades. Bogotá al ser la capital del país, constituye en este sentido un importante referente nacional, allí se dieron trascendentales avances en la conformación de grupos de Hip Hop y de producción en torno al movimiento, en la actualidad sigue siendo un fuerte escenario para la escena Hip Hopper y realiza el festival internacional de Hip Hop al parque, con participación de artistas nacionales e internacionales y reconocido de igual manera tanto en el país como fuera de él.



**Figura 1.1. Vista de Medellín desde el barrio EL Faro**

(Fuente: Johrman Giraldo O 2017)

Sin embargo el interés de esta investigación se centra en el movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín. Para la década de 1980, en la cual en términos generales los miembros del movimiento local ubican sus inicios en la ciudad, las condiciones sociales particulares que allí se vivían, constituyeron un escenario sobre el cual el Hip Hop se afianzó como respuesta cultural, artística y simbólica, frente a los vejámenes de la sociedad del momento.

Este apartado busca dar cuenta de las características y hechos principales del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín a lo largo de su historia. Para este fin, se propone una división histórica del movimiento en tres décadas, partiendo desde 1980 donde se encuentran sus raíces iniciales, posteriormente en la década de 1990 retomar el papel de los esfuerzos colectivos, sus aciertos y sus yerros constituye un aporte esencial para comprender el trasiego del movimiento local. En última instancia, los nuevos aires, que de la mano del relevo generacional se dieron durante el nuevo milenio, ayudan a completar el panorama histórico del Hip Hop en la ciudad.

## **1.2 Década de 1980. Emergiendo desde un nuevo ghetto**

La expansión del movimiento Hip Hop a lo ancho del planeta se hizo cada vez mayor, las grandes capitales mundiales atestiguaron cómo el Hip Hop se introducía en sus contextos y crecía con el paso de los días.

Fue durante la década de 1980 que la ciudad de Medellín asiste al surgimiento del Hip Hop en su territorio, en donde fuertes escenarios de violencia<sup>8</sup>, desempleo, falencias educativas, marcadas diferencias entre clases sociales y el repetido desentendimiento de estos asuntos por parte de los gobiernos, generan problemáticas sociales que afectan a los sectores más vulnerables, formándose unas condiciones que propiciaron el avance y afianzamiento del Hip Hop en su territorio.

Gerard Martin en su texto: “Medellín Tragedia y Resurrección. Mafias, ciudad y Estado 1975 – 2013” (2014) ofrece un panorama sobre el contexto que para la época vivía la ciudad

los problemas de hacinamiento, insalubridad, insuficiencia de equipamientos urbanos, falta de espacio público, dificultades de transporte, precariedad del hábitat, abuso e incertidumbre con los títulos de propiedad, y explotación en el mercado de arrendamiento, eran difíciles de superar en el contexto del intenso crecimiento urbano popular, los bajos ingresos de muchas familias y ausencia de política de ciudad. A esto se sumaba, desde finales de los setenta, la aparición de plazas de vicio – hasta entonces concentradas en algunos pocos lugares de la

---

<sup>8</sup> Véase: Martin, Gerard. 2014. Medellín Tragedia y Resurrección. Mafias, ciudad y Estado 1975 – 2013. Colombia: La Carreta y Moreno Bedoya, Roberto A. 2003. “Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones.” En Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas 191-232 Medellín: IPC, Instituto Popular de Capacitación. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/ipc/20121210120342/conflicto.pdf>

ciudad – a la par con la penetración del consumo del altamente adictivo y destructivo bazuco. Nuevas formas de delincuencia y bandas juveniles también comenzaron a tener presencia, en relación con el expendio, las plazas de vicio y el posicionamiento del narcotráfico y su crimen organizado en la ciudad (Martin 2014, 143).

Guardando las proporciones entre New York y Medellín, las condiciones sociales que ayudaron y empujaron el surgimiento del Hip Hop en ambas ciudades, comparten elementos comunes y significativos para el desarrollo de este movimiento, como respuesta social y cultural a las contingencias violentas de su época. Los relatos de los Hip Hoppers de Medellín, retomados por Ana María Muñoz Guzmán en su tesis de antropología “Estéticas de las resistencias: un acercamiento a las formas de resistencia cultural en los jóvenes hip hop de Medellín.” (2009) que para entonces empezaban a vincularse al movimiento narran que

el Hip Hop llega a ciertas zonas de Medellín por un efecto de identificación donde los jóvenes vieron reflejadas sus propias historias, disconformidades y sueños en las composiciones de grupos surgidos en los guetos Estadounidenses como *Public Enemy* o *Cypress Hill*, quienes con la fuerza característica del canto Hiphoper y los ritmos festivos de los Dj, denunciaban y reclamaban soluciones ante desigualdades sociales y económicas, opresiones, guerras, estereotipos (...) Estas situaciones vividas en los guetos de Estados Unidos, a pesar de su particularidad, no eran muy lejanas de las realidades vividas por miles de jóvenes de los barrios populares de Medellín, barrios que desde mediados del siglo XX venían siendo estigmatizados y marginalizados (Muñoz 2009, 26).

De modo semejante, mientras Medellín adelantaba esfuerzos por la modernización de su infraestructura y de sus aparatos de gobierno, los embates de la violencia y el crimen continuaban creciendo y apoderándose de su territorio. La formación de combos delincuenciales en la década de 1970 se transformarían en pandillas cada vez más organizadas en la siguiente década; así lo explica Gerard Martin (2014) en su texto.

Aunque los barrios más consolidados, como Aranjuez y Castilla, inicialmente no conocieron entonces el mismo grado de proliferación endógena de combos delincuenciales que los barrios informales, eran terreno fructífero en los setenta para la formación de unas bandas con mayor capacidad de organización y mayores ambiciones. [...] De modo inevitable durante los

ochenta casi todas esas bandas terminaron implicadas en algún eslabón del narcotráfico. Así, en los barrios más consolidados también, pasando de los setenta a los ochenta, formas tradicionales de socialización juvenil popular, como la gallada (sin carácter delincucional), la pandilla (con delincuencia callejera ocasional), y el combo (que tiene de los dos), comenzaron a ser desplazadas por bandas más serias o evolucionaron hacia ellas (Martín 2014, 147).

Junto al avance de estos procesos de ciudad, el Hip Hop empieza a incursionar en el contexto local con mayor fuerza, inicialmente a través del *Break Dance*. Según los testimonios de algunos de sus miembros como José David Medina, Gabriel Monsalve, Edwin Osorno - OSTA, DJ Dmoe, Izaya 103 y Jr. Ruiz<sup>9</sup>, fue a partir de allí que personas, en su mayoría jóvenes, empezaron a reconocer una alternativa de socialización y de ejercicio de prácticas artísticas. El advenimiento del *Break Dance* como precursor de la cultura Hip Hop en Medellín, fue impulsado en parte gracias al cine que actuó como una suerte de catalizador del movimiento, así lo recuerdan García y Medina (2009).

Al igual que muchos otros países fueron las primeras películas de 1984 inspiradas en el Break Dance las que lograron atraer a públicos en todo el mundo (...) luego de proyectar *Beat Street* y *Electric Boogaloo* en el teatro Lido, que en su premier contaron con el primer grupo de Break Dance del mundo: Rock Steady Crew, muchos jóvenes de barrios populares iniciaron la cultura en sus sectores [la popularizaron], y a finales de la década del 80 en Medellín se empezaron a observar los primeros grafitis en los bajos de los puentes, las fiestas convocadas por emisoras y los primeros concursos de la danza quebrada (García y Medina 2009, 34).

El movimiento Hip Hop que apenas surgía en la ciudad, se perfilaba como un escenario que desde el arte buscó dar nuevos significados a la cotidianidad de sus participantes. Poco a poco, los otros elementos fundamentales del Hip Hop fueron haciéndose presentes.

Posteriormente la incursión del Graffiti se hizo notoria en diferentes escenarios urbanos, y con la llegada y apropiación de este elemento por parte de algunos jóvenes de Medellín, se expandía el rango de acción y de incidencia del Hip Hop en la ciudad. La manera como la estética del Graffiti local se fue reacomodando al contexto propio, hablaba de las necesidades y expectativas de jóvenes que veían en este arte, quizá un medio para desfogar algunas de sus

---

<sup>9</sup>

Miembros del movimiento Hip Hop de Medellín desde la década de 1980 y 1990.

emociones. Guardando las proporciones, la precariedad económica de los jóvenes de Medellín era semejante a la de los Hip Hoppers de New York, este hecho de entrada limitaba el acceso a recursos, herramientas, materiales, etc. para el óptimo desarrollo de sus actividades artísticas. Así lo advertía para el 2008 la publicación desarrollada para la alcaldía de Medellín por José David Medina “Somos Hip Hop. Una experiencia de resistencia cultural en Medellín”

Ante la poca capacidad adquisitiva para importar las producciones, la cooperación era una opción que en algo operó, aunque muchos de los productos y saberes nuevos se ocultaron, impidiendo que otros los aprehendieran, se suma a las dificultades propias de la escena, el momento de violencia por el que pasaba la ciudad, la incompreensión de muchos sectores frente a una propuesta valorada como foránea, que no trascendía como moda, la estigmatización a los jóvenes en general y la relación que se establecía entre música y drogas (Medina 2008, 15).

Las condiciones de pobreza y exclusión se recrudecían en la ciudad y nuevas formas de circulación y de apropiación del territorio surgían. El nacimiento de fronteras invisibles entre los barrios se sumó a la complejidad del tejido social de la ciudad, fue común entonces que

desde mediados de los años ochenta, estas nuevas formas y prácticas de bandas imponían fronteras en los barrios. Eran fronteras invisibles para los que no eran del barrio tal vez, pero muy visibles y presentes para los que vivieron allí. Impedían la libre circulación y el cruce de una cuadra a la otra, de un lado a otro de la calle, de un barrio al otro, se volvió un asunto de vida o muerte, donde había que desconfiar hasta de su sombra (Martin 2014, 147).

Estas condiciones marcaron el recorrido del Hip Hop local. Según narraciones de Hip Hoppers de vieja data como el Mocho, el Flak-o, Edwin Osorno, Hugo Mosquera, Gabriel Monsalve, David Medina, entre otros<sup>10</sup>, el RAP o M.C. empezó a ganar fuerza en la ciudad, llegando a convertirse en un fuerte pilar para el movimiento. En la investigación desarrollada por García y Giraldo (2012) se evidencia lo que ocurría para la época en la ciudad, donde

---

<sup>10</sup> Estos datos han sido recolectados a partir del trabajo desarrollado como investigador y gestor cultural del Hip Hop en la ciudad de Medellín desde el año 2005.

se da una proliferación de grupos que inicialmente le cantaban a la droga, al “parche”, a los amigos; otros en cambio tenían matices más políticos y contestatarios frente a los contextos de alta conflictividad en los barrios, permeados por el narcotráfico, el sicariato y los grupos armados ilegales, además de condiciones de pobreza, exclusión y marginalización. Todo esto sirvió de hervidero para el surgimiento y expansión del Hip Hop en los barrios populares; cada uno con estilos y enfoques propios (García y Giraldo 2012, 39).

En este recorrido por el arribo del Hip Hop a la ciudad de Medellín, al parecer el último de los elementos en ser apropiado por los jóvenes fue el *Disc Jockey* (DJ), es presumible que esto se dio debido a los altos costos de los elementos necesarios para su desarrollo, pues a diferencia de las demás manifestaciones (artísticas) del Hip Hop, para el DJ es necesario contar con herramientas tecnológicas, como los legendarios tornamesas “Vestax 1200”<sup>11</sup>; eso sin tener en cuenta que la obtención de los LP’s o vinilos especializados en Hip Hop era sumamente complicada y costosa para la época.

Fueron múltiples las maneras en que el Hip Hop fue asumido por los diferentes sectores juveniles de la ciudad. En municipios colindantes como Itagüí y Envigado, al sur del valle de Aburrá<sup>12</sup>, que históricamente han sido asociados a mayores niveles de planeación urbana y acceso a recursos, los jóvenes tuvieron mayores posibilidades económicas para la obtención de objetos relacionados al Hip Hop como casetes, lp’s, videos, ropa, etc.; así se evidencia nuevamente en la tesis de Trabajo Social y Antropología (respectivamente) de García y Giraldo (2012).

Para la época de los ochenta en el contexto local, las nuevas tecnologías y medios de comunicación no habían alcanzado los desarrollos actuales, por lo que la difusión de información y conocimientos relacionados con el Hip Hop circulaban a un ritmo más lento y

---

<sup>11</sup> Aparato eléctrico para reproducir sonidos grabados en un disco y de uso ineludible por los DJ de Hip Hop que les permite variar los sonidos y ritmos producidos. El Vestax 1200 en especial, es una referencia de tornamesa que se ha hecho leyenda dentro del mundo del Hip Hop y a la fecha sigue siendo uno de los preferidos por los DJ’s.

<sup>12</sup> El Valle de Aburrá es una subregión-provincia ubicada en el centro-sur del departamento de Antioquia, Colombia, en medio de la Cordillera Central de los Andes. [...] El Área Metropolitana del Valle de Aburrá es la entidad político administrativa que reúne a diez municipios de la subregión del Valle de Aburrá del departamento de Antioquia, Colombia. Su ciudad núcleo es Medellín (capital del departamento) y los otros miembros son (de sur a norte): Caldas, La

Estrella, Sabaneta, Itagüí, Envigado, Bello, Copacabana, Girardota y Barbosa

<<Wikipedia: Valle de Aburrá>>, accesado el 6 de octubre de 2017,  
[https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea\\_metropolitana\\_del\\_Valle\\_de\\_Aburr%C3%A1](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea_metropolitana_del_Valle_de_Aburr%C3%A1)

con mayor dificultad. Los primeros videos y casetes que llegaron fueron traídos de los Estados Unidos por personas que viajaban allí, o personas radicadas en ese país que enviaban copias a sus familiares. Eran pocos los privilegiados que podían acceder a este material, por lo que se empezaron a establecer una serie de espacios informales y públicos, en los cuales se compartía y truqueaba el poco material que se tenía (García y Giraldo 2012, 38).

En este contexto el Hip Hop avanzaba a medida que el dinero de la delincuencia y el narcotráfico iba permeando los rincones de una ciudad en constante crecimiento, diferentes tipos de bandas ilegales se afianzaban en la sociedad medellinense, “las bandas chichipatas, es decir, de poca monta, se generaron en particular en los barrios más pobres y marginales” (Martin 2014, 149). La lógica de estas bandas “fue en algo comparable a la de las bandas implicadas en las guerras del *crack* en las ciudades norteamericanas de los años ochenta y noventa, con la diferencia de que en Medellín eran mucho más letales” (Martin 2014, 152).

A finales de la década de 1980, el Hip Hop local pareciera haberse afianzado en las diferentes zonas de la ciudad; ya habían sido asimilados sus elementos artísticos y expresivos, y en alguna medida resignificado las prácticas del movimiento de acuerdo al contexto, las experiencias y las necesidades propias de los sujetos locales. Para el año de 1987 se conforma el colectivo de Hip Hop “Rap Colombia” o “Alianza Hip Hop” (García y Giraldo 2012, 39), uno de los primeros esfuerzos locales por generar procesos de coalición y trabajo conjunto, teniendo al Hip Hop como plataforma de acción.

David Medina (2008) propone una síntesis sobre algunas de las características principales del movimiento para la década de 1980

En la primera generación de B boys, Mc's, artistas del graffiti predominaron estilos, que eran básicamente heredados y aprendidos por las imágenes que se podían ver en la TV. A falta de escuelas de baile y entidades que promocionaran la cultura Hip Hop, el auto aprendizaje en videos formato Beta y la práctica permanente fueron los maestros de los primeros breakers de la ciudad (Medina 2008, 15).

En síntesis, durante la década de 1980, la ciudad de Medellín asiste al surgimiento del Hip Hop en medio de un contexto de alta conflictividad, en donde las condiciones sociales y culturales de la época, no resultaban nada acogedoras a una propuesta que en términos

generales era mal vista por el grueso de la sociedad y asociada, casi irrevocablemente a la delincuencia y la gandulería. A pesar de ello resultan vitales para las posteriores etapas del movimiento, los primeros intentos por transformar el paradigma negativo asociado al Hip Hop, a través de los esfuerzos colectivos que se dieron en esta época por parte de los Hip Hoppers activos en la ciudad.

### **1.3 Década de 1990. Embestir en manada... o no?**

El avance hacia iniciativas de trabajo colectivo surgido a finales de la década de 1980 por el Hip Hop local, se vio acompañado del impresionante recrudecimiento de la violencia en Medellín para la década de 1990. Durante 1991 se presentaron más de 6.300 homicidios según atestigua Roberto Moreno en su texto “Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones.” (Moreno 2003, 216). En esta vía Gerard Martin (2014), siguiendo lo expuesto por Alonso Salazar y Ana María Jaramillo en su texto de 1992 “Las subculturas del narcotráfico” señala lo siguiente respecto de las causas de la crisis en Medellín

(la) fragmentación de las élites, que se habían quedado sin visión sobre temas como la justicia y la inclusión social; planificación urbana de corte tradicional con soluciones *ad hoc*; cobertura limitada de las necesidades más urgentes (servicios públicos, construcción de algunas escuelas, instalaciones deportivas, infraestructura de salud); politiquería, clientelismo, y gestión por cuotas burocráticas en las administraciones municipales, dando lugar a una administración y una ciudad fragmentada en múltiples parcelas de poder, sin norte común; la atomización de la izquierda, [...] secularización y pérdida de legitimidad de la Iglesia Católica, [...] acompañado de una religiosidad popular en auge, en parte estimulada por la subcultura del narcotráfico.

[...] el crecimiento urbano explosivo en relación con el desarrollo urbano informal; la pérdida del espíritu cívico que había caracterizado a las élites durante las primeras décadas del siglo XX; la excluyente estratificación socioespacial, traducida en *cuasiapartheid* entre el norte y el sur de la ciudad; la crisis de valores y la subcultura del dinero fácil como consecuencia directa del narcotráfico; [...] pobreza, exclusión, desempleo, subempleo y empleo informal; las condiciones geográficas singulares del Valle de Aburrá; la ausencia del Estado, [...] la impunidad y la corrupción de la Policía; la falta de control en la adquisición y el porte de armas, el abuso de alcohol, drogas ilícitas y otros factores de riesgo (Martin 2014, 275–276).



Ahora bien, bajo este panorama surgió para finales de la década de 1980, como se mencionara anteriormente, el empeño colectivo de varios miembros del movimiento Hip Hop local, materializado en el proyecto conocido como “Rap Colombia o Alianza Hip Hop”. Esta experiencia permitió juntar esfuerzos de Hip Hoppers de diferentes zonas de la ciudad “y pretendía coordinar acciones para difundir la cultura desde la realización de fiestas, eventos y producciones, respuesta interna al poco apoyo ofrecido por las organizaciones sociales, el Estado y la sociedad en general” (García y Giraldo 2012, 40).

Este colectivo marcó un referente esencial en la historia del Hip Hop local, de una parte logró la coalición de jóvenes Hip Hoppers de diferentes zonas de la ciudad, y por otro lado permitió vislumbrar cómo podrían generarse escenarios de gestión para la obtención de recursos y espacios para el movimiento, lo que a su vez impulsó nuevas formaciones de grupos asociados.

La Alianza Hip Hop reunía a más de doscientos jóvenes de la ciudad y se encontraban grupos de Rap y Break Dance como La Sexta Inca Mixta, La Clicka, Los Black Heart, la DTA Breackers, la Dirty Mark y Los Natos. (...) Allí iniciaría la gestión de numerosos eventos y encuentros que dinamizaron constantemente la cultura HipHop en los años 90's; entre éstos se destaca la creación de la primera escuela pública de Hip Hop en la ciudad, cuyo centro de reuniones fue la Biblioteca Pública Piloto, [...] Con el tiempo la escuela de la Piloto se tornó en un lugar de aprendizaje, intercambio y ensayo, pero también de exhibición, competencia, reto y desafío, especialmente en el Break Dance, esto generó un ambiente de batalla hiphopera que motivó a los asistentes a formar sus propias escuelas en barrios o en colegios y así llegar preparados a las exhibiciones en la Piloto (Muñoz 2009, 34-35).

A pesar de los avances logrados en términos de la inserción del Hip Hop en la ciudad y de los espacios que poco a poco se fueron ganando, este movimiento aun era asociado por buena parte de la sociedad a la delincuencia, el consumo de drogas y la “destrucción” del espacio público. El fuerte legado del sicariato y el narcotráfico como referentes constantes de la sociedad medellinense, sumaban a su vez a esta manera de asumir muchos de los procesos juveniles nacientes en la ciudad. El papel de los medios de comunicación en la formación de estos imaginarios sobre los jóvenes, generó un alto impacto a nivel local, nacional e internacional. Repetidamente estos medios de comunicación proporcionaron “interpretaciones miserabilistas y culturalistas para dar a entender que el sicariato era un fenómeno

generalizado entre todos los jóvenes de clases populares, y en particular de las comunas nororientales y noroccidentales, donde vivía, al comienzo de los años noventa, la mitad de toda la ciudad” (Martin 2014, 282).

Estas condiciones afectaban de manera innegable la mirada que la sociedad en general arrojaba sobre los jóvenes de la ciudad y quizá en mayor medida sobre los jóvenes vinculados al movimiento Hip Hop local, al igual que a otros movimientos juveniles como el Punk o el Metal; pero fue también durante la década de 1990 que los jóvenes como grupo poblacional empezó a ganar fuerza en términos de participación social y política, y en propuestas de intervención y transformación barrial a través de elementos como el arte y la promoción de la cultura. Sumado a esto, para los jóvenes quienes ya venían siendo probablemente el sector más vulnerado en las dinámicas violentas de ciudad, se agregaba ahora “la desproporción entre los bajos ingresos y las nuevas demandas de consumo” (Martin 2014, 281).

Para el año de 1996 se desintegra la Alianza Hip Hop debido a problemas con el manejo interno de recursos (García y Giraldo 2012), resquebrajando al movimiento local pero a la vez aportando a que éste continuara su proceso de diseminación y se formaran cada vez más grupos vinculados a la cultura Hip Hop. “En la década del 90, el Hip Hop en Medellín se caracterizó por haber conquistado espacios, que eran difíciles de habitar y que resultaban estratégicos para lograr el fortalecimiento de una propuesta artística naciente” (Medina 2008, 18).

Imposible de desligarse de las dinámicas del territorio, el Hip Hop supo aprovechar el momento histórico que se vivía para abrirse campo en otros escenarios de participación y debate durante esta década; a lo que entonces asiste el movimiento, es al fortalecimiento interno de sus prácticas y de sus dinámicas, a la conformación de un escenario ampliado en el que diferentes partes esenciales se fueron robusteciendo y afianzando artísticamente con el paso de los días. Los diferentes elementos del Hip Hop encontraron nichos locales que los asumieron como suyos y que empeñaron quizá sin mucho conocimiento de causa, una labor de recontextualización de los contenidos y formas que el Hip Hop iba asumiendo en la ciudad. Medina sugiere que esta fue una etapa de aprendizaje y debates internos para el movimiento Hip Hop (Medina 2008, 18). A pesar de ello, los conflictos y las pugnas al interior del movimiento fueron también un asunto cotidiano entre muchos de sus miembros para esa época. Las rivalidades crecientes entre diferentes exponentes y crews del Hip Hop de la ciudad, narran a su vez otras cuestiones problemáticas, que en cierto modo de manera romántica han sido opacadas en los diferentes estudios e investigaciones que sobre este tema

han sido efectuados. Quizá, el afán por mostrar al Hip Hop de Medellín como una alternativa cultural y política al conflicto y a las dinámicas violentas propias de la ciudad, ha hecho que estas cuestiones sean pasadas por alto y no se les de el lugar real que tienen en la historia del Hip Hop local. Historia que si bien ha propuesto escenarios de construcción colectiva y participación juvenil comunitaria entre otros elementos importantes para la sociedad medellinense, también, al igual que muchos de los otros sectores poblacionales locales, sufrió y asumió prácticas violentas en sus redes de relaciones.

Diferentes estilos fueron plasmándose en las líricas de los MC's, y obedecían naturalmente a las vivencias propias de los Raperos quienes en sus letras contaban las realidades vividas en los diferentes barrios de la ciudad. Cabe anotar que el fenómeno de violencia no fue potestad de los barrios más empobrecidos, sino que ésta se vivía y se sufría de diferentes modos en los distintos espacios de ciudad, pero siempre estuvo presente permeando todos los estratos sociales.

Ahora bien, el asunto de la cultura como eje dinamizador de las transformaciones sociales, empezó a jugar un importante papel en la sociedad de turno, así los procesos culturales que surgían, coadyuvaron “en el proceso de redinamización de la sociedad civil, de superar miedos, silencios y de crear nuevas representaciones para hablar de la ciudad y de sus problemas” (Martin 2014, 285).

En este sentido, los empeños del Hip Hop por establecer puentes con el mundo institucional se vieron reflejados en iniciativas que propendían la generación de espacios alternativos de socialización juvenil, de vinculación y apropiación con el territorio o de iniciativas para la transformación de los contextos más próximos, generalmente a través del desarrollo de actividades artísticas. Algunos de estos intentos fueron por ejemplo

La vida en la Noroccidental tiene vida o Cambio de Imagen Juvenil: Juventud Pisando Fuerte; además de Arriba mi Barrio de Tele Antioquia, que desde 1992, hasta 1995 presentó a cientos de grupos de Hip Hop, aportando al posicionamiento y proyección social de la Cultura Hip Hop (Medina 2008, 19).

Otro de los elementos que aportó en la consolidación del movimiento a finales de los noventa, fue la conformación de los primeros estudios de grabación, que permitieron a las jóvenes voces del Rap local, que sus canciones empezaran a circular por los circuitos musicales de la

ciudad. “El escenario del estudio de grabación, posibilitaba lugares de encuentro, de creación de contenidos, de identificación con el mundo amplio de referencias del Hip Hop” (Garcés, entrevista por el autor, 22 de marzo de 2017). Era un espacio que no se limitaba a la producción de pistas musicales y grabación de canciones, sino que empezó a jugar como un fuerte referente para la creación y afianzamiento de alianzas entre Hip Hoppers.

Este trasiego del Hip Hop durante la década de 1990 alcanza uno de sus momentos culmen en el año de 1998, cuando se dio inicio a un importante evento para la escena local conocido como los “Yabbu Festival”, escenario artístico en donde los diferentes exponentes del Hip Hop realizaban sus presentaciones y se daban a conocer frente a un público que cada vez se hacía más numeroso. No pasó mucho tiempo para que este festival fuera cooptado por el partido liberal de Colombia (Medina 2008, 22), lo que trajo consigo fuertes fracturas para el movimiento. “El intento de politizar partidariamente todas las expresiones del Hip Hop local generó mucho daño, ya que luego de esas acciones, se volvió a fragmentar cualquier proceso de colectividad” (Medina 2008, 22).

La década de 1990 encarna aun hoy un importante referente para el movimiento Hip Hop de la ciudad, en parte porque algunos de los grupos más representativos de la escena se consolidaron en este periodo. Constituyó también un momento histórico gracias a las acciones que se llevaron a cabo por los Hip Hoppers, posicionándose como una cultura que había llegado para quedarse. Los diferentes empeños que en esta etapa se dieron para conectar al movimiento con otros sectores de la sociedad y de los estamentos de gobierno, propiciaron a su vez herramientas para la consecución de objetivos compartidos. Pese a ello, la fragmentación vivida a finales de este decenio, desencadenó profundas separaciones al interior de los embrionarios colectivos, lo que conllevó a un retroceso en el accionar colectivo para el Hip Hop local.

#### **1.4 Nuevo Milenio. Los nuevos aires**

La entrada al nuevo milenio supuso para el Hip Hop de la ciudad de Medellín, transformaciones conceptuales y renovaciones generacionales de gran envergadura. En buena medida, el acceso a la tecnología que se abarató y la masificación del Internet en todos los estratos sociales, posibilitaron que los límites que hasta el momento se vivían en relación al acceso a contenidos de artistas de distintas partes del planeta, se expandieran y se empezaran a conocer de manera más cotidiana los procesos de producción de Hip Hop a nivel global. Las

estrategias, prácticas artísticas y demás aprendizajes ganados durante las décadas anteriores por el movimiento, comenzaba a hacerse más visibles y accesibles para los distintos sectores de la ciudad.

