

**RESIGNIFICANDO AL RAP COMO NARRATIVA ARTÍSTICA: UNA  
APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA, LENGUAJE  
METAFÓRICO Y ESTÉTICA EN LAS CANCIONES DE CEJAZ NEGRAZ.**

**BRAYAN STEVEN SIERRA RODRÍGUEZ**

**20081160039**

**MARCOS ALEJANDRO DAZA BARRETO**

**20082160028**

**Trabajo monográfico presentado para optar al título de Licenciado en Educación Básica  
con Énfasis en Humanidades y Lengua Castellana**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN**

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y  
LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ**

**2016**

**RESIGNIFICANDO AL RAP COMO NARRATIVA ARTÍSTICA: UNA  
APROXIMACIÓN A LA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA, LENGUAJE  
METAFÓRICO Y ESTÉTICA EN LAS CANCIONES DE CEJAZ NEGRAZ.**

**BRAYAN STEVEN SIERRA RODRÍGUEZ**

**20081160039**

**MARCOS ALEJANDRO DAZA BARRETO**

**20082160028**

**Trabajo monográfico presentado para optar al título de Licenciado en Educación Básica  
con Énfasis en Humanidades y Lengua Castellana**

**Director**

**WILMER VILLA AMAYA**

**UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS**

**FACULTAD DE CIENCIAS Y EDUCACIÓN**

**LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES Y  
LENGUA CASTELLANA**

**BOGOTÁ**

**2016**

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

---

**Firma del presidente del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

**Firma del jurado**

---

## **AGRADECIMIENTOS**

### **I**

**A mi padre Juan Daniel Sierra Vecino, que me enseñó de lealtad sin hablar de ella. BSSR.**

### **II**

**A mi madre María Magdalena, quien nos acompañó y compartió su constante apoyo en nuestro proceso de formación, en el andar de este sueño de ser maestros.**

### **III**

**A todos los raperos que resisten a través de la palabra y se niegan al olvido.**

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>10</b>
<b>RESEÑA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO PRIMERO. GENERAL.....</b>	<b>17</b>
1. Aproximación al estudio del RAP como discurso productor de conocimiento.....	17
1.1 El Hip-Hop en los Estados Unidos de Norte América.....	17
1.2 El nacimiento del Hip-Hop en Estados Unidos.....	19
1.3 El Rap en Colombia.....	21
2. Breve estado del arte.....	23
3. El RAP de Cejaz Negraz, el problema de investigación.....	32
3.1 Descripción del problema.....	32
3.2 Formulación del problema.....	34
4. Justificación.....	34
5. Objetivos.....	36
5.1 Objetivo general.....	36
5.2 Objetivos específicos.....	36

<b>CAPÍTULO SEGUNDO. LOS REFERENTES TEÓRICOS.....</b>	<b>37</b>
6. Fundamento teórico.....	37
6.1 El discurso, el contexto y el sentido.....	37
6.2 La noción de discurso.....	37
6.3 El contexto y el sentido.....	38
6.4 La metáfora.....	38
6.4.1 Metáforas estructurales.....	39
6.4.2 Metáforas orientacionales.....	40
6.4.3 Metáforas ontológicas.....	41
6.5 La experiencia y la narración: El lenguaje como mediador del código.....	44
6.6 La memoria colectiva.....	45
6.7 Los marcos sociales de la memoria.....	48
6.8 Artefacto de memoria.....	50
6.9 La escultura de sí.....	51
6.10 Intelectuales y subalternidad.....	54
7. Contextualización.....	55

7.1 Primeros contactos con el RAP.....	55
<b>CAPITULO TERCERO. RUTA METODOLÓGICA.....</b>	<b>57</b>
8. Perspectiva epistemológica para una metodología que se sustenta en la interpretación.....	57
8.1 Selección y muestreo.....	60
8.2 El corpus.....	64
8.3 Metodología del análisis del discurso.....	64
8.4 Metodología para el análisis de un artefacto de memoria.....	64
8.5 Metodología para un análisis estético.....	67
8.6 Metodología para una pedagogía de la memoria a partir del RAP.....	68
<b>CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN.....</b>	<b>69</b>
9. Preliminar.....	69
9.1 Las marcas semánticas y las marcas enunciativas.....	69
9.2 Las marcas retóricas.....	86
9.3 El RAP, la metáfora, y sus implicaciones pedagógicas.....	98
10. El rap y la construcción de memoria.....	99

10.1 Conociendo a Cejazz Negraz a través de sus canciones.....	102
10.2 Rememorando la calle de El Cartucho y su destrucción.....	106
10.3 Recordando a una chica amable.....	109
10.4 El Mundo Blanco desde el barrio.....	111
10.5 Esto es verdad de la calle del Bolívar.....	114
10.6 El RAP como texto social y artefacto de memoria en la escuela.....	116
11. La construcción de una figura estética por medio del Rap.....	117
11.1 El RAP y la escultura de sí.....	117
11.2 La estética desde el lenguaje performativo. La vida del artista a través de su obra.....	121
11.3 El rap como performance.....	127
11.4 La figura estética del rapero y sus aportes a la escuela.....	129
12. El RAP como apuesta pedagógica.....	130
12.1 Una aproximación al RAP desde los estudios culturales.....	131
12.2 La literacidad en las metáforas del RAP de Cejazz Negraz y sus aportes a la pedagogía.....	133
12.3 El RAP, ética y estética: Una aproximación a una pedagogía performativa.....	136
12.4 Hacia una pedagogía de la memoria.....	137

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>140</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>145</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>148</b>
<b>Corpus seleccionado.....</b>	<b>148</b>

## INTRODUCCIÓN.

Los análisis del discurso son unos de los estudios que más auge han tenido en los últimos años pues estos han permitido un acercamiento y comprensión de distintos textos. El RAP es uno de los que no ha escapado a ser analizado por semiólogos y lingüistas, pues son estos quienes principalmente han decidido adentrarse en estos discursos para comprender los significados que contienen.<sup>1</sup>

Si bien es cierto, los análisis del discurso han ido ampliando los conocimientos que sobre el RAP se tienen, hay que resaltar que dichos estudios han tenido una perspectiva enfatizada en disciplinas como la lingüística y la historia<sup>2</sup>. Es por lo anterior que nuestro interés versó en hacer una interpretación de las canciones de Cejaz Negraz, las cuales pudieran resignificar su valor no sólo estético, social, histórico y lingüístico, sino que se considera imprescindible incluir el componente pedagógico que en él hay.

Este trabajo se encuentra enmarcado en una perspectiva de los estudios culturales, pues es gracias a este campo que se logró transgredir la hegemonía disciplinar ( y universalizante) que estas imparten, para que esta investigación lograra entablar un diálogo con múltiples saberes, entre ellos los estudios del discurso, la estética y la pedagogía.

---

<sup>1</sup> Esta afirmación parte de los trabajos encontrados al elaborar el estado del arte en la presente investigación, entre ellos se encuentran El Rap es mi Nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos; Figuras retóricas en el hip-hop español; El Rap español en el ámbito de los discursos de especialidad, entre otros.

<sup>2</sup> Para conocer las investigaciones enfocadas e disciplinas ir al estado del arte de este trabajo.

Es por lo anterior que la presente monografía se ubica en una perspectiva epistemológica sustentada en la interpretación; es gracias a este enfoque hermenéutico que el Análisis del Discurso adquiere relevancia, logrando ir más allá de la simple identificación de marcas discursivas en un corpus de canciones, a una descripción, análisis e interpretación de las mismas a partir de las lecturas que se hacen de dichas narrativas desde este aquí y ahora.

Este trabajo analiza un corpus de 15 canciones el cual fue extraído de la obra discográfica de Cejaz Negraz y cuya selección se realizó teniendo en cuenta que sus temáticas giraran en torno a las tres categorías propuestas, memoria, metáfora y estética.

El presente trabajo está estructurado en cuatro capítulos. El primer capítulo se encuentra subdividido en cuatro partes, en la primera de ella se realiza una aproximación al HIP-HOP desde su nacimiento en Estados Unidos hasta su aparición como RAP en Colombia. En la segunda parte se encuentra un breve estado del arte, que incluye algunas tesis basadas en la cultura del HIP-HOP y en el RAP específicamente.

En la tercera parte se propone el problema de investigación con su formulación y una descripción del mismo, en base al RAP de Cejaz Negraz. Como cuarta parte está la justificación de la presente investigación, con sus objetivos generales y específicos pretendidos en esta monografía.

En el capítulo segundo se encuentran los referentes teóricos de la monografía. Las nociones de Discurso, Contexto y Sentido, se fundamentan en la teoría de Victorino Zechetto; la categoría de metáfora se encuentra basada en los tres tipos de metáforas propuestos por George Lakoff; la categoría de memoria colectiva, la cual se apoya en los marcos sociales de la memoria

desarrollados por Maurice Halbwachs y por último la categoría de escultura de sí la cual es desarrollada por Michel Onfray.

Otras subcategorías definidas en el segundo capítulo y que poseen gran importancia en esta monografía son la de artefacto de la memoria, intelectuales y subalternidad. Este capítulo finaliza con una contextualización, que es un relato sobre nuestros primeros contactos con el RAP y nuestra relación con sus temáticas.

En el capítulo tercero se aborda la ruta metodológica de esta monografía. En esta parte se encuentra la metodología para el análisis del discurso, del artefacto de memoria y un análisis estético. En este apartado también se encuentran los criterios tenidos en cuenta para la selección y el muestreo, que se llevó a cabo al elegir a Cejaz Negraz y el corpus de su obra.

El capítulo cuarto es el análisis de la información, este se encuentra subdividido en cada una de las tres categorías de análisis y en el apartado que presenta una propuesta pedagógica desde el RAP. Para la primera categoría propuesta se analizaron las marcas discursivas, semánticas, enunciativas, y retóricas. Para el abordaje semántico se profundizó en los temas tratados y propuestos por el artista en cada una de las canciones. En el área de la enunciación se acudió al sujeto emisor pero además a sus posibles receptores o escuchas.

En la parte de las marcas retóricas se hizo una búsqueda minuciosa en la que se extrajo del corpus las metáforas construidas por el cantante, analizándolas a partir de tres tipos de metáforas: las estructurales, las orientacionales y las ontológicas.

Para la categoría de memoria en primer lugar se acudió al corpus para extraer de allí los fragmentos, canciones y formas en los que el artista construye o reconstruye una memoria individual y colectiva, apoyándose en los marcos sociales de la memoria. Por otro lado, algunas

canciones fueron analizadas individualmente para ver si ellas constituían artefactos de la memoria.

Para la categoría de estética se estudió la propuesta del artista, la cual se relacionó con la teoría de la escultura de sí; la construcción de dicha relación hizo que la vida y la obra del rapero se tomaran como una sola. Conceptos como estética, ética y estilo fueron desarrollados no solo con el corpus de canciones, sino que también se usaron fragmentos de otras canciones, videos musicales, conferencias, y entrevistas.

En el apartado que propone una pedagogía a través del RAP, se abordó en relación a los estudios culturales, estos por sus características hicieron posible un mayor aprovechamiento de las riquezas artísticas y de saber propias del RAP. Este apartado fue dividido en cuatro partes, en la primera de ella se hizo un acercamiento a la relación de estudios culturales y el pensamiento de frontera con el RAP; la segunda parte relacionó los aportes pedagógicos que hay en el RAP desde su riqueza metafórica y desde su construcción oral y de literacidad vernácula; la tercera parte consistió en relacionar el RAP como performance y su relación con la triada ética-estética-pedagogía. Por último se realizó un apartado en el que se presenta al RAP como una alternativa pedagógica para la construcción de memoria.

Finalizamos esta introducción señalando que el objetivo de esta monografía trasciende el análisis de un corpus de canciones, pues busca encontrar las implicaciones sociales y pedagógicas que puedan existir en el RAP al vincularse éste con la escuela.