A la par del nuevo aliento del Hip Hop local, el contexto violento de la ciudad continuaba siendo un asunto que comprometía todas las esferas sociales, tal como lo señala Martin

para finales de los años noventa, la gestión de la seguridad en Medellín aun era entonces poco más que un conjunto de medidas sectoriales, poco coherentes entre sí, débiles en coordinación interagencial y con mucha improvisación. Además, el esfuerzo de reformar y legitimar el Estado y de formalizar su gestión en este campo, cohabitaba con negociaciones, pactos y microprocesos de paz con una u otra banda armada, llámense narcotraficantes, guerrilla, paramilitares, milicias o delincuencia común (Martin 2014, 346).

Sumado a ello, el surgimiento a mediados de los noventa de las “Asociaciones Comunitarias de Vigilancia Rural, Convivir<sup>13</sup>”, como una especie de cooperativas cívico-militares de seguridad” (Martin 2014, 352), inicialmente pensadas para las zonas rurales del país y promovidas durante el mandato de Álvaro Uribe Vélez (1995 – 1997) como gobernador de Antioquia; consistieron en “un mecanismo de autodefensa antisubversiva y de apoyo a la fuerza pública en zonas rurales, el Valle del Aburrá y Medellín en el contexto del rápido incremento de las actividades guerrilleras de extorsión y secuestros” (Martin 2014, 353). Este hecho abriría las puertas al posterior afianzamiento del paramilitarismo en la ciudad, que para la primera década del 2000, se introduce de modo incontenible en casi la totalidad de los barrios, marcando un fuerte escenario de conflictividad, control territorial y violencia estructural a todos los niveles de la sociedad medellinense.

En medio de este escenario, el movimiento Hip Hop local empieza a vivir un renovado empeño por parte de sus integrantes para hacer de éste, un espacio amplio en donde sus saberes y sus prácticas culturales, propusieran a los jóvenes de las comunas alternativas de vida diferentes, enfocadas en el uso del arte para la incidencia y transformación de los contextos más próximos. Es durante este periodo que además de los elementos artísticos propios del Hip Hop, se hace manifiesta la labor de los “gestores culturales”, quienes de la

---

<sup>13</sup> Se crea en 1993 bajo la presidencia de Cesar Gaviria la Superintendencia Nacional de Vigilancia y, en 1994, El Estatuto de Vigilancia y Seguridad Privada (Martin 2014, 352).

mano de artistas locales, se encargan de proponer alternativas para la dinamización y articulación del movimiento local. Se destaca el encuentro que se generó entre el mundo del Hip Hop y la academia, pues fue durante este periodo donde se da inicio a una serie de interacciones<sup>14</sup> entre ambas partes (Hip Hop & Academia) para dar cuenta de un fenómeno tan importante como lo venía siendo, desde de la década de 1980 el Hip Hop en la ciudad. Junto a esto, aparecía en el escenario el interés y la necesidad de algunos Hip Hoppers por formarse de manera cada vez más calificada en el desarrollo de sus actividades artísticas<sup>15</sup>. Hecho que se vio reflejado en capacitaciones de productores musicales, en talleres de técnicas de canto, en acondicionamiento físico, en técnicas de dramaturgia para la puesta en escena de los espectáculos, en formación para la elaboración de proyectos con los cuales pudieran seguirse gestionando recursos y en este caminar, comienzan a cobrar fuerza las “escuelas populares de Hip Hop”, propiciando una suerte de giro en las maneras de concebir este movimiento, pues se empezaron a emerger mayores preocupaciones y búsquedas por el aspecto formativo y educativo que podría generarse a través de los diferentes elementos del Hip Hop.

Si bien, durante las décadas anteriores, el movimiento pasó por sus momentos iniciales de creación, apropiación y arraigo en los jóvenes de la ciudad, al tiempo fue común encontrarse con posiciones herméticas de muchos de los Hip Hoppers, en donde sus conocimientos solo se movían en sus círculos cerrados y el acceso a ellos para personas que no fueran miembros de la *crew*<sup>16</sup>, era algo bastante complicado. En contraste a ello, “los pioneros de la nueva escuela en la década del 2000 tienen un ingrediente renovador: el saber se comparte, se entrega, se hereda sin alimentar protagonismos que aíslen y fracturen el movimiento Hip Hop” (Medina 2008, 30).

Es importante reconocer dos cuestiones que también han influenciado los rumbos del movimiento local desde los inicios del siglo XXI. En primera instancia, y como se ha sugerido anteriormente, la incursión de los gobiernos de turno, las empresas privadas y las

---

<sup>14</sup> Algunos de los estudios desarrollados durante la época fueron Garcés y Medina 2006, Medina 2008, Muñoz 2009, García y Medina 2009, Garcés 2010, García y Giraldo 2012.

<sup>15</sup> Diferentes esfuerzos se empezaron a ver en este sentido. La vinculación a proyectos del gobierno local (Alcaldía y Gobernación), la participación en proyectos con entidades como el Museo de Antioquia y el Museo de Arte Moderno de Medellín, así como con instituciones educativas como la Universidad de Antioquia y el ITM (Instituto Tecnológico Metropolitano), cooperaciones con organizaciones no gubernamentales extranjeras, así como con programas y convocatorias del Ministerio de Cultura son algunos de estos procesos (Diario de campo 2017)

<sup>16</sup> Palabra proveniente del inglés (tripulación) que en el ámbito artístico del Hip Hop hace referencia a un grupo de personas que tienen un interés común en una actividad como el Rap, el Graffiti, el DJ o el Break Dance.

organizaciones no gubernamentales en las prácticas y propuestas del Hip Hop medellinense, ha hecho que el movimiento asuma posturas que permitan el desarrollo de sus actividades por medio del acceso a recursos públicos y privados.

El Hip Hop en el Valle de Aburrá ha venido reacomodándose durante la última década. Y en este proceso ha visto cómo sus propuestas se constituyen cada vez de manera más seria y coherente (en algunos casos). Esto ha permitido a su vez, que se empiecen a gestar nuevos espacios de discusión e interlocución con los gobiernos, empresas privadas y organizaciones no gubernamentales, que ven ahora en el Hip Hop un potencial para múltiples objetivos (García y Giraldo 2012, 67).

Y es que frente a los contextos altamente conflictivos sufridos a lo largo de la historia de Medellín, el Hip Hop resulta ser una potente herramienta de intervención social en los barrios, hecho reconocido tanto por los colectivos que han propiciado a través de sus prácticas culturales escenarios para el diálogo, el encuentro y la transformación de los contextos más inmediatos, por los habitantes de los sectores de influencia de los procesos formativos del Hip Hop, como por las administraciones locales, ONG's y empresas privadas, que han avizorado allí un modo de acercarse a las diferentes poblaciones que componen el grueso de la sociedad, para incursionar de manera más gentil con sus agendas programáticas. Parecería entonces que en algunas ocasiones, más que aportar al desarrollo del Hip Hop local, lo que estas organizaciones buscan es cumplir con objetivos e indicadores<sup>17</sup> de sus diferentes programas. Pese a ello, el movimiento Hip Hop no resulta inocente frente a estas incursiones externas del poder y del capital. Pues si bien para el caso concreto de la relación entre el movimiento local y la administración municipal, esta última

sigue(n) promoviendo modelos de participación ciudadana descentralizada [...], el Hip Hop se ha involucrado en estos, se ha adaptado a algunas de sus lógicas, pero también ha participado y sacado ganancias, ha podido a través de esos espacios reclamar recursos públicos nunca antes imaginados, y hacerse reconocer en la ciudad como un actor cultural juvenil importante,

---

<sup>17</sup> El caso del diplomado en culturas musicales callejeras desarrollado por el Museo de Antioquia en el marco del Encuentro Internacional de Medellín 2011 (MDE11) fue un ejemplo de esta situación. Durante la planeación de este diplomado, la Red Artística Popular CULTURA Y LIBERTAD había sido convocada por el Museo para el desarrollo de la propuesta y se adelantaron acciones con acuerdos preestablecidos que posteriormente fueron incumplidos por parte del Museo de Antioquia, lo que generó que la Red se retirara del proceso y con ello una parte de los participantes (Diario de campo 2017).

pues en el camino se ha ido perfilando como un sujeto político que se atreve a reclamar lo que por derecho es suyo, a opinar y decidir sobre el destino propio y de su comunidad (García y Giraldo 2012, 69).

La segunda cuestión que se destaca en este escenario son las iniciativas comerciales surgidas al interior del Hip Hop. En este sentido pueden reconocerse marcas de ropa y tiendas especializadas en la comercialización de vestimenta asociada al Hip Hop como Legalize it, Afrosoul, Rd differenz, Javato Jones<sup>18</sup>, 280 o Karioka; o marcas de calzado como OSTA Urban y THC Activo; estudios de tatuaje; y tiendas de aerosol y elementos propios del Graffiti, lo que ha ampliado la oferta comercial de productos y servicios asociados al movimiento local, y que inicialmente fueron pensados<sup>19</sup> teniendo como público objetivo a miembros del movimiento Hip Hop, pero que con el paso de los días han expandido sus círculos de mercado, incursionado en otros escenarios de comercialización de sus mercancías.

## 1.5 Pregunta de Investigación

Lo hasta aquí expuesto, conlleva a plantearse la siguiente pregunta investigativa:

¿De qué manera los procesos de producción, apropiación, circulación y consumo de objetos materiales representativos del Hip Hop por parte de sus miembros, puede llegar a tensionar el carácter reivindicativo y contestatario del Hip Hop en la ciudad de Medellín?

---

<sup>18</sup> Única Tienda Oficial en Latinoamérica con *merchandising* de Violadores del Verso y discos originales de Hip Hop de España y Colombia <<Facebook Javato Jones>>, accesado el 30 de marzo de 2017, <http://medellinhiphop.com/javato-jones-store/> 30/03/2017. Violadores del Verso es un grupo de Rap Español, reconocido a nivel mundial.)

<sup>19</sup> Datos obtenidos en conversaciones con los dueños y creadores de las diferentes tiendas y marcas de la ciudad. (Diarios de campo 2017)



## **1.6 Objetivos**

### **1.6.1 Objetivo General**

Analizar de qué manera los procesos locales de producción, apropiación, circulación y consumo de objetos materiales representativos del Hip Hop, tensionan la perspectiva cultural de este movimiento en la ciudad de Medellín, Colombia.

### **1.6.2 Objetivos específicos**

Evidenciar cómo el Hip Hop de Medellín se apropia de objetos materiales de manera individual y colectiva dotándolos de características propias.

Reconocer circuitos de producción, circulación y consumo de objetos materiales en el movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín.

Evidenciar similitudes y diferencias entre los usos identitarios y comerciales de los objetos materiales del Hip Hop de Medellín, a través de la realización de un documental etnográfico.

## Capítulo 2

### 2bleH<sup>20</sup> y sus artilugios. El mundo de los objetos y su injerencia en la vida individual y colectiva del Hip Hop de Medellín



**Figura 2.1 Taller OSTA Urban.** Fuente: (Johrman Giraldo O 2016)

Ahora bien, el recorrido por la historia del Hip Hop de Medellín, plantea distintos puntos de fuga tras los cuales podrían pensarse rutas múltiples para su comprensión. Como anteriormente se ha hecho referencia, dentro de este mundo singular y a la vez heterogéneo que plantea el Hip Hop, existe un sinnúmero de elementos materiales que ayudan en la construcción de su propia identidad. Siguiendo esta argumentación, se hace notoria la manera en que las culturas han estado siempre vinculadas a objetos materiales que les permiten generar marcas de sí y reconocimiento en el medio en el que se mueven. Los objetos materiales constituyen un importante capital en la conformación de las identidades de los grupos, así mismo para los Hip Hoppers, el mundo de objetos<sup>21</sup> que se crean y circulan en su seno, son una constante que ayuda a configurar en buena medida sus modos de hacer y de representar sus realidades, sus deseos y/o sus apuestas tanto individuales como colectivas.

---

<sup>20</sup> Tomo esta connotación del grupo de Rap de la comuna 13 (San Javier) de Medellín “Klan 2BLEH13”, con el cuál he desarrollado diferentes proyectos desde el año 2005. Este nombre hace referencia a la letra “H” del Hip Hop.

<sup>21</sup> Objetos tales como: tenis, latas de aerosol, micrófono, lápiz y cuaderno, discos de acetato LP’s, han sido mencionados como algunos de los elementos típicos de identificación con el movimiento Hip Hop.

Los objetos que se mueven en el mundo del Hip Hop, ratifican la adscripción de los sujetos al grupo, y en la medida que son producidos, consumidos y puestos en circulación, estos objetos permiten que los sujetos puedan identificarse y ser identificados como miembros de esta colectividad, actuando a modo de canales comunicativos, en los que sus sentidos se hacen inteligibles para quienes los comparten. En este sentido puede asegurarse que

el objeto comunica y se comunica a través de los objetos. Es necesario observar la relación de dicha comunicación en un plano social mediante el cual los objetos de uso cotidiano mantienen una estrecha relación con la preservación y transmisión de un imaginario compartido que caracteriza una esfera semiótica (Jurado 2002, 2 en Gatti 2013, 62).

De este modo, para examinar los diálogos de los objetos materiales en el mundo del Hip Hop, es decir la manera en que estos objetos cobran vida e interactúan entre ellos y los sujetos, vale recordar cómo en la historia de este movimiento, grandes empresas como sellos discográficos, marcas de calzado y ropa, canales televisivos entre otros, sospecharon que esta cultura naciente era un importante nicho de mercado, invirtiendo en ello grandes cantidades de capital y aprovechando la propuesta que el Hip Hop traía como medio de incidencia social, para alcanzar beneficios millonarios en la industria de la música y el mercado asociadas al movimiento.

En esta interacción de doble vía en el que tanto los Hip Hoppers crean y se apropian de objetos y prácticas culturales, como en el que los poderes del mercado avanzan en la desviación y usufructo de esos objetos y prácticas, resulta útil pensar al Hip Hop como una cultura mayormente juvenil, en la que sus referencias a las experiencias sociales

son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido, definen la aparición de “microsociedades juveniles”, con grados significativos de autonomía respecto de las “instituciones adultas”, que se dotan de espacios y tiempos específicos (Feixa 1998, 60).

Para el caso concreto del mundo del Hip Hop visto de manera global, estas experiencias sociales señaladas por Feixa (1998), están atravesadas por un sinnúmero de objetos materiales

que comparten virtudes en la construcción de sus “estilos de vida distintivos”. A lo largo de este texto se han mencionado algunos de esos elementos que se constituyen como “agentes” esenciales en el universo del Hip Hop. En cualquier caso, los objetos materiales aparecen en la escena como fuertes elementos de identificación con el movimiento, con la colectividad de la cual se hace parte y a la par, estos objetos son convertidos en mercancías de consumo por sus miembros, proveyéndolos de este modo de sentidos asociativos. Es así que, se hace necesario tener presente el hecho de que *per se*, los objetos carecen de valores que los vinculen a formas de acción específica y que es en su tránsito constante es donde se cargan de significados para quienes los comparten. Su uso repetido y los cambios que tanto en los objetos, como en los sujetos se generan a partir de sus interacciones, producen una serie de valores que entran en juego para la comprensión de sus dinámicas. Junto a ello, es necesario atender al hecho de que los objetos están precedidos por la imagen de ellos, de este modo se hace posible que los objetos del Hip Hop puedan ser entendidos como imágenes que conllevan diferentes cargas de sentido y que son susceptibles de múltiples interpretaciones. De ahí que resulte útil el enunciado de Deborah Poole (2000) en su libro “Visión, raza y modernidad” cuando expone que

en la moderna economía visual el dominio de la visión está organizado alrededor de la producción y circulación continua de objetos-imagen y experiencias visuales intercambiables o en serie. [...] el lugar del sujeto humano -u observador- ha sido rearticulado para adecuarse a este campo visual altamente móvil o fluido (Poole 2000, 6).

El argumento de Poole (2000) permite pensar en la manera que actúan los objetos y las imágenes de estos objetos al interior del Hip Hop, para tratar de comprender sus implicaciones culturales y los discursos que en ellos y sobre ellos se generan. Los objetos vivos del Hip Hop, al verse circunscriptos a parámetros de representación visual para los Hip Hoppers, entran en dinámicas de circulación e intercambios que los van cargando de sentido, ya no sólo en el ámbito de la representación, sino en las dinámicas de mercado y por ende en nuevas estrategias de comprensión.

Esas dinámicas en las que se inscriben los objetos con relación a los sujetos, provocan múltiples y nuevos movimientos sensoriales, comunicativos, vinculantes, políticos, comerciales, etc.; obedeciendo tanto a las subjetividades de los individuos, como a sus modos de representarse en colectivo. Podría sugerirse que una es la virtud del objeto en solitario y

otra es, cuando es puesto en interacciones de lo colectivo. Pese a ello, los mismos objetos pueden poseer virtudes que actúan de modos coincidentes, tanto en el ámbito individual como grupal, lo que sugiere un juego de tensiones y “esta tensión se origina en el hecho de que no todas las partes comparten los mismos intereses en ningún régimen de valor específico, ni los intereses son idénticos para cualquiera de las dos partes involucradas en un intercambio determinado” (Appadurai 1991, 78).

Existe entonces un constante vaivén entre la producción, circulación y consumo de objetos materiales en la cultura Hip Hop; este continuo movimiento permite acercarse a sus prácticas de identificación, de representación, de construcción de su universo singular, sin perder de vista que sus formas particulares de consumo, se encuentran engranadas al grueso de la sociedad en la que el Hip Hop se mueve. Los Hip Hoppers consumen objetos materiales, con ello, se pone en circulación constante la apropiación de sentidos y la re-valorización de los objetos en pos de una comprensión conjunta de ese sentir y del ser Hip Hopper.

Los objetos y sus apropiaciones crean una serie de discursos comunes con los que los sujetos pueden comprender las señales y los significados que a través de ellos -los objetos- son generados. De allí se desprende que ese consumo obedece a patrones amplios de comportamiento compartidos entre sus miembros, y que el azar o el libre albedrío no sean precisamente los determinantes en las decisiones de consumo efectuadas por las personas, sino que “el consumo es, por el contrario, una conducta activa y colectiva, es una obligación, es una moral, es una institución” (Baudrillard 2009, 84). Con base en estos planteamientos se infiere que el asunto del consumo de objetos materiales dentro del movimiento Hip Hop, obedece no sólo a los deseos de pertenencia e identificación de los individuos con un grupo específico, sino que se instala en lógicas amplias en donde el sistema mismo afirma las maneras y los por qué de ese consumo. El uso de objetos materiales respondería a lógicas profundas instauradas en el grueso de la sociedad, y para el caso particular del Hip Hop, indicaría una serie de valores en los que los sujetos comparten sus sistemas mundo a través de las “cosas” que son usadas.

“El consumo es un sistema que asegura el orden de los signos y la integración del grupo: es pues una moral (un sistema de valores ideológicos) y, a la vez, un sistema de comunicación, una estructura de intercambio” (Baudrillard 2009, 80). De este modo, a partir de la convivencia con los objetos, se logran establecer sentidos prácticos e ideológicos para dichos objetos y para las interacciones que estos objetos representan a los sujetos en el mundo cotidiano, junto a ello, es vital comprender que “el sentido [otorgado a los objetos] es siempre

un hecho cultural, enmarcado en un territorio determinado y en un tiempo específico, y que desde el punto de vista de los sujetos es percibido naturalmente” (Gatti 2013, 63).

A su vez, la materialidad del Hip Hop no resulta en un mero uso de objetos útiles, sino en un complejo lenguaje en el que a través de esos objetos, se comunican un sinnúmero de discursos para la comprensión común de sus miembros. El consumo de objetos materiales, siguiendo a Baudrillard (2009, 71), no es sólo una expresión de individualidades, sino que obedece a un complejo lenguaje que se re-crea y se re-afirma en la misma práctica de consumir. Los objetos, como menciona Deborah Poole se cargan de agencias cuando son atravesados por vivencias e historias de sus poseedores, a la par, van llenándose de sentidos compartidos en tanto parte de una comunidad con elementos, discursos y prácticas comunes (Poole 2000, 15-20). En todo caso,

la “agencia” no está localizada en los objetos o en los seres, sino que es producto de la interacción, un efecto de la “red”, o como diría Ingold es fruto del modo en que humanos y no humanos se ven atrapados en los flujos del mundo de la vida (Ingold en Buenaventura 2014, 288).

Si se corre el velo del significado primero de los objetos, esto es de su mera función utilitaria, se está entonces enfrentado a la realidad subrepticia de estos objetos, pues si bien un primer acercamiento habla de su utilidad en torno a su relación con los sujetos, “las necesidades ya no apuntan tanto a los objetos como a los valores y satisfacerlas tiene primero el sentido de adherirse a sus valores” (Baudrillard 2009, 69).

Se trata aquí entonces de poder escudriñar a través de los objetos asociados al Hip Hop, sobre lo profundo de estas relaciones de significados atravesadas por el mercado, de cómo los sujetos miembros de esta cultura particular, consumen constantemente pero además re-significan y re-construyen esos objetos de consumo, para responder de un lado a sus alianzas con el movimiento y por otra parte a las necesidades de subsistencia básica de la vida diaria.

También se puede pensar que la vida subjetiva, social e histórica de los objetos del Hip Hop, ofrezca elementos para la comprensión del movimiento; a la par que se hace necesario ahondar en las dinámicas cambiantes de sus circuitos de circulación, en las estrategias que el mercado ha asumido para penetrar de manera sagaz en estos circuitos y hallar explicaciones posibles para comprender el asunto de la cultura material del Hip Hop; no sólo desde la

perspectiva cultural y sus juegos de representación, sino desde una postura que indague por las implicaciones mercantiles a las que dichos objetos ahora responden.

Como se ha mencionado, los objetos ya no se mueven solo en el campo de las representaciones para los Hip Hoppers, sino que se vinculan a dinámicas de mercado y consumo, dinámicas que también se encuentran atravesadas significativamente por aspectos de orden social, político y económico.

Si en sus inicios, el Hip Hop se forjó como una manera de hacer frente al modelo de sociedad excluyente y con el paso de los años, el avance de los intereses del capital ha logrado que este movimiento torne algunas de sus manifestaciones hacia lógicas de consumo, pareciera entonces existir un engranaje complejo entre el Hip Hop y los modos de mercantilización del sistema de vida. Resulta necesario extender las preguntas hechas al Hip Hop, hacia el escenario problemático en donde sus discursos reivindicativos, se encuentran con sus prácticas de consumo, y tratar de encontrar en este intersticio discusiones críticas que aporten al conocimiento del movimiento, así como a la cuestión antropológica en torno a las manifestaciones culturales y sus modos de producción, apropiación, circulación y consumo de los objetos y las imágenes.

Resulta esclarecedor sobre este aspecto, lo que Baudrillard (2009) señala en relación al consumo de objetos cuando apunta que

la circulación, la compra, la venta, la apropiación de bienes y de objetos/signos diferenciados constituyen hoy nuestro lenguaje, nuestro código, aquello mediante lo cual la sociedad entera se comunica y se habla. Tal es la estructura del consumo, su lengua en cuya perspectiva las necesidades y los goces individuales son sólo efectos de palabra (Baudrillard 2009, 82).

Ahora bien, desde las primeras páginas de este texto, se planteó la manera cómo los objetos materiales son elementos fundamentales en la cotidianidad de las personas ya que en ellos se vacían sentidos, recuerdos, formas de verse y de mostrarse al mundo. A su vez, componen una parte esencial para la formación de los sujetos y su representación e imagen de sí frente a los otros. Los objetos pues, dan cuenta de identidades individuales y colectivas, de formas de habitar el mundo, de espacios ambiguos donde esa identidad es recreada a partir de las relaciones constantes que se establecen entre sujetos y entre la infinidad de objetos con que ellos se relacionan.

El caso que aquí se expone se encamina a la comprensión del mundo cultural del Hip Hop y sus dinámicas en la ciudad de Medellín, Colombia, teniendo como punto de partida sus producciones materiales, o en otras palabras, los objetos que esta cultura ha tomado como propios y representativos de sí misma, readecuándolos o reinventándolos para dar forma y sentido a sus prácticas. Anclados a esos objetos, esta investigación busca comprender los significados que los Hip Hoppers cargan sobre ellos y cómo entre ambos – objetos y sujetos – se generan modos de relacionarse y de recrear su mundo particular, y en esta ruta poder analizar las maneras en que esos objetos circulan en lógicas de consumo y mercado propios del sistema de vida contemporáneo.

Este capítulo se divide en cinco sub-acápites: en el 2.1 se inicia por esclarecer cómo los objetos llegan a convertirse en una suerte de sujetos con los cuales los Hip Hoppers entablan interacciones cotidianas que dan significado a sus prácticas artísticas y afianzan sus posturas tanto al interior del movimiento Hip Hop como fuera de él. Seguidamente en el sub acápite 2.2 se analiza la forma en que esos objetos se cargan de significados o en palabras más concretas, cómo se genera la agencia de los objetos a través de la constante interacción con los sujetos y los diálogos que en este sentido se establecen entre unos y otros. El tercer sub-acápite indaga por el asunto de los objetos como mercancías, hecho que resulta relevante para comprender la situación del Hip Hop local, en medio de un contexto global altamente mercantilizado. En el cuarto apartado, las iniciativas locales de producción y creación de objetos vinculados al movimiento Hip Hop de la ciudad, constituye un importante escenario para la comprensión de esas relaciones y tensiones entre las cosas y las personas. Y por último, el quinto sub-acápite analiza el proceso de circulación, intercambio y consumo de esos objetos materiales del Hip Hop, por parte de los integrantes del movimiento local, como de otros sectores de la población, ofreciendo datos claves para la comprensión de estas dinámicas relacionales.

## **2.1 Objetos. Otros seres para hablar**

Resulta provocador meditar sobre el hecho de que “la tendencia contemporánea predominante es considerar el mundo de las cosas como inerte y mudo; el cual es puesto en movimiento y animado, y en verdad conocible, sólo mediante las personas y sus palabras” (Appadurai 1991, 19). Sin embargo, esta posición esencialista con respecto de la vida de los objetos, resta al



comportamiento intrínseco de éstos y mengua las posibilidades de avanzar a través de ellos mismos, en la comprensión de un hecho social como lo es el Hip Hop.

**Figura 2.2. Colección de afiches de Hip Hop de Medellín. Taller OSTA Urban**



Fuente: (Johrman Giraldo O 2016)

Haciendo frente a esto y como una salida a este dilema, el mismo Appadurai insta a “seguir a las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias.” (Appadurai 1991, 19), y es justamente a través del “análisis de estas trayectorias que podemos interpretar las transacciones y cálculos humanos que animan a las cosas” (Appadurai 1991, 19). Desde la propuesta de Appadurai esto puede entenderse como un proceso recíproco que avanza en doble sentido, en tanto que al tiempo “que los sujetos dan significado a las cosas,

son también estas cosas puestas en movimiento, quienes en conjunto ayudan a construir su contexto social y humano” (Appadurai 1991, 19), de modo tal que “toda existencia, tanto de objetos como de sujetos, es de carácter relacional, vale decir, “relativa a un observador o un usuario” (Bovisio 2013, 1).