## RESEÑA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La historia de este proceso inicia en el primer semestre del 2014, cuando en una charla entre Brayan Sierra y Marcos Daza se despertó la inquietud acerca de la marginalidad y el texto que la narra, en este caso el RAP y su artista, el rapero, quien desde luego fue protagonista de nuestra idea desde el inicio; la relación del rapero con la teoría de la escultura de sí del filósofo Michael Onfray nos hizo emprender el camino con un enfoque estético y filosófico, que no fue descartado pero se volvió solo un apartado más del trabajo.

Posteriormente decidimos buscar otras formas en que la marginalidad, la violencia, la drogadicción y otras tantas problemáticas juveniles de los barrios son investigadas, encontrando en textos de antropólogos, historiadores y sociólogos un acercamiento a estas temáticas, pero también un silencio de la voz de las personas implicadas. Luego, acudimos a la literatura colombiana, la novela sicaresca y las crónicas fueron textos donde encontramos formas especiales de narrar, pero ninguna tan cercana y sentida como el RAP.

Cuando el anteproyecto fue presentado al proyecto curricular(a finales del 2014), este fue leído por el profesor Wilmer Villa a quien se le propuso dirigir la monografía; con él no se cambió la idea que veníamos tejiendo, pero si se transformó. Tras los primeros encuentros con el maestro Wilmer Villa, el texto se fue despojando del lenguaje positivista y las pretensiones de comprobar, demostrar, naturalizar, explicar y narrar al otro. El marco teórico que era tal vez el área en la que más habíamos buscado, pero más dificultades sentíamos, fue la primera en recibir aportes, los cuales dieron un impulso al encauzamiento del trabajo.

Para el marco teórico, en varias reuniones que por lo regular se hacían mínimos 3 veces al mes en La Macarena, se fueron presentando una serie de diálogos de saberes, de negociaciones,

en la que nosotros presentábamos los textos que estábamos leyendo para la elaboración del estado del arte de la investigación y el marco teórico. En medio de esta negociación, junto al maestro Wilmer, se abordaron las categorías que iban a orientar el trabajo y algunos textos que contribuirían a la construcción del enfoque epistemológico de la investigación.

Entre las temáticas abordadas se encontraban la investigación cualitativa, el enfoque hermenéutico, el análisis del discurso, los marcos sociales de la memoria, desarrollados por autores como, justo Arnal, Luis Garagalza, Victorino Zecchetto y Maurice Halbwachs. La tesis continuaba avanzando así como las reuniones y el diálogo constante con el profesor, sin embargo aún parecía estar encasillado disciplinariamente, entonces fue propuesto por el director un nuevo cuerpo y campo de saber que permitiría abordar muchas riquezas del RAP que sin la interdisciplinariedad y el diálogo de saberes no serían posibles, hablamos de los estudios culturales.

Para el año 2015, el grueso del marco teórico empezó a construirse, conceptos como el de Artefacto de memoria, pensamiento de frontera, subalternidad, paradigma otro, transdisciplinariedad, desarrollados por autores como Walter Mignolo, Katherin Walsh, Victor Vich, Virginia Zavala, nos dieron nuevas y distintas perspectivas con las cuales abordar un contenido tan especial como es el RAP.

En el semestre del 2015-2, se presentaron varios acercamientos al artista, conocimos su tienda de ropa, charlamos un poco acerca de la propuesta y de la nueva película (Las tetas de mi madre) de la cual Cejaz Negraz sería uno de los artistas que participaría en la elaboración del soundtrack.

Se acordó con el artista realizar una entrevista, pero por motivos de tiempo, pues nos encontrábamos trabajando y él inició una gira por países de Europa y de América, fue imposible llevarla a cabo. Sin embargo esto no impidió el desarrollo de la monografía.

El segundo semestre del 2015 se caracterizó por ser el semestre en el que se realizó el análisis de datos, en él fue desarrollada casi en su totalidad esta monografía, dejando solo pendiente un apartado del último capítulo, la propuesta de una pedagogía de la memoria a través del RAP. Estos avances fueron entregados en el mes de febrero. Posteriormente el Maestro Wilmer Villa devolvió la monografía dando un visto bueno, sin embargo, hizo una acotación de unos pequeños ajustes que debían hacerse para darla por terminada y poderla entregar al Concejo Curricular.

La monografía fue terminada de elaborar en su totalidad para el mes de marzo, y su entrega final se hizo en el mes de abril, con la aprobación del director Wilmer Villa.

## CAPÍTULO PRIMERO. GENERAL.

### 1. Aproximación al estudio del RAP como discurso productor de conocimiento.

#### 1.1. El Hip-Hop en los Estados Unidos de Norte América.

El surgimiento del Hip-Hop en Estados Unidos no se puede comprender si se desconocen cuáles fueron los antecedentes que lo hicieron posible, debido a que este es un crisol de muchos elementos que en casi tres décadas se fueron sedimentando para dar origen a este movimiento.

Los antecedentes del Hip-Hop se ubican en la década de los 50s, época en la que en los EE.UU empieza una renovación urbana a cargo de Robert Moses, quien tenía como proyecto construir la *Cross-Bronx Expressway*, una avenida que “atravesaría El Bronx desde los suburbios de Nueva Jersey hasta los suburbios de Queens, pasando por el Upper Manhattan, en apenas quince minutos” (Chang, 2014, p.22). Robert Moses a través de permisos de “Renovación Urbana” logró evitar la expansión de barrios de Manhattan clausurandolos por completo, el comercio en esta zona quebró y las familias puertorriqueñas, afroamericanas y judías se vieron en la obligación de huir para empezar a poblar otros condados.

El éxodo de la mayoría de familias fue al South Bronx, en donde se comenzó a construir complejos como el Bronx River Houses y Millbrook Houses (Chang, 2014, p23), enormes edificios de 1.200 apartamentos, en donde las familias poco espacio de recreación tenían, lo cual convirtió rápidamente los pocos parques en focos de inseguridad y violencia.

Finalizando la década de los 60s la migración y el desplazamiento dentro de los condados de New York fue nefasta; los blancos ya no habitaban el Bronx y habían decidido mudarse a Westchester, o al norte del Bronx, mientras que los latinos, los afroamericanos y los

afrocaribeños se desplazaron a algunas zonas cerca del Norte y a los pocos edificios que aún quedaban en pie en el South Bronx, una zona sumida en la miseria debido a que las fábricas se habían mudado al Norte ocasionando un desempleo de “cerca del 60% entre los jóvenes” (Chang, 2014, p25).

El segundo antecedente que influyó en la gesta del Hip-Hop fue el componente revolucionario que heredó de las luchas sociales que se llevaron a cabo en las décadas de los 50s y 60s; Por un lado, las reivindicaciones sociales lideradas por Marthin Luther King, un activista que luchó por los derechos civiles de los Afroamericanos, buscando que estos obtuvieran el derecho al voto, que no fueran discriminados, que tuvieran derecho al trabajo y a la libertad. Además de la lucha iniciada por Marthin Luther King, surgió la organización Panteras Negras, quienes apoyaron a las comunidades negras con la creación de programas de desayunos para los niños, clínicas gratuitas, formación en primeros auxilios y autodefensa.

Las Panteras negras llevaron a cabo grandes movilizaciones como la llamada “Liberen a Huey“(Chang, 2014, p.68) en pro de la liberación de uno de sus miembros preso por el presunto asesinato de un policía. Estas manifestaciones hicieron que confluyeran no solo las comunidades afro de Estados Unidos, sino que movilizaron a los jóvenes latinos, originando así el Movimiento Juvenil Chicano en la ciudad de Los Angeles.

El tercer componente social previo al inicio del Hip-Hop fueron las Pandillas de los años 70, surgidas por el declive de los movimientos revolucionarios como el Partido Panteras Negras; debido al asesinato y encarcelamiento de sus miembros, las calles quedaron con un vacío de poder que poco a poco fue ocupado por las pandillas, principalmente en Harlem, Brooklyn y el Bronx. Pandillas como los Young Lords conservaron un carácter revolucionario, y

lograron hacer algunas acciones en pro de su comunidad como el asalto a un vehículo que transportaba una máquina de Rayos X, y la toma de un hospital junto a los Savage skulls y los Savage Nomads. Otras pandillas como los Ghetto Brothers, los Seven Inmortals y los Black Spades se sumergieron en una guerra, que poco a poco fue cobrando la vida de sus miembros, muchos terminaron muertos y otros en la prisión.

## **1.2 El nacimiento del Hip-Hop en Estados Unidos.**

Hacia el año de 1973 ocurrió un hecho que cambiaría por completo la historia del West Bronx; un Joven Dj llamado Clive Campbell que pronto se conocería como Kool Herc realizó una fiesta la cual daría inicio a su carrera como precursor del Hip-Hop en Estados Unidos. Kool Herc era muy joven cuando empezó, pero poco a poco se fue dando su lugar en las fiestas, primero tocó en house parties y luego en la calle, en discotecas como “The Twilight zone en la Jerome Avenue” (Chang, 2014, p.114). Kool Herc creció admirando a los Djs de los Sound Systems de Kingston como “Count Machuki, King Stitt, U-Roy y Big Youth” (Chang, 2014, p.109) los cuales lo influenciaron para el tipo de mezclas que pronto crearía, pues el deseo de Kool no era ser como los Djs de música Disco que habían en los Estados Unidos.

El gran aporte de Kool Herc al mundo del Hip- Hop fue descubrir que a las personas les interesaban partes específicas de las canciones, que las volvían realmente locas, esto se daba en “el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos o canciones: lo importante era el groove, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener.” (Chang, 2014, p.110). Este descubrimiento hizo posible que Kool Herc comenzara a mezclar distintos fragmentos de canciones,

prolongandolas y repitiendo la parte necesaria, logrando en sus oyentes un climax al momento de bailar.

Los Djs comenzaron a proliferar y fue así como surgió un Dj llamado Kevin Donovan , mas conocido como Afrika Bambata. Kevin es un ser enigmático y del cual solo se conoce que fue miembro de la pandilla Black Spades; sin embargo Afrika Bambata fue otro gran pionero del Hip-Hop pues gracias a él y a su organización artística Universal Zulu Nation,se empezó a hablar del evangelio de los cuatro elementos(El dj, el Mc, el b-boy y el grafitti).

El último de los tres grandes DJ del Hip Hop fue Joseph Sadler, más conocido como Grandmaster Flash , quien fue pionero en perfeccionar la técnica del Scratch, la cual consistía en empatar dos discos y moverlos de atrás hacia adelante para que sonara como si se rayara. El gran aporte de Flash a la escena Hip-Hop fue la figura del MC<sup>3</sup>, quien era quien animaba con su voz las fiestas de los Dj, debido a que este no podía hacer ambas cosas al tiempo; podría decirse que gracias a él surge el primer grupo de Hip-hop de la historia, llamado Grandmaster Flash and The Furious Five<sup>5</sup>.

Los otros dos elementos del Hip-Hop,—el grafiti y el break dance surgieron a la par de los DJs y los MC; el break dance era el tipo de baile de los jóvenes de los suburbios que asistían a las fiestas de los Djs, los cuales pronto comenzaron a retarse en la pista de baile con los miembros de otras pandillas. Por último, el origen del grafiti fue investigado por Jack Stewart, quien según sus estudios tuvo sus orígenes en los vecindarios afroamericanos de Filadelfia en 1965 (Chang, 2014, p.103).

---

<sup>3</sup> Master of Ceremony o Maestro de ceremonia.

Un reconocido aerosolista que se hacía llamar Steve “Espo” Power buscó los orígenes del grafiti y halló que el primero en iniciar esta práctica fue “Cornbread”, un joven que empezó a pintar las calles y en especial los metros de Filadelfia y cuya intención de hacerlo era impresionar a una chica. Poco a poco se expandió la costumbre de dejar la firma con aerosol en los metros y estaciones de buses del país, Topc Cat, Taki 183, Cliff 159 eran unos de los tantos grafiteros que dejaron plasmadas sus firmas por cualquier lugar a donde iban.

A medida que esta práctica se expandió, los grafiteros le dieron un manejo mucho más artístico, en el que comenzaron a combinar mejor los colores, a darle formas a las letras, hasta convertir sus grafitis en obras de arte como las que se ven en la actualidad.