Así lo señala José David Medina, MC, Gestor Cultural, Trabajador Social y Docente de la Universidad de Antioquia en la ciudad de Medellín, cuando hablando sobre objetos significativos para la historia del Hip Hop local, asegura que “el objeto es memoria, el objeto es recuerdo, el objeto es relato, el objeto es creación, el objeto es como diálogo, el objeto es como una búsqueda, un experimento para llegar a él” (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017). En este sentido Pablo Gatti ilustra el asunto cuando plantea que es “a partir del desarraigo ocasionado por diversas situaciones (económicas, sociales o personales), [que] la memoria depositada en los objetos, y la que ellos mismos muchas veces evocan, es la única forma de acceder a historias específicas ocultas en el tiempo” (Gatti 2013, 76). Siguiendo estos planteamientos, los objetos serían incitadores de recuerdos, propiciadores del diálogo que menciona Medina, un diálogo continuo entre ellos como objetos y los sujetos que los poseen. Sumado a esto, la virtud de los objetos para perdurar en el tiempo, les otorga la posibilidad de resarcir esos recuerdos y de comprobarlos por medio de los sentidos a través del objeto mismo que es palpable y reconocible en el plano de la materialidad. Los objetos, pueden fijarse, resistir, retrasar el fin; y éstos

al permanecer en el tiempo, trascienden su contexto originario y adquieren nuevas significaciones y funciones. [...] la reconstrucción de la memoria que atestiguan los objetos sería posible a través del reconocimiento de la vida de estos, que al igual que los sujetos, sufren transformaciones y redefiniciones a lo largo del tiempo y su devenir o mutar de un modo de ser a otro expresaría las posibles vidas del objeto en la trama relacional con los sujetos a los que interpela y que lo interpelan a su vez (Bovisio 2013, 7).

En este sentido, resulta clave admitir que los significados que adquieren los objetos “no emanan de estos sino que se constituyen en la trama de las relaciones con los sujetos en determinados espacios de uso, circulación, etc.” (Bovisio 2013, 7), lo que a su vez sugiere que los objetos dejan de ser meras cosas inanimadas, desprovistas de acción e influencias sobre su entorno, para constituirse en “agentes que en algunos casos requieren ser tratados seriamente

como personas y como sujetos proveídos de la capacidad de influir en las decisiones y acciones humanas” (González 2012, 139), e invitando a “repensar los mecanismos de relación entre lo material y lo social, [y] a reflexionar sobre la influencia que tienen dichos objetos en la creación de relaciones sociales entre individuos” (González 2012, 128).

Uno de los asuntos que emerge al considerar a los objetos como entidades vivas y actuantes, es la posibilidad de asumir estos objetos, no anclados en “un único contexto verdadero [...] sino que en la vida de los mismos estos ocupan lugares diversos en los que encuentran diversas definiciones” (Bovisio 2013, 8). En este orden de ideas y teniendo en cuenta que los objetos pueden ser asumidos no solo como seres inanimados, sino como sujetos capaces de producir reacciones en otros, al modo que González Varela (2012) lo plantea, entonces estos objetos serán capaces “de afectar a las personas, movilizand o respuestas emocionales, generando ideas y provocando una variedad de acciones y procesos sociales” (Martínez 2012, 173).

Sirvám onos de un anécdota que expone Jr. Ruiz, MC, fundador del grupo LABERINTO E.L.C., productor musical, creador y dueño del sello discográfico “E.L.C. Records” reconocido tanto en la ciudad de Medellín, como en Colombia, cuando hablaba de un objeto valioso para él en su historia por el Hip Hop

mucha gente pensaba que era la misma gorra durante años y mentiras, era el mismo estilo de gorra que siempre usé porque me identificaba con ella, me sentía cómodo con ella... no se si era un amuleto pero si me sentía muy fuerte cuando la usaba. [...] la recuerdo mucho y la tengo guardada... pero no sé si eso represente pues como mucho el Hip Hop, pero si para mí, mi Hip Hop si lo representa (MC Jr. Ruiz, entrevista por el autor 02 de mayo de 2017).

Las palabras Jr. Ruiz ilustran cómo las relaciones que establecen los Hip Hoppers con cierto tipo de objetos ayudan a construir una serie de procesos en donde el individuo, además de sus virtudes personales, se carga de cuestiones externas a su corporeidad para dar forma y sustento a los modos en que los acuerdos entre sí mismo y el grupo al cual pertenezca, se tramitan en la práctica cotidiana.

Una gorra es el objeto que activa los recuerdos de Jr. Ruiz, un objeto trivial y de uso masificado, un artefacto presente en todos los continentes del planeta, se carga de sentidos

especiales para un sujeto particular que a su vez se articula a otro grupo más amplio que lo contiene y al que ayuda a dar forma. En relación a ese objeto, Jr. Ruiz agrega

era esa gorra militar que le llaman goliana y esa gorra pues la usaban mucho los B-Boys y sobre todo los B-Boys de los 90's y principios de los 2000, los que venían a hacer demostraciones desde Estados Unidos acá, les empezamos a ver esa moda, entonces muchos B-Boys la tomaron y yo pues sin ser B-Boy la usé también porque me mantenía con ellos y la adopté para mi propio estilo dentro del Rap y era muy característico de mi en ese momento (MC Jr. Ruiz, entrevista por el autor, 02 de mayo de 2017).

Si se conectan las palabras de Jr. Ruiz con las apreciaciones de María Alba Bovisio, y se continúa en las rutas de los objetos mismos, estos objetos se manifiestan como puentes a diferentes épocas, el “único contexto verdadero” (Bovisio 2013, 8), se desvanece; lo que antes fuera usado en la milicia (la gorra militar), ahora es apropiado por jóvenes en prácticas artísticas bastante distantes, y aunque bien puede estar cumpliendo la misma función de facto para unos y otros (cubrirse la cabeza), el contexto, la apropiación, el uso y la serie de emociones que de esta relación emanan, configuran de manera particular los usos y sentidos del objeto en cuestión.

## **2.2. Objetos y generación de agencia. Cuando las cosas se cargan de significados**

Un aspecto que resulta esencial en el entramado entre sujetos y objetos, como se ha sugerido en los párrafos anteriores, es la capacidad de los objetos de incidir sobre las personas y de relacionarse con otros objetos; lo que Alfred Gell en su renombrado texto “*Art and Agency And Anthropological Theory*” denominaría “agencia del objeto” (Gell 1998).

Ahora bien, esta “agencia del objeto” no ocurre de manera mágica, aunque es muy posible que los procesos por medio de los cuales se constituya como tal, no sean llevados a cabo de manera absolutamente consciente por los sujetos. El proceso de la creación de “agencia de los objetos”, funciona mediante la asignación de “acontecimientos a una persona o cosa, atribución entonces que inviste a personas y cosas de su capacidad de agencia” (Gell 1998, 140 en Martínez 2012, 177). Sergio Martínez Luna citando a Gell explica el hecho y deja en claro la diferencia que existe entre la capacidad de agencia para las personas y para los



**Figura 2.3. OSTA sostiene LP de la Etnia, reconocido grupo de Rap de Colombia**

(Fuente: Johrman Giraldo O 2016)

objetos, apuntando lo siguiente

Las personas son agentes primarios, pero los objetos presentan una agencia secundaria. Si bien estos no son de por sí seres intencionales actúan a menudo como medios a través de los que se manifiesta y realizan intenciones. Los objetos son extensiones de la gente, expresan y extienden su agencia, configurando para los actores una “personalidad distribuida”, repartida entre los objetos a través de los que participa en la vida social (Gell 1998, 140 en Martínez 2012, 177).

Así pues, al examinar bajo esta lupa la historia del Hip Hop de Medellín, emergen una serie de sujetos y colectivos que han ayudado a dar forma y sentido a lo que es hoy ese movimiento en la ciudad; al mismo tiempo, estos sujetos y colectivos han estado vinculados constantemente a objetos materiales que suman en la construcción de sus identidades e imaginarios como Hip Hoppers. Los objetos representan esos elementos reconocibles donde afincarse y hacerse visibles tanto para los demás miembros del movimiento, como para la sociedad en general en la cual los sujetos se mueven. No es entonces extraño que “en ciertas situaciones las personas o los agentes sociales son sustituidos por los objetos artísticos. Hay una biografía común en la vida de las personas, los objetos, las representaciones y las imágenes” (Martínez 2012, 182). Justamente hablando de los objetos y de su lugar en el nacimiento y transformación del movimiento Hip Hop local, David Medina de manera puntual expone lo siguiente

yo pienso que son productos artísticos, ¡claro! Son creación, son como parte de esos objetos. Parece, por algo los antropólogos y los estudios culturales son los que hablan de bienes: bienes materiales y bienes inmateriales. Esos son bienes materiales, que se constituyen en un hecho creativo, que dinamiza la escena desde una pequeña economía local, pero que se convierten en símbolo y en referente de una práctica. Es decir, detrás de ese objeto hay unas relaciones sociales, hay unos hechos creativos, hay unos hechos culturales que dan cuenta de eso. Unas prácticas sociales que se dan en el marco de una escena, así es como yo veo el asunto (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

En esta ruta resulta esclarecedor para la comprensión de la cuestión de las relaciones entre los objetos y el mundo del Hip Hop, reconocer en las mismas palabras de los Hip Hoppers, la potencia que reside en los objetos, sin los cuales buena parte de las prácticas que son llevadas a cabo por ellos no podrían darse, o no al menos de la manera en que hoy se suceden. Para los Hip Hoppers, los objetos que ayudan a constituir su mundo, son herramientas sin las cuales la edificación de sus procesos de identificación y de representación se encontrarían en alguna medida truncadas. Cabe anotar aquí que para el Hip Hop, el sentimiento de colectividad es un hecho profundamente arraigado, como lo demuestran los datos encontrados en las diferentes entrevistas que se llevaron a cabo para esta investigación, así como las evidencias que he

podido levantar a lo largo de mi relación personal con este movimiento desde el año 2005,<sup>22</sup> en donde los diferentes actores con los que tuve la experiencia de interactuar, siempre hacen referencia al trabajo colectivo, como característica profundamente arraigada dentro de las prácticas del Hip Hop. Así lo documentábamos para el año 2012 durante la investigación adelanta para la tesis de pregrado

Cuando se habla de *Colectivos* de Hip Hop, también llamados por los Hoppers como *Familias*, *Clanes*, *Crews*, o actualmente Escuelas, se está haciendo alusión a un término que desborda la dimensión organizativa de los grupos y se instala en el plano de los fundamentos identitarios, de las relaciones afectivas, de la gestión y la cohesión social, que logran establecer sus miembros a partir de la construcción de apuestas, objetivos y fines comunes, más o menos compartidos, que se cristalizan luego en acciones y prácticas concretas y/o cotidianas.

El concepto de grupo ha estado arraigado a lo largo de la historia del Hip Hop, expresándose en las formas de organización y de identificación que los Hoppers construyen y adoptan en su cotidianidad, que van desde la conformación de grupos, - musicales, de baile, etc.- la posterior vinculación en *familias* en sus entornos inmediatos, hasta la adscripción más amplia a corrientes o estilos locales e incluso globales (García y Giraldo 2012, 47).

Es importante recalcar sobre este aspecto, que al tiempo que los Hip Hoppers representan el todo de su *crew* o comunidad, mantienen también niveles de autonomía que hace que se diferencien del resto. Si bien entonces los Hip Hoppers al vincularse a colectivos comparten lógicas, estéticas, discursos, artefactos, etc., también hay elementos individuales que logran mantener esos niveles de diferenciación respecto del resto del grupo. Martínez Luna siguiendo a Rampley precisa este asunto:

los individuos pueden representar o encarnar grupos y estos a los individuos: la totalidad del cuerpo de una persona es parte de un cuerpo más grande (el clan), compuesto a su vez por cuerpos más pequeños, completos en sí mismos. El clan es una persona a escala ampliada y la persona es un fractal que replica al clan. Según esta lógica, algunos objetos funcionan como extensiones protésicas de sus usuarios, en la medida en que objetivan y transportan a la vida

---

<sup>22</sup> Desde el año 2005 hago parte activa como gestor cultural y educador popular del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín.

social la personalidad de sus creadores o usuarios (Rampley 2005, 538 en Martínez 2012, 177-8).

Objetos como vinilos (LP's), aerosoles, tornamesas, conker, tenis, micrófonos, grabadoras, libretas, esferos, gorras, pañoletas, en fin, el amplio conjunto de objetos que transitan entre las fronteras del Hip Hop, constantemente narran historias de sus poseedores, crean vínculos fuertes entre sus miembros y permiten que las experiencias sensoriales tanto individuales como colectivas, recorran los diferentes espacios y tiempos en los que los sujetos se ven involucrados. En el caso de Medellín, una ciudad altamente permeada por las violencias y la desigualdad social, las estrategias que los Hip Hoppers adoptaron en el tiempo para construirse como tales, echaron mano de lo que se tenía al alcance, del mismo modo que pasó durante el surgimiento del Hip Hop en los barrios marginales de New York. Los múltiples elementos materiales que a lo largo de su historia ayudaron a constituir al movimiento, tuvieron (y tienen) significados de profunda resonancia en la memoria, en las prácticas y en los sentimientos de sus miembros. Cuando David Medina narra experiencias de su tránsito por el Hip Hop y de sus relaciones con objetos particulares que marcaron esa historia, de ese acto de recordar emerge (según sus palabras) un sentimiento de alegría evocado por los objetos y las relaciones con ellos, como se evidencia en el siguiente apartado:

Comprar esos uniformes, comprar esos discos, o sea, era un momento de alegría muy grande, porque también era como el objeto que permitía ser más parte de la cultura, porque si vos tenías tu wing para bailar, si vos tenías tus discos y tu grabadora, vos podías practicar con más facilidad. Ya empezamos a tener conciertos, empezamos a tener presentaciones, pero era todo muy luchado, o sea, tener un espacio para ensayar era una cosa muy tesa, comprar un CD virgen o un caset de esos cromo, eso era una cosa... ¡pues! tener una pista propia... ¡uy eso era una cosa parce!... (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

Esos objetos se constituyen como partes esenciales del cuerpo del Hip Hopper y en la medida que interactúan y transitan en sus vidas, se cargan de significados para los modos en que estos sujetos se conciben y se representan, es aquí donde se gesta la agencia social de las cosas “en la medida en que están incrustadas en las relaciones sociales entre personas” (Martínez 2012, 185). Junto a ello, los procesos de agenciamiento de las cosas, están atravesados por un fuerte



carácter individual y “depende(n) de la proyección de la subjetividad sobre el mundo inanimado de las cosas” (Martínez 2012, 185).

José Gabriel Monsalve, Hip Hopper de vieja data de la ciudad de Medellín y estudiante actual de Historia en la Universidad de Antioquia, recuerda maneras específicas en que B-Boys y MC’s se diferenciaban a través del atuendo para la década de 1990 en la ciudad

Los B-Boys tenían como un asunto de consumo alrededor de todo lo que significaba la expresión del baile. Entonces vos podías identificar un B-Boy por su vestimenta y a un Rapero también por su vestimenta, no era muy común que un B-Boy se vistiera como un Rapero; el B-Boy por lo general utilizaba sudaderas y busitos o buzos pues, conjunto deportivo, que era como la vestimenta típica del B-Boying, de acuerdo a lo que se veían en los videos, sobretodo en Beat Street<sup>23</sup> y casi como que en la misma moda de ese momento (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

Aquí se empezó comercializar una marca, que no sé si era de acá, creo que era de acá, que se llamaba “Paco”, y los “Pacos” eran los jeans anchos pero también eran muy caros, entonces qué era lo que uno hacía? También como para encajar dentro del medio, pues uno no compraba los “Pacos” sino que compraba, si uno era talla 32, compraba 34 - 36 si o no?. Entonces digámoslo así que se dio como una alternativa popular o al alcance de la gente para identificarse en su vestimenta, además de que era cómoda pues la ropa ancha también permitía, sobre todo a los B-Boys que también les gustaba el Rap como a en mi caso, poder caer a los parches y bailar, cierto? (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

Para los miembros del movimiento Hip Hop, los objetos resultan elementos vitales en su desarrollo tanto a nivel individual como colectivo. Cada sujeto que se adentra en sus prácticas, crea vínculos especiales con artefactos que ayudan a configurar el sentir y hacer del Hip Hopper, los objetos transitan en medio de estas historias quizás como detonantes o como una suerte de catalizadores en las constituciones de los sentidos que se otorgan al hecho de “ser Hip Hopper”, los objetos pasan de ser meros artilugios útiles a alguna función concreta, para convertirse en mensajeros de un estilo de vida, en “seres” hablantes que narran las

---

23

Beat Street es una película dramática de 1984 sobre el movimiento cultural del Hip Hop, en la ciudad de Nueva York, trata sobre Break Dance, Disc Jockey, y Graffiti.

historias, características y vivencias de sus portadores, “estos objetos son extensiones mundanas de los cuerpos y las mentes de sus productores [y sus consumidores] que exponen a la vida social sus procesos de elaboración y eficacia” (Martínez 2012, 182). Como se ha dicho a lo largo de estas líneas, las barreras funcionales de los objetos se ensanchan en la medida que sus interacciones con los sujetos se amplían; las funciones de las cosas adquieren significados diferentes a los originales, en cuanto son los sujetos mismos quienes se encargan de transformarlos y de moldearlos de acuerdo a sus necesidades y gustos.

Así, pues, no se trata de objetos definidos según su función, o según las clases en las que podríamos subdividirlos para facilitar el análisis, sino de los procesos en virtud de los cuales las personas entran en relación con ellos y de la sistemática de las conductas y de las relaciones humanas que resultan de ello (Baudrillard 1969, 2 en Gatti 2013, 64).

Esa serie de interacciones que se mueven constantemente de los sujetos a los objetos y de vuelta a los sujetos, crean sentidos que pueden ser puestos en común para los diferentes grupos de personas; en el caso del Hip Hop de la ciudad de Medellín<sup>24</sup> las relaciones entre unos y otros - sujetos & objetos - resulta en una mixtura inseparable en la constitución de sus avatares y en los modos cómo a través de las distintas décadas, el Hip Hop local ha echado mano de los múltiples elementos materiales con los que ha podido contar para la constitución de sí. Esos sentidos puestos por los Hip Hoppers en sus artefactos, se construyen a partir de las contingencias culturales con que el mismo movimiento ha tenido que aprender a convivir y que se encuentran íntimamente ligados a los procesos sociales, políticos y económicos de la sociedad en la que está inmerso. Es así como los objetos se cargan de sentido con base en las relaciones que establecen con otros objetos y con sus poseedores, es pues el sentido

siempre un hecho de cultura, un producto de la cultura ahora bien, en nuestra sociedad ese hecho de cultura, es incesantemente naturalizado, reconstruido en naturaleza, por la palabra que nos hace creer en una situación puramente transitiva del objeto. Creemos encontrarnos en un mundo práctico de usos, de funciones, de domesticación total del objeto, y en realidad

---

<sup>24</sup> Aunque no se ancla solo en este contexto sino que puede dar cuenta de una manera más global de los modos en que el Hip Hop articula experiencias, sensaciones y artefactos.

estamos también, por los objetos, en un mundo de sentido, de razones, de coartadas (Gatti 2013, 63).

De este modo, la dramaturgia efectuada en la cotidianidad de la vida, en donde cosas y personas se ven envueltos, la complicidad con que objetos y sujetos cooperan mutuamente para crear sus mundos y para mantenerse activos en ellos, constituye el escenario en el que la agencia del objeto surge efecto y activa a las cosas mismas “no porque estén imbuidas de agencia sino por el modo en que se ven atrapadas en estas corrientes del mundo de la vida.” (Ingold 2013, 19).

### **2.3. Los objetos como mercancías**

Ahora bien, se ha dicho que los objetos cumplen importantes funciones en los juegos de representación de los Hip Hoppers y en esta constante interrelación es donde justamente esos objetos se cargan de agencia y de sentidos. Ha quedado claro que estos objetos pueden asumir la posición de entidades vivas que generan discursos propios y que como tales deben ser tratados, si se espera que la interacción con ellos, pueda arrojar elementos valiosos para la comprensión de su potencia en términos de las acciones y relaciones que sobre estos objetos ejercen los Hip Hoppers, al tiempo que ellos mismos – los objetos – influyen los modos de proceder y de representarse de los sujetos. Con estos antecedentes y con el ánimo de incentivar una discusión crítica sobre el movimiento Hip Hop local, sus propuestas y transformaciones, y teniendo en cuenta que la búsqueda de esta investigación se afirma en la indagación sobre el papel que cumplen los objetos en el escenario concreto del Hip Hop de Medellín, se hace ineludible ahondar sobre la manera cómo los objetos allí presentes, además de cumplir las funciones mencionadas al inicio de este párrafo, son también elementos que entran en cadenas de mercado y que en esta ruta funcionan al modo de mercancías, cargándose así de otros sentidos que se suman al grueso de sus posibilidades.

Empezaré por esclarecer la idea de mercancía que aquí se asume. Un primer acercamiento es el planteamiento de Appadurai, cuando adopta que “las mercancías son cosas que poseen un tipo particular de potencial social, que son discernibles de "productos", "objetos", "bienes", "artefactos" y otros tipos de cosas (aunque sólo lo sean en ciertos aspectos y desde determinada perspectiva)” (Appadurai 1991, 21).



**Figura 2.4.** LP's y botas en el taller de OSTA Urban. Fuente: Johrman Giraldo O 2016)

Sumado a esto, los parámetros de vida en los que se mueve el Hip Hop (tanto local como global) junto al ímpetu de las condiciones impuestas por el mercado, transforman los nexos de valor que se generan entre sujetos y cosas, inscribiendo a estas últimas en formas relacionales amplias que transfiguran su uso y brindan otros sentidos para quien las posee. De manera explícita Andrés Almagro denota este hecho en:

La dinámica del mercado, caracterizada por la distinción de los productos por aspectos ajenos a su funcionalidad, ha conducido a las sociedades industriales a crear, en cierto modo, un imaginario de los objetos ajeno a sus características materiales, esto es, a las funciones que el objeto en sí pueda desempeñar (Almagro 2008, 50).

Todo apuntaría entonces a que en este constante diálogo que se manifiesta entre los Hip Hoppers y los objetos que ellos poseen, hay también un insistente intercambio de valores que se asume para los objetos y que parece perseguir la construcción de una identidad propia (enmarcada evidentemente en la colectividad del grupo), arraigada fuertemente en lo que el Hip Hop mismo ha hecho de sí en el transcurso de los años, pero que resulta imposible desligar de patrones de consumo establecidos, - quizá de manera solapada algunas veces, por

la misma historia que este movimiento ha sufrido a lo largo de las décadas -. Con todo esto, para los miembros del movimiento Hip Hop, los objetos que se mueven allí poseen valores estéticos, sentimentales, artísticos, históricos, etc.; pero en tanto objetos que han sido producidos en algún lugar y por alguna persona (o personas) y han entrado en dinámicas de intercambios mediados la mayoría de las veces por el dinero, involucran un conjunto de interacciones que los torna en mercancía y es aquí donde esos valores de los objetos "consiste(n) no sólo en valores intercambiables, sino también en el intercambio de valores" (Appadurai 1991, 18), hecho que se hace palpable en la importancia y sentimientos que los Hip Hoppers atribuyen a determinados objetos, cuando estos dejan de responder a sus particularidades funcionales para inscribirse en lógicas de representación propias del mundo del Hip Hop.

En este sentido, para volver al asunto del objeto como mercancía, cabe recordar nuevamente a Appadurai cuando expone que en términos generales “las mercancías son vistas como representaciones materiales típicas del modo de producción capitalista, aunque sean clasificadas como insignificantes y su contexto capitalista como incipiente” (Appadurai 1991, 22). Respecto de esta afirmación resulta esencial dejar en el tintero, el hecho de que si bien parte del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín, desde hace algunos años se ha empeñado en la generación de industria propia de/y para su comunidad; por un lado (y esto es uno de los resultados encontrados), estos empeños aunque se hallen vinculados fuertemente al movimiento en cuestión, no dejan de responder a dinámicas mercantiles y a corrientes de capital; y en segunda instancia, que estos “impulsos productivos”, si se los ve en comparación de lo que el Hip Hop es a nivel global y de lo que económicamente representa este mercado, son aun esfuerzos incipientes en el desarrollo de la industria Hip Hop Medellinense.

Ahora bien, la cuestión de los objetos del Hip Hop que se mueven constantemente desde el lugar de la representación al papel de la mercancía (...y de vuelta), se inscribe en múltiples escenarios de sentidos, evocando las muchas posibilidades que esos objetos tienen de existir en el mundo y en particular en el mundo de los artefactos asociados al Hip Hop, así pues, una misma “cosa” en alguno de sus estadios vitales, puede ser “objeto de culto” o mercancía sujeta a la transacción comercial. Este hecho no resta valor a la “cosa” en sí, por el contrario tiende a complejizar justamente el asunto de los objetos del Hip Hop y la manera en que estos se relacionan entre ellos y con los sujetos que los producen, los comercializan y/o los poseen. Dado que el objeto no tiene una manera única y absoluta de existir, el trayecto de su historia vital amplía el espectro de acción en el que se mueve y en el que los Hip Hoppers lo apropian,

lo resignifican y lo articulan a su cotidianidad y a sus prácticas tanto artísticas como de subsistencia.

Nuevamente Appadurai ofrece un interesante esquema que aporta a la comprensión de esos diferentes estadios en los que puede encontrarse un objeto a lo largo de su vida, de tal modo que para asumir a los objetos como mercancías, plantea abordarlas - a las mercancías - “como cosas que se hallan en una situación determinada, la cual puede caracterizar muchos tipos distintos de cosas, en diferentes puntos de su vida social” (Appadurai 1991, 28), amarrando la comprensión de estas dinámicas “en el potencial mercantil de todas las cosas, en lugar de buscar inútilmente la distinción mágica entre mercancías y otros tipos de cosas [...] y retomar su trayectoria total, desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio/distribución” (Appadurai 1991, 28-29).

Recojamos pues los tres aspectos que expone el autor para avanzar en esta discusión. En primera instancia arguye una “*Fase Mercantil De La Vida Social De Cualquier Cosa*. [esto es que] las cosas pueden entrar y salir del estado mercantil, y que tales movimientos pueden ser lentos o rápidos, reversibles o terminales, o normativos o desviados” (Appadurai 1991, 29).

Seguidamente, emerge la existencia y comprensión (individual y colectiva) de “los estándares y criterios (simbólicos, clasificatorios y morales) que definen la intercambiabilidad de las cosas en un contexto social e histórico particular [lo que el autor va a denominar como] *La Candidatura Mercantil De Cualquier Cosa*.” (Appadurai 1991, 29).

Como tercer y último aspecto de esta tríada, se encontraría “*El Contexto Mercantil Donde Puede Colocarse Cualquier Cosa*, [aludiendo] a la variedad de arenas sociales, dentro o entre unidades culturales, que ayudan a vincular la candidatura mercantil de la cosa a la fase mercantil de su carrera.” (Appadurai 1991, 31).

Con base en este abordaje y si se sigue la trayectoria de vida de algún objeto particular asociado al movimiento Hip Hop, puede entonces encontrarse cómo éste pasa por los diferentes estadios de la mercancía propuestos por Appadurai. Si retomamos el ejemplo de la Gorra (Goliana) en la narración de Jr. Ruiz, podríamos acordar que en algún momento de su historia, ésta se encontraba inscrita en la “fase mercantil” puesto que estaba enganchada a la iniciativa de un sujeto cualquiera por venderla y de otro por adquirirla a través de un intercambio (monetario o no). Si se la ve – a la gorra - en términos de los criterios que impulsaban a Jr. Ruiz a apropiarse y dar sentido a ese objeto, entonces la “candidatura mercantil” de esa cosa entra en juego para movilizar el impulso y el deseo de poseerla; y si en

última instancia se recuerda que esta gorra viene de un contexto enfocado inicialmente al uso militar, pero que al ser apropiada por sujetos vinculados al mundo del Hip Hop, sus formas de uso se transforman, cambia “la arena social” en la cual el objeto transita y se reconceptualiza su “contexto mercantil”, otorgando sentidos propios de sus poseedores, proporcionando escenarios de comprensión de las relaciones entre los Hip Hoppers y sus posesiones artefactuales y ayudando a suplir las necesidades y deseos de estos sujetos. Así las cosas, la virtud mutable de los objetos y la mercantilización a la que estos puedan estar amarrados

descansa en la compleja intersección de factores temporales, culturales y sociales. En la medida en que algunas cosas se hallen con frecuencia en la fase mercantil, cumplan con los requisitos de la candidatura mercantil y parezcan en un contexto mercantil, estas cosas son en esencia mercancías. Siempre que muchas o la mayoría de las cosas de una sociedad satisfagan en ocasiones esos criterios, puede decirse que dicha sociedad es altamente mercantil (Appadurai 1991, 31).