### **1.3 El Rap en Colombia.**

El movimiento hip hop en Colombia tiene sus orígenes en la mitad de la década de los años 80 con la llegada de películas como Electric Bogaloo, Breaking, Wild Style y Beat street (Pedraza, 1995 pp. 20). A través de estas películas, los jóvenes de algunos barrios populares Bogotanos tuvieron contacto con este nuevo estilo de baile, el cual comenzaron a imitar bailando en las calles, las entradas de los teatros, y en sus propias casas. Fue así como surgieron los primeros grupos de Break Dance en Bogotá, teniendo como origen el barrio de Las Cruces, en donde se conformó el grupo New Rappers Breakers.

Los New Rappers Breakers eran jóvenes que empezaron bailando como los personajes de las películas que veían, los cuales poco a poco perfeccionaron y desarrollaron su propio estilo; esto los llevo a participar en distintas competencias contra otros grupos de Breakers como Los Streap powers y los Ecuatos. Estas competencias eran realizadas en discotecas de Bogotá, tales como :

“Estudio 51, en la séptima con 51; Tropicodisco, en la 68 con 68; Kronos Disco Party, en la 34 con once, Rumba Latina, Atlántida y La mamá de Tarzán.” (Vargas, 2014).

Posteriormente las relaciones de los integrantes de los New Rappers Breakers con el Hip-hop no solo se limitarían a la vertiente del Break Dance, sino que se extendería al RAP<sup>4</sup>, surgiendo de este grupo de bailarines dos de las bandas pioneras de este género en Bogotá, La Etnia y Gotas de RAP. La segunda mitad de los años 80s y la primera mitad de los 90s es la época en la que el Rap surge en Colombia, se consolida Etnia Raza, actualmente conocida como la Etnia, Gotas de Rap, Raza gangster, Peligro Social, Doble Key y Mista Rey.

En los años noventa y en la actualidad las bandas no solo se dedicaron a hacer Rap, sino que fueron ampliándose a otros proyectos culturales como La Opera Rap (Caycedo, Ruiz, & Gil, 2010, p.41), uno de los montajes en el que se mezcló el teatro y el Rap bajo la dirección de Patricia Ariza y con la actuación de los integrantes de Gotas de Rap. Esta Opera no solo se presentó en La Candelaria, además realizó “una gira por Inglaterra, Gales, Alemania, Holanda y Bélgica e incluso se presentó en el parlamento europeo” (Caycedo, Ruiz, & Gil, 2010, p.41). Otros artistas que en la actualidad han incursionado en otras formas de cultura desde el Hip-Hop son Don Popo, quien tras la separación de Gotas de Rap, fundó el centro cultural La Familia Ayara<sup>5</sup> en el que trabaja con distintas actividades culturales.

---

<sup>4</sup> Muchos significados se han intentado dar acerca del origen de la palabra Rap, en esta tesis manejaremos la definición dada por Luisa Trujillo en su artículo Rap: Identidad y sensibilidad transnacional, en la que el Rap es la sigla Rythm American Poetry.

<sup>5</sup> La Familia Ayara es una organización que realiza actividades pedagógicas y culturales con jóvenes a través del Rap, el arte, el teatro, el grafito etc. Tomado de <http://ayara.org/>

De los años 95 hasta la actualidad múltiples agrupaciones de RAP han surgido, como lo son Ashanty y Lecciones de miedo de Cali, Alianza Hip- Hop por Medellín, y tantas otras de los últimos 15 años que se han sumado, como lo son Tres coronas ,Asilo 38, Flaco Flow ,Fondo Blanco, Poetas malditos y Crack Family.

## **2. BREVE ESTADO DEL ARTE.**

Desde el presente siglo, investigadores de distintos campos han volcado su interés en el estudio y análisis de la cultura Hip Hop y de todas sus vertientes. En Colombia, trabajadores sociales, antropólogos e historiadores han aportado algunas investigaciones que hoy nos aproximan a esta cultura.

En su trabajo de grado, Darío Ayarza (Ayarza Sánchez, 2001) tiene como objetivo describir

“las mediaciones que hacen posible que los productores de hip hop, construyan e incorporen en sus elaboraciones identitarias registros tomados de una cultura juvenil de circulación global. El segundo se relaciona con la manera en que estos productores se abren camino en el contexto local entablando relaciones, adoptando estrategias y realizando actividades que los convierten en agentes de procesos globales” (Ayarza Sánchez, 2001, p.10).

En este trabajo Darío expone la manera en que los raperos incursionan no solo como receptores de una cultura, sino que pasan a convertirse en productores culturales. Su interés radica en describir y analizar las estrategias que usan los jóvenes raperos para incursionar en un contexto global, a través de la música y de las demás manifestaciones del Hip-hop.

Ivonne Chávez -comunicadora social- en su tesis *Gotas de Rap: una historia por contar* (Chávez, 2007), en un principio vincula el teatro con la comunicación social, para buscar el valor comunicativo del teatro y su influencia social.

Estos son por cierto los dos campos con los que la autora ha tenido contacto en su recorrido académico. Los avances en su proceso de investigación la condujeron a *Gotas de RAP* (uno de los grupos pioneros del rap en Colombia), agrupación de donde surgió el proyecto teatral de *Rapsoda*, el cual era en principio el grupo a estudiar.

A raíz del interés generado por el encuentro con la historia de *Gotas de Rap* el trabajo toma un rumbo que va hacia la solución de interrogantes como ¿qué los hizo surgir? ¿Cuáles fueron sus vivencias? ¿Qué los hizo separarse? ¿En dónde están? ¿Qué están haciendo? ¿Por qué nace *Rapsoda*?

Sobre esto Ivonne nos dice:

“Esta es una historia que vale la pena ser contada, primero, para no olvidar procesos sociales que desde el anonimato han marcaron la historia y han dado paso a nuevos procesos; segundo, para exponer territorios sociales que muchas veces desconocemos y que la comunicación permite develar e indagar y tercero, para darle la voz a grupos como *Gotas de Rap* y *Rapsoda Teatro* y entender no solo las transformaciones de cada uno de estos grupos, sino la carga social que llevan en su historia. Y finalmente poder ver como el entorno social afecta los procesos, los destruye y vuelve a construirlos.” (Chávez, 2007, p.35).

Esta tesis se ve atravesada por el carácter comunicativo de dos expresiones artísticas y culturales como lo son el teatro y el hip hop, tratada desde la historia de dos agrupaciones juveniles, una de RAP (Gotas De Rap) y otra de teatro (Rapsoda), de las que se hace un recorrido histórico, a la vez que se vinculan con su potencia y posibilidades comunicativas.

Otro trabajo que vale la pena destacar es el artículo realizado por Gladys Castiblanco (Castiblanco Lemus, 2005) debido a que en este se describe la manera en que diversas prácticas juveniles -como las llevadas a cabo por los raperos-, logran ser una resistencia para ciertos modelos de vida o sociedad ya establecidos.

Gladys al respecto complementa diciendo que :

“El debate sobre las culturas juveniles, sobre la constitución de la subjetividad y la construcción de identidad, como proceso y posibilidad de conformación de sí mismo , implica necesariamente ser visto también desde las formas como los jóvenes asumen un posicionamiento frente a las relaciones de poder y los ordenamientos sociales, las rupturas de tales ordenamientos y las formas como inventan estrategias para transgredir y ampliar sus espacios de autonomía, es decir , las formas o prácticas de resistencia.”  
(Castiblanco Lemus, 2005, p.256).

Esta resistencia que plantea Gladys no solo es una resistencia externa, que hace frente a un modelo social, o una institución en específico, sino que es también una *técnica de sí*, en la que el rapero *deconstruye* y problematiza su interioridad, para dar forma a su subjetividad poniendo en crisis su conducta moral.

Otro artículo con la participación de Gladys (Castiblanco Lemus, 2008) “Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes” aborda desde el trabajo social la categoría de Cultura Juvenil, en el que mediante una etnografía de dos agrupaciones *rave* y *hip hop de Bogotá* se buscaba:

“describir y analizar los procesos de conformación de la identidad entre jóvenes ravers y hoppers desde una perspectiva relacional que incluya las categorías de género, clase social, territorio y etnicidad... describir y analizar las diferentes actividades y rituales de interacción social que realizan hombres y mujeres ravers y hoppers en los lugares en que se expresa su mundo, tanto en el ámbito privado como en el público.” (Castiblanco Lemus, 2008, p.16).

Este artículo, debido a que hace parte de una investigación más amplia, es muy corto y poco profundo, sin embargo este se especializa en el marco conceptual de la investigación y la relación de estos con el trabajo social.

Juana Espitia en su Trabajo de grado (Espitia Arévalo, 2008) “*El Rap es mi Nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos*” realiza un barrido histórico en el que describe el surgimiento del Hip-Hop hasta llegar a Bogotá; para ello Juana nos cuenta que :

“Utilizando como fuente primaria las líricas que hacen parte de los dos primeros trabajos discográficos se pretende responder al interrogante sobre ¿Cómo se representa Colombia en el discurso del rap? lo anterior parte de la hipótesis de que los jóvenes de las clases populares que producen rap en la ciudad de Bogotá y más propiamente en el barrio Las Cruces reconocen su entorno inmediato, reúnen las problemáticas barriales y construyen un discurso cargado de una fuerte carga de resistencia al poder, este entendido como: El

Estado, la educación, las fuerzas militares, los grupos al margen de la ley, etc.” (Espitia Arévalo, 2008, p.8).

Juana resalta en las líricas de estos grupos expresiones de una cierta noción de Nación, o alguna posición frente a esta; algunos fenómenos comunes y particulares son narrados y al tiempo que exponen una cierta idea de Nación la enfrenta y la resisten.

Servicio militar

conmigo no vas acabar

servicio que me ata y me obliga asesinar

me manada a un mundo de locos

donde hay que disparar

mi parche sigue inocente

porque desde arriba me toca matar

las balas no van a parar

las madres no van a callar

un pueblo que se educa y pide ¡libertad!

Artículo 18 de mi constitución

lo dice muy claramente respeten mi decisión

objeción de conciencia

está bien estipulado

lo dice muy claramente que nadie será obligado

entonces yo me pregunto

me digo que es lo que pasa  
violaron mi libertad milicia sin importar.<sup>6</sup>

En el trabajo de Juana Espitia hay una ausencia de la participación del sujeto y su producción artística, debido a que este gira entorno a conceptos específicos como Identidad y Nación que la autora plantea desarrollar. Consideramos que para cualquier investigación es imprescindible la voz del sujeto, para que este no sea considerado solo como un objeto de estudio, sino como un ser que posee un lugar y una forma específica de representarse en el mundo.

Hay que resaltar que el trabajo de Espitia busca ubicar históricamente la llegada del Rap en Colombia, dentro de unas fechas, eventos o acontecimientos que lo hicieron surgir y expandirse hasta llegar a Bogotá.

“Como se había planteado, la primera producción discográfica salió al mercado en el año de 1995 sin embargo esta no puede considerarse la primera alerta de la existencia del rap en Bogotá... “(Espitia, 2008, p.34).

Es evidente que este trabajo hace un esfuerzo por situar temporal, político y socialmente al rap en Bogotá y más específicamente en el barrio Las Cruces, en ese sentido, el documento tiene una riqueza conceptual, pues los datos hallados en él muestran del rap sus tiempos, sus etapas, su llegada al país, también su tinte político, de exclusión, de protesta, expresión y manifestación. Es decir que no desconoce su aspecto social, pero deja a un lado el aspecto creativo y la voz de

---

<sup>6</sup> Fragmento de Militares de Gotas de Rap.

los sujetos en interacción con su tesis. Respecto a la contextualización y los orígenes del RAP Espitia nos dice:

“como resultado de todo este proceso de reapropiación cultural, en medio de un ambiente de inseguridad, pobreza y violencia un grupo de jóvenes se toma las calles del barrio Las Cruces para bailar Break Dance: del grupo New Rappers Breakes, conformado a mitad de la década de los ochentas van a salir los integrantes de los grupos Gotas De Rap y La Etnia...” (Espitia, 2008, p.26).