Siguiendo esta lógica, Hip Hoppers de Medellín y “objetos del Hip Hop” se encuentran supeditados a determinaciones que escapan, en primera instancia, a su control. La temporalidad en la que ambos, sujetos y objetos nazcan, transiten y finalmente perezcan es un asunto que responde a las contingencias del entorno en el que se suceden. No obstante, las configuraciones históricas, sociales y económicas que han hecho del Hip Hop la cultura que es hoy, determinan en buena medida las formas relacionales entre Hip Hoppers y cosas. Se hace necesario un conocimiento específico del Hip Hop y sus formas de manifestación, para comprender y articular los diferentes artefactos a las prácticas artísticas y a la vida cotidiana por parte de los Hip Hoppers. Los objetos y/o las mercancías que ayudan a configurar esos patrones de representación y de consumo, son así mismo complejas en su existencia y en sus modos de relacionarse con su entorno,

las mercancías representan formas sociales y distribuciones de conocimiento muy complejas. En primer lugar, y en términos generales, tal conocimiento puede ser de dos tipos: el conocimiento (técnico, social, estético y demás) que acompaña a la producción de la mercancía, y el conocimiento que acompaña al consumo apropiado de la mercancía. El conocimiento productivo que se atribuye a una mercancía es muy distinto del conocimiento de

consumo que se confiere a la mercancía [...] En ambos polos, el conocimiento tiene componentes técnicos, mitológicos y valorativos, y son susceptibles de interacción mutua y dialéctica (Appadurai 1991, 60).

Para seguir estos planteamientos, retomamos la entrevista a Gabriel Monsalve donde se hace notorio cómo el conocimiento específico del Hip Hop y de sus prácticas, influye considerablemente en la selección de ciertos objetos que ayudan a conformar el grueso de la imagen del Hip Hopper; pues estos objetos no sólo responden a las necesidades funcionales, sino que como se ha dicho, se enmarcan en asociaciones que cargan al objeto mismo de valores “otros” esenciales en esta relación.

los conjuntos deportivos de Adidas, de Puma, de Nike, eran muy apetecidos por los B-Boys... Entonces se buscaba o casi que se volvió como un objeto de consumo ese tipo de vestimentas. Lo mismo que las gorras o los pasamontañas, eh... esas gorritas que eran de marca Kangol. Todo eso pues también dió cuenta que estas expresiones del Hip Hop estaban mediadas por todo lo que llegaba desde Estados Unidos, o sea, casi que no se podía generar una identidad propia de los B-Boys acá (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

En repetidas ocasiones, los objetos apuntan a suplir las necesidades cotidianas de las personas, por otra parte, esos objetos son atravesados por cuestiones en las que ya no solo el suplir la necesidad se hace vital, sino que obedecen a lógicas más amplias de representación y deseo para los sujetos. Bajo esta mirada y teniendo en cuenta que en su mayoría esos objetos se encuentran supeditados a las lógicas de intercambio impuestas por el mercado, en ese trasiego por el mundo de interacciones, su manifestación mercantil emerge como un poderoso componente que empuja a su vez la elección que los sujetos hacen de ellos. Así entonces, aunque cualquier prenda, de las mismas características puede suplir las necesidades de un bailarín de Break Dance, el hecho de que sea de una marca como Adidas, Puma o Nike, suma otros valores al objeto y en esa medida también se gana prestigio, estatus quizá respecto a otros miembros del grupo.

En esta ruta por entender la cuestión del objeto como mercancía, Marx condensa buena parte de lo que aquí se ha expuesto al plantear que



la mercancía es, en primer lugar, un objeto exterior, una cosa que merced a sus propiedades satisface necesidades humanas del tipo que fueran. [...] Tampoco se trata aquí de cómo esa cosa satisface la necesidad humana: de si lo hace directamente, como medio de subsistencia, es decir, como objeto de disfrute, o a través de un rodeo, como medio de producción (Marx 2010, 43).

Lo que nos lleva a centrarnos en dos aspectos fundamentales sobre la mercancía que el mismo Marx va a plantear y que resultan de suma importancia en la comprensión de las relaciones que los sujetos establecen con ellas. En primera instancia, aparece lo que Marx llamaría el “valor de uso” para hacer referencia a la utilidad puntual de una cosa, “pero esa utilidad no flota por los aires. Está condicionada por las propiedades del cuerpo de la mercancía, y no existe al margen de ellas” (Marx 2010, 44). Así entonces el valor de uso para Marx, es el valor que tiene un objeto cualquiera para suplir una necesidad. Por otro lado, se encuentra el “valor de cambio”, manifiesto como una relación cuantificable en la “que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar” (Marx 2010, 45).

De estas afirmaciones resulta que en tanto el valor de uso de un objeto está dado en parte por las características materiales que lo componen, el valor de cambio por el contrario, está determinado de manera social, como la manera de “expresar el trabajo empleado” (Marx 2010, 100) en su producción. “Un valor de uso o un bien, por ende, sólo tiene valor porque en él está objetivado o materializado trabajo abstractamente humano” (Marx 2010, 47).

Para evidenciar este aspecto recordemos la historia de los pantalones “Pacos” mencionados por Gabriel Monsalve anteriormente en este texto. Esa prenda del atuendo de los Hip Hoppers de Medellín, constituyó en algún momento de su historia un artículo de alto valor tanto monetario como representacional; la materia prima del que estaba hecho (mezclilla), en sus características básicas no se diferenciaba sustancialmente de otros productos semejantes; sin embargo, para los miembros del movimiento Hip Hop local se convirtió en un artículo que anclaba sus prácticas y sus discursos (estéticos), a lenguajes más amplios que daban cuenta de sus filiaciones culturales y sus formas de representación. Así entonces, “el valor de uso se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo” (Marx 2010, 45); es cuando los Hip Hoppers apropian este objeto que lo cargan de sentido y le suman valor de cambio, al

convertirlo en elemento de deseo para sí. Las palabras de Edwin Osorno Tamayo, más conocido en el medio local del Hip Hop como OSTA, (debido a su marca de zapatos), dan cuenta de este hecho cuando hace referencia a objetos que posee y a las razones que lo empujan a adquirirlos

a mí me gusta tener como esa joya o tener el caset o el CD original o el vinilo; porque sé que proviene de un trabajo o de un esfuerzo de un artista. Tiene como el esfuerzo de un artista por sacar un logro, un logro que ha obtenido con la música. De tener su CD propio, grabado, original... su caset, su vinilo. Entonces es algo como muy valioso para mí [...] me parece más... como más importante el esfuerzo por obtener la música que viene de real... de real producción, del real esfuerzo del artista, de no tenerla tan fácilmente. Ahí es cuando yo valoro más la música (OSTA, entrevista por el autor, 16 de abril de 2017).

Ahora bien, sirvámonos aquí de un par de apartados del Capital de Marx, para sintetizar estas cuestiones del objeto y la mercancía; y de sus valores de uso y de cambio.

Una cosa puede ser útil, y además producto del trabajo humano, y no ser mercancía. Quien, con su producto, satisface su propia necesidad, indudablemente crea un valor de uso, pero no una mercancía. Para producir una mercancía, no sólo debe producir valor de uso, sino valores de uso para otros, valores de uso sociales. [...] Para transformarse en mercancía, el producto ha de transferirse a través del intercambio a quien se sirve de él como valor de uso. Por último, ninguna cosa puede ser valor si no es un objeto para el uso. Si es inútil, también será inútil el trabajo contenido en ella; no se contará como trabajo y no constituirá valor alguno (Marx 2010, 50-1).

Y continuando en esta línea, Marx va a agregar que

Las mercancías vienen al mundo revistiendo la forma de valores de uso o cuerpos de mercancías: hierro, lienzo, trigo, etc. Es ésta su prosaica forma natural. Sin embargo, sólo son mercancías debido a su dualidad, a que son objetos de uso y, simultáneamente, portadoras de valor. Sólo se presentan como mercancías, por ende, o sólo poseen la forma de mercancías, en

la medida en que tienen una forma doble: la forma natural y la forma de valor (Marx 2010, 58).

Así entonces, la respuesta de los sujetos a los objetos/mercancías, obedece a parámetros que van más allá de su virtud funcional, y en ello hay también un hecho de deseo que fuerza los límites de las relaciones entre unos y otros – sujetos y objetos –. Los objetos hacen nacer necesidades en las personas, al tiempo, las necesidades que se manifiestan por los sujetos coadyuvan al surgimiento de múltiples artefactos a fin de suplir esos deseos. Es una relación circular en donde ambas partes suman a la compleja lógica de la interacción entre personas y cosas, de esta manera

la creación artificial de necesidades dota al objeto de una dimensión que no posee por sí mismo. Él es el artífice, en ocasiones de forma casi esotérica, de satisfacciones vedadas a su materialidad tangible o, lo que es lo mismo, del disfrute hedonista que de él propugnan y propagan las propias dinámicas del mercado (Almagro 2008, 50).

En este sentido, el mundo de los objetos y las relaciones que se establecen con ellos, plantea serios interrogantes en cuanto a las maneras cómo los individuos asumen esas interacciones y a los modos en que tanto objetos como sujetos se ven afectados unos a otros. La posibilidad de un objeto cualquiera de convertirse en mercancía, es un escenario en donde ese entramado relacional se complejiza, y se complejiza también el objeto en sí mismo, de igual modo el Hip Hop y sus objetos, se ven envueltos en esta maraña de significados, de sentidos, de valores móviles.

Esos objetos esenciales en las constituciones de los Hip Hoppers, no permanecen estáticos bajo una sola instancia de su vida; son objetos de uso ritual y/o artístico cuando entran en esos escenarios concretos, pero son también, al igual que muchos otros objetos de la vida diaria, mercancías que se producen, se intercambian, se compran, se venden, se comercializan en pos de otros objetivos. Para el Hip Hopper la gorra, el buzo, el pasamontañas, los tenis, etc., son elementos que configuran su estampa como miembro de una cultura particular, el valor allí implica, además de los costos monetarios, toda una serie de gustos, de querer, de sentimientos, que hacen que sobre ese objeto recaigan unas “responsabilidades” por hacer de ese Hip Hopper parte de algo más amplio.

Por otro lado, para los productores, distribuidores y demás sujetos que crean y comercializan estos objetos, estos son en buena medida, una mercancía que da sustento a su diario vivir. Así entonces, un objeto puede ocupar múltiples posiciones dependiendo de quien lo mire, de quien lo produzca o de quien lo adquiera, un objeto puede ser mercancía o material de culto según el lugar, el tiempo y las circunstancias en las que se instale. La línea que separa al objeto de la mercancía es delgada y parece que inevitablemente los objetos, bajo las lógicas del mundo que vivimos, en algún momento de su historia cumplen ese doble papel. En últimas son los sujetos quienes cargan a las cosas de sentido, quienes convierten los objetos en mercancía y son a su vez éstos (objetos/mercancías), quienes también enrutan en buena medida, las formas en que los sujetos interactúan con ellas. Resultaría revelador poder escuchar a las mercancías hablar de sí mismas. Sería útil entonces para este efecto, retomar nuevamente a Marx cuando justamente plantea que

si las mercancías pudieran hablar, lo harían de esta manera: Puede ser que a los hombres les interese nuestro valor de uso. No nos incumbe en cuanto cosas. Lo que nos concierne en cuanto cosas es nuestro valor. Nuestro propio movimiento como cosas, mercantiles lo demuestra. Únicamente nos vinculamos entre nosotras en cuanto valores de cambio. Oigamos ahora cómo el economista habla desde el alma de la mercancía: "El valor" (valor de cambio) "es un atributo de las cosas; las riquezas" (valor de uso), "un atributo del hombre. El valor, en este sentido, implica necesariamente el intercambio; la riqueza no". "La riqueza" (valor de uso) "es un atributo del hombre, el valor un atributo de las mercancías. Un hombre o una comunidad son ricos; una perla o un diamante son valiosos . . . Una perla o un diamante son valiosos en cuanto tales perla o diamante (Marx 2010, 101).

#### **2.4. Producción/Creación**

En esta exploración por comprender el papel de los objetos en el mundo del Hip Hop de la ciudad de Medellín, se hace necesario abordar el asunto de su producción y el lugar que ésta ha desempeñado en la constitución del movimiento local. Los distintos momentos y situaciones por los que la producción de objetos ha trasegado, aportan elementos que configuran lo que es hoy este movimiento en la ciudad. Las iniciativas productivas que giran en torno a este nicho de mercado, han visto su más fuerte apogeo a partir del nuevo milenio y según los testimonios de personajes vinculados al Hip Hop local como José David Medina,

Gabriel Monsalve, Izaya 103, OSTA, DJ Dmoe, Jr. Ruiz o B-Boy Luthor<sup>25</sup>, en décadas anteriores existían dos tiendas llamadas “Sector Subterráneo” y “Karioka”, de la cual solo la segunda subsiste y se ha convertido en un importante referente para el Hip Hop de la ciudad. La Señora Gloria Cardona, una de sus dueñas y fundadora narra este hecho.

Karioka nació hace 27 años... inicialmente llegamos al paseo de la playa cuando el centro comercial estaba en sus inicios... nosotros empezamos con un negocio de ropa femenina y un negocio de música nacional, pero entonces ya fueron llegando los pelaos y fueron haciendo sus pedidos acerca de sus necesidades que tenían de ropa ancha porque estaba iniciándose lo del Hip Hop, entonces ya con base a la necesidad de ellos empezamos a traer lo que ellos querían y lo que se ajustaba a sus necesidades y así fue como se inició el primer negocio de ropa urbana en Medellín (Gloria Cardona, entrevista por el autor, 31 de mayo de 2017).

Resulta interesante ver como una de las primeras (sino la primera como lo asume Gloria Cardona) iniciativas comerciales en torno a objetos asociados al movimiento Hip Hop en la ciudad, no nace precisamente del seno de sus exponentes, sino de agentes foráneos que vieron en ello una posibilidad real de mercado. Quizá para el momento en que surge Karioka, los intereses de los Hip Hoppers no eran precisamente la producción material de sus objetos, tanto como la adquisición de habilidades artísticas en los distintos elementos que constituyen el Hip Hop. Lo que si resulta como una constante que aparece en todos los diálogos con los Hip Hoppers de Medellín que para esta investigación se han adelantado, es que este almacén se consolidó como un punto de referencia esencial en el desarrollo de la escena local y que aún hoy, 27 años después, sigue siendo icónico si se pretende hablar de la historia de este movimiento en relación a los objetos que ayudaron a consolidarlo en la ciudad.

Durante la década de 1990, Karioka pasó de ser un almacén importador de música y ropa asociada al Hip Hop, a constituirse en un reconocido lugar de encuentro para los Hip Hoppers; era allí donde se ponían en común gran parte de los eventos y demás actividades que el movimiento local iba gestando y ante la falta de medios de comunicación y herramientas digitales que hoy abundan, y el restringido acceso a éstos medios debido a la austera economía de los jóvenes de la ciudad, Karioka fue un lugar coyuntural del territorio de

---

<sup>25</sup> Datos obtenidos durante las entrevistas desarrolladas en el trabajo de campo entre Enero y Mayo del año 2017. También de mi experiencia personal vinculada desde el 2005 al movimiento Hip Hop de la ciudad.

Medellín y del área metropolitana del Valle de Aburrá en la construcción de referentes para un Hip Hop naciente, en el intercambio de experiencias y en la conexión entre las diferentes partes activas del movimiento para la época. De nuevo las palabras de David Medina dan cuenta de ello

Karioka es una tienda que siempre ha estado ahí, Karioka fue la única plataforma que muchos tuvieron para ir y poner en un estante su disco. Entonces eso se le reconoce a esa tienda, o sea parece, esa tienda se comprometió fuertemente. Entonces un grupo quería hacer un lanzamiento, Karioka le daba cien mil pesitos, le pagaba parte del sonido, le pagaba el afiche, le decía venga en mi stand el afiche. Entonces Karioka se convirtió como en una cartelera... casi vos te dabas cuenta de qué iba a pasar en la escena, porque allá todo el mundo iba y pegaba. Entonces ese vitral, esa ventana se convirtió como en la cartelera, en el periódico mural del Hip Hop y de la escena musical en general, porque la gente dice: Uy, en Karioka nos podíamos enterar de lo que pasaba (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

Posteriormente los dueños de Karioka incursionan en su producción propia, dejando de lado la importación de mercancías, para dar fuerza a lo que hoy es su marca insigne de ropa y que justamente recoge elementos propios del Hip Hop para responder a las necesidades y deseos de este mercado local.

Karioka crea marca de ropa Knock Out, que lleva 14 años en el comercio y la mayoría de sus diseños pues están relacionados con los elementos del Hip Hop, se han trabajado todos los elementos y todos han sido pues muy exitosos porque se ha cumplido como la expectativa de los clientes... de sus gustos y de sus necesidades<sup>26</sup> (Gloria Cardona, entrevista por el autor, 31 de mayo de 2017).

El ejemplo de Karioka permite un acercamiento a los inicios de la producción de objetos relacionados al Hip Hop en la ciudad de Medellín. Esta iniciativa surge en medio del contexto altamente conflictivo de la década de 1990 como se mostró en el capítulo primero; y el

---

<sup>26</sup> Se hace notorio en este punto lo que Appadurai (1991) anotara como conocimiento productivo y conocimiento de consumo, Gloria Cardona y sus socios, sin ser precisamente exponentes del Hip Hop, reconocen y apropian para su usufructo elementos propios del Hip Hop que le permiten afianzar su marca en el mercado local.

almacén, visto en retrospectiva, se convirtió en un importante incitador para que años después, brotaran proyectos productivos que ahora si nacerían del seno de los mismos Hip Hoppers.

Según lo plantea Ángela Garcés, historiadora, docente e investigadora de la Universidad de Medellín y quien durante años ha desarrollado exploraciones en torno al tema del Hip Hop en la ciudad, el apogeo de tiendas que comercializaran música, prendas, accesorios y demás artículos relacionados a este movimiento, se da después de la década del 2000 (Ángela Garcés, entrevista por el autor, 22 de marzo de 2017). Es desde aquí donde nuevas marcas, ya no como importadoras sino como productoras locales, asumen la tarea de la creación y comercialización de mercancías enfocadas en la comunidad Hip Hop y que nacen precisamente de miembros del movimiento interesados en generar recursos para su subsistencia y de quizá, imprimir tintes autónomos y estilos propios en términos de la producción material, a un Hip Hop local en constante crecimiento y diversificación.

Con todos los altibajos que la historia del movimiento local había presentado hasta la época, éste logra consolidarse como un importante actor cultural en la ciudad; las habilidades artísticas que por años habían perseguido sus exponentes, se habían afirmado ya y proyectaban un Hip Hop de características particulares y que daba cuenta justamente de esas trayectorias y experiencias vividas. Fue entonces un momento en el que al parecer empezaron a surgir otros afanes desde el seno de la comunidad Hip Hop, afanes que como se ha mencionado, apuntarían ya a la generación de industria y mercado asociados al Hip Hop, que respondieran a sus necesidades y deseos y que fueran desarrollados precisamente por exponentes o por sujetos vinculados de distintos modos al movimiento local. Así se asiste al afianzamiento de marcas existentes y al surgimiento de nuevas iniciativas comerciales como 280 Crazy, Legalize It, 4-20 all the time, Afrosoul, Javato Jones, Rap Duro y marcas de calzado como THC Activo y OSTA Urban<sup>27</sup>. Desde sus comienzos estas marcas han estado fuertemente vinculadas al Hip Hop local, ya sea como patrocinadores o imagen oficial de grupos reconocidos como fue el caso de Legalize it y su patrocinio al grupo de Rap Laberinto E.L.C., o como el caso de Javato Jones cuyo propietario es el renombrado Raperero español radicado en Medellín, Kase. O (miembro de Violadores del verso), o Rd differenz cuyo dueño

---

<sup>27</sup> Aunque se intentó establecer diálogo con todas las marcas mencionadas, debido a los tiempos de la presente investigación y a disposición de los dueños de las marcas no fue posible entrar en contacto con todas. Sin embargo, mi experiencia personal desde el 2005 con el movimiento Hip Hop local, me ha permitido acercamientos en diferentes ocasiones a algunas de estas iniciativas productivas para llevar a cabo distintos proyectos como lo fue la “Semana Anual de Apreciación del Hip Hop”, que en sus 4 versiones contó con el apoyo de algunas de estas marcas locales.

y diseñador es Merchan MCH, MC de la ciudad y ex integrante del extinto grupo Alkaloides; así mismo, es sugerente el caso de OSTA Urban cuyo propietario ha estado vinculado por largo tiempo al movimiento local y en un momento de su historia se desempeñó como gestor cultural de iniciativas Hip Hop locales.

Un giro notable se da pues en torno a las prácticas de producción del Hip Hop local, una producción que ya no podría ser vista únicamente desde la perspectiva artística, sino además desde la producción material de objetos y mercancías; es así como estos emergentes impulsos por encontrar en el mismo movimiento escenarios que permitieran el desarrollo económico de sus integrantes, revela nuevos matices y acrecienta el espectro de acción del Hip Hop en la ciudad, al encontrar en la producción de artefactos, una no nueva forma, pero si poco explorada posibilidad creativa, al tiempo que genera ingresos económicos para el sostenimiento de algunos de sus miembros. Resulta importante dejar en claro que cuando se habla aquí de “nueva forma”, no se toma en el sentido de invenciones originales del movimiento Hip Hop de Medellín, sino más bien como apropiaciones tardías de prácticas comerciales, que ya han transcurrido durante décadas en ciudades que son importantes referentes para el Hip Hop mundial como New York, Chicago o Los Ángeles.

Algunas líneas atrás se puso énfasis en el caso de Edwin Osorno Tamayo, conocido en el medio como OSTA<sup>28</sup> y su creciente marca de calzado. Y es que su experiencia productiva asociada al Hip Hop de la ciudad, ofreció a esta investigación una serie de datos esenciales para su materialización. En sus propias palabras pueden encontrarse esos vínculos con el Hip Hop, que en buena medida alentaron la creación y concreción de su iniciativa comercial

pues la verdad, yo si pensé en el momento de mirar de dónde podíamos coger como una publicidad, y de dónde podíamos agarrar como ese público para poder vender mis zapatos y lo primero que pensé fue en mis amigos, en mis panas, en Hip Hop, ya?. Y mirar las tiendas donde yo compraba, donde yo frecuentaba y poder ofrecer mi producto y poderlo poner allá. Entonces me pareció como una buena estrategia porque eh... no es decir de que yo pensé en el Hip Hop como comercialmente, como decir como un comerciante que tiene dinero y que va a decir: vení, esto está de moda, cojámoslo y vendamos camisetas y hagamos zapatos, No! Yo me dirigí y hablé con amigos: vení te vas a dejar tomar unas fotos... eh yo hago parte de una

---

<sup>28</sup> “empecé a mirar como que las posibilidades de hacer una marca con mis apellidos: Mis apellidos es Osorno Tamayo. Entonces... coloqué algo como OSTA, mis dos primeras iniciales de cada apellido. Mis apellidos y yo dije que sonoro, corto y funciona.” (OSTA, entrevista por el autor, 16 de abril de 2017).



marca..., o sea yo soy fundador de una marca, hago zapatos. Me gustaría que nos dieras publicidad, que la publicáramos y pues pensé en tiendas y en distribuidores y allí fue donde empecé a poner mi calzado, empecé a poner mis zapatos, empecé a poner toda mi ropa. Y fue una experiencia muy bonita, porque allí empezó a conocerme mucha gente. Empezaron a ver, a comprar, a gustar, cuando lo compraban la gente quedaba satisfecha, decían que: que marca tan chévere, bonita, cómoda, finos. Entonces ahí me fui, fui mirando bien, si se podía, y fui avanzando cada vez más, tanto como en los almacenes que vendían ropa para Hip Hoppers y entre mis panas, entre artistas que también la vestían. Entonces eso fue como un gancho para arrancar con la marca (OSTA, entrevista por el autor, 16 de abril de 2017).

Inicialmente el público objetivo de OSTA fueron miembros de la escena Hip Hop de la ciudad, y en este sentido resulta ilustrador traer a este relato, una importante inspiración para su dueño a la hora de emprender su proyecto productivo y que nuevamente se encuentra profundamente ligado al mundo del Hip Hop y a sus objetos.



**Figura 2.5.** Gosthface Killah, miembro de la agrupación estadounidense de Rap Wu-Tang Clan. (Fuente: Internet)

Un MC, un integrante de Wu-Tang Clan que es Gosthface Killah, sacaba una línea de Forchés muy bonitos, muy bacanos y pues la verdad desde ahí yo pensé como muy bacanos y me pareció como muy llamativo [...] Y parte desde ahí, que también cuando logré ver que yo podía hacerlos, fueron los primeros zapatos que yo tuve [...] un referente que me dio fue eso... los zapatos de Gosthface Killah como tal. Al ver los zapatos de Wu-Tang Clan, y al estar enamorado como de esa agrupación también porque me gusta mucho de hecho, porque es un grupo muy bueno... y que es un grupo, pues, a nivel mundial es exitoso, y hacer los mismos zapatos de Gosthface Killah, sería un éxito! Pero yo los voy a tener para mí, para vestirlos. Y hasta ahora pues siempre se han vendido (OSTA, entrevista por el autor, 16 de abril de 2017).

En las palabras de OSTA se hacen palpables los constantes cruces entre el Hip Hop como idea o como manifestación cultural y los procesos de producción de objetos con que éste se afirma en el escenario de la ciudad de Medellín. Podría aventurarme a postular que la producción material del movimiento local, plantea nuevas formas de hacer y entender el Hip Hop. Las nacientes iniciativas por crear industria vinculada a este movimiento, serían nuevas formas en que el Hip Hop se dinamiza, se transforma y al tiempo se problematiza al articular en su quehacer, prácticas de mercado que inevitablemente se encuentran amarradas a las lógicas del consumo moderno; en este sentido resulta útil el pensamiento de James Clifford cuando afirma que “el proceso es movimiento mientras el producto es descanso. Cuando el producto se preserva o se venera, el impulso para repetir el proceso queda comprometido” (Clifford 1998, 247), bajo esta lógica, los procesos de producción material de objetos enganchados al Hip Hop de la ciudad, constituyen sin duda un escenario en el que las discusiones que giran en torno al Hip Hop y su incidencia en el contexto social, se ven enmarcadas ya no solamente por sus empeños de construcción colectiva a través de la promoción del arte y la cultura, sino también de las dinámicas comerciales y de mercado en las que estas producciones se inscriben, y más allá de eso, en los mismos objetos que narran otra forma de manifestación del Hip Hop en la ciudad.

Reconocer el hecho de que sean los mismos miembros del movimiento quienes se empeñen en producir sus propios objetos y generar una “industria cultural” propia, resulta en un escenario próspero para intentar comprender el Hip Hop local a través de su expresión material. Quizá desde esta perspectiva puedan avizorarse algunas puntos de fuga por donde el

movimiento de la ciudad transcurre, quizá el hecho de dejar de lado aunque fuese momentáneamente el repetido protagonismo de los sujetos, para centrarse justamente en los objetos que acompañan y constituyen en buena medida esos imaginarios y prácticas de lo que es el Hip Hop, abra las puertas al entendimiento de otras lógicas presentes más allá de la adscripción a un movimiento cultural particular y retome elementos que se ponen en juego para hacer frente, desde allí a los ritmos e imposiciones del mundo contemporáneo.

Ahora bien, es innegable el avance de las lógicas mercantiles a nivel mundial, así mismo resultaría bastante ingenuo creer que en una ciudad como Medellín, las iniciativas culturales de diferente índole, no se enfrenten con la necesidad de generar recursos para sí; tampoco se está sugiriendo que en sentido global, el grueso del movimiento Hip Hop de la ciudad esté avanzando hacia la construcción de propuestas económicas alternativas (si es que las hay) que le permitan dar sustento de forma masiva a sus prácticas culturales. No hay aquí realmente un mercado en sentido amplio, en relación a la producción de objetos asociados al Hip Hop, sino más más bien iniciativas nacientes, que vienen marcando una ruta por la cual ese mercado particular está abriéndose paso en la ciudad. Reconocer pues las implicaciones que tiene la apropiación de la producción material por parte de los Hip Hoppers de Medellín, es un hecho importante en términos del entendimiento de las transformaciones del movimiento, así lo recalca David Medina

Me parece muy importante porque en torno a esa... intercambio de mercancías y una creación propia..., es decir de tener los medios de producción propios se va logrando una posibilidad de autodeterminación. Yo discuto mucho con quien dice que tiene solo un negocio... cuando es un negocio vinculado a la cultura..., eso trasciende, ahí hay otra cosa, porque es que, parece! tener la chaqueta propia, tener la gorra propia que dice "Calles de Medellín", tener aquí tus logos, saber que este pantalón es producido acá, eso genera unos niveles de autonomía, de auto reconocimiento muy potentes, que no solo están en el plano de lo económico es decir, sí hay un intercambio mediado por lo económico y por una mercancía.... pero eso es una búsqueda que siempre se tuvo, ahí hay señales de autodeterminación..., en la adquisición y en la creación del producto hay señales de una autodeterminación muy interesantes que ayudan a que la escena vaya recobrando ese lugar que siempre ha buscado de la creación propia, de romper con las dependencias que se tienen (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

Autonomía, auto reconocimiento, auto determinación son conceptos que aparecen en escena como un logro para el movimiento local, en la medida que este avanza en prácticas que le posibilitan situarse en la ciudad, ya no sólo en el escenario cultural y/o artístico, sino también como un germinal e interesante actor de la economía local. En este sentido habría que decir que las iniciativas productivas mencionadas anteriormente, aunque en su mayoría nacieron orientadas hacia un público vinculado al Hip Hop de la ciudad, en la actualidad su radio de impacto se ha ampliado considerablemente, puesto que son también otros tipos de consumidores los que se han sentido atraídos y a la fecha no sería posible determinar un solo público consumidor. El rango de incidencia de estas marcas se ha expandido por nichos de mercado diferentes a los que inicialmente se pensaron; esos objetos producidos por sujetos vinculados al Hip Hop, ya no han cobrado significados solo para esta comunidad, sino que se han abierto camino hacia otros consumidores, esos objetos entonces ya no resultan solo potestad de los Hip Hoppers, sino que han entrado en dinámicas de consumo más amplias.

Ahora bien, retrocediendo un poco, al inicio de este apartado se hizo mención a los medios de comunicación y herramientas digitales, como un asunto que en alguna medida determinó en su momento condiciones del transcurso del Hip Hop de la ciudad. La restringida información que circulaba en épocas anteriores, las incipientes herramientas para el conocimiento de los avances del Hip Hop en el planeta, los altísimos costos de estos medios, truncaban de tajo el conocimiento que los Hip Hoppers locales podían tener de lo que pasaba en el escenario global. Aquí entonces la masificación de la televisión por cable y de herramientas como el Internet, cumplieron un vital papel en el avance y desarrollo de sus prácticas, en la consecución de habilidades artísticas y en la adquisición de elementos materiales que sumaban a la configuración de su identidad.

La accesibilidad a los recursos y medios económicos y fuertemente a los medios de comunicación masivos, son una cuestión que amplía sustancialmente las posibilidades que los Hip Hoppers de Medellín tuvieron para conectarse al resto del mundo y para reconocer lo que en otros rincones del planeta estaba pasando en el movimiento Hip Hop, amplificando considerablemente las herramientas técnicas y los conocimientos de diferentes tipos que en esta carrera resultarían útiles para el desarrollo de sus propuestas artísticas y posteriormente productivas. Estas circunstancias plantearon nuevas energías para el movimiento, transformando las formas y los niveles de apropiación de su quehacer por parte de los exponentes locales. La historiadora y docente universitaria Ángela Garcés, expone estos hechos

Hay una coyuntura que está a finales de los 90 y es que las tecnologías empiezan a flexibilizarse. [...] Hay un flexibilización tecnológica que te dice que ya no necesitas ni la súper cámara, ni el súper estudio, ni la posibilidad de un prensado súper profesional, sino que allí esa flexibilización te da acceso y empieza un nivel de apropiación distinta, pero esa autoapropiación podría decirse que es autogestionada y creativa, los estudios de grabación, los jóvenes que ingresan allí y empiezan a profesionalizarse no pasan por academias para producir discos, lo hacen de manera cotidiana, aprendizajes de cámara, robando pistas de otro lado, haciendo ensambles, pero todo casero... y en ese proceso de aprendizaje casero, se fueron . [...] la tecnología se flexibiliza y también baja de precio y permite un nivel de circulación distinta... ya no necesitamos pasar por espacios académicos, universitarios o fuertemente profesionales para poder hacer un video clip, para poder hacer un disco, esa flexibilización nos da un acceso de alguna manera más adecuado a cualquier estrato social (Ángela Garcés, entrevista por el autor, 22 de marzo de 2017).

Así mismo las voces de Jr. Ruiz y Gabriel Monsalve son una fuente de comprobación de este hecho, para ellos la masificación de los medios, el acceso a nuevas tecnologías y las nuevas posibilidades de la economía en términos de adquisición de equipos, constituyeron un significativo avance en lo que a la producción del Hip Hop local se refiere.

Era más complicado primero, porque digamos la entrada de dinero para cada uno de nosotros era muy nula, o sea era muy poca, casi no teníamos la facilidad de conseguir dinero... pero no solamente por eso, sino porque ahora hay más cantidad de aparatos... o sea se globalizó mucho todo esto de los home studio... primero el que tenía un estudio de grabación era el rey del parche, ahora vos sabés que cualquier agrupación trata por ellos mismos comprarse sus equipos pa'ellos mismos grabarse, pa'ellos mismos producirse y esto también marcó como otra faceta me atrevo a decirlo en el Hip Hop local, porque ahora ya cada artista o cada grupo se encierra en su estudio a trabajar y ya no tiene que estar pensando que tiene que ir a grabar en un estudio X o Y... donde éramos muy pocos estudios en ese momento, éramos 3 – 4 estudios para albergar una gran cantidad de grupos que habían en ese momento en la ciudad, me atrevo a decir 200 o 300 grupos... ahora habrán 200 o 300 estudios caseros. Eso ha ayudado mucho a que los grupos se fortalezcan desde lo artístico, desde lo musical (MC Jr. Ruiz, entrevista por el autor, 02 de mayo de 2017).

Y sobre este asunto Gabriel Monsalve agrega:

Indudablemente pues todo lo que posibilitó el acceso a la información a través de la internet, cierto? Que fue como la posibilidad de conocer otras visiones, otros puntos de vista, otros estilos. Eso también posibilitó que se preocuparan más en el medio por hacer productos de mejor calidad alrededor del Hip Hop... la posibilidad de generar estudios de grabación, de grabar sus propios trabajos acá, eso pues yo creo que es una diferencia muy marcada respecto a lo que pasaba en los 90 y lo que pasa hoy en día, cualquiera puede grabar, en ese entonces era una cosa casi que imposible (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

Se pone de manifiesto entonces cómo los procesos de producción asociados al Hip Hop de la ciudad, suman a su trayectoria, a sus formas de constituirse, a las transformaciones que este movimiento ha sufrido a lo largo de su historia y a readecuar las distintas manifestaciones y maneras de apropiación que tiene de sí. Es necesario reconocer en estas iniciativas productivas, componentes importantes como los que se mencionaran anteriormente en términos de autonomía, auto reconocimiento, auto determinación, flexibilización tecnológica, como elementos de vital importancia en la producción material del Hip Hop de Medellín y como ingredientes que se suman en la configuración de su carácter particular; pero se hace urgente también reconocer los limitantes que esa misma producción ha planteado para un movimiento en constante vaivén y sujeto a las condiciones culturales, políticas, económicas, sociales, etc., de una ciudad como Medellín, limitantes como la falta de diálogo e intercambio de saberes y experiencias de las iniciativas productivas emergentes, a fin de constituirse en un sector económico significativo en la ciudad y brindar fuerza a la configuración de un movimiento Hip Hop local que se una con apuestas comunes. Quizá de este modo, en alguna medida hacer frente a las imposiciones de consumo con las que las grandes multinacionales constriñen a los individuos. En este sentido y para plantear un posible foco de discusión, resultaría apropiado retomar las palabras de Gabriel Monsalve, quién apunta una interesante crítica a la producción material del Hip Hop en Medellín

Independientemente de que sea como una propuesta de sostenimiento o de desarrollo económico o social dentro del contexto del Hip Hop, uno entiende que también está presente

como esa necesidad de cambiar, de dar una imagen distinta al Hip Hop cierto? Que sea una propuesta mucho más seria en términos de sus proyecciones. Entonces a nivel profesional, la consolidación o el trabajo de mucho más calidad alrededor de las producciones musicales, de un mercado interno alrededor de la vestimenta, de la ropa, pero que a mi modo de ver si bien es una alternativa válida, no trasciende, ese es mi punto de vista, muy particular y con eso he ganado cierta animadversión en algunos contextos, en algunos entornos del Hip Hop, y es que no pasan de la generación de un mercado de consumo para un contexto particular. Entonces si, la generación de industria o de comercio al interior del movimiento pero que no se proyecta más allá de eso, es decir, yo quisiera y es mi visión particular, por eso lo reitero, que eso pudiera generar un movimiento de mucha más consciencia alrededor de estas expresiones, es decir, eso se vuelve un gueto, en el que en ese gueto se genera sus propias propuestas económicas de difusión, de promoción, pero que siguen quedándose ahí. Es decir, en un mismo espacio se reproducen los mismos patrones culturales y de comportamiento que tanto hemos criticado... el consumismo (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

Sobre la base de estas afirmaciones, podría pensarse que la apropiación de la producción material plantea para el Hip Hop de Medellín, un desafío que tensiona sus componentes constitutivos e ideológicos, en relación a las maneras cómo las lógicas mercantiles se engastan en su devenir. Para las décadas de 1980 y 1990, los intereses y búsquedas de sus miembros, como se ha dicho, no parecían transcurrir por la senda de la producción material, de hecho la postura altamente contestataria del Hip Hop local de esas épocas, hablaba más de la necesidad de afirmarse como una alternativa expresiva frente a las inclemencias de la sociedad de aquel entonces; pero resulta natural que el Hip Hop, al igual que las múltiples manifestaciones culturales de la sociedad, sea una entidad viva que con el pasar del tiempo mute y se reacomode de acuerdo a su contexto.

En este sentido, las nuevas iniciativas productivas surgidas desde el movimiento local, resultan en un importante foco de discusión de sus objetivos y lógicas relacionales. Si de un lado, la apropiación de la producción de los objetos del Hip Hop por parte de sus miembros, plantea avances en términos de autonomía, auto reconocimiento y auto determinación; por otra parte resulta inviable establecer esta producción, como una vía de escape al sistema de mercantilización de la sociedad de consumo actual. No obstante, estos empeños por generar industria desde el seno de los Hip Hoppers, esboza la posibilidad de que al menos parte de ese consumo material, se vincule a las cadenas productivas locales y no migre la mayor parte del tiempo a las arcas de las grandes multinacionales; es en este sentido, una apuesta naciente por

modificar - aunque no de manera estructural - los procesos de producción y consumo material de los Hip Hoppers de la ciudad y por conseguir que estos procesos se generen dentro del espectro del movimiento Hip Hop de Medellín. En última instancia, para comprender estas transformaciones, resultaría saludable no perder de vista que el contexto social e histórico en el cual esta aventura transcurre, no escapa a las lógicas del mercado global y a las políticas neoliberales y que en ese sentido, por más que quieran estas iniciativas proyectarse como empeños “alternativos o diferentes” al *modus operandi* del mercado, inevitablemente se encuentran engranadas a una estructura más amplia que las contiene y que en esta medida genera las condiciones y tecnologías que permiten que se hagan posibles.

## **2.5. Circulación/Intercambio/Consumo**

Con base en lo expuesto hasta el momento, este apartado se ocupa del asunto de la circulación, el intercambio y el consumo de los objetos, como un importante aspecto en la comprensión de las relaciones entre Hip Hoppers y artefactos. El consumo de objetos asociados al Hip Hop, plantea interrogantes sobre las rutas y tránsitos que esos objetos conllevan durante el transcurso de su vida y sobre las maneras en que objetos y personas se ven afectados mutuamente, de tal modo que el seguimiento de esos artefactos, permitiría “trazar la circulación a través de diferentes contextos de un objeto, el cual se torna explícitamente material de estudio” (Gatti 2013, 74). Ese es justamente el caso de esta investigación, que más allá de centrarse en el papel de los sujetos como actores esenciales en la conformación del movimiento Hip Hop de Medellín, se encamina a escudriñar las implicaciones y connotaciones que en ese escenario cultural particular conlleva la circulación, el intercambio y el consumo de esos objetos.

La inquietud por la circulación y el consumo de artefactos en este escenario, a la manera en que Pablo Gatti lo plantea “no es solamente el punto inicial de todo el ciclo de reproducción del capital, sino que abarca los procesos sociales de apropiación de los productos” (Gatti 2013, 67), apropiación que a su vez hace manifiesta una intrincada serie de parámetros relacionales entre los objetos/mercancías y las personas, esto es que “el consumo es un modo activo de relación (no sólo con los objetos, sino con la colectividad y el mundo), un modo de actividad sistemática y de respuesta global en el cual se funda todo nuestro sistema cultural” (Baudrillard 2009, XIII prefacio de J.P. Mayer), y es precisamente a través de las mercancías que el consumo “fija los significados de la vida social. Desde esta perspectiva su función



esencial es su capacidad para dar sentido” (Douglas 1998 en Gatti 2013, 68). Así pues, la serie de artefactos que por los Hip Hoppers son consumidos y puestos en circulación, conforman en conjunto una imagen que da cuenta de sus filiaciones y gustos compartidos, son en buena medida esa serie de mercancías, agentes de vital importancia en la consolidación de sus identidades como miembros de esta comunidad particular.

Ahora bien, esta identidad colectiva de los Hip Hoppers y el consumo asociado a ella, se encontraría condicionado de antemano por factores sociales que guían esos patrones de comportamiento, Jean Baudrillard retomando planteamientos de Gervasi lo plantea en los siguientes términos

Las personas no eligen al azar; sus elecciones están socialmente controladas y reflejan el modelo cultural en el seno del cual se efectúan. Una sociedad no produce ni consume cualquier bien: éste debe tener alguna significación en relación con un sistema de valores (Gervasi en Baudrillard 2009, 68).

El anterior apartado, reitera lo que se ha manifestado a lo largo de este texto y es precisamente el hecho de que las condiciones culturales, económicas, ideológicas, políticas; en fin, las condiciones sociales en las que los Hip Hoppers de Medellín se mueven, enrutando sus patrones de consumo hacia objetos/mercancías particulares, que justamente ganan sentido bajo ese sistema de valores que es propio del Hip Hop (ya no solo local sino global). En las entrevistas llevadas a cabo para esta investigación y en mi experiencia personal como activista del Hip Hop, he sido testigo de primera mano de la manera como los Hip Hoppers asocian ciertas marcas a su estilo de vida particular<sup>29</sup>, no en vano, los procesos de migración de este movimiento han llevado a los distintos lugares del planeta, además de sus ideologías, modos característicos en que los sujetos se representan y se identifican a través de los objetos materiales que usan. Un ejemplo de esto lo proporciona Jr. Ruiz hablando de las formas de vestir de algunos miembros del movimiento local durante la década de 1990

---

<sup>29</sup> Yo mismo me he visto atrapado en esta corriente a la hora de escoger partes de mis atuendos. Como dato auto etnográfico, para las fechas que esta investigación iniciaba su curso (finales del 2015) todos mis zapatos, que no eran muchos (3 pares) eran de marca Adidas.

digamos los B-Boys en algún momento también fueron muy cercanos a la marca Puma por ejemplo... o los mismos Raperos a la Adidas también... de pronto yo en algún momento de mi vida no le presté importancia a eso, pero sin darme cuenta siempre compraba Puma y Adidas... pero nunca fue como por algo en especial..., entonces era como también desde lo estético, me parecía siempre muy atractiva la marca puma en los zapatos sobre todo, porque me identificaba mucho con ellos, o de pronto era como te decía ahora, me mantenía mucho con B-Boys y todo ese look del B-Boy siempre me pareció muy interesante... (MC Jr. Ruiz, entrevista por el autor, 02 de mayo de 2017).



**Figura 2.6. RUN DMC grupo de Rap estadounidense y zapatillas deportivas Adidas Supertar**

(Fuente: Internet)

La experiencia personal de Jr. Ruiz, encuentra eco en el mundialmente reconocido grupo de Rap estadounidense RUN DMC y su canción “My Adidas”<sup>30</sup> de 1986, en donde un modelo particular de zapatilla deportiva (Adidas Superstar) es el artefacto esencial que recorre la propuesta visual y que se presenta como un importante objeto de identificación con el mundo del Hip Hop. Aun hoy, estas zapatillas siguen siendo usadas por Hip Hoppers de todo el mundo (y Medellín no es la excepción), como un marcador característico de su filiación con

<sup>30</sup>

<https://www.youtube.com/watch?v=vIhNs4Wzfk>

el movimiento. Estos casos ofrecen una importante ilustración de la trascendencia de los objetos del Hip Hop y de las cualidades particulares del consumo de esos objetos para los Hip Hoppers. En consonancia, cada paso que este texto precisa por avanzar hacia una comprensión crítica de la relación entre los Hip Hoppers y su consumo material, se hace claro que ese consumo es una cuestión que va más allá del gusto personal del individuo por un artefacto particular, bajo este orden de ideas, es necesario no perder de vista que esos individuos se encuentran envueltos en intrincadas redes de relaciones sociales, culturales, afectivas, y que en este sentido los patrones de consumo asumidos por los sujetos se complejizan, tanto como se complejizan los ideales que se tienen sobre la acción de consumir. Resulta oportuno entonces reconocer que

el individuo consume para sí mismo, pero cuando consume, no lo hace solo (ésta es la ilusión del consumidor, cuidadosamente mantenida por todo el discurso ideológico sobre el consumo), sino que entra en un sistema generalizado de intercambio y de producción de valores codificados, en el cual, a pesar de sí mismos, todos los consumidores están recíprocamente implicados (Baudrillard 2009, 81).

Sobre la base de estos hechos, si se recuerda el carácter fuertemente colectivo del Hip Hop, en donde los sujetos y sus prácticas artísticas (y para el caso comerciales) se legitiman fundamentalmente en el seno del grupo, se hace posible colegir que del mismo modo, los patrones de consumo para los Hip Hoppers, responden a su propio sistema generalizado de valores (Baudrillard 2009).

Ahora bien, bajo toda esta barahúnda de movimientos entre la construcción identitaria de los Hip Hoppers a través de los objetos y el consumo de esos objetos, campea impetuosa la relación de deseo que las “cosas” ejercen sobre los individuos. Una constante seducción emerge de las mercancías provocando la exaltación del consumo y es por esta vía que los sujetos en buena medida encuentran justificaciones para sustentar los afanes por la adquisición de artefactos.

Esta manifestación del deseo no resulta un tema de fácil tratamiento, hay en ello como se ha mencionado, un fuerte componente cultural e identitario para sus miembros, de hecho el deseo por la posesión material de objetos “hace que la aculturación forzada de los procesos de consumo parezca la consecuencia lógica, en la evolución del sistema industrial” (Baudrillard

2009, 74), lo que plantearía cuestionamientos importantes para el escenario del Hip Hop en cuanto a las paradojas que parecen aflorar, cuando junto a sus discursos muchas veces contestatarios en referencia a una sociedad desbordada por el consumo, sus prácticas cotidianas se inscriben también en maneras de consumo bastante semejantes a los estándares impuestos por esa sociedad a la cual se crítica. Parece emerger en sectores y personajes del Hip Hop local, es la imperiosa necesidad por la obtención y exhibición de artículos específicos que refuercen su imagen de pertenencia al movimiento, por la acumulación constante de mercancías asociadas que no sólo vienen a suplir las necesidades funcionales para las que estarían virtualmente diseñadas, sino que pasan a ser vistosos marcadores de estatus dentro de sus lógicas de representación.

Ahora bien, durante años las disertaciones en torno al Hip Hop de la ciudad se han asentado en lugares comunes, dejando de lado aspectos críticos de su formación y desarrollo. En ocasiones pareciera que “todos los empeños del movimiento” resultan ser del más elevado altruismo y desinterés, y en términos generales ha sido esa la postura a la hora de analizar el Hip Hop de la ciudad, bajo la mirada comprometida con la labor de indagación, pero a la vez arropada quizá bajo cierta permisividad y gentileza por parte de investigadores entre los cuales he estado también yo, abrazándonos cándidamente a clichés como el suponer que “el joven que aprende un arte o un elemento del Hip Hop jamás empuñará un arma” o que “el Hip Hop está salvando vidas de jóvenes y niños en la ciudad”. Y no es que esto sea absolutamente falso, pero tampoco parece justo para un crecimiento concienzudo y transformador, el pasar por alto historias de egoísmo, procesos de exclusión entre semejantes, señalamientos, rencillas y envidias presentes entre grupos y exponentes a lo largo de su historia, prácticas machistas y misóginas en donde ciertos sujetos son apartados adrede y en donde la mujer históricamente ha cumplido papeles gregarios y ha servido de adorno para los “grandes” exponentes del jet set Hip Hoppero criollo como lo manifiesta Gabriel Monsalve

Para las mujeres había sido muy difícil, muy difícil incursionar y tener una propuesta sólida y consolidada a través del tiempo dentro del mundo Hip Hop, porque dentro de nuestra cultura antioqueña sobre todo y colombiana, pues tenemos como una idea de la mujer como objeto, cosa que se reproducía en los videos también que venían de estados unidos. Entonces las mujeres eran el adorno del video o las que salían bailando en las presentaciones y que por lo menos no lograron consolidarse o no logró consolidarse como un grupo fuerte por la

discriminación y por el poco apoyo que había para los grupos de mujeres en ese entonces (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

Pues bien, si esta investigación pretende escarbar en las heridas de ese Hip Hop de la ciudad, es con el ánimo de avanzar en su comprensión y de proponer puntos de análisis que quizá sumen a una construcción concienzuda y crítica del movimiento local, teniendo como eje central sus manifestaciones materiales. De nada sirve negar la inmanencia del consumo de bienes en el mundo actual; los Hip Hoppers bien sean de Medellín o de cualquier otra ciudad del planeta, se ven envueltos en esta lógica irrefutable, tanto o más que otros sectores de la población. El mundo de los objetos permite a los individuos llevar a cabo las actividades cotidianas de manera aceptable para la convivencia en comunidad. Renunciar a esos objetos que se transan en el mercado diario y que proporcionan soportes materiales para que la vida transcurra con cierta normalidad, resulta impensable para las personas que habitamos las urbes contemporáneas. Así las cosas, el consumo ejercido por los Hip Hoppers de Medellín, responde a lógicas instauradas en lo hondo de la sociedad y del individuo, lógicas que estarían demarcadas de un lado por el lugar donde estos sujetos se sitúan en el tiempo y en el espacio y de otra parte, por las adscripciones ideológicas que hacen de sí mismos al identificarse como miembros del Hip Hop. Todo esto, brinda elementos que permiten enlazar las diferentes instancias de vida de los objetos del Hip Hop, es finalmente en el ejercicio del consumo de esos objetos donde se completa el circuito de producción material y dónde los diálogos entre sujetos y artefactos encuentran parte de su valor más elevado, esto es de brindar sentidos y agencia al objeto en cuestión, en tanto la transacción que se efectúa, conlleva a que quienes los poseen, instalen relaciones y emociones que dan significado al artefacto en sí mismo. O dicho de otro modo, la operación que se efectúa mediante el proceso de circulación o consumo de bienes materiales por parte de los Hip Hoppers, pone en juego un intercambio de valores en el que los objetos cobran agencia de acuerdo a las relaciones que establecen entre ellos y entre sus consumidores o dueños.

Adicionalmente resulta justo reconocer que en el transcurso del Hip Hop de Medellín, ha habido siempre iniciativas colectivas y exponentes que se han empeñado en hacer de ello una herramienta, o una vía para trascender y transformar esas lógicas mercantiles, voraces y excluyentes de un Hip Hop que si bien sentó las bases al norte del continente y comparte condiciones semejantes con los Hip Hoppers locales, no transcurre bajo el mismo tiempo vital

ni mental de quienes subsisten en “la ciudad de la eterna primavera”<sup>31</sup>. Para concluir este apartado, quedan las palabras de Gabriel Monsalve, quien de manera crítica y acertada, da cuenta de las búsquedas que también ha tenido el movimiento local, por hacer del Hip Hop una experiencia significativa en la transformación de las vidas y los contextos de sus miembros y comunidades

Siempre pensamos en que era necesario que los jóvenes que se acercaran al Hip Hop asumieran la práctica de este arte bajo una visión crítica y esa visión crítica tenía que ver concretamente con que nosotros pensábamos que cualquier forma de arte debía representar las aspiraciones, los sueños, las vivencias y la crítica también a un modelo de sociedad.

Nosotros dijimos: bueno, listo, las cosas que uno aprende primero son por imitación cierto, y ya cada quien va buscando como su identidad o su propio estilo y aquí lo que sucedió, por lo menos lo que yo sentí, era que no había... no lo llamemos originalidad, sino que no había capacidad creativa para proponer nuevas cosas...

Entonces yo sentí que había un estancamiento por ese lado, y por otro pues una resistencia muy grande a experimentar otras cosas, a explorar nuevas cosas, entonces nosotros promovimos y pensamos también que era necesario que dentro del movimiento Hip Hop, no solamente hubieran Raperos, Bboys, nada! sino que también hubiera profesionales que se pensarán el cuento para proyectarlo más adelante, comunicadores, eh... artistas, antropólogos, en fin... que el movimiento Hip Hop se consolidara como una propuesta seria, porque para el conjunto de la sociedad en ese entonces ser raperos, era sinónimo de ser gamín cierto? o ser marihuanero, pues dentro del estigma que la gente le da a otras expresiones artísticas, como el punk o el metal...

También hacíamos necesario explorar otras posibilidades de fusión, de otros ritmos colombianos con Hip Hop..., o sea, darle como una característica más llamémosla así, autóctona, si? Lo mismo en la forma de vestir. Listo reconocíamos que ya habían unos patrones identitarios, tan arraigados como los hay en los Maleros o en los Punkeros, pero entonces decíamos, no vamos a seguir fomentando el consumo de patrones culturales o de representaciones que vienen es de allá, o sea, si lo vamos a hacer aquí entonces también generemos una industria de ropa o de textiles o de gorras o de camisetas con la que nos identifiquemos, con la que se genere también movimiento y posibilidades económicas para los muchachos y muchachas que estaban ahí, cierto? porque aparte de eso empezamos a

---

<sup>31</sup>

Alias con el que suele denominarse a la ciudad de Medellín.

reconocer, gracias como a lo que decía Chuk D en algunos de los artículos que leíamos de esas revistas estadounidenses, que era necesario generar un mercado de Hip Hop, no consumista, sino que promoviera el desarrollo social del movimiento en términos económicos, en términos políticos, en términos culturales también para dejar de ser consumidores y reproductores. Yo me voy a lo cultural, que pues no estaba como de acuerdo a nuestro contexto, entonces en ese sentido, empezamos a proponer ese tipo de cosas y mucha gente pues se nos burlaba (Gabriel Monsalve, entrevista por el autor, 9 de mayo de 2017).

### Capítulo 3

#### Entre Beats y CacHivacHes. Una exploración documental colaborativa sobre los objetos del Hip Hop en Medellín, Colombia

El componente audiovisual constituyó desde el inicio un elemento de vital importancia en esta investigación, a fin de dar cuenta de la temática aquí tratada, esto es, de la importancia de los objetos en el movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín, del papel que estos objetos juegan en las construcciones de identidad de los Hip Hoppers y de cómo las relaciones de consumo frente a estos objetos, pueden llegar a tensionar el carácter contestatario del Hip Hop.