Identidad, territorio o representación son conceptos que interesan a investigaciones antropológicas o históricas como esta. Consideramos que el interés de Juana Espitia fue realizar una historia del surgimiento de unas bandas de RAP , dejando a un lado el análisis de dichos discursos, obviando las riquezas y posibilidades estéticas de los mismos.

Por otro lado Espitia nos dice que:

“la televisión fue y posiblemente siga siendo el principal contacto con la cultura occidental, en esta se proponen nuevos mundos posibles, las imágenes están creadas para impactar, le muestran al individuo un nuevo mundo y lo obligan a buscar la manera de llegar a él, de alcanzarlo, de hacer parte de esta dinámica de consumo...” (Espitia, 2008, p.24).

Si bien es cierto, la televisión ha sido uno de los pilares mediante los cuales no solo los jóvenes raperos, sino todos los ciudadanos tienen acceso a la ilusión de sociedad de consumo que llega de occidente, es difícil aseverar que estos jóvenes raperos son obligados por los medios a tener como objetivo principal vincularse a este nuevo mundo posible.

Por último la autora Juana Espitia nos dice que

“son muchas las definiciones que los rappers dan a su arte. Esta es un arte que supera su carácter narrativo: “El rap dicen muchos es hablar, denunciar, protestar, confrontar, interpelar, cuestionar, pero ante todo vivir, es hacer, es experimentar una forma de vida alterna como respuesta, que no espera ser resuelta por otros, sino que ocurre en las vivencias, justamente cuando estas desafían los límites.” De esta manera se establece que el rap ocupa todos los espacios de realización de la vida cotidiana de los jóvenes.” (Espitia, 2008, p.32).

Consideramos que la autora no solo debió preguntar qué se comprende por Rap, sino realizar un análisis, una interpretación de este, además el RAP no puede ser separado del artista; la vida y obra del artista son imprescindibles y el trabajo histórico de Espitia lo ha dejado a un lado, para reducirlo a un acontecimiento que en Colombia tuvo surgimiento en la ciudad de Bogotá.

En Europa a diferencia de Colombia los estudios que giran en torno al RAP tienen un enfoque lingüístico, como es el caso de Basilio (Pujante Cascales, 2009) y su ensayo La retórica del Rap, en el que analiza las figuras retóricas en algunas de las canciones de violadores del verso. Para el año 2013 Olof en su Tesis de Maestría “Figuras retóricas en el rap Español” (Åkerstedt, 2013) realiza uno de los mejores aportes al estudio de las figuras retóricas en el RAP, pese a su corto corpus; Olaf no solo analiza las figuras retóricas encontradas en el corpus seleccionado, sino que describe la función de estas en el contexto de las canciones y del hip-hop en general.

Unamuno en su artículo “El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap.” (Santos Unamuno, 2001) Propone la expansión de la cultura afroamericana, específicamente el hip-hop, en Europa no como una simple recepción cultural, sino que además surge una transformación y propuesta creativa autónoma que tiene que ver con una reinención, específicamente en el campo de lo lingüístico, estudio que se da delimitando el fenómeno en dos países Italia y España. Este artículo ha sido uno de los más completos desde la lingüística en torno al Rap, debido a que fue elaborado con un gran corpus de cerca de 250 canciones de artistas españoles.

A lo largo de la última década, lingüistas, antropólogos y sociólogos han ido volcando sus ojos hacia un discurso que se desarrolla en los lugares donde predomina la exclusión social, este es el caso del RAP.

Por último en el ámbito de los análisis de discurso Francisco Jiménez en su artículo “El rap español en el ámbito de los discursos de especialidad” (Jiménez Calderón, 2012) nos plantea una revisión de las definiciones erradas que se han hecho del Rap, tratándolo como una jerga, un lenguaje especial o una lengua de especialidad; este trabajo es relevante en la medida que propone una definición del Rap como discurso de especialidad, abordando otros aspectos como su terminología, la oralidad y su escritura.

Todos los trabajos anteriores son importantes para esta monografía en la medida en que nos muestran los varios enfoques y análisis que se han llevado a cabo sobre el RAP y la cultura Hip Hop a nivel mundial; algunos trabajos siguen una línea lingüística, enfocándose en el Análisis del Discurso y otros se han orientado por la línea antropológica o comunicativa.

Estas investigaciones fueron relevantes en la medida que nos ayudaron a ampliar y profundizar nuestros conocimientos acerca del RAP; Los Análisis del Discurso nos mostraron la riqueza de las figuras retóricas que emergen de las letras del RAP; los trabajos realizados por los comunicadores sociales, historiadores y antropólogos- con la excepción de uno- nos permitieron comprender el RAP no solo como un texto, sino que incluyeron a los sujetos que hay detrás de sus obras, otorgándoles el status de productores culturales.

### **3. EL RAP DE CEJAZ NEGRAZ, EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.**

En la escuela y en la calle, los jóvenes han logrado encontrar un lugar en el cual compartir y narrar todas sus historias o vivencias, ya sea en el espacio del descanso o en sus ratos libres. Estos espacios han ido surgiendo como lugares posibles en los que los jóvenes cuentan sus historias y manifiestan sus posibilidades estéticas. Nuestro interés principal como pedagogos en este trabajo ha surgido al ver en nuestras prácticas como docentes en formación, la poca vinculación y relevancia que se le da al RAP —y a los jóvenes que lo practican— en las escuelas. Es por lo anterior que con el presente trabajo se buscará interpretar y describir cómo un artista a través de su vida y de su narrativa manifestada en forma de canciones podría configurar una estética desde la subalternidad.

#### **3.1 DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA.**

Nuestro interés por analizar e interpretar las narrativas del RAP de Jhon Correa, más conocido como Cejaz Negraz, surge porque en ellas podría haber una construcción estética, en la que el sujeto crea una narración de sí, de los otros, de su territorio, a partir de su vida cotidiana. Este es un saber cercano a nuestra vida, pues desde jóvenes lo hemos escuchado, no

solo en la escuela, sino en los barrios populares que habitamos. El rap fue un fenómeno cercano a nosotros, que estuvo presente en varios momentos de nuestras vidas, en la adolescencia, nuestra juventud, llegando a nosotros incluso mientras éramos docentes practicantes.

Desde nuestra experiencia como estudiantes practicantes en algunos colegios de la ciudad de Bogotá, logramos observar que los jóvenes raperos contaban a través de sus canciones, sus experiencias, buscando darse un lugar en el mundo; sin embargo estos relatos no eran tenidos en cuenta en las clases, eran tipificados y estigmatizados tanto los discursos como los estudiantes. Fue por la exclusión de los raperos y su arte —evidenciada en la escuela—, que surgió nuestro interés por el rap y cómo podría este constituir una estética desde la subalternidad.

Es por lo anterior que como docentes vemos la necesidad de acercarnos a la vida y obra de un artista Bogotano conocido como Cejaz Negraz, pues consideramos que las letras de sus canciones no solo podrían resignificar el carácter artístico del RAP, sino que además podrían contribuir en la escuela como un texto social que da cuenta de una realidad vivida por los jóvenes, una realidad que se construye a través del lenguaje, que podría interpretar y dar forma al contexto y a la subjetividad.

Por último consideramos que la escuela no solo debería ver lo útil que hay en estas narrativas, sino cómo la escuela podría ser útil para la creación, análisis y reflexión de estas narrativas que podrían dar cuenta de las vivencias de los jóvenes habitantes de las zonas con mayor exclusión de la ciudad de Bogotá.

### **3.2 FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.**

A partir de la marginalización y exclusión de los jóvenes y sus narrativas surge el interés de resignificar la experiencia creativa del RAP, entendiéndolo como un arte que interpretaría y configuraría las dinámicas sociales que trata, y la posibilidad del encuentro de elementos estéticos con los cuales debatir la mirada excluyente y prejuiciosa que no permitiría develar las riquezas de las diferentes expresiones del mismo. El interrogante al que nos lleva lo anterior es ¿De qué manera un artista como Cejaz Negraz a través de sus narrativas podría resignificar el RAP como productor de memoria, metáforas, y una escultura de sí, llegando posiblemente a la configuración de una estética desde la subalternidad?

### **4. JUSTIFICACIÓN.**

El RAP, esa música que suena como un latido, escuchada no solo por los raperos, sino que es popular entre los jóvenes —y desde luego con más fuerza en los barrios en donde se origina— nos despertó un gran interés debido al menosprecio, a los prejuicios y a los estereotipos, que se han creado alrededor de este, ya sea en la escuela o en la sociedad.

A esto se suma la incongruencia que hay entre estos estereotipos y su riqueza lexical, la sensibilidad artística, y la narrativa vivida de sus líricas. Sin duda para nosotros es un arte, pero uno muy singular, que contiene en sí la vida cotidiana y prácticas del individuo, con su potencial artístico y casi que por consecuencia, un espíritu de resistencia. El RAP es un arte que construye o reconstruye la realidad debido a su coherencia con la vida de los autores y su contexto, una narrativa fiel que manifiesta o denuncia lo vivido.

La investigación que pretendemos llevar a cabo la consideramos pertinente para distensionar la mirada estereotipada que se ha construido sobre esta narrativa y su artista. Esta podría tener una consecuencia reivindicatoria para la juventud y sus experiencias creativas que movilizan y transforman sus contextos y subjetividades. De esta manera, se podría generar un diálogo que permita que la escuela, los jóvenes y estas narrativas rompan con los límites del prejuicio.

Otra razón que hace pertinente esta investigación es que consideramos importante descubrir como el RAP podría ser un texto social, que no solo ampliaría la comprensión de algunos fenómenos sociales, sino que a su vez este lograría darles un lugar y una voz a los habitantes que solo son visibles en los relatos oficiales, en los que su realidad es explicada a través de otros (sociólogos, antropólogos, lingüistas). El RAP podría surgir como una posibilidad estética digna de ser vivenciada, estudiada, contenida y tenida en cuenta académica, artística y socialmente.

Una tercera razón por la que consideramos esta investigación relevante es porque el RAP, como constructor de memoria, podría servir como artefacto de la memoria para las comunidades que habitan los contextos que narra y como herramienta pedagógica para la sociedad en general.

## **5. OBJETIVOS.**

### **5.1 Objetivo general.**

Reconocer a través de un análisis de las narrativas creadas por el artista Cejaz Negraz, su valor pedagógico, estético, social, cultural y la posibilidad de resignificar el RAP mismo llegando a propiciar una interpretación otra del mundo.

### **5.2 Objetivos específicos.**

Identificar en las narrativas de Cejaz Negraz una posible apuesta estética por medio del lenguaje metafórico y cotidiano, que lleve a la comprensión de fenómenos sociales como la pobreza y la violencia.

Caracterizar la manera en que las narrativas de Cejaz Negraz podrían construir un artefacto de memoria, que pudiera configurar una pedagogía de la memoria.

Reconocer en el rapero una posible figura estética, que se toma a sí mismo y a su contexto para construir sus prácticas y discursos.

## CAPÍTULO SEGUNDO. LOS REFERENTES TEÓRICOS.

### 6. FUNDAMENTO TEÓRICO.

#### 6.1. El discurso, el contexto y el sentido.

En la década de 1970 —con el surgimiento de la temática de los discursos—, se dio inicio a un cambio en la semiótica, que se vería complementado con los aportes de la corriente estructuralista y su renovación en la investigación. El gran aporte de los estructuralistas fue considerar que “la idea de discurso resultaba más rica para designar esos procesos de interacción social en los cuales se construyen y circulan los sentidos de los múltiples textos que día a día surgen en los grupos e instituciones sociales. (Zecchetto, 2002, p.185)

Fue desde este momento cuando el discurso dejó de concebirse como un texto aislado, lo cual hizo que se empezara a tener en cuenta dos nociones que giran en torno al concepto de discurso, el contexto y el sentido.