**Figura 3.1. Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes” casa de Medina**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

Los objetos usados por los Hip Hoppers, se articulan a sus prácticas cotidianas y artísticas y en esa vía brindan sentido y fortalecen la imagen, la filiación y el reconocimiento de los



sujetos en este escenario, pero a la par que esto sucede, las dinámicas de mercado que se imponen por el régimen capitalista de la sociedad actual, implantan sus propias lógicas relacionales entre objetos y sujetos, y complejizan de este modo las interacciones entre ambos. Los objetos como se ha manifestado a lo largo de este texto, empujan los patrones de relación con los sujetos más allá de sus fronteras funcionales y se inscriben en lógicas que en este caso obedecerían no solo a los sistemas de valores de los Hip Hoppers, sino que responderían también a las imposiciones del mercado.

En este sentido, el proceso de construcción documental, ha sido parte esencial de esta investigación y ha buscado desde las posibilidades que brinda el audiovisual, dar cuenta de la complejidad de las relaciones entre los objetos y los sujetos al interior del movimiento Hip Hop de la ciudad. El documento filmico ofrece otras posibilidades narrativas para contar estas historias, la imagen en movimiento y el sonido que la acompaña, son herramientas potentes que permiten de manera directa e íntima, acercarse a las vivencias, experiencias y tensiones que el Hip Hop de la ciudad ha vivido, en el entramado de relaciones que establece con los objetos que lo pueblan. De esta manera, utilizando el lenguaje cinematográfico como herramienta esencial en el proceso etnográfico, se amplían las posibilidades de acción de la investigación misma, pues si bien las herramientas audiovisuales permiten la captura de situaciones, historias y experiencias, son al mismo tiempo generadoras “de datos, de relaciones y de acontecimientos” (Ardévol 2006, 200).

De estas apreciaciones nace la necesidad de contar, a través de las voces de algunos Hip Hoppers locales, las implicaciones, experiencias y significados que estos objetos tienen en su universo de sentidos y de la misma manera, las paradojas que emergen de estas relaciones en una sociedad tan marcada por los procesos industriales como lo es la medellinense.

La construcción del documental llamado: “Entre Beats y CacHivacHes”, se llevó a cabo de manera colaborativa entre las diferentes partes involucradas, lo que a mi modo de ver, constituyó una significativa fortaleza en su desarrollo. La posibilidad de que personas conocedoras del lenguaje audiovisual se sumaran al proyecto, acrecentó las discusiones acerca del tratamiento que debía dársele y sumó elementos que complejizaron y mejoraron la arquitectura del mismo. En este camino se tuvo la fortuna de contar con la participación de miembros de los colectivos “EnCorto Taller”, “Desenfoco Producciones” y “El Enchufe”, quienes desde hace años vienen desarrollando proyectos documentales y audiovisuales en la ciudad y en otras partes del territorio colombiano.

En esta conjunción de fuerzas, resulta destacable que en el equipo de trabajo se encuentra el antropólogo y realizador audiovisual Juan David Echavarría, lo que añadió fuerza a los cuestionamientos y propuestas que desde el ámbito académico pudieran hacerse al documental, así mismo la participación de Camilo Torres, realizador audiovisual y MC del movimiento Hip Hop local hace varias décadas, significó importantes aportes para la comprensión y la forma de establecer los diálogos con el Hip Hop de la ciudad, con sus miembros y con la temática que aquí se trataría. Junto a ello, no puede pasarse por alto el tesón y el compromiso que el resto del equipo de producción demostró a lo largo de las diferentes etapas del proceso y en el que cada uno de los miembros que estuvimos involucrados, ofreció lo mejor de sí para llevar nuestro proyecto a buen término.

Otro de los aspectos que favoreció este proceso documental, fue mi propia vinculación como gestor cultural al movimiento Hip Hop de la ciudad desde el año 2005. En buena medida este antecedente facilitó transar los encuentros, entrevistas y sesiones de trabajo con los Hip Hoppers y demás sujetos consultados para este efecto, de manera tranquila y amigable, sin tener que empezar a establecer relaciones desde cero. En esa ruta, la complicidad ya existente, los proyectos culturales vinculados al Hip Hop que de antemano había llevado a cabo con el movimiento y el hecho de haber compartido experiencias varias con los Hip Hoppers, abrió las puertas a discusiones más íntimas (por decirlo de algún modo) y que en ese orden de ideas permitieron al documental hurgar en lugares que no están tan expuestos a la luz pública para el resto de los sujetos. Valdría la pena recordar lo que Jorge Prelorán apunta cuando afirma que “un conocimiento personal de los sentimientos y motivaciones que el filmador comparte con aquellos que documenta puede dar como resultado ciertos documentos que penetren profundamente en nuestra psiquis” (Prelorán 1987, 79).

Preproducción, Rodaje y Postproducción son los tres momentos del desarrollo documental que a continuación se desglosan, con el fin de presentar de manera organizada las etapas del mismo y reconocer las distintas fortalezas y debilidades que se presentaron en este proceso. Sumado a ello se presentan el guión filmico y la escaleta general del documental. Finalmente, considero importante hacer referencia al esfuerzo que se llevó a cabo por parte del equipo de producción, para presentarnos a las convocatorias de becas para el arte y la cultura ofrecidas por la Alcaldía de Medellín, en las que para nuestro pesar no fuimos elegidos entre los ganadores, pero de donde si obtuvimos experiencia para la consolidación de un proyecto filmico.

Dicho esto entonces, se exponen a continuación los elementos que compusieron el desarrollo del documental “Entre Beats y CacHivacHes”.

### **3.1. Creer para crear. Preproducción del documental**

A la par que avanzaba en la formulación de mi anteproyecto de tesis, iba explorando la manera para llevar a cabo el rodaje de una pieza documental, que desde el inicio fue parte esencial de este trabajo investigativo. El registro de la información por diferentes medios, ensancha las probabilidades de obtener mejores y más certeros resultados durante el proceso etnográfico, así entonces, si sumado a las herramientas etnográficas tradicionales como la entrevista y el diario de campo, se suma el registro audiovisual de los acontecimientos y se entiende este registro “como una transformación de información por un medio tecnológico y que los datos los creamos durante el proceso de investigación, en la relación que se establece entre el investigador, la cámara y el campo” (Ardévol 2006, 200), la importancia del documental “Entre Beats y CacHivacHes” que aquí se desarrolló emerge como un elemento esencial en la construcción global de esta investigación.

En esta ruta resultó de gran favor la constante guía (...y la gran paciencia) de Patricia Bermúdez, quien desde su papel de asesora me ayudó a enfocar tanto el trabajo investigativo y de escritura, así como algunas posibles vías para el desarrollo documental. Tendría que agradecer también aquí los consejos de Saúl Uribe (Antropólogo) y Vinicio Córdor (Realizador Audiovisual), los cuales han añadido importantes claridades en este aspecto.

Con esto en mente comencé a dar forma al dossier inicial del documental, donde de manera aun escueta se plasmaron los objetivos, los perfiles de los personajes, los escenarios posibles, las interacciones, las secuencias visuales probables, la propuesta estética, el tratamiento que se le daría a la imagen; en resumen, los elementos básicos necesarios para su realización. Ahora bien, al tiempo que adelantaba esas pesquisas e iba dando forma a esa propuesta inicial, empecé a establecer contacto con algunos conocidos de la ciudad de Medellín, básicamente en dos sentidos. Primero, con Hip Hoppers vinculados a cada uno de los elementos del movimiento, esto es Rap, Break Dance, Graffiti, DJ; además de iniciativas productivas y comerciales de la ciudad asociadas al Hip Hop local como OSTA URBAN y THC ACTIVO (ambas marcas de calzado). El objetivo de restablecer las conexiones con viejos amigos de la ciudad y del movimiento Hip Hop, era empezar a preparar el terreno para asegurar su cooperación en el rodaje del documental al que estaba dando forma.

El segundo de los contactos que entablé fue con un par de amigos cercanos, quienes desde hace años navegan en las corrientes del audiovisual, a fin de sumar fuerza y conocimiento en la producción de ese material filmico, pues soy consciente del arduo trabajo que esto implica y de las limitaciones que plantea el embarcarse en un proyecto de este tipo sin contar con la cooperación de otras personas. Juan David Echavarría, colega antropólogo, miembro de los colectivos “EnCorto Taller” y “El Enchufe” quienes desde hace varios años vienen desarrollando proyectos audiovisuales en la ciudad y el país fue uno de esos invitados. Compartir con él la formación antropológica y el gusto por la producción cinematográfica, suponía de antemano una ganancia para las cuestiones que se avecinarían en este proyecto. El segundo de los compañeros a los que acudí fue Camilo Torres, miembro de la productora audiovisual “Desenfoque”, y más conocido entre su círculo como Jhisus Akorde, debido a su pertenencia al grupo de Rap “Akorde” y a su particular estampa semejante a la de Cristo. Aquí encontraba otra robustez en este equipo naciente, puesto que su posición como Rapero de la ciudad desde hace varias décadas, de seguro ofrecería elementos constructivos y críticos para el desarrollo del documental. La elección de estos compañeros y amigos para llevar a cabo esta idea, no fue para nada una elección inocente. Estaba muy consciente de que eran ellos quienes quería que estuvieran acompañándome en este proceso, pues era claro para mí que sus conocimientos, las experiencias de proyectos conjuntos que de antaño habíamos tenido y la camaradería que en esa historia habíamos construido, constituían de entrada un valioso caudal para el trabajo en equipo y para la edificación de una mejor propuesta documental. Ahora solo faltaba esperar a que su respuesta a la invitación fuera positiva.

Para el bien del documental, estos dos personajes rápidamente se vieron atraídos por la propuesta y a pesar de la distancia entre Quito, Ecuador; y Medellín, Colombia, comenzó el trabajo conjunto echando mano de las facilidades que nos ofrece tecnologías como el internet. Empezamos entonces una serie de conversaciones, encuentros y retroalimentaciones a través de este medio y ese dossier inicial fue nutriéndose y transformándose con las sugerencias e ideas que iban brotando de estos encuentros. Así pasaron los días y aparecieron nuevas necesidades para llevar a cabo el documental. Necesidades como ampliar el equipo de producción a fin de poder cubrir tareas que resultarían imposibles para tres personas, lo que a su vez planteaba un nuevo reto, pues los fondos con los que se contaba para la producción de esta pieza documental, eran bastante reducidos. De estas nuevas necesidades, surgieron también nuevas ideas y tareas, y fue así que empezamos a anticipar algunas labores con el fin

de optimizar tiempo y recursos cuando nos enfrentáramos al trabajo en campo, y para finales del 2016 habíamos conformado un equipo técnico de mayor envergadura.

El 31 de diciembre de 2016 a las 14:02, creo un grupo en facebook que se convertiría en una de las tres plataformas principales (facebook, whatsapp, gmail) utilizadas por el equipo de producción para mantener la comunicación y poder coordinar las acciones necesarias.



Figura 3.2. Conformación equipo de producción. (Fuente: Internet)

Posteriormente, el 6 de febrero de 2017 se lleva a cabo la primera reunión presencial del equipo técnico de rodaje, en el Parque de los Deseos de la ciudad de Medellín. Las personas convocadas y las funciones de cada uno, estaba definidas inicialmente de la siguiente manera

- Johrman Giraldo (GranUja) (Dirección) – Antropólogo, Gestor cultural de Hip Hop, realizador audiovisual.

- Camilo Torres (Akorde) (Dirección Fotografía) – MC, Instructor Rap, realizador audiovisual.
- Juan David Echavarría (CareLoko) (Asistente de Dirección) – Antropólogo y realizador audiovisual.
- Obed Yepes (JackGo) (Dirección de Arte) – Grafittero e Instructor Grafitti.
- Andrés Vázquez (Krnal) (Cámara 2) – Antropólogo y aficionado a la fotografía.
- Alejandro Rodríguez (Underghetto) (Musicalización – Sonido directo) – MC y Productor musical de Rap.
- Ana María Arteaga (Anita) (Producción de campo) – Gestora cultural de Hip Hop.

Con el ánimo de puntualizar tanto el proceso de consolidación del equipo técnico como de la preproducción del documental, facilitar la comprensión de esta etapa y de las implicaciones, aciertos y flaquezas que conllevó, se presenta la siguiente sección.

### **3.1.1. Consolidación del equipo técnico. Menesteres de la coordinación, planeación y ejecución del proceso documental**

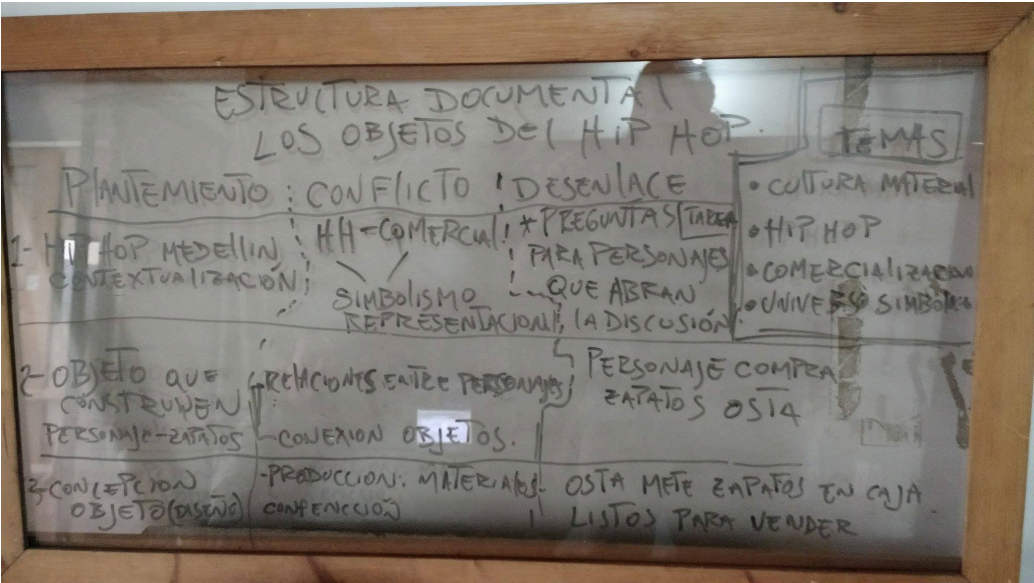
Para iniciar este apartado, es apropiado poner en conocimiento las motivaciones de quienes participamos en esta iniciativa. De entrada la limitación de recursos y de tiempo para su desarrollo constituyeron un reto a sortear, junto a ello estaba la preocupación de cada uno por dar solución a las necesidades básicas de subsistencia de la vida diaria y a la vez cumplir con el plan del documental. Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de retribuir económicamente las labores del equipo de producción, los integrantes se comprometieron con el proyecto y aportaron lo mejor de sus conocimientos, así como sus equipos de audio, video e iluminación para llevarlo a cabo. Comenzamos entonces a asignar funciones y tareas específicas y a programar encuentros semanales (mínimo uno) para la planeación, evaluación y retroalimentación del proceso. La revisión y reestructuración del dossier construido hasta el momento fue una de tarea asumida en colectivo y a partir de allí empezamos a sumar ideas, a encontrar fortalezas para el proceso del documental tales como la pertenencia de varios de los miembros del equipo al movimiento Hip Hop, la amplia relación de varios integrantes con el lenguaje audiovisual, el hecho de contar con equipos propios para el rodaje y con un

espacio/taller adecuado para el avance de actividades de coordinación, planeación, revisión y construcción de estrategias. Como era de esperarse, también nos fuimos topando con obstáculos propios en un proyecto de este tipo, ejemplo de ello era la dificultad para acordar encuentros con los personajes del documental, la austeridad de recursos para cubrir los diferentes gastos de un día de actividades, la negativa a participar en el proyecto por parte de algunos de los personajes que esperábamos hicieran parte de él o las fallas técnicas con los equipos, que suelen aparecer en los momentos menos indicados a pesar de que previamente hayan sido probados. La planeación de las actividades en este punto, obligaba a puntualizar asuntos como los elementos que buscaríamos reconocer en términos audiovisuales en las distintas locaciones, las expectativas que teníamos con la propuesta, los encuentros con los diferentes personajes, los temas a tratar en estos encuentros y la manera en que esos personajes se vincularían al proyecto. Ahora bien, los diálogos que se entablaron con estos personajes, se integraron de manera estructural a todo el proceso de producción. Tratamos de exponer de manera clara y ética las pretensiones, objetivos y posibles alcances que podría tener la propuesta, para que de este modo fueran los mismos personajes involucrados, quienes tomaran la decisión de estar, o no en esta iniciativa. Naturalmente nuestros acercamientos perseguían su vinculación al proceso, pero en últimas serían ellos mismos quienes darían luz verde para proceder de ahí en adelante.

Dos de las iniciativas comerciales que pretendíamos hicieran parte del film, se abstuvieron de participar, pese a ello, en términos generales podemos decir que nuestra estrategia surtió el efecto deseado. Sobre la base de los acuerdos a los que llegamos, los mismos personajes empezaron a sugerir elementos que ayudaron a dar forma y contenido a la propuesta general del documental. Considero importante destacar esta cuestión, pues en las continuas evaluaciones y retroalimentaciones que como equipo técnico hacíamos del proceso, esos puntos de vista, sugerencias y por qué no, exigencias de los personajes a la hora de presentarse ante la cámara, se convirtieron en elementos fundamentales para la planeación del siguiente paso, esto es, el rodaje. Escuchar de manera atenta las apreciaciones y sugerencias de los implicados y además de ello articularlas al proceso documental, sumó de manera contundente al trabajo colaborativo entre las diferentes partes implicadas, en la medida en que los personajes vieran materializadas sus expectativas en el producto audiovisual final.

Sumado a lo anterior, los *scouting* llevados a cabo como ejercicio imprescindible para cualquier producción audiovisual, permitieron recabar información vital con la que el proceso de construcción de la propuesta documental tomó mayor firmeza, y se reacomodaron los

elementos presentes en la estructura general de la pieza audiovisual, dando como resultado el siguiente esquema.



**Figura 3.3. Estructura inicial del documental “Entre Beats y Cachivachés”**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

La construcción conjunta de este marco supuso para el proceso, una suerte de brújula de navegación que permitió visualizar de manera global, rápida y clara, la estructura general del documental, facilitó hacer los cruces entre las diferentes instancias de la narrativa y se constituyó en insumo primario al momento de planear las estrategias necesarias para la captura de las imágenes y los sonidos que dieran cuenta de los distintos temas, momentos y discusiones que esperábamos documentar en el posterior rodaje.



### 3.2. Hay, hermanos, muchísimo que hacer<sup>32</sup>. Rodaje del documental.

El proceso de preproducción permitió la obtención de datos fundamentales, con los que continuar la producción documental. Seguidamente como equipo técnico, procedimos a consolidar esos datos y a hacer los cruces de información necesarios a fin de encuadrar las acciones y procedimientos que creímos convenientes para la optimización de tiempo y recursos, así como proyectar las maneras de proceder para la puesta en marcha del rodaje.



**Figura 3.4. Rodaje documental “Entre Beats y Cachivachés”**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

Resulta importante en este punto señalar el hecho de que la cámara fue un objeto que estuvo presente en todas las etapas del desarrollo del trabajo de campo, lo que constituye, en palabras de Elisenda Ardévol “una metodología de investigación [es la cámara pues] un instrumento de la observación participante, que añade a la observación y a la experiencia directa, la técnica de la observación diferida para el análisis descriptivo” (Ardévol 2006, 206).

<sup>32</sup>

En referencia al poema “Los Nueve Monstruos” del escritor peruano César Vallejo.

Bajo este escenario, la planeación de cada uno de los momentos de grabación constituyó una tarea esencial en el proceso, tarea que se llevó a cabo no sin complicaciones naturales en una iniciativa de este tipo, teniendo en cuenta nuevamente las disposiciones de tiempo tanto de los miembros del equipo técnico, como de los personajes que harían parte del documental.

Constantemente se hacía necesario replantear los procedimientos para cumplir con el plan y en este sentido, las labores desarrolladas por el equipo base constituyeron un ejercicio fundamental para la obtención de los resultados finales. Nuevamente las relaciones de amistad que entre nosotros se habían tejido de antemano y el hecho de creer en el proyecto como algo posible, arduo y gratificante, fue un factor que animó constantemente el trabajo colectivo.

Ahora bien, los primeros acercamientos que en la etapa de preproducción tuvimos con los personajes, marcaron las posibles rutas que durante las posteriores entrevistas deberíamos asumir y brindaron elementos para enfocar las preguntas de acuerdo al papel que juega cada uno de estos sujetos en el mundo del Hip Hop local. La construcción de estos derroteros fue a su vez un interesante ejercicio grupal, debido a que en este tránsito se fueron encontrando nuevos recursos en el ámbito audiovisual, así como elementos presentes en los discursos y apreciaciones acerca de los objetos del Hip Hop por parte de los personajes y del equipo técnico mismo, ayudando a readecuar la forma que daríamos al producto audiovisual final.

Otro aspecto importante para el proceso de rodaje y que con anterioridad se había mencionado, fue la posibilidad de poder contar con un espacio adecuado para realizar las tareas de planeación y revisión del material obtenido, así como con equipos propios, abaratando enormemente los costos de producción y permitiendo actuar con mayor fluidez al momento de las grabaciones. Si bien mencionar este asunto quizá no aporte mucho a esta narración, considero importante plasmarlo en este texto, pues en un documental que se pregunta por los “objetos” que se mueven en el Hip Hop de Medellín, los equipos de audio, video e iluminación son también objetos con los que algunos de los Hip Hoppers han estado en contacto al momento de sus producciones artísticas, objetos que nos possibilitaban ir tras otros objetos para capturarlos a través de la imagen y el sonido y construir así un “producto” audiovisual que diera cuenta de ellos – los objetos del Hip Hop - de sus tránsitos, de sus cadenas de circulación, de sus procesos de creación y distribución, en últimas, de las relaciones, sentimientos y significados que recaen sobre esa materialidad del Hip Hop de Medellín.



**Figura 3.5. Gabriel Monsalve en Rodaje documental “Entre Beats y Cachivachés”**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

En síntesis, la etapa de rodaje documental planteó para el equipo una serie de retos técnicos, logísticos, comportamentales, relacionales, que pusieron a prueba nuestras capacidades para el trabajo colectivo, para el diálogo constante y para la búsqueda de alternativas que dieran solución pronta y óptima a las contingencias que este proceso traía consigo. Nuevamente las relaciones de camaradería fueron, por mucho, un elemento aglutinante para llevar nuestra iniciativa a buen término. A título personal quiero hacer uso de unas cuantas líneas del cuerpo de este texto, para expresar mi gratitud, mi respeto y mi profunda admiración por el trabajo que cada uno de los miembros de este equipo puso a lo largo de esta experiencia. El tesón de sus procederes, el amor manifestado constantemente por hacer de este documental algo real, la paciencia que para conmigo mantuvieron y los llamados de atención que de su parte recibí cuando la desesperación y el desasosiego en mí se instalaban, no solo han sumado a mis conocimientos y experiencia como documentalista y antropólogo, sino que de seguro me han

ayudado a ser un mejor humano. Igualmente esta gratitud se extiende a todos los Hip Hoppers y demás personajes que estuvieron presentes en el documental (en cámara o fuera de ella), pues fue a partir de sus experiencias e historias que este proyecto se hizo posible.

Para cerrar este apartado, bastaría con decir que el proceso de rodaje en una experiencia documental, es en sí mismo un reto continuo si se tiene en cuenta que nunca podrán preverse todos los altibajos que esta tarea conlleva. El diálogo constante entre los actores involucrados, la exposición clara de las búsquedas, objetivos y posibles alcances del proyecto, la transparentación de las posturas que como investigadores y documentalistas se asuman, la retroalimentación y evaluación incesante de los desarrollos, la juiciosa escucha e integración al proceso de las posiciones y expectativas de las partes involucradas, la mesura y paciencia para intentar comprender las sensibilidades que allí se ponen en juego, constituyen a mi parecer, la piedra angular para el trabajo colectivo.

### **3.3. Des –Armar el acertijo. Postproducción**

El proceso de postproducción es el escenario donde se despliegan toda una serie de herramientas y habilidades para el ensamblaje final de la pieza audiovisual. Aquí, las decisiones del director y la labor del editor se ponen en juego para plasmar la narrativa con la cual será contada la historia. Este proceso de algún modo comienza desde mucho antes, cómo afirma Prelorán

esto casi requiere que el cineasta sea el camarógrafo, puesto que las decisiones cruciales se suceden a medida que transcurre la acción, y la única persona que las puede hacer es el "ojo" que está filmando el evento. El cineasta debe estar editando en su cabeza a medida que ocurren los sucesos, puesto que deberá filmar otros elementos que eventualmente necesitará para combinar (Prelorán 1987, 105).

Con esto en mente y tras la finalización del rodaje, una primera tarea que se llevó a cabo fue la revisión y clasificación general del material, a fin de poder ir organizando cada uno de los elementos que compondrían la pieza final. Con los documentos guía que como equipo habíamos construido durante la preproducción, ese material se clasificó obedeciendo a parámetros que denotaban (entre otras cosas) el personaje con el que se llevaba a cabo el

rodaje, el lugar de desarrollo y el tiempo en el que este transcurría. Mediante esta clasificación, se seleccionaron las partes que creímos más convenientes para la narrativa ordenándolas según la línea argumental planeada. Del mismo modo que en las fases anteriores, la evaluación constante de los avances y el diálogo mantenido entre el editor Juan David Echavarría y yo, eran acciones de primer orden para el ensamblaje, en este sentido es necesario aclarar que si bien se tenía una estructura inicial de la forma que asumiría el documento visual, fue precisamente mediante el proceso de revisión y clasificación, que esta forma se afirmó en algunos casos, mientras que en otros se hizo necesario readecuarla con base en lo que ese mismo material nos iba proponiendo. Era necesario que las conjeturas que en las etapas de preproducción y rodaje habíamos proyectado sobre la experiencia documental, fueran puestas a comprobación durante el montaje; esto es que algunas de las tomas que creímos útiles, resultaran disonantes en la estructura general o que por el contrario, escenas, secuencias, apartados de entrevistas, etc., que en una primera estimación fueran consideradas como poco dicientes, terminaran aportando elementos sólidos para la historia que pretendíamos contar.



**Figura 3.6. Dj Dmoe en Rodaje documental “Entre Beats y Cachivachés”**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

El proceso de montaje resulta así en un ejercicio donde se conjugan las diferentes etapas del proyecto y que genera retos en torno a las maneras de proceder sobre los documentos

audiovisuales que han sido recolectados. Nuevamente aquí la postura asumida como documentalista, antropólogo y parte del Hip Hop local, juega un papel innegable en la concepción y materialización de la idea. Es este el momento donde además de los personajes, lugares, texturas, colores, sonidos y todo lo que compone un documento audiovisual; la visión y las decisiones asumidas por el trabajo de dirección y montaje, sintetizan las experiencias previas de rodaje y preproducción y finalmente hacen manifiesto en un producto/objeto concreto, todo el trabajo y la investigación que se efectuó para tal fin. Junto a ello, atender juiciosamente a las distintas partes grabadas (del mismo modo que lo hacíamos con los personajes), escucharlas, verlas y asumirlas casi como “otros sujetos” que interactúan con nuestra tarea, es también comprender que esas imágenes y sonidos pueden mostrarnos elementos que van más allá de lo que inicialmente habíamos entendido. El material audiovisual en bruto, es entonces una suerte de sujeto que necesita ser tratado con paciencia y suma atención, para encontrar en él significados, posturas, pretensiones, discursos, en fin, interacciones que permitan que esos trozos de material, puedan ser puestos en secuencias que dialoguen de manera comprensible entre ellas y con quienes serán a posteriori sus espectadores.

Ahora bien, resulta innegable que en este proceso, las vidas y expectativas de quienes se ven envueltos resultan ligadas de maneras que en ocasiones no se alcanzan a comprender a primera vista. En la experiencia vivida durante el rodaje del documental “Entre Beats y CacHivacHes”, el proceso colaborativo de las partes involucradas obedeció a gustos propios y camaradería, sin la necesidad de que estos acuerdos estuvieran mediados por transacciones monetarias. Este hecho recuerda lo Jorge Prelorán plantea, cuando hablando sobre la experiencia de la construcción cinematográfica afirma que

la película es el producto de una intensa experiencia de vida recíproca entre el cineasta y sus protagonistas. Algunos regalos son intercambiados frecuentemente, pero nunca dinero. Tan pronto como hay dinero involucrado la película pierde algo de su frescura y espontaneidad, puesto que está basada en un trato comercial más que en la amistad. (Prelorán 1987, 109).

### 3.4. Dossier del proyecto documental

Ahora, en este apartado final sobre el proceso documental, se exponen los documentos construidos durante esta experiencia y que fueron herramientas vitales para su desarrollo. Es importante anotar que estos documentos sufrieron modificaciones a lo largo del proceso y que fue gracias al trabajo en equipo y a los constantes acercamientos que tuvimos con el tema en cuestión y los personajes involucrados, que pudimos ir consolidando nuestra propuesta final.



**Figura 3.7. B-boys KGP. Rodaje documental “Entre Beats y CacHivacHes”**

(Fuente: Equipo de producción 2017)

#### 3.4.1. Story Line

En el mundo del Hip Hop los objetos constituyen importantes elementos de referencia para sus miembros, los discursos contestatarios del Hip Hop en ocasiones se enfilan contra las lógicas de consumo, pero a su vez el consumo de ciertos elementos representativos, parece constituir un importante asunto para sus miembros, los zapatos por ejemplo pueden ser uno de esos objetos que posibiliten mirar al interior del movimiento mismo.

En la ciudad de Medellín, Colombia, OSTA URBAN diseña, confecciona y comercializa piezas de calzado orientadas mayormente al público Hip Hop. Los zapatos de OSTA permitirán navegar a través de las conexiones, referencias y apropiaciones del movimiento Hip Hop local con el mundo de los objetos y de este modo tratar de desentrañar las relaciones y tensiones presentes entre los discursos del Hip Hop y las prácticas de consumo de sus miembros.

### **3.4.2. Sinopsis**

OSTA URBAN es una marca de calzado orientada mayormente al público Hip Hop de la ciudad de Medellín, Colombia. Su dueño y creador ha sido parte activa del movimiento desde hace varios años. A través de la historia de vida de un par de zapatos de esta marca, se recorren diferentes instancias, lugares y protagonistas del Hip Hop local, tratando de comprender lógicas de este movimiento y cómo la producción y el consumo de bienes materiales puede llegar a tensar esas lógicas.

### **3.4.3. Perfiles de personajes**

#### **Patinador Nazareno – José Daniel Acosta Echavarría**

Patinador de la ciudad de Medellín desde el 2009, practicó también BMX. Compositor de Metal Skate y músico callejero. Estudió tecnología en cámara para producción. Madera y pintura e hizo un semestre de medicina veterinaria y zootecnia en la Universidad Cooperativa de Colombia. Tatúa y fabrica esculturas en semillas de aguacate. Actualmente se encuentra desarrollando una historia animada llamada “El Nazareno Battuyze”.

#### **Grafittero Balam – Anthony Duque**

Grafittero activo del movimiento Hip Hop e instructor de Graffiti en la Escuela Popular de Hip Hop Elemento Ilegal de la ciudad de Medellín. Gestor cultural del movimiento y participante en múltiples eventos culturales nacionales y una experiencia internacional a través del Graffiti.



### **Gloria Cardona – Almacén Karioka**

Fundadora y dueña del almacén familiar KARIOKA. Desde hace 27 años este almacén viene siendo un importante referente para el Hip Hop local y las mercancías asociadas a él. Fue al parecer el primer almacén de la ciudad que inició la venta de ropa, discos y demás accesorios vinculados al Hip Hop. Se le reconoce por un amplio sector de los Hip Hoppers de la ciudad, como un importante actor en el movimiento local. A través de patrocinios y diferentes tipos de colaboraciones, ha participado en múltiples actividades del Hip Hop a lo largo de su trayectoria.

### **MC Medina – José David Medina**

Hip Hopper de Medellín desde la década de 1990, MC miembro fundador del grupo de Rap “Sociedad FB7”. Gestor cultural de la ciudad de Medellín. Trabajador Social de la Universidad de Antioquia. Consultor en temas de intervención sociocultural y comunitaria Unicef, Panamá. Docente de Trabajo Social, asesor de prácticas profesionales y trabajo de grado en la Universidad de Antioquia.

### **José Gabriel Monsalve**

Miembro activo del Hip Hop local durante la década de 1990, ex integrante de la “Alianza Hip Hop”. Posteriormente se aleja debido básicamente a diferencias personales por la forma que el Hip Hop estaba siendo asumido en la ciudad, aunque ha mantenido cercanía con los procesos locales y una postura crítica frente a los cambios que esté ha sufrido. Actualmente finaliza sus estudios de Historia en la Universidad de Antioquia.

### **MC Izaya 103 – Isaías Isaza Orozco**

MC de la ciudad de Medellín desde la década de 1990. Ha grabado varios discos de su autoría y ha participado en múltiples eventos de Hip Hop. Actualmente se sigue desempeñando en el medio, y combina esta pasión con sus actuales estudios de gastronomía, lo que le ha llevado a iniciar un restaurante en la ciudad.

### **B-Boy Luthor – Johnny Bolívar**

B-Boy e instructor de Break Dance en la Escuela Popular de Hip Hop KGP (Klan Ghetto Popular). Miembro activo del movimiento Hip Hop local y con una amplia trayectoria en procesos artísticos de formación popular a través del Break Dance.

### **OSTA – Edwin Osorno Tamayo – OSTA URBAN SHOES**

Miembro del Hip Hop local desde la década de 1980, coleccionista de Rap, padre de familia y esposo. Organizador de algunos eventos de Hip Hop. Fundador de la marca “OSTA URBAN SHOES” dedicada a la confección de zapatos, orientados al público Hip Hop local. Con el afianzamiento de su marca en el mercado, se han ampliado sus productos a objetos como gorras, camisetas y morrales, así como su mercado, en el que ya no son solamente los Hip Hoppers quienes consumen su marca. Ha patrocinado varios artistas locales, nacionales e internacionales y hoy sus productos se comercializan en distintos puntos del país.

### **MC Jr. Ruíz – Oscar González**

MC de la ciudad de Medellín desde la década de 1990, fundador del reconocido grupo de Rap “Laberinto E.L.C” y miembro del grupo de Rap “Sociedad FB7”. Productor musical y dueño del renombrado sello discográfico “E.L.C. Records” (En Las Calles). Se ha mantenido en la escena local y nacional como un importante referente y ha sido participe de un sinnúmero de eventos de Hip Hop a nivel local, nacional e internacional.

### **DJ Dmoe – Jhon Jairo Marulanda**

Dj Tornamesista & Beatmaker de la ciudad de Medellín, coleccionista de vinilos. Influenciado por géneros musicales como el Jazz, Funk, Salsa, Hip Hop de la era de los 80’s & 90’s y todo lo relacionado con Downbeatz. En la actualidad es un reconocido DJ en la escena Hip Hop de la ciudad y ha participado en múltiples eventos nacionales e internacionales.

#### **3.4.4. Estructura**

Para comenzar es necesario dejar en claro que la línea temporal de la presente pieza documental, pretende contarse en retroceso (flash back). Así pues, las primeras imágenes que

se apreciarán, serían en realidad el final de la historia, rompiendo de este modo con la linealidad cronológica de la narración.

Unos zapatos caen en un cable de luz y al fondo se ve una de las laderas de la ciudad de Medellín. Un joven patinador los ha tirado allí, después de acabarlos mediante el rodar constante en su patineta por diferentes escenarios de la ciudad. En esos escenarios a los que el patinador llega, se encuentra con diferentes personajes pertenecientes al Hip Hop local y que representan cada uno de sus elementos (Grafitti, Rap, Break Dance, DJ) y es en esos encuentros donde se generan conversaciones que indagan sobre los objetos vinculados al Hip Hop, su importancia para el movimiento y su relación con las prácticas de consumo y mercantilización.

A medida que pasa el tiempo filmico, la historia continúa su retroceso y en un momento determinado los zapatos que inicialmente se observaran abandonados sobre las cuerdas de luz (y que constantemente han sido remarcados visualmente en los pies del patinador), entran a escena en el taller donde han sido fabricados. De aquí en adelante se comienza a dar mayor fuerza visual a este aspecto, mostrando de la mano de su creador quien también resulta en un actor importante para el Hip Hop local, cómo es todo el proceso de construcción de esos zapatos (contado desde que están terminados hasta que inicia el corte de las piezas). La narración va alternándose con las conversaciones sostenidas con los otros personajes, en algunos de los escenarios en que estos sujetos se mueven y con los objetos que como Hip Hoppers les son significativos.

Finalmente (o lo que sería el inicio de la historia), el patinador encuentra una tienda donde ve los zapatos en cuestión pero que al no ser de su talla, emprenderá la búsqueda para llegar al taller de producción y poder encargar unos a su estilo propio.

### **3.4.5. Propuesta Estética – modos de representación**

De nuevo un apartado de Jorge Prelorán (1987) resulta acertado para introducirnos a esta narración, cuando pone de manifiesto la forma en que él utiliza el cine en sus procesos investigativos y es que éste ha sido considerado de manera acertada por Prelorán como un “instrumento para obtener una descripción detallada del comportamiento humano. Y considero como un desafío el llegar a una documentación veraz al apuntar mi cámara y micrófono sobre gente que hace lo que estaría haciendo si yo no estuviera presente” (Prelorán 1987, 91).

Con esto en mente, aunque el presente documental pretendía ser un film de autor articulando en su desarrollo características reflexivas en torno al mundo de los objetos que pueblan el movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín, Colombia, resulta innegable su carácter participativo a la manera en que Bill Nichols (2013) lo plantea, esto es que durante el desarrollo del documental “el cineasta interactúa con sus actores sociales, participa en dar forma a lo que ocurre frente a la cámara: las entrevistas son un ejemplo de primera” (Nichols 2013, 176). Y en este sentido el trabajo constante con los diferentes sujetos que hicieron parte del documental, la interacción que con ellos se estableció y los acuerdos a los que con el paso de los días se llegaron, constituyen pues para el trabajo documental un fuerte componente que demarca su ruta y su manera de representar esa realidad que se pretende capturar para dar cuenta de los hechos asociados a la materialidad del Hip Hop en la ciudad de Medellín. Por otra parte y siguiendo nuevamente a Nichols (2013), habría que agregar que el documental “Entre Beats y Cachivachés”, articula también el modo expositivo en su narrativa, ofreciendo al espectador la sensación “de un encuentro real entre el cineasta y el sujeto.” (Nichols 2013, 182).

Ahora bien, el colorido del movimiento Hip Hop, su musicalidad, el ritmo de sus beats, los modos en que habita barrios y calles, la relación constante y profunda que entabla con los escenarios callejeros, constituyen un importante punto de anclaje para su recorrido y construcción audiovisual. La atmósfera y el murmullo constante mismo de una ciudad acelerada, caótica y calurosa como Medellín darán tintes particulares a su imagen.

El registro y seguimiento de objetos clave (zapatos, cassettes, lp's, latas de aerosol, etc.) para la narración, constituye un elemento repetitivo a lo largo del film, con la intención de imprimir la fuerza necesaria para que los objetos aparezcan como verdaderos protagonistas de la historia.

Los desplazamientos entre los diferentes lugares donde transcurren las acciones estarán marcados por movimientos fuertes de cámara, audios saturados, beats contundentes que marquen los ritmos acelerados y recursos visuales que permitan distorsionar la imagen de acuerdo a las emociones que quieren expresarse.

Esperamos poder combinar de manera acertada elementos de la realidad cotidiana con puestas en escena de actividades y emociones vividas por los personajes, que en última instancia termina siendo una puesta en escena de sus propias historias.

Debido a la importancia de los objetos en este proyecto, estos serán personajes centrales en el

desarrollo de la propuesta audiovisual. Es necesario explorar distintas facetas de estos objetos y sus relaciones tanto con los individuos como con el medio.

En este orden de ideas se hace clave destacar dos cuestiones importantes respecto del tratamiento del audio y del video:

**Audio:** El tratamiento que se le da a este, deberá responder a las búsquedas de la propuesta visual, esto es en primera instancia, que revele las sonoridades propias de una ciudad veloz y caótica como lo es Medellín, en segundo lugar, los lugares propios de los personajes y las atmósferas auditivas a las que están constantemente expuestos y tercero, al Hip Hop y su musicalidad quien es el elemento de fondo que sustenta las búsquedas aquí planteadas. La alternancia de sonidos de los espacios utilizados en el film tiene que pensarse como una herramienta vital que ayude a completar la atmósfera total del mismo. Cada lugar posee su propia sonoridad, así como cada objeto y cada sujeto puede enriquecer el paisaje sonoro que aquí está en juego. Finalmente, el constante murmullo de la ciudad, funcionará como una suerte de *leitmotiv* sonora durante todo el recorrido del film.

**Video:** La cámara aparece como un dispositivo provocador y en ocasiones algo intruso en las dinámicas y vidas de los objetos y los sujetos. Una cámara que quiere explorar a fondo y hundir el lente de manera profunda, atrevida e íntima en las relaciones aquí planteadas. El conocimiento del contexto y la cercanía y confianza del realizador con los sujetos de estudio, permite apuntar a esta estrategia sin muchas prebendas de yerro, o en caso tal, de poder transar del mejor modo la “intrusión” de la lente.

### 3.4.6. Escaleta

El rodaje documental se llevará cabo obedeciendo a las disposiciones de los personajes involucrados, lo que obliga a planear las sesiones de grabación, de manera tal que se pueda agotar en cada una de ellas, la discusión que se espera tener con cada uno de los entrevistados, a excepción del encuentro con OSTA, con quien se hace necesario tener más de una sesión debido a la naturaleza de los encuentros, pues para efectos del documental, construirá desde cero un par de zapatos y este proceso será documentado paso a paso por el equipo de producción.

Debido en parte al tiempo filmico en retroceso que se usará en el documental, se hace complejo plantear en la escaleta de manera cronológica las secuencias que se esperan

desarrollar. Valga decir en este sentido, que sobre la interacción del Patinador como personaje principal con el resto de personajes y escenarios; y sobre la construcción desde cero de un par de zapatos por parte de OSTA, se irán articulando las demás entrevistas, interacciones y puntos de vista que se den por parte de los Hip Hoppers involucrados.

**Tabla 1. Escaleta documental “Entre Beats y CacHivacHes”**

# Sec.	Video	Audio	Acciones	Tiempo/ Locación
001 Entrevista Osta	P.G. taller OSTA. P.D. de los objetos del taller, herramientas, materias primas, cuadros, afiches, discos de Rap, tornamesa, bafle, calcomanías de su marca, tatuajes. Movimientos como Paneos, tilt up y tilt down, uso del dolly para registrar distintas partes y elementos del taller.	Directo a cámara y a tascam. Se hará doble registro de audio para combinarlos luego en el montaje. Capturar los sonidos propios del taller y de los elementos allí presentes. Sonido ambiente.	Historia personal de OSTA. Diálogo sobre su relación con el HH y su contexto en Medellín. OSTA como marca. Su participación/función en el HH local a partir de la creación y comercialización de zapatos/objetos – industria cultural. El asunto del comercio en el HH. Importancia (o no) de preguntarse por los objetos del HH.	Día/Int. - Ext. taller OSTA URBAN SHOES – Barrio Niquitao
002 construcción zapato OSTA	P.D. de las materias primas y herramientas usadas en el proceso de corte	Captura en detalle de los sonidos producidos por las herramientas	Puesta en escena de construcción total de un par de zapatos y de la interacción del Patinador	Día/Int. - Ext. taller OSTA URBAN SHOES –

	y ensamblaje de los zapatos.	y materiales durante el proceso de construcción del zapato (tascam). Captura directa a cámara de preguntas a OSTA. Sonido ambiente.	cuando llega al taller a mandar a hacer unos tenis. Preguntas sobre lo que siente OSTA al construir y ver en otros sus zapatos y de cómo por este medio se mantiene un vínculo con el HH local.	Barrio Niquitao
003 Patinador reclama zapatos terminados	P.G. taller OSTA y Patinador llegando por zapatos terminados. P.M. interacción OSTA – Patinador reclamando los zapatos P.G. Patinador yéndose del taller con los zapatos empacados	Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente.	Puesta en escena del Patinador yendo al taller de OSTA a reclamar sus zapatos terminados.	Noche/Int. - Ext. taller OSTA URBAN SHOES – Barrio Niquitao
004 Patinador recorre la ciudad y encuentra tienda de skate	P.G. de diferentes lugares de la ciudad y del Patinador recorriéndola. Subjetiva del patinador por distintos	Directo a cámara y a tascam (se contempla la posibilidad de hacer foley para algunas partes). Sonido ambiente.	(Puesta en escena) Patinador recorre varios lugares de la ciudad que se muestran a través de planos generales y detalles de sus pies patinando, también a través de la cámara subjetiva para ver lo que el personaje está viendo.	Día – Noche/Ext. Distintos lugares de la ciudad. Tienda skate Barrio Guayabal

	escenarios urbanos. P.D. Patinador		En su recorrido encuentra una tienda de skate y ve unos zapatos de marca OSTA que llaman su atención, no le sirven y gracias al vendedor se da cuenta que los fabrican en la ciudad... luego se dirigirá a buscar el taller para encargarse unos personalizados.	
005 Ent. Grafiteros Escuela HH Elemento Illegal – Encuentro Patinador	P.G. - P.M – P.D. Patinador llegando a un lugar donde hacen un Graffiti. P.G. del encuentro entre Patinador y Grafiteros. P.D. de objetos presentes en la realización del Graffiti y de la interacción del Grafitero con ellos.	Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente Capturar los sonidos de los elementos presentes en la construcción de un Graffiti (latas de aerosol, brochas, rodillos, espátulas raspando, etc.)	Entrevista con el Grafitero Balam sobre su historia personal en el HH y los elementos que considera importantes dentro de este movimiento, en qué se basa esa relevancia y cómo ve la relación entre industria y HH. También por su mirada sobre la industria cultural local y la producción de objetos asociados al HH en la ciudad de Medellín. Qué importancia tiene (o no) el preguntarse por los objetos del HH. Patinador se encuentra con los Grafiteros, saluda, observa la obra en proceso, se despide y se va.	Día/Ext. Barrio El Faro
006 Almacén Karioka –	P.G. desde afuera de la tienda y llegada del	Voz en off de una de las fundadoras y	Gloria Cardona, una de las dueñas y fundadora del almacén, narra la historia, su	Día/ Ext. – Int. Almacén



llegada Patinador	<p>Patinador. P.D. de las mercancías (objetos) de venta en la tienda. P.M. del Patinador viendo los artículos de la tienda. P.G. Patinador yéndose de la tienda.</p>	<p>dueña del almacén. Sonido ambiente</p>	<p>trayectoria y su relación e importancia con el movimiento HH local. Patinador llega, observa los diferentes artículos del almacén y luego se va.</p>	Karioka - Envigado
007 Ent. MC Medina	<p>P.G. de MC Medina en su lugar de estudio en el hogar. P.M. de Medina dando respuesta a la entrevista. P.D. de objetos de Medina relacionados con el HH. Movimientos como Paneos, tilt up y tilt down, para registrar distintos objetos y la interacción de Medina con ellos.</p>	<p>Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente.</p>	<p>Entrevista a MC Medina indagando por:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Su historia en el HH.</li> <li>• Los objetos en el HH, la importancia y funciones que estos representan.</li> <li>• Los cruces entre el HH como una cultura contestaría y las prácticas de consumo del mismo HH.</li> <li>• El papel de la producción y la industria cultural en el HH local.</li> <li>• Sobre la importancia (o no) de adelantar investigaciones sobre los objetos del HH</li> </ul>	Día/Int. Casa de Medina – Centro de Medellín

<p>008 Ent. Gabriel</p>	<p>P.G. y P.M. Gabriel en su puesto de venta de libros en la Universidad de Antioquia, respondiendo a la entrevista. P.D. de los objetos cotidianos con que Gabriel se relaciona en su trabajo vendiendo libros</p>	<p>Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente.</p>	<p>Entrevista a Gabriel mientras está en su puesto de venta de libros, indagando por:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Su historia en el HH.</li> <li>• Los objetos en el HH, la importancia y funciones que estos representan.</li> <li>• Los cruces entre el HH como una cultura contestaría y las prácticas de consumo del mismo HH.</li> <li>• El papel de la producción y la industria cultural en el HH local.</li> <li>• Sobre la importancia (o no) de adelantar investigaciones sobre los objetos del HH</li> </ul>	<p>Día/Ext. Universidad de Antioquia</p>
<p>009 Ent. MC Izaya – Encuentro con Patinador</p>	<p>P.G. Izaya en su restaurante y lugar de trabajo. P.M. Izaya respondiendo a la entrevista. P.D. Izaya en sus tareas como cocinero y dueño de restaurante. P.G. Patinador llegando,</p>	<p>Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente.</p>	<p>Entrevista a MC Izaya mientras está en sus labores como cocinero y dueño de un restaurante, indagando por:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Su historia en el HH.</li> <li>• Los objetos en el HH, la importancia y funciones que estos representan.</li> <li>• Los cruces entre el HH como una cultura</li> </ul>	<p>Día/Ext. – Int. Restaurante de Izaya – barrio Castilla</p>

	saludando y almorzando.		<p>contestaría y las prácticas de consumo del mismo HH.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• El papel de la producción y la industria cultural en el HH local.</li> <li>• Sobre la importancia (o no) de adelantar investigaciones sobre los objetos del HH</li> </ul> <p>Patinador llega al restaurante, saluda, almuerza y se va.</p>	
010 Ent. B-Boys Escuela HH KGP– encuentro Patinador	<p>P.G. de la práctica de Break Dance de B-Boys de Escuela HH KGP.</p> <p>P.D. partes del cuerpo de B-Boys entrenando.</p> <p>P.M. para la entrevista con los B-Boys.</p> <p>P.G. de B-Boys saliendo de la práctica y encontrándose con el Patinador.</p>	<p>Directo a cámara y a tascam.</p> <p>Sonido ambiente.</p>	<p>Entrevista con los B-Boys de la escuela de Hip Hop KGP - Klan Ghetto Popular, sobre objetos relevantes para el Break Dance y su importancia dentro de este elemento del HH.</p> <p>Experiencias productivas que conozcan de objetos asociados al HH en la ciudad de Medellín.</p> <p>Relación entre HH y consumo.</p> <p>Importancia (o no) de preguntarse por los objetos del HH.</p>	Noche/Ext. – Int. - Barrio Santo Domingo Savio
011 Ent. MC Jr. Ruiz	P.G. a Jr. Ruiz en su estudio de grabación E.L.C.	<p>Directo a cámara y a tascam.</p> <p>Sonido ambiente.</p>	<p>Diálogo con Jr. Ruiz sobre su historia y experiencia personal en el HH. Cómo</p>	Noche/Int. E.L.C. Records

	<p>Records. P.M. dando respuesta a la entrevista. P.D. de objetos presentes en el estudio. Movimientos como Paneos, tilt up y tilt down, para registrar distintos objetos y la interacción de MC Jr. Ruiz con ellos</p>		<p>empezó a acercarse a la producción musical y el uso de artefactos y tecnologías que esto implica. Altibajos que ha tenido en su carrera y su percepción acerca de la relación de los Hip Hoppers con los objetos y con el consumo de esos objetos. Objetos significativos en su historia como Hip Hopper y cambios en el tiempo de los usos y apropiaciones de esos objetos. Importancia (o no) de preguntarse por los objetos del HH.</p>	<p>(Estudio de grabación) Centro de Medellín.</p>
<p>012 Ent. DJ Dmoe</p>	<p>P.G. de DJ Dmoe llegando al pasaje La Bastilla – Centro comercial popular del libro, concretamente a un par de tiendas de discos (LP's) usados donde suele comprar P.M. DJ Dmoe interactuando con los dueños de los locales. P.D. DJ Dmoe</p>	<p>Directo a cámara y a tascam. Sonido ambiente.</p>	<p>Conversación con DJ Dmoe sobre los objetos importantes para él en su papel de DJ de HH y de otros objetos que considera importantes dentro de la cultura HH. Sobre iniciativas productivas asociadas al HH en la ciudad de Medellín y el crecimiento de la industria cultural local en este sentido. Relación/Tensión entre el HH y sus carácter contestatario y las prácticas</p>	<p>Día/Int. Pasaje La Bastilla – Centro comercial Popular del Libro – Centro de Medellín.</p>

	<p>manipulando los discos y un tornamesa portátil que lleva consigo para probarlos. P.G. DJ Dmoe despidiéndose y yéndose del centro comercial.</p>		<p>de consumo de los Hip Hoppers. Importancia (o no) de preguntarse por los objetos del HH.</p>	
--	--	--	---	--

## **Conclusiones**

### **...sobre los objetos**

Los objetos materiales presentes dentro del movimiento Hip Hop, han constituido en esta investigación, el punto de partida y el anclaje central, para intentar comprender las lógicas que subyacen en las prácticas, discursos y consumos, asociados justamente a las relaciones que los Hip Hoppers establecen con la amplia manifestación material de su cultura. La importancia que tienen los objetos dentro de esas construcciones, va más allá de su uso ordinario, para instalarse en amplios modos de representación y de asociación con el movimiento, en el que precisamente son los objetos los que en buena medida, configuran la forma material que asumen los sujetos para ser y para mostrarse ante el mundo.

El caso es que con base en los hallazgos surgidos en este desarrollo, parece haber una serie de artefactos que resultan intangibles para el movimiento Hip Hop a lo largo de su historia; sin embargo, las contingencias sociales, económicas, culturales, etc., a las que este movimiento se ha visto sujeto en las diferentes décadas (siguiendo la propuesta histórica planteada en el primer acápite de este texto), estarían marcando a su vez de manera significativa esos objetos del Hip Hop y las relaciones entabladas entre ellos y los sujetos, esto es que si bien hay artefactos que parecen inamovibles en el tiempo histórico del movimiento, esos objetos estarían supeditados a los avatares temporales y espaciales en los que se producen, circulan, intercambian y consumen. En este orden de ideas, habría que señalar que los objetos del Hip Hop tampoco representan el mismo nivel de valores para todos los Hip Hoppers, es decir que cada uno de los elementos artísticos que componen la generalidad de la cultura Hip Hop, tendría unas expresiones materiales particulares y en ese sentido, el sistema de valores que se vincule a cada uno, estaría determinado también por la posición que el sujeto asume dentro del mismo movimiento. Adicionalmente, este hecho da cuenta de que si bien existe una constitución de la materialidad y una serie de objetos compartidos como representativos de sí, tampoco pareciera haber una uniformidad en las maneras como los Hip Hoppers asumen su relación con los objetos, no existiría por tanto una manera única para atestiguar la pertenencia o no de un sujeto al Hip Hop, meramente a través de los objetos que usa. Pese a ello, lo que aparece casi como una consecuencia lógica en esta relación materialista, es que los objetos brindan la posibilidad de que los individuos ensanchen sus vínculos con la cultura Hip Hop, convirtiéndose ellos - los objetos -, en una suerte de llave que amplía el acceso a distintas instancias del movimiento local y del Hip Hop en general.