#### 6.2 La noción de discurso.

En su libro *La danza de los signos* Victorino Zecchetto define el discurso como “*Un mensaje situado*”, es decir, producido por alguien y dirigido a alguien. Se trata de una construcción social portadora de sentido y aprehendida mediante canales sensoriales.” (Zecchetto, 2002,p.192). El concepto de discurso podría describirse con sus 4 características principales:

- El discurso tiene un soporte material.

---

<sup>7</sup> Cursiva en el original

- El discurso tiene un significado total.
- El discurso debe tener una finalidad social.
- Los discursos por lo general están vinculados con otros discursos.

### **6.3 El contexto y el sentido.**

En su concepción de discurso, Zecchetto encuentra dos nociones clave que deben ser tenidas en cuenta al trabajar un análisis del discurso, estas son el contexto y el sentido. Para Zecchetto el contexto “expresa generalmente las condiciones sociales de producción, los procesos y prácticas que dan lugar a los temas, a los mensajes, a la difusión y modos de recepción de los discursos... el contexto es la manera concreta en que se colocan los discursos en la sociedad cada vez que se generan y después circulan entre los destinatarios.” (Zecchetto, 2002, p.186).

Para Zecchetto:

“El sentido no puede definirse, porque pertenece a la estructura misma de la actividad pensante humana, o sea, es parte de la naturaleza del hombre. Sin embargo todo sentido no puede manifestarse sino a través del mundo mismo, de una sustancia o conjunto signifiante” (Zecchetto, 2002,p.188).

Por lo anterior comprendemos que el sentido son las significaciones que hacemos de la realidad misma, en este caso por medio del lenguaje.

### **6.4 La metáfora**

En nuestra vida cotidiana, en especial en cada una de nuestras conversaciones, es inevitable reconocer que las metáforas impregnan nuestro lenguaje, pese a que no todas las veces seamos conscientes de ello. George Lakoff y Mark Johnson en su libro *Metáforas de la vida cotidiana*, han realizado un exhaustivo análisis en el que consideran que la metáfora impregna no solo la vida sino también el “pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica“. (Lakoff & Johnson, 2007,p.39).

Por otro lado Lakoff considera que:

“ Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos,cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas.” (Lakoff & Johnson, 2007,p.39).

Es por lo anterior que Lakoff centra su análisis en la metáfora, la cual para él consiste en entender y experimentar un tipo de cosas en términos de otra. A lo largo de su análisis Lakoff y Johnson encuentran tres tipos de metáforas, las cuales son las metáforas estructurales, las orientacionales y las ontológicas.

#### **6.4.1 Metáforas estructurales:**

Para Lakoff “Las metáforas estructurales son en las que un concepto está estructurado en términos de otro” (Johnson y Lakoff, 2007, p.50). Ejemplo:

Una discusión es una guerra (Lakoff & Johnson, 2007, p.40).

- Tus afirmaciones son *indefendibles*.
- *Atacó todos los puntos débiles* de mi argumento.
- Sus críticas dieron *justo en el blanco*.
- *Destruí* su argumento.
- Nunca le he *vencido* en una discusión
- ¿No estás de acuerdo? Vale, *¡Dispara!*
- Si usas esa *estrategia* te *aniquilará*.

En el ejemplo anterior es evidente como el concepto de discusión es estructurado parcialmente a través del concepto de guerra, se pierden y se ganan las discusiones como si fueran batallas épicas, se destruyen los argumentos, adoptamos posiciones de ataque o defensa según queramos defender o destruir los argumentos del adversario (enemigo) etc.

#### **6.4.2 Metáforas orientacionales:**

El segundo tipo de metáfora para Lakoff son las metáforas orientacionales, las cuales “son las que organizan un sistema global de conceptos con relación a otro” (Lakoff & Johnson, 2007, p.50). Estas metáforas en su mayoría tienen que ver con la orientación espacial, debido a que poseen su origen en la experiencia física; suelen ser del tipo arriba-abajo, dentro-fuera, delante detrás, etc. Ejemplo:

Feliz es arriba; triste es abajo

Me siento alto. Eso me levantó el ánimo. Se me levantó la moral. Estás saltando de gozo. Pensar en ella siempre me ayuda a levantarme. Me siento bajo. Estoy deprimido. Está

verdaderamente bajo estos días. *Cai* en una depresión. Mi moral *cayó* por los suelos.(Se encuentra abatido espero que pronto remonte.) (Lakoff & Johnson, 2007, p.51).

Otro ejemplo propuesto por Lakoff para abordar las bases sociales y físicas a través de las metáforas orientacionales es:

Un estatus elevado es arriba; un estatus bajo es abajo.

Tiene una *elevada* posición. *Subirá* hasta *lo más alto*. Está en la *cumbre* de su carrera. Está *subiendo* la escalera. Tiene poca movilidad hacia *arriba*. Está en *lo más bajo* de la jerarquía social. *Bajé* de posición. (Lakoff & Johnson, 2007, p.53).

### **6.4.3 Metáforas ontológicas:**

Las metáforas ontológicas, en palabras de Lakoff son las que ayudan a:

“Entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme.” Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas, categorizarlas, agruparlas y cuantificarlas y, de esta manera, razonar sobre ellas.” (Johnson y Lakoff, 2007, p.63).

Por lo anterior se puede decir que gracias a la experiencia que obtenemos de nuestros propios cuerpos, podemos catalogar a las ideas, a las emociones ya los acontecimientos como una sustancia o una entidad.

Los siguientes son algunos de los ejemplos propuestos en el libro *Metáforas de la vida cotidiana*, que dan cuenta de este tipo de metáforas.

La inflación es una entidad

*La inflación está bajando* nuestro nivel de vida.

Si hay *mucha más inflación* no sobreviviremos.

Hay que *combatir la Inflación*.

*La inflación nos está poniendo entre* la espada y la pared.

*La inflación* se hace notar en las cajas de los hoteles y en las gasolineras.

Comprar tierras es la mejor manera de *hacer frente a la inflación*.

*La inflación me pone enfermo* (Lakoff & Johnson, 2007,p64).

Otro tipo de metáfora ontológica es la conocida como metáfora de personificación:

Su teoría *me explicó* el comportamiento de los pollos criados en las fábricas.

Este *hecho habla* en contra de las teorías al uso.

La *vida me ha estafado* .

*La inflación se está comiendo* nuestras ganancias.

Su *religión le dice* que no puede beber vinos franceses.

El *experimento de Michelson Morley alumbró* una nueva teoría física.

Finalmente el *cáncer lo ancazó*. (Lakoff & Johnson, 2007, p.71).

El último tipo de metáfora ontológica propuesta por Lakoff es el de Recipiente, la cual en palabras del autor:

“es usada para entender acontecimientos, acciones, actividades y estados. Los acontecimientos; las actividades como sustancias; los estados como recipientes. Una carrera, por ejemplo, es un acontecimiento que se considera como una entidad discreta. La carrera existe en el espacio y en el tiempo y tiene fronteras bien definidas. Por tanto la vemos como un OBJETO RECIPIENTE que contiene participantes (que son objetos), acontecimientos como el principio y el final (que son objetos metafóricos) y la actividad de correr (que es una sustancia metafórica)” (Lakoff & Johnson, 2007, p.69).

Teniendo en cuenta lo anterior George Lakoff desarrolla el siguiente ejemplo

*Una carrera es un objeto recipiente*

¿Estarás *en* la carrera del domingo? (carrera como objeto RECIPIENTE).

¿Vas a ir *a* la carrera? ¿Carrera como OBJETO)

Ahora está *fuera de* la carrera (Carrera como OBJETO RECIPIENTE) (Lakoff & Johnson, 2007, p.69).

### **6.5 La experiencia y la narración: El lenguaje como mediador del código.**

Para comprender el concepto de metáfora en función del lenguaje como mediador de la experiencia y la materialización de la misma en forma de narrativa, es importante entender las implicaciones que se abordan desde Lakoff & Johnson. Es claro que dentro del contexto en que la dinámica del RAP se desarrolla, se maneja el mismo código entre los participantes de la comunidad, pero al hablar de código se podría decir que las implicaciones de este infieren que los participantes comprendan el mismo sentido de la palabra emitida por quien desarrolla el discurso, en este caso, el rapero, por lo que es importante en este aspecto resaltar la relevancia de la transparencia del lenguaje, los antilenguajes y la validación de léxicos dentro de espacios cotidianos y desarrollo de formas discursivas no formalizadas y esquematizadas de manera que, sea comprensible para todos quienes manejan el código.

Como menciona Halliday, “El principio es el de la misma gramática, distinto vocabulario, pero éste sólo en ciertas áreas, típicamente las que resultan esenciales para las actividades de la subcultura y que la separan de manera más radical de la sociedad establecida” (Halliday, 1986, p.214) esto para establecer que el uso de estas palabras, como lo es en el caso del RAP, surgen como herramientas experienciales que dan cuenta de momentos, espacios y contextualización de acontecimientos del día a día del rapero, es decir, los significados se intercambian de manera tal que puede dar cuenta de los fenómenos de una cultura.

Por lo anterior, para entender la metáfora como pragmática, lo que en términos formales sería la jerga, la lexicalización de la palabra en función. Para ello, es importante entender que los códigos emitidos por parte del rapero contienen unas características de un registro especial que

equivalen a un anti lenguaje admitido en esta categoría que es simplemente la jerga profesional asociada a las actividades de una contracultura (Halliday, 1986, p. 214).

Al hablar de la acción mediante la enunciación de la palabra, se habla de un carácter ontopolítico por parte de las líricas del RAP, entendiendo el aspecto ontopolítico como el que se encarga de cuestionar sobre la existencia de determinados objetos no perceptibles dentro de lo material, es decir, las funciones políticas y sociales que cumplen las líricas de Cejaz Negraz al plantear cuestionamientos que no se encuentran materializados, pero que son tangibles dentro de un contexto que es narrado a través de las diferentes experiencias que da cuenta en sus canciones, es por ello, que en este espacio, el lenguaje no sólo cumple una función comunicativa sino que además de ello es netamente reflexiva y crítica e invita a resignificar aspectos formalizados y esquematizados, en otro tipo de códigos que establecen una cercanía a la lectura del contexto.

Es importante por ello, resaltar la función de la narrativa como forma de materialización de experiencias, a través del uso de un lenguaje cotidiano y marginalizado para dar cuenta de aspectos propios del contexto social, que es lo que se evidencia en las líricas de Cejaz Negraz, quien da cuenta de estos aspectos propios que se enmarcan dentro del RAP, en su función comunicativa y social a través del manejo de metáforas.

## **6.6 La memoria colectiva**

En esta monografía la categoría de Memoria estará relacionada con la noción desarrollada por Maurice Halbwachs conocida como *memoria colectiva*, la cual es definida por el autor como “un proceso social de reconstrucción de un pasado significativo para una colectividad”

(Mendoza, 2014), reconstrucción elaborada a partir del lenguaje, recuerdos y anécdotas, que se dan entre las conciencias individuales o por así decirlo, las memorias autobiográficas de los sujetos al interior de un grupo o comunidad afectiva.

Cada uno de los miembros del grupo (sea la familia, la escuela, los amigos, los compañeros del trabajo) posee una conciencia individual, que es a su vez un punto de vista; la unión de cada uno de los puntos de vista de los sujetos pertenecientes a un grupo es lo que permite la construcción de lo que llamamos recuerdo.

Según Halbwachs, para que la memoria de una persona logre reconstruir un recuerdo con los miembros del grupo,

“no basta con que estos nos aporten sus testimonios: además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común.”  
(Halbwachs, 2004, p.34).

Cabe resaltar que para que un recuerdo sea posible, no basta con que los demás nos aporten sus testimonios, sino que dentro de nuestra memoria debe haber una “semilla de la rememoración(2004),es decir un recuerdo de aquellos hechos, vivencias o acontecimientos que los demás nos están narrando, de lo contrario esto no sería un recuerdo sino una *imagen viva*.

Halbwachs en su obra la memoria Colectiva contrapone los conceptos de Historia y memoria Colectiva , pues para él esta última posee dos grandes rasgos que la diferencian.

La primera diferencia es que la memoria colectiva es:

“una corriente de pensamiento continuo, de una continuidad que no tiene nada de artificial, ya que del pasado solo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene. Por definición, no va más allá de los límites de este grupo”. (Halbwachs, 2004,p.81).

Por lo anterior Halbwachs nos quiere decir que la memoria colectiva solo conserva aquellos recuerdos que siguen presentes —y que conciernen— al grupo que los mantiene vivos, a diferencia de la historia que busca identificar acontecimientos, sus fechas, grandes sucesos y personajes que han hecho en la “historia universal” grandes grietas entre los distintos periodos.

El segundo rasgo que encuentra Halbwachs (2004) es que existen varias memorias colectivas, a diferencia de la historia, la cual concibe solo una version de los hechos, debido a que el historiador siempre quiere ser objetivo e imparcial. Al respecto, el texto nos dice “la historia que quiere abarcar de cerca el detalle de los hechos se hace erudita y la erudición no concierne más que a una ínfima minoría” (Halbwachs, 2004, p.81).

Esta mirada objetiva por parte del historiador, hace que este se situe por fuera de los grupos, dejando entre cada acontecimiento histórico un gran número de silencios, de hechos, de recuerdos que fueron descartados por no ser relevantes.

A diferencia de la historia, la memoria colectiva está cargada de subjetividades de cada uno de los individuos miembros del grupo, cuya conjunción de todas estas conciencias configuran una memoria que tiene como límite la duración de la vida humana.

## 6.7 Los marcos sociales de la memoria

A lo largo de toda su obra, Maurice Halbwachs desarrolló la noción de marcos sociales de la memoria, los cuales son “un conjunto de puntos de referencia” (Halbwachs, 2004, p.373) que permiten la reconstrucción de aquello que denominamos memoria. Los marcos sociales de la memoria podrían clasificarse en dos tipos: Los generales y los específicos.

Como marcos sociales específicos se encuentran la religión, la familia y la clase social mientras que los marcos generales son el lenguaje, el tiempo y el espacio.

Para Halbwachs “las convenciones verbales constituyen el marco elemental y estable de la memoria colectiva” (Halbwachs, 2004, p.104), es decir, el lenguaje como marco es aquel que nos permite tener una convención dentro de un grupo o colectivo de personas, mediante el cual es posible la comunicación y la transmisión de contenidos verbales. El segundo marco que se tendrá en cuenta en esta monografía es el del tiempo, el cual para Halbwachs (2004) tiene como características el ser limitado y relativo, pero es real, en la medida en que tiene un contenido, es decir ofrece una materia de hechos al pensamiento.

El carácter limitado y relativo del tiempo se debe a que el propio grupo y las conciencias individuales que lo componen al momento de recordar, “sus pensamientos se remontan más o menos lejos, más o menos rápido dependiendo del pasado o el tiempo de cada grupo” (Halbwachs, 2004, p.127).

Cada vez que un grupo recuerda, encuentra varias maneras de ubicar en la duración del tiempo del grupo los acontecimientos vividos. La primera de ellas es situarse en:

“un marco de datos temporales a los que se asocia este recuerdo en cierto modo: tal acontecimiento se produjo antes o después de la guerra, de niño, de joven, en la edad adulta, en la madurez; con un amigo de mi edad, en una estación determinada o cuando preparaba un trabajo determinado. Gracias a toda una serie de reflexiones de este tipo, toma cuerpo y se completa un recuerdo.” (Halbwachs, 2004, p.100).

La otra forma en que un grupo acude a un marco temporal es a través de unas convenciones socialmente ya establecidas, por ejemplo sería imposible ignorar que:

“ la vida social en su conjunto y en todas sus partes se desarrolla en un tiempo que se divide en años, meses, días y horas. Así ha de ser, ya que de lo contrario, si las duraciones de los diversos grupos en los que se descompone la sociedad se clasificasen en divisiones distintas, no podríamos establecer ninguna correspondencia entre sus movimientos” (Halbwachs, 2004, p.108).

Es por lo anterior que se infiere que para Halbwachs cada grupo posee una duración del propio tiempo, en la que en él se articulan todos los puntos de vista de cada uno de los individuos; sin embargo cabe resaltar que esta duración tiene como puntos de referencia a las fechas, los días, a una convención ya establecida socialmente.

El último marco social de la memoria que se abordará en esta monografía es el del espacio. Una memoria colectiva no es posible desarrollarse sin un marco espacial, sin un territorio pues “en él debemos fijar nuestros pensamientos, para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos” (Halbwachs, 2004, p.144). Es por lo anterior que surge la necesidad de observar en el corpus de canciones la manera en la que los recuerdos se vinculan a un territorio.

Los marcos espaciales son muy amplios, entre ellos están contenidos los objetos materiales que tenemos a diario y que nos dan una sensación de estabilidad y permanencia, las calles, los muros, los objetos de gran valor arquitectónico, las casas e incluso los barrios.

Por último, los objetos y nuestro entorno no solo nos permiten evocar y tener un marco de referencia para ubicar recuerdos, algunas veces la espacialidad de un territorio permite caracterizar a los habitantes de dicho lugar y sus condiciones socioeconómicas.

### **6.8 Artefacto de memoria.**

Los seres humanos a lo largo de la historia han buscado la forma de hacer que la memoria perdure en el tiempo, para ello han hecho uso de la música, esculturas, del lenguaje y principalmente del uso de objetos. En este trabajo se usará el concepto de “artefacto de memoria” usado por Jorge Mendoza en su artículo “La configuración de la memoria colectiva: los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes” debido a que es uno de los referentes que lo ha desarrollado y el cual resulta pertinente para esta monografía.

Los artefactos, ateniéndonos a la etimología de la palabra, significan “arte” o “algo hecho por el hombre” (Mendoza García, 2014, p.103), esto quiere decir que los Artefactos son necesariamente objetos creados por el hombre; estos pueden ser de diversos tipos, hay esculturas, monumentos, libros, música, archivos sonoros entre otras formas de creación que ha inventado el hombre para prolongar su memoria a lo largo de la historia. Una de las principales características del artefacto de memoria es que “el artefacto guarda lo acontecido, al menos su significado y éste se arrastra desde el presente” (Mendoza García, 2014, p.106), esto quiere decir que los artefactos funcionan como recipientes en los que los humanos depositan todas sus experiencias, lo vivido.

Jorge Mendoza nos plantea 6 grandes funciones de los artefactos de la memoria:

“En conjunto, los artefactos permiten 1) la inscripción de ciertas experiencias que de otra forma se perderían o diluirían en el transcurrir del tiempo; 2) facultan la comunicación de esos conocimientos a grupos que aún no se encuentran pero en los cuales se está pensando; 3) ese mismo conocimiento permite la sobrevivencia y mantenimiento del grupo, pues las experiencias que sobre el pasado se tiene permiten desplegar cierto tipo de actuación y no otra en determinadas condiciones; 4) asimismo, otorga sentido a ciertos acontecimientos del pasado, sin el cual se caería en el desuso y la desmemoria; 5) ese mismo sentido consiente, a su vez, el hilo de continuidad entre el pasado y el presente, sin el cual la ruptura, discontinuidad y novedad estarían como fórmula de la sociedad; 6) permite que no se caiga en el olvido, porque caer en el olvido implica la desaparición de la esperanza.” (Mendoza García, 2014, p.107).

Es por lo anterior que se considera relevante en esta monografía abordar los artefactos de memoria y su relación con la música, pues este último artefacto no ha sido ampliamente trabajado, lo cual hace que adquiera importancia hallar los puntos en común entre la obra de Cejaz Negraz y este concepto, así se harían posible tomar al Rap de Cejaz Negraz. Como un artefacto de memoria.

## **6.9 La escultura de sí**

En su libro “La escultura de sí”, el filósofo francés Michel Onfray nos da una aproximación a eso que él denomina *la escultura de sí*, por medio de distintas figuras a través de la historia.

Esta filosofía es traída en este libro no sólo como teoría, sino como figura; hombres como Diógenes, Sócrates, Epicuro, Marco Aurelio o Epicteto, quienes pusieron el foco de su trabajo sobre la vida, no son mencionados aquí sólo por lo que dijeron o escribieron, sino por lo que hicieron, por la forma en la que habitaron y estuvieron en el mundo. La literatura, la mitología y las culturas igualmente son acompañadas de sus figuras, tales como Baudelaire, Hércules y el samurái. Por ejemplo De la figura del samurái, Onfray nos dice que:

“También pienso en el samurái tal y como aparece en el Hagakure despreciando la muerte y preocupado por el heroísmo, enseñando y practicando la grandeza, elevando a obra de arte los gestos que desvelan la cortesía, la sensibilidad delicada, el valor, la lealtad y el sentido del honor. Le gusta la energía y la vida que le hace vibrar y, por tanto, el entusiasmo y la decisión.” (Onfray, 2009,p.56).

El samurái surge como un guerrero de la determinación y la elegancia, de movimientos delicados y letales, pero principalmente como un ser culto y artista de su propia vida. No hay que obviar que una parte del samurái es la de un asesino, y en muchas ocasiones su oficio fue prestar su servicio a ambiciones tan banales y odiosas como los intereses que mueven las guerras. Sin embargo de esto no se trata, las figuras históricas de culturas o de obras literarias que en este libro se exponen no están vistas con ojo de juez. La forma en la que las propone Onfray no se ocupa de calificar sus conductas y maneras, sino que cuenta su propuesta estética, su estilo, sus formas de ser y estar en el mundo. Es por lo anterior que en esta monografía se tomará la figura del joven rapero de barrio marginal, —que toma sus vivencias y las vuelve canciones, parte de su vida— como una nueva figura digna de ser contemplada dentro de una estética.

Para Michel Onfray todo esto tiene una relación con una moral estética y la determinación de existir con voluntad; por otro lado la cotidianidad es un componente vital de la ruta estética y filosófica en la vida de quien practica una escultura de sí, pues se propone una ética basada en la voluntad, y al filósofo-artista como una figura fascinante.

“Que llegue la hora de un arte sin museo, dinámico, voluntario y proclive a las extravagancias y los cuestionamientos, los desbarajustes. Que advenga una estética de la libertad y de la energía en las encarnaciones más inmanentes: la vida cotidiana, la existencia de cada uno”. (Onfray, 2009,p.94).

El condotiero es la figura protagonista de la obra de Onfray, en su primer capítulo titulado “Del Condotiero o La energía plegada” el autor nos deja claro el tipo de figuras estéticas que busca en la cotidianidad :

“ESCUDRIÑAR LOS CAMPAMENTOS de mercenarios en busca de una figura ética, ¡vaya ocurrencia! –Refunfuñaran los enojadizos- y ¿Por qué no escrutar los tugurios, los burdeles y los antros? Pues sí. ¿Por qué no? Digamos, por ahora, que prefiero no buscar esa figura bajo las bóvedas de las iglesias o en los anfiteatros y los pasillos de las universidades. Mejor donde bulle la vida que en los lugares emponzoñados por la muerte.” (Onfray, 2009, p.96).

El condotiero más que un mercenario es un hombre determinado, que antepone a la vida floja y sumisa, la energía, y la grandeza, prefiere lo trágico y lo sublime, la elegancia y el hedonismo hacen parte de su estilo, porque crea un estilo y con ese se forja a sí mismo. La individualidad es clave pero el egoísmo no es parte de su práctica. La escultura es el arte comparado con el trabajo filosófico o artístico sobre la propia vida.

“También comparo estas prácticas con la escultura: los cuerpos, el tiempo, los gestos, las palabras, las acciones, el espacio... lo real al completo se considera un material del que hay que extraer las formas. El instrumento de esta operación es el querer del artista. La voluntad del sujeto sirve como estilete destinado a producir una obra.” (Onfray, 2009,p.96).

### **6.10 Intelectuales y subalternidad.**

En su libro *Oralidad y Poder*, Victor Vach y Virginia Zabala abordan varios temas que van desde la tradición oral, la historia oral, el análisis del discurso y los intelectuales locales y su voz subalterna. Teniendo en cuenta lo planteado por Victor Vich y Virginia Zavala, es de vital importancia abordar en esta monografía los conceptos de Intelectuales locales y subalternidad, debido a que estos podrían ayudar a comprender de una manera más profunda al rapero como productor cultural.

Los intelectuales en palabras de Vich y Zavala son “Aquellos sujetos que construyen la autoridad de sus discursos al interior de sus comunidades o de contextos mayores de población” (Vich & Zavala, 2004, p.99), además para los autores estos intelectuales

“son siempre productores de discursos que establecen ciertas agendas políticas y asumen como función la posibilidad de repensar problemáticas referidas a la identidad, el poder y las relaciones sociales. Un intelectual es un sujeto que produce conocimiento, enuncia una narrativa sobre la cultura y acompaña , públicamente , la construcción de la memoria colectiva.” (Vich & Zavala, 2004, p.100).

Por otro lado, Spivak citado por Vich nos dice que los intelectuales tienen dos tipos de funciones, las internas y las funciones articuladoras; al respecto nos dicen que:

“cumplen funciones internas cuando su discurso esta destinado a construir una narrativa simbólica dentro de la comunidad que representan, y cumplen funciones articuladoras cuando sirven de nexos entre su localidad y contextos más amplios.”(Vich & Zavala, 2004 p.100).

Por otro lado, es imposible hablar de los intelectuales locales sin hacer mención a una noción que gira en torno a esta, la subalternidad. Vich define al sujeto subalterno como

“un sujeto relacional construido por la jerarquía y con una real asimetría en el ejercicio del poder... el subalterno no es entonces un sujeto trascendental ni unitario sino más bien uno desplazado que se involucra con cuestiones de la raza, género, nacionalidad, etc.” (Vich & Zavala, 2004 p.101).

Por lo anteriormente mencionado podemos añadir que el subalterno es un sujeto al cual se le ha negado su voz, y siempre se ha representado con la voz de otro, con unas categorías de representación impuestas. Este concepto nos será de gran importancia en la medida en que nos permita describir la manera en que desde la subalternidad un artista intenta construir un discurso, que fue dejado de lado del proyecto de Nación, y que construye su propia narrativa rompiendo el status quo.

## **7. Contextualización**

### **7.1 Primeros contactos con el RAP.**

No quisiéramos sonar como los más experimentados callejeros, sobre todo porque en la calle hasta los sabios son siempre aprendices. Nuestros barrios, y en general las experiencias que vivimos en la calle, nos constituyen, hacen parte de eso que somos, las recordamos sin orgullo ni

arrepentimiento, como un camino recorrido y que aún se cristaliza en nuestro día a día. El Rap suscitó en nosotros una suerte de poema o filosofía, cargado con una oscuridad única —no mística ni metafísica— que por el contrario anuncia lo “real”. Un fenómeno cuya esencia se puede encontrar por ahí en la calle, en un muro, o en los rincones más marginales de la ciudad.

Algunos relatos nos son familiares, otros tantos recuerdos vienen a nosotros con esta música. De repente nos encontramos disfrutando, letras, ritmos y viendo en él, no el único pero sí un sincero lente a través del cual mirar al mundo. Enfrentar la vida es algo que disfrutamos y padecemos, aunque no somos raperos, el Rap nos acompaña mientras lo hacemos.

El Rap, es desde nuestra experiencia la forma más fiel y coherente de relatar lo marginal, las vivencias callejeras, los rincones oscuros de la exclusión, la cárcel, el crimen, la olla, el prostíbulo y la vida dura de quienes los habitan. El Rap se escribe con las voces y palabras de la calle, ésta es narrada con su propio lenguaje por ello no son ajenos los relatos a las vivencias.

Todos nuestros acercamientos al RAP se fueron dando con el transcurso de los años; en el colegio escuchamos por primera vez esta música la cual nos resultaba como un grito, una manifestación, la voz de los excluidos. Luego tuvimos otros contactos con el RAP cuando nos encontrábamos en la Universidad, asistiendo a conciertos, y a algunos eventos culturales en la casa cultural Familia Ayara, en donde pudimos conocer las distintas formas de producciones culturales como el grafitti y el brake dance, que junto al RAP, complementan la cultura del HIP-HOP.

## CAPITULO TERCERO. RUTA METODOLÓGICA

### **8. Perspectiva epistemológica para una metodología que se sustenta en la interpretación.**

En la presente monografía se decidió utilizar la perspectiva hermenéutica, pues se considera que a través de ella y de su proceso interpretativo, se encuentra la mejor manera para abordar, describir e interpretar el corpus de canciones del artista Cejaz Negraz.

Cabe resaltar que este paradigma nos es de vital importancia debido a que “Los investigadores de orientación interpretativa se centran en la descripción y comprensión de lo que es único y particular del sujeto, más que en lo generalizable” (Arnal, 1992, p.41), además, la perspectiva interpretativa es un enfoque que facilitaría la interpretación de las narrativas y de los fenómenos sociales que se investigarán; por otro lado, esta nos permitirá guiar nuestro interés hacia los significados de las acciones humanas y de la vida social.

La hermenéutica tiene un cimiento etimológico y simbólico en la palabra griega *hermeneia* que significa “expresión” o “interpretación”, palabra cuyo origen está relacionado con el Dios mediador, Hermes, quien era el mensajero de los dioses y traducía la voluntad de éstos a un lenguaje accesible a los hombres. La hermenéutica tuvo sus inicios con la exégesis de los textos sagrados; posteriormente, a finales del siglo XVIII y XIX surgió como una teoría de la comprensión humana gracias a los aportes de Schleiermacher y Dilthey.

La pregunta de la hermenéutica por su relación con lo humano se plantea inicialmente desde la perspectiva de la historia, sin embargo surge la necesidad de sustituir ésta por un enfoque que tenga por punto de partida el lenguaje, la condición simbólica, y la lingüística del

ser humano. Para el siglo XX, Hans-Georg Gadamer al igual que sus predecesores concibió la interpretación fundada en la comprensión, esto quiere decir que:

“La comprensión es el dominio práctico especializado de una situación específica, y la interpretación, también, es siempre práctica. Cuando leemos, comprendemos e interpretamos un texto, hacemos esto por la importancia para nuestra situación presente; Gadamer llamo a esto “aplicación” interpretar un texto es siempre aplicarlo a nuestra circunstancia presente y darle a lo que aprendemos un uso práctico. Un texto tiene relevancia cuando nos ayuda a comprender mejor nuestra situación y el reto que enfrentamos.” (Packer , 2013, p.109).

Por lo anterior, se comprende que la interpretación es interrogar un texto desde este aquí y ahora, cuyos resultados estarán dados según nuestros interrogantes para con este. Cabe resaltar que para Gadamer el significado de un texto no estaba dado por las intenciones que tuvo el autor, o de sus pensamientos, sino de la experiencia que tiene el intérprete al leerlo, así que “Comprender es un evento” (Packer , 2013,p.109).

Para Gadamer (Packer , 2013, p.109), el acto de comprender un texto no se trataba de adentrarse en la mente de quien lo escribió, o revivir sus experiencias sino de estar de acuerdo con el objeto (del que se esta hablando), con lo cual podríamos decir que no hay únicas interpretaciones de los textos.

En relación a la intencion de esta monografía, la hermenéutica tiene una función importante debido a que con ésta el lenguaje adquiere un matiz ontológico, en el que el ser recibe al lenguaje dejandose empapar en todo su sentido. Luis Garagalza dice que la hermenéutica “... Mienta no solo un mero modo de conocer, un tipo particular de conocimiento que coexistiera

junto a otros, sino el “modo de ser” propio del ser humano que vive en (con,desde,de,contra) sus propias interpretaciones del mundo y de si mismo...” (Garagalza, 2002, p. 25), en este sentido la interpretación no es uno mas de los modos de conocimiento sino que se toca con este la condicion humana,social,cultural y estética.

Garagalza Presenta a Gadamer como un constructor de la verdad desde aquellas instancias que habian sido excluidas por la subjetividad y el método, a saber el arte y la historia. la figura del sujeto en la modernidad tiene al arte por un objeto y parece no encontrar nada mas en él, sin embargo la hermenéutica aparece allí para poner en cuestion el pensamiento moderno, su obsesión por el método y el conocimiento metódico, asi como reivindicar los conocimientos y sentidos que existen fuera de los límites estrechos del método moderno.

La hermenéutica eleva el arte al lugar de una experiencia digna de estudiar,”Gadamer reconstruye la experiencia de la verdad desde aquellas instancias que habían sido degradadas por la subjetividad o excluidas por el método: el **arte** y la **historia**” (Garagalza, 2002, p. 12).

El rap es un fenómeno artístico, que incluso antes de poder ser excluido por el método moderno, lo es por su esencia marginal, por su génesis conflictiva y callejera. En este la realidad y la cotidianidad son fuente de saber, materia prima para crear. “Si bien es muy probable que el proyecto de fondo que mueve a Gadamer en su transformación de la filosofía sea la de rehabilitar en su dignidad gnoseológica a la experiencia estético-poética como un modo de conocimiento y de acceso a lo real no solo legítimo, sino también primario, el ámbito en el que su reflexión se vuelve específicamente fecunda no es propiamente el de la estética, sino el de la discusión sobre el estatuto propio de las ciencias humanas” (Garagalza, 2002, p. 12).

La hermenéutica pone como punto de partida al lenguaje, y es allí donde obtenemos más de la figura del rapero, es en su lenguaje donde está él y en su escritura específicamente donde plasma sus sentimientos, pensamientos y vivencias. Es la mejor forma de acercarnos a su propuesta estética.

### **8.1 Selección y muestreo**

En el mundo —y en especial en Colombia— hay una gran cantidad de artistas de hip hop que nutren la diversidad de este género musical, haciendo que este se divida en muchos subgéneros como el Gangsta Rap<sup>8</sup>, mobb<sup>9</sup>, jazz rap<sup>10</sup>, rap conciencia<sup>11</sup>, entre otros.

Esta monografía acude al modelo etnográfico de investigación debido a su contacto con la teoría social y —en especial— a la gran flexibilidad de sus modelos de selección y muestreo que permiten un mejor acercamiento a las problemáticas planteadas en este trabajo.

Teniendo en cuenta que “El muestreo es la forma especializada de un proceso más general de enfoque y elección: la selección” (Goetz & Lecompte, 1988,p.86) en esta monografía se usó la selección y muestreo por criterios como método para la elección del artista con el cual se iba a trabajar.

---

<sup>8</sup> Rap con temáticas de violencia.

<sup>9</sup> Es un subgénero del rap que mezcla rap con Funk.

<sup>10</sup> Este subgénero mezcla el rap con algunos sonidos propios del jazz.

<sup>11</sup> El rap conciencia es un subgénero del rap cuyas temáticas son más políticas y críticas con las sociedad, estas pretenden generar conciencia a través de la música; como ejemplo tenemos el rap anarquista de Aire y humo y Mentenguerro de España y la agrupación Rima rojinegra de Bogotá Colombia.

La selección se realizó siguiendo dos tipos de criterios, el primero estaba dirigido a determinar el enfoque de la población, su delimitación y el segundo al fenómeno, en este caso a la obra del artista que se seleccionara.

Para la delimitación de la población se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

- Que el artista fuera colombiano y Bogotano.
- El artista debía habitar las zonas periféricas de la ciudad, por lo tanto su estrato debía estar entre 1 y 2.
- El artista debía tener un amplio recorrido musical y su edad debía oscilar entre 27 a 30 años.
- Solo se seleccionaría un artista.

Los criterios anteriores nos permitieron delimitar la población, en primera medida logramos ir reduciendo el número de artistas que tendrían la posibilidad de hacer parte de esta monografía; los primeros artistas que fueron descartados eran de España, entre ellos Nach, Kase o, Violadores del Verso, La mala Rodríguez, ZPU, Xhelazz entre otros, pues pese a que tienen una amplia discografía, las temáticas, el contexto y su ubicación no eran pertinentes para este trabajo.

La delimitación anterior también nos permitió hacerlo en el ámbito nacional, pues se pudo dejar a un lado a otros artistas nacionales como los ex integrantes de Asilo 38, Flaco Flow y Melanina de Cali, Mc K-no de Manizales, Alcolirycoz de Medellín, entre otras.

Poco a poco se fue reduciendo el grupo de artistas hasta llegar a la ciudad de Bogotá, en la que agrupaciones como La Etnia de las cruces, Clan Hueso Duro de Engativa, Los poetas

malditos, Crack Family de Ciudad Bolívar, Cariñito de Bosa, Don Popo ex integrante de gotas de rap y Masai ban go eran de los más relevantes de los cuales se podría elegir una muestra para la presente investigación.

La agrupación Clan Hueso duro fue descartada debido a que no pertenecía la periferia de la ciudad; Cariñito, pese a que pertenecía a la periferia no tenía un amplio trabajo discográfico; Don Popo actualmente no se encuentra muy activo produciendo su propia música, sino que con la Familia Ayara, un centro cultural creado en el 2008, se dedica a ayudar a la producción musical de otros artistas; debido a su poca producción actual fue descartado. En cuanto a la Etnia fue descartada en la medida que ya se habían realizado otras investigaciones en los que ellos habían participado, sin embargo esta agrupación es una de las más fuertes en cuanto a producción musical se trata.

Es por lo anterior que solo quedaban tres agrupaciones: Los poetas malditos, Masai ban go y Crack Family. La primera está compuesta por Askoman, Al roc y loko kuerdo; la segunda por seis Mcs, Sir Joya, Papo el Alcahueta, L.u, Tito el Clay, Jahman, Mr. Nigga y Dj Afri-KManny; la última agrupación la componen Cejaz Negraz y Manny.

Como se buscaban raperos bogotanos solo quedaban Askoman y Cejaz Negraz como posibles muestras para esta investigación, así que se decidió dar paso al segundo tipo de criterios.

La selección por criterios de esta monografía está enmarcada en el método de Ideal-típicos, pues esta “es un procedimiento con el que el investigador idea el perfil del caso mejor, más eficaz, o más deseable de una población y, posteriormente, encuentra un caso del mundo real que se ajusta a aquél de forma óptima” (Goetz & Lecompte, 1988,p.102).Es por lo anterior que

consideramos tener en cuenta otros criterios para la selección de la muestra que tuvieran un carácter más teórico, los cuales son:

- Revisar la producción discográfica de ambos cantantes para hacer un recorrido por las temáticas de sus canciones.
- Buscar en sus canciones la reconstrucción de hechos pasados vividos por los artistas.
- Encontrar en la obra de los artistas una amplia descripción de sus territorios.
- Buscar que el rapero y sus vivencias fueran las protagonistas en las narraciones.

Teniendo en cuenta los criterios anteriores se encontró que Cejaz Negraz fue el artista que en mayor medida cumplía con los criterios, debido a que en sus letras narraba las vivencias en un territorio como Ciudad Bolívar. Por otro lado las temáticas de las canciones de Askoman giran en torno a las drogas, un tema muy recurrente; el tema de las drogas es abordado de igual manera por Cejaz Negraz, sin embargo este no es el centro de sus canciones y sus temáticas no se agotan allí.

En tercer lugar, Masai ban go -pese a tener unas letras bastante ligadas a la vida callejera y al barrio-, al ser tan numerosa hacía muy corto el corpus de canciones por cada artista, lo que hubiera implicado tener que seleccionar varias muestras de dicha agrupación. Lo anterior fue lo que hizo que esta fuera descartada.

El artista Jhon Correa, al cumplir con todos los criterios planteados en la selección fue escogido como muestra, sin embargo hay que dejar por sentado que esta monografía no pretende

acudir a una generalización con la muestra de toda la población de raperos, simplemente pretende describir e interpretar un fenómeno poco común.

## **8.2 El corpus**

Basándonos en lo anterior , en esta monografía se ha decidido escoger un corpus de 15 canciones teniendo en cuenta los siguientes criterios de selección :

- El primer criterio de selección es que en las canciones hubiera presencia de metáforas, teniendo como base las tres categorías presentadas por George Lakoff.
- El segundo criterio era que algunas de las canciones giraran en torno a recuerdos evocados del artista, a las historias familiares , vivencias personales con los amigos etc.
- El último criterio era que algunas canciones tuvieran una temática orientada en la marginalidad, en donde se hablara de los territorios o zonas excluidas conocidas por el artista.

Este corpus será transcrito y posteriormente interpretado, analizado y cuestionado a partir de las tres categorías escogidas en esta monografía. Cada categoría deberá buscar responder a cada uno de los objetivos específicos planteados.

## **8.3 Metodología del análisis del discurso.**

Para la realización del análisis del discurso de las canciones del artista Cejaz Negraz, haremos uso del esquema presentado por Victorino Zecchetto en su libro La danza de los signos.

En este libro Zecchetto –desde la semiótica- propone tres preguntas fundamentales de las que se desglosa todo su análisis del discurso.

- ¿Qué dice el discurso? Este es el campo semántico (marcas semánticas).
- ¿Cómo lo dice? Es el campo retórico (marcas retóricas).
- ¿Quién lo dice? Es el campo de la enunciación (marcas enunciativas) (Zecchetto, 2002 p.196)

En primera medida, abordaremos las marcas semánticas o temáticas, para así poder reconocer y reconstruir el tema de las canciones seleccionadas ; para ello haremos uso de los motivos temáticos, los cuales “ designan las unidades temáticas mínimas o menores las cuales, articuladas dentro del texto, permiten configurar el tema.” (Zecchetto, 2002,p197) De las distintas repeticiones o insistencias que hayan de los motivos en cada canción , resulta el tema de esta.

Para abordar el segundo componente de las marcas discursivas propuesto por Zecchetto, crearemos unos textos en los que se extraerán, clasificarán e interpretarán las metáforas que se encuentren en el corpus de canciones seleccionado, haciendo uso de los tres tipos de metáforas propuestos por George Lakoff ya mencionados anteriormente.

Para desarrollar las marcas enunciativas-que se refieren a quién dice algo- se tendrán en cuenta dos puntos: El enunciado y la enunciación. La distinción de estos dos conceptos nos resulta útil para el estudio semiótico. Al respecto Zecchetto dice que “El enunciado es el producto,

el texto como objeto... la enunciación es el acto de enunciar, de manifestar, es la aparición del texto.” (Zecchetto, 2002, p.206)

En la distinción como en la relación de los dos conceptos se combinan tres elementos, el sujeto emisor, el receptor y el texto enunciado; para abordar la forma en que estos tres componentes se hacen presentes en el texto, acudiremos a los deícticos, pronombres y a los rasgos modalizantes, para así encontrar las formas en que el artista se representa en sus canciones y deja a su vez claro a quien se dirige.

Por último se buscará hacer una relación entre el uso de las metáforas en el rap y sus posibles aportes pedagógicos en la escuela.

#### **8.4 Metodología para el análisis de un artefacto de memoria**

Para la elaboración de este capítulo será necesario realizar una relectura del corpus de canciones, la cual permitirá clasificarlas bajo ciertos criterios que harán posible que el corpus se ajuste a nuestros dos objetivos:

- Identificar la forma en que se podría construir una memoria individual a partir de la obra musical del artista y su articulación con la memoria colectiva.
- Describir y proponer al RAP de Cejaz Negraz como un artefacto de la memoria.

Los criterios de selección que se tendrán en cuenta para escoger los fragmentos obedecerán a aquellas descripciones en las que se narre el territorio-espacio, en las que el artista reconstruya sus recuerdos de infancia y las canciones en las que por medio de una rememoración de hechos pasados se manifiesten problemáticas sociales locales y nacionales.

Para el análisis de los fragmentos seleccionados se construirá un texto en el que se relacionen estos y los marcos sociales de la memoria propuesto por Maurice Halbwachs, buscando que este análisis describa la forma en que se construye una memoria individual. Si al hacer la selección a partir de los criterios establecidos se encontraran canciones que por su importancia sea necesario un análisis que no involucre la fragmentación, se hará un texto por separado para cada una de estas, en el que se establezca una relación directa de ellas con los marcos sociales de la memoria abordados en el marco teórico de esta monografía.

Para finalizar este capítulo se buscará relacionar el posible artefacto de la memoria que puede resultar del RAP y su probable vínculo con la escuela, la memoria y la educación.

### **8.5 Metodología para un análisis estético.**

Para el desarrollo del tercer capítulo de esta monografía, en la que se abordará el tema de la estética, se tomará como fundamento algunos planteamientos filosóficos propuestos por Michel Onfray. La escultura de sí, una apuesta estética que el autor desarrolla a partir de figuras como el condottiero, el cinico, el anarco, el dandi y el samurai darán algunos rasgos que caracterizarán la propuesta estética que podría haber en el rapero.

Ampliando lo anteriormente dicho, en este capítulo se construirá un texto en el que se relacionará la vida y la producción artística de Cejaz Negraz con la propuesta filosófica de Michel Onfray. Como segundo paso usaremos algunas de las canciones del corpus, sus videos y las descripciones de la vida del artista (que se encuentran en entrevistas) para poder describir el *estilo* del artista.

Dentro de lo que denominamos *estilo*, se pueden destacar varias características: El lenguaje usado, el acento, los gestos que se puedan percibir en los videos , los ademanes, los escenarios y la puesta en escena.

Teniendo en cuenta lo mencionado anteriormente, se seleccionará del corpus y de las fuentes audiovisuales aquellos fragmentos en que se visualicen los aspectos en los que el artista describa su forma de pensar, interpretar, narrar y actuar en el mundo. Con los fragmentos seleccionados se construirá un texto en el que se buscará hacer visible la posible emergencia de una figura estética a través del RAP.

### **8.6 Metodología para una pedagogía de la memoria a partir del RAP.**

Para el desarrollo de este apartado buscaremos desde los estudios culturales usar algunas herramientas conceptuales que nos permitan dialogar con el RAP. Como primer paso haremos una contextualización de los estudios culturales, proponiendo estos como el campo más pertinente para abordar el RAP, debido a la transdisciplinariedad y diálogo de saberes que estos permiten.

Como segunda medida haremos 3 apartados que buscarán explorar y proponer a través de cada una de las tres categorías (Metáfora, memoria y escultura de sí) una propuesta pedagógica que surja de la relación de estas con los estudios culturales, la escuela y el RAP.

## CAPÍTULO CUARTO: ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

### 9. Preliminar

Presentamos en este capítulo el análisis del discurso de las canciones del artista Cejaz Negraz, en el que haremos énfasis en encontrar los tres tipos de marcas discursivas propuestas por Vittorino Zechetto (marcas semánticas, marcas retóricas y marcas enunciativas). Para el análisis de las figuras retóricas, tomaremos los tres tipos de metáforas propuestos por George Lakoff, los cuales se irán construyendo y complementando a lo largo de todas las canciones del corpus.

#### 9.1 Las marcas semánticas y las marcas enunciativas.

El presente trabajo comprende no solo el análisis de las marcas enunciativas sino el de la metáfora, por lo anterior, —y debido a que el corpus de canciones es extenso—, se ha decidido dividir el análisis en dos partes. La primera de ellas buscará encontrar las marcas semánticas y enunciativas canción por canción, para con esto poder definir el tema, el contexto y los emisores-receptores que hacen parte de este acto comunicativo.

En un segundo momento se buscarán las metáforas de acuerdo al marco teórico ya propuesto; estas se irán agrupando no en el orden de las canciones, sino en la manera en que se estructuran a lo largo del corpus, debido a que algunas metáforas son repetitivas en varias canciones y se complementan entre sí.

En la canción *Da Bottom White* (C1) Cejaz Negraz nos presenta una reiteración de indicios, la cual nos permite inferir que el tema es el barrio. Es notorio en las expresiones (*De la*

*montaña Diecinueve los casquetes), (Bolívar city underground historias/ barrios calientes en función/ Zeta diecinueve la nación/ Sobrepoblación en nuestros caseríos /Loma, invasión, guerra desde niños/ El álbum de las vivencias personales/Y otros socios reales)* que el barrio, se representa no solo con su nombre sino con su código de zona, en este caso la Z19.

En la canción