Ahora bien, si para los Hip Hoppers los objetos anclan discursos, consumos, prácticas relacionales y formas de representación (entre otros asuntos), esto daría cuenta de varias cuestiones importantes que sumarían a la comprensión del Hip Hop a través de su manifestación material. En primer lugar, se hace evidente que el entramado integral del Hip Hop, va más allá de sus manifestaciones artísticas y que otra serie de elementos - materiales para el caso - acuden a la conformación total de lo que el Hip Hop constituye, esta apreciación no resulta en nada novedosa y ya con bastante antelación, el reconocido Rapero estadounidense KRS ONE, lo detallaría en su interesante y ambicioso texto del 2009 *“The Gospel Of Hip Hop”* (KRS ONE 2009). Los objetos del Hip Hop compondrían una pieza clave en la conformación de comunidad, en la cohesión del movimiento y en la dinamización de la escena cultural del Hip Hop de Medellín, los objetos constituyen “otro” tipo de actores, de sujetos, de seres vivientes esenciales si se pretende comprender de manera integral, las dinámicas de este movimiento en la ciudad.

Sobre la base de estos hechos, se desprende que en ese proceso de dinamización de la escena local, aquellos sujetos que adelantan iniciativas productivas en torno a la creación y comercialización de artefactos asociados al Hip Hop, empiecen a jugar un interesante papel al interior de las dinámicas propias del movimiento, pero más allá de eso, de su trascendencia o no en tanto sujetos, lo que resultaría aún más significativo (al menos para efectos de esta investigación), sería la manera cómo a través de estos proyectos productivos, es el mercado de Hip Hop local quien cobra fuerza en sí mismo y se proyecta quizá como un actor económico importante en la ciudad. No obstante, resulta urgente que las iniciativas comerciales que hacen uso de la cultura Hip Hop y de sus diferentes elementos para potenciar sus mercancías, contemplen el hecho de que sus productos afectan de manera enérgica las dinámicas del Hip Hop de Medellín.

### **... sobre el acceso, el consumo y la masificación de la industria**

Continuando con la exposición de las conclusiones de este estudio, en esta historia de producción material del Hip Hop de la ciudad, el aumento de los efectos de la globalización del mercado, sentida con mayor fuerza a finales de la década de 1990, repercutió en una flexibilización tecnológica que facilitó considerablemente la obtención de recursos y herramientas técnicas para la producción del Hip Hop local en sus diferentes manifestaciones, e instaló de esta manera nuevas formas de apropiación de sus prácticas artísticas. Así mismo,

la masificación del acceso a los medios de comunicación cumplió un innegable avance en este sentido, esto es, de ampliar el conocimiento sobre los transcurso del Hip Hop global y por esta vía apropiarse y articular prácticas, discursos, estéticas y objetos materiales al movimiento local. Pero si la flexibilización tecnológica y la apertura del mercado abrieron las puertas al Hip Hop de la ciudad para conocer, vincular y apropiarse de manera más directa elementos de distinto orden del movimiento global, este hecho constituyó también un detonante en la imitación de comportamientos y afanes de consumo, que en gran medida aparecían como un reflejo de lógicas estadounidenses, y que buena parte del naciente movimiento de la ciudad trató de asumir como suyos, quizá en un afán por encajar en esos parámetros externos y por acomodarlos como fuera al contexto medellinense.

A todo esto, parece que ha habido siempre una preocupación por generar una “industria cultural” desde el seno del Hip Hop local. En este sentido resulta emblemático subrayar el caso particular del almacén Karioka, solo para recordar que estas primeras iniciativas no surgen justamente desde los Hip Hoppers, sino de personas externas que vieron en esta población, un útil nicho de mercado. Pero siguiendo con el punto, lo que resalta es la necesidad de generar y apropiarse de esa industria y de ese comercio al interior del movimiento y de este modo tomar en alguna medida, las riendas de la producción material y lograr que éste sea un elemento más de identificación; generando posibilidades lucrativas para quienes están ahí y promoviendo el desarrollo social en términos económicos, políticos y culturales y de este modo (en teoría) dejar de ser tan solo consumidores y reproductores pasivos de lógicas y elementos foráneos a la historia propia; lo que sin duda plantea una notable tensión para el movimiento, debido en parte a los modos como se asumen las prácticas de consumo de “lo local” y de “lo global” por parte de sus miembros.

Resulta contradictorio, que si de un lado el Hip Hop de Medellín, en términos generales ha pretendido ser una escena independiente y en oposición (a veces) a las lógicas mercantiles globales, de otro lado continúa habiendo una fuerte subordinación a los tránsitos demarcados por la gran industria multinacional, a lo que habría que anotar, que estos empeños por apropiarse de la producción material del Hip Hop local, estarían también supeditados a la industria transnacional; en el sentido de que muchas de las herramientas, materias primas y maquinarias necesarias para desarrollar estas actividades, son producidas justamente por empresas multinacionales, lo que hace imposible el desprenderse totalmente de esas cadenas de mercado. Esta subordinación innegable a la gran industria, tensiona el asunto de la producción, consumo y apropiación de los objetos del Hip Hop en la ciudad de Medellín y



hace que se mantenga la mirada de la producción material, en lógicas, discursos y estéticas, la mayor parte del tiempo externos y que en últimas no dan cuenta de creaciones auténticas, sino de replicaciones exógenas, eso sí, reacomodadas al contexto local. Además de eso, pareciera que no se genera conciencia útil alrededor de estas expresiones materiales, de estas iniciativas por apropiarse de la producción y la circulación de la materialidad misma del Hip Hop, sino que por el contrario, se continúan reproduciendo los mismos patrones a los que pretende hacerse frente, esto es al consumo.

Por otra parte, aunque los empeños colectivos en torno al asunto de la producción material, resulten en sentidos esfuerzos por el trabajo conjunto, hay que tener presente que en términos generales, para el mercado global poco o nada importan esos esfuerzos colectivos. Aquí radica también cierta incertidumbre en relación al asunto de las “industrias culturales”, tan en boga en la actualidad, pues si bien la incursión en estas lógicas de mercado, a primera vista humaniza la producción y comercialización de bienes y servicios, habría que considerar los intereses que transitan subrepticios en esta lógica y que en últimas ponen al servicio del mercado, cualquier forma de creación y representación cultural, bajo la excusa precisamente de la industria cultural como una forma alternativa de hacer frente a esas lógicas de consumo. En este sentido, me permito retomar un apartado de la entrevista con José David Medina, que ilustra de manera certera este aspecto, tomando como ejemplo la música y la búsqueda por insertarse en el mercado global:

hay como una búsqueda de acceder al mercado de la música y la gente habla dizque: el mercado de la música y nuestra solución y gestión cultural es insertarnos en la industria cultural y nuestra solución es insertarnos en el mercado... pues eso nunca ha pasado, eso es un engaño, eso es una cosa que no se tiene muy clara porque, pues el mercado siempre va a ser desigual, el mercado se mueve por oferta demanda, por quien puede comprar y por quien tiene las posibilidades de vender y cuando vas a ver como se mueve el modelo de desarrollo económico, es un modelo que se mueve bajo la premisa del neoliberalismo, entonces ahí van a quedar siempre unos relegados, unos van a quedar excluidos y ese es el peligro de estar pensando en insertar la música en esa metáfora comercial. Me parece súper delicado, porque siempre algunos van a terminar perdiendo y yo creo que eso es lo que uno no quiere, pero para alguna gente es más cómodo estar pensando en qué voy a hacer de la industria cultural. Es decir, si vos vas a pensar cuantos grupos locales han logrado acceder a esa dinámica de mercado global de la música... ninguno, de Medellín? Ninguno, o sea, ninguno. Ningún grupo de Medellín de Hip Hop ha estado inserto en la dinámica global. Todos estamos relegados,

todos estamos excluidos de ese mercado de la música (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

El caso es que la industria Hip Hop local, en relación con esta misma industria a nivel global, no parece representar ninguna relevancia en términos económicos para el grueso de este mercado. El reporte de mitad del 2017 por parte de “*Nielsen Music*”,<sup>33</sup> un sistema de seguimiento de información de ventas considerado como el estándar para la industria de la música, ubica al Hip Hop y al R&B como la música de mayor consumo en EE.UU. con el 25.1% de todo el consumo de música en ese país. Este estudio ofrece un panorama de la incidencia del Hip Hop en la industria mundial.

Ahora bien, si quizás las preocupaciones de las iniciativas productivas del Hip Hop local, no giraran en torno a acoplarse en esa corriente global (no quiere decir que así sea en su totalidad), sino que más bien centraran sus objetivos en la creación y afianzamiento de unas estéticas propias, basadas en patrones y acervos culturales propios; si se empeñara el esfuerzo en fortalecer las cadenas de producción, distribución y consumo en el seno de la misma sociedad y movimiento de Medellín (como viene haciéndose en algunos casos) y si los Hip Hoppers que consumen habitualmente toda esa amplia gama de artefactos, apropiaran también la producción local, del mismo modo que lo han hecho durante décadas con las mercancías de la multinacionales, de seguro el movimiento fortalecería esos vínculos, que aunque comerciales, constituyen un aspecto fundamental en el grueso de sus lógicas relacionales. Con todo esto se hace necesario considerar la gran presión que ejerce la “industria cultural de la rumba” sobre el Hip Hop en la ciudad de Medellín. Rumba, parranda, fandango, jolgorio, juerga, fiesta, farra que parece no tener pausa en la ciudad. Rumba inscrita en las lógicas del comercio y del constante consumo y que coquetea continuamente con las manifestaciones culturales del Hip Hop, para hacer de éstas, un elemento más útil a su servicio.

Resulta apremiante que el mismo Hip Hop de la ciudad, sus miembros de toda índole, controviertan las maneras en que quieren que su propia escena circule, se difunda y se proyecte. Pero en este sentido, esperar que haya un acuerdo común para todo el grueso del

---

<sup>33</sup> <<The Nielsen Company>>, accesado el 15 de octubre de 2017, <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2017/us-music-mid-year-report-2017.html>

movimiento, resulta en una aspiración bastante ingenua por no decir inviable. Quizá transar las diferencias a través del diálogo constante, intentar comprender las posturas divergentes que seguro emergerán en este ejercicio, abdicar a los egos en pos de un entendimiento colectivo (cosa que ha sido una utopía), poner sobre el terreno común las expectativas, esperanzas y desencuentros de las partes involucradas, posiblemente permita caminar hacia la humanización, la camaradería y la fraternidad tan urgente para el movimiento Hip Hop de Medellín y en términos más amplios, para todas las personas que hemos vivido de algún modo la barbarie, el egoísmo y la desazón de la macabra historia colombiana.

Pero el trabajo en colectivo también plantea otros retos para el movimiento, pues en ocasiones pareciera que ese empeño colectivo resulta en la única manera de proceder en el medio. En sí mismo este es un hecho paradójico, pues si de un lado se trata de emprender acciones de diferente orden que permitan al Hip Hop local fortalecerse como movimiento, por concordancia habría que pensar que estas acciones deberían pensarse y llevarse a cabo de manera colectiva. Pero esta corriente resulta compleja, cuando asume que la única manera de lograr ese fortalecimiento sería actuar de manera conjunta, casi cerrando las puertas a quienes desde su quehacer, sus gustos y objetivos personales, no se enfilan en acciones conjuntas. Entonces ¿cuál es la manera?. Este texto no tiene esa respuesta, tal vez pueda hallarse precisamente en el transcurso del tiempo y en medio de la vibración constante del Hip Hop local. Lo que aquí se plantea en ese sentido, consiste más en un llamado de atención sobre el hecho, que en una solución expresa al dilema.

### **...sobre la importancia de este estudio y la relación entre Hip Hop y Academia**

Otro asunto que resuena en el escenario del Hip Hop de Medellín, ha sido el anhelo porque sus miembros se profesionalizaran en diferentes ramas del conocimiento. Este hecho no resulta reciente para el movimiento, ya que desde sus inicios en la ciudad, algunas personas avizoraron esto como una posible vía para cualificar el accionar del Hip Hopper, para proyectar al movimiento también desde el ámbito del pensamiento científico y de este modo sumar a su consolidación como una propuesta de vida seria, pues para un amplio sector de la sociedad medellinense, el ser Hip Hopper era sinónimo de ser delincuente. No obstante, con el paso de los años, estos cruces han ido dándose, y las interacciones entre el Hip Hop y el mundo de la academia, han redituado interesantes y valiosos avances en el movimiento local. Ejemplo de ello serían las iniciativas educativas a través del Hip Hop, que con vigor se

consolidaron durante la llegada del nuevo milenio y en donde ese componente académico constituye para esos procesos, un fuerte marcador de sus acciones y maneras de proceder y en la misma ruta, para los empeños académicos comprende un importante foco de investigación a fin de dar cuenta de la ciudad, a partir de las lógicas y transcurso de un movimiento tan arraigado en cada uno de sus barrios como lo es el Hip Hop.

Este choque de mundos - Hip Hop & Academia – abrió las puertas a que dos lenguajes diferentes, particulares, con códigos propios y que en primera instancia parecieran distantes, se encontraran y por este medio generaran nuevos espacios de relacionamiento, nuevos modos de entender y tratar de dar cuenta de manera compartida, de una serie de historias, experiencias y demás situaciones vividas por jóvenes de la ciudad, en donde la apropiación empírica de elementos artísticos y la readecuación de estos elementos de acuerdo al contexto propios, parecía una de las escasas formas de manifestarse y hacer saber que como sujetos existían. Además, este encuentro de Hip Hop & Academia, conlleva toda una serie de contrastes y en este camino por construir esa relación, esos encuentros pueden darse de múltiples maneras, esto es, en palabras de Medina que ese encuentro “puede ser conflictivo, puede ser armónico, ese encuentro puede ser también un encuentro de diálogo horizontal o puede ser colonizador, puede ser también represivo, puede ser también muy invisibilizador” (MC Medina, entrevista por el autor, 10 de abril de 2017).

Ese encuentro en buena medida dependería de la manera como se asumen estos acercamientos entre Hip Hop & Academia, los vínculos que se crean con el Hip Hop y que posteriormente deberán ser aprovechados cuando se asuma la posición de investigador, constituyen de entrada una ganancia importante en este sentido.

El enfoque utilizado para llevar a cabo los procesos de exploración científica, bien sea dentro del Hip Hop como es el caso presente, o en cualquier otro tema de interés, marca de modo innegable los rumbos que pueda tomar una investigación y la manera como el investigador pueda (o no) acceder a informaciones, a lugares, a gentes, a recuerdos, a objetos, e igualmente ese enfoque delimita las posibilidades para que de los sujetos que componen el estudio, emerjan semblanzas que permitan escudriñar e intentar comprender de manera ética, consciente, comprometida y crítica, los hechos que se están investigando.

Este asunto habla también de que en este tipo de investigaciones, la integración de los sujetos con la tarea investigativa tiene que llevarse a cabo de manera amplia a lo largo de todo el proceso. Colectivizar estos desarrollos, como se intentó a lo largo de la presente búsqueda,

resulta en una acertada estrategia para hacer del acto de conocer y construir conocimiento sobre un hecho específico, para el caso la importancia de la materialidad en el Hip Hop de Medellín, una acción que trascienda la recolección de datos y el registro de realidades por parte de profesionales de las ciencias sociales, sino que más bien se transite hacia formas de relacionamiento, de comprensión y de trabajo mancomunado que de manera eficaz permitan a diferentes comunidades presentes en la ciudad, acercarse y poner en común experiencias y expectativas, propiciando espacios de debate, convivencia y autocrítica.

Junto a ello, si bien esta investigación estuvo siempre a la expectativa de la participación activa de los Hip Hoppers que se verían envueltos y se trató siempre de generar los espacios de discusión necesarios para que las búsquedas aquí planteadas fueran claras y transparentes a los participantes, en igual medida se hace necesario que sean los mismos Hip Hoppers quienes se empeñen también en apropiarse esos conocimientos y en hacerse partes integrales en esos procesos de generación de conocimiento sobre la escena misma, pues si bien estas iniciativas académicas pueden potenciar el accionar y las incidencias del movimiento, de otra parte podría empobrecer esa escena y en resumen serían los mismos sujetos que la construyen día a día, los más indicados para tal cuestión. En ese sentido, tomando en cuenta la importancia de hacer de las investigaciones un proceso colectivo, este estudio se comprometió con esta postura desde su inicio. Habría que agregar también que el trabajo cooperado que conllevó la realización documental, plantea una serie de encuentros y aprendizajes que en alguna medida brindarían a los Hip Hoppers involucrados acercarse a la producción audiovisual, generando espacios de aprendizaje conjunto al desplegarse por parte del equipo realizador, una serie de habilidades que en este sentido se ponen a disposición de la creación mancomunada y, de otro lado, para la indagación científica, estos modos de acercamiento a una propuesta cultural como el Hip Hop, plantea elementos y métodos que permiten transar las vivencias, de modo tal que sea el documental mismo quien en últimas narre estas experiencias y búsquedas.

Ahora bien, la indagación por la importancia de la materialidad del Hip Hop de Medellín, brinda la posibilidad de leer y de comprender cómo a lo largo de la historia del movimiento local, se han configurado las trayectorias creativas y estéticas que permiten la concreción de una serie de bienes materiales, bienes que a su vez hablan de esos significados asignados a los objetos por parte de los Hip Hoppers, esto es quizá una forma de comprender las maneras cómo el patrimonio material del Hip Hop local se configura a través de la historia, y en este mismo sentido, empezar a comprender lo que ha significado esa creación material para el

movimiento. Los objetos del Hip Hop representan un reto para la comprensión del movimiento no desde sus sujetos actuantes como se ha visto, sino desde esos objetos que constituyen también una suerte de sujetos con los cuales de manera constante se entablan relaciones de significados y que marcan parte de las rutas y posiciones que los Hip Hoppers asumen.

Los procesos de producción, apropiación, circulación y consumo de esos objetos, son un amplio campo de análisis del Hip Hop y en este sentido comprender sus lógicas resulta en una herramienta útil para comprender también la historia de este movimiento y sus posibles proyecciones en el tiempo. Esos objetos se hayan de manera ineludible enganchados a los procesos de producción del capital, resultando imposible que escapen a su posición mercantil en este trayecto vital. A pesar de ello, parece quedar siempre un rescoldo reservado para que esas virtudes que agencian al objeto como “objeto del Hip Hop”, no se materialicen sino que continúen inasibles en el plano de lo ideológico, de las representaciones, de los valores inmateriales que los sujetos atribuyen sobre esos artefactos.

Los objetos de manera irrenunciable serían en algún punto de su vida mercancías, pero al tiempo hay ideales que se mantienen en ellos vivos y que permiten esa otra posibilidad al objeto de “ser”; posibilidades ambas que se comparten al mismo tiempo, en el mismo objeto y que no se anulan la una a la otra. Si bien parece que estas relaciones de intercambios de mercancías, están siempre determinadas por la producción material de esos objetos, existen puntos de fuga en los que esas relaciones, sin dejar de lado su condición mercantil, se configuran a través de otros parámetros que también hablan (aunque sea desde la ilusión del consumo), de unas formas de interacción a través de los objetos y de la producción cercana al contexto propio, como si esa cercanía menguara en alguna medida el hecho de que el objeto producido a nivel local, es mercancía en la misma forma que lo es el objeto producido por una gran empresa multinacional. Hay entonces siempre una parte de “la cosa” que escapa a la determinación del costo monetario o la transacción mercantil y en donde pareciera que esa moneda de cambio fuese la emotividad que se carga sobre ella.

En este sentido hay que reconocer una constante controversia que tensiona ese carácter reivindicativo del Hip Hop, pues si bien las iniciativas productivas y/o comerciales de los Hip Hoppers instrumentalizan elementos del capitalismo y la cultura del consumo, precisamente para a través de esa instrumentalización apropiarse de objetos, de su producción y de esta manera resignificarlos con base en sus experiencias y expectativas, la contracara de esto es

que el sistema dominante, también instrumentaliza al Hip Hop, a sus prácticas y a sus empeños por la autonomía, para hacer de ello un utensilio más a su servicio. Como se dijo, esta discordia está y se ha mantenido viva en la historia del Hip Hop local y ha sostenido una constante incomodidad en este sentido, lo que a mi juicio, ha resultado conveniente para la dinámica misma del movimiento, pues así como para la célula, la quietud es su muerte, la inercia del Hip Hop sería el anquilosamiento del mismo. La producción, apropiación, circulación y consumo de objetos materiales representativos del Hip Hop por parte de sus miembros, puede llegar a tensionar el carácter reivindicativo del movimiento mismo, sin embargo, esto no supone el final del Hip Hop de Medellín, es en cambio, una nueva cantera de acciones, entendimientos, rutas, transcurso, diálogos y por supuesto, retos que se plantean para que el Hip Hop continúe su senda, si es que logra avanzar por encima de sus egos y verse como algo más grande que lo que sus exponentes son.

Para dar fin a lo que hasta aquí ha podido ser una serie de extensas divagaciones, aunque esperaba que fuesen razonamientos un tanto más llenos de cordura, resulta para mi interesante y espero provocador, dejar sobre la mesa el interrogante que me planteó un buen compañero hace no muchos días y al que agradezco profundamente, pues el diálogo que esa noche mantuvimos alumbró bastante el final de estas conclusiones. Su urticante cuestionamiento da punto final a todo lo aquí dicho y se condensa así: Es claro que los objetos son un importante elemento en el universo del Hip Hop. Pero, ¿y si destruimos los objetos, entonces se acabó el Hip Hop?.

En última instancia, quiero plantear que esta investigación, como otras investigaciones que se han llevado a cabo alrededor del movimiento Hip Hop de la ciudad de Medellín, sufre la ausencia de voces de Mujeres que sumen a su concreción. Su papel fundamental en la construcción del movimiento local, ha sido históricamente negado desde varios frentes y sigue existiendo este vacío tanto en las iniciativas que desde la academia se han emprendido, como desde los mismos espacios de interacción del Hip Hop en la ciudad. Si bien en la actualidad se asiste a una mayor visibilización del papel femenino en este medio, éste no resulta equiparable con la que al hombre se ha otorgado a lo largo de la historia del movimiento local. Reconozco este asunto como un vacío para la investigación tanto en su componente escrito como en el producto documental y no por el hecho de que en la investigación quisiera asumir el discurso de género como elemento de profundización, sino porque son también las mujeres una parte activa en las lógicas de mercado del Hip Hop de la ciudad que aquí son tratadas. Aunque ahora no hay manera de resarcir esta situación, queda la

ruta siempre dispuesta para que en próximos empeños de este tipo, su Voz, Mujeres del Hip Hop de hoy, de ayer, de siempre, se haga presente y sume a una historia de verdad completa y ecuánime del movimiento de la ciudad de Medellín.



## Lista de referencias

- Almagro, Andrés. 2008. “La vida secreta de los objetos. Análisis psicosocial de los imaginarios del consumo.” En *Athenea Digital*. 13, 49-70.  
<http://psicologiasocial.uab.es/athenea/index.php/atheneaDigital/article/view/370>
- Appadurai, Arjun. 1991. *La vida Social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. México: Grijalbo.
- Ardévol, Elisenda. 2006. “Una cámara en el campo”. En *La búsqueda de una mirada. Antropología Visual y Cine Etnográfico*, por Elisenda Ardévol, 197-244. Barcelona: UOC
- Baudrillard, Jean. 2009. *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bovisio, María Alba. 2013 “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. En *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. 3.  
URL:[http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=130&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3)
- Chang, Jeff. 2015. *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas al Gangsta Rap*. Argentina: Caja Negra.
- Clifford, James. 1998. “Historias de lo Tribal y de lo Moderno” En *Dilemas de la Cultura: Antropología, Literatura y Arte en la Perspectiva Posmoderna*, 229-256. Buenos Aires: Gedisa.
- Feixa, Carles. 1998. *El Reloj de Arena. Culturas juveniles en México*. México, D.F: Fotolitográfica Leo S.A.
- Garcés Montoya, Ángela. 2010. *Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín*. Medellín: Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Garcés Montoya, Ángela, José David Medina Holguín y Andrés Felipe López Arnago. 2006. “Comunicación alternativa una lectura a la cultura Hip Hop en Medellín.” En *Anagramas* 4 N°. 8. Medellín: Universidad de Medellín.

- García, Natalia y Johrman Giraldo. 2012. “Gracias, aprendimos en la calle Hip Hop y Educación: aproximación a los procesos culturales de cuatro colectivos de Hip Hop de Medellín” Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia.
- García Guzmán, Natalia y José David Medina Holguín. 2009. “Crew Peligrosos: un viaje para reconocer una práctica educativa juvenil.” En *Anagramas* 43 N°. 86. Medellín: Universidad de Medellín.
- Gatti, Pablo. 2013. El lugar de los objetos en la etnografía y la etnografía de los objetos. En *Abordajes hacia una etnografía de la comunicación contemporánea comisión sectorial de educación permanente*. L. Nicolás Guigou & Eduardo Álvarez Pedrosian compiladores. Uruguay: Universidad de La República.
- Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency And Anthropological Theory*. EE.UU.: Clardon Press.
- González Varela, Sergio. 2012. “Una mirada antropológica a la estética y personificación de los objetos. El caso del berimbau en la capoeira angola en Brasil.” En *Desacatos*. 40 127-140. México: Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Ingold, Tim. 2013. “Los Materiales contra la materialidad.” En *Papeles de Trabajo*, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Año 7. N° 11. 19-39 Dossier: “Materialidad y agencia: un debate con la obra de Tim Ingold”. Buenos Aires.
- Jaramillo Buenaventura, Enrique. 2014. Ingold, Tim. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge, and Description*. London: Routledge. En *Revista CS*. 14. 295-303. Cali, Colombia: Universidad ICESI.
- Martin, Gerard. 2014. *Medellín Tragedia y Resurrección. Mafias, ciudad y Estado 1975 – 2013*. Colombia: La Carreta.
- Martínez Luna, Sergio. 2012. “La Antropología, El Arte y la Vida de las Cosas: Una Aproximación desde Art and Agency de Alfred Gell.” En *Revista de Antropología Iberoamericana*. 7. núm. 2. 171-195. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62323322003>
- Marx, Karl. 2010. *El Capital*. España: Siglo XXI.
- Medina Holguin, José David. 2008. *Somos HipHop. Una experiencia de resistencia cultural en Medellín*. Colombia: Secretaría de cultura ciudadana. Alcaldía de Medellín.

Moreno Bedoya, Roberto A. 2003. “Conflicto y violencia urbana en Medellín desde la década del 90: algunas valoraciones.” En *Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas* 191-232 Medellín: IPC, Instituto Popular de Capacitación.

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/ipc/20121210120342/conflicto.pdf>

Muñoz Guzmán, Ana María. 2009. “Estéticas de las resistencias: un acercamiento a las formas de resistencia cultural en los jóvenes hip hop de Medellín.” Tesis de pregrado, Universidad de Antioquia.

Nichols, Bill. 2013. “¿Cómo diferenciamos entre documentales?. Categorías, modelos, y los modos expositivo y poético del cine documental. Modelos y modos del cine documental: La necesidad de clasificar”. En *Introducción al documental*, por Bill Nichols, 167 – 197.

Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México

One, Krs. 2009. *El Evangelio del Hip Hop: Primer Instrumento*. EE.UU: PowerHouse. Traducido por: Kontraky, Sagga, Bersatyl.

Picech, María Cecilia. 2016. “Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en quito en el período 2005-2015” Tesis de maestría. FLACSO Ecuador.

Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Perú: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Prelorán, Jorge. 1987. “Conceptos éticos y estéticos”. En *El cine documental etnobiográfico de Jorge Prelorán*, compilado por Juan José Rossi, 73-117. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

#### Sitios de internet

<<Departamento de comercio de los Estados Unidos>>, accesado el 24 de marzo de 2017, <https://www.census.gov/population/www/documentation/twps0027/tab21.txt>

<<Departamento de comercio de los Estados Unidos>>, accesado el 24 de marzo de 2017, [www.census.gov/prod/www/decennial.html](http://www.census.gov/prod/www/decennial.html)

<<Wikipedia: Valle de Aburrá>>, accesado el 6 de octubre de 2017, [https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea\\_metropolitana\\_del\\_Valle\\_de\\_Aburr%C3%A1](https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81rea_metropolitana_del_Valle_de_Aburr%C3%A1)

<<The Nielsen Company. sistema de seguimiento de información de ventas >>, accesado el 15 de octubre de 2017, <http://www.nielsen.com/us/en/insights/reports/2017/us-music-mid-year-report-2017.html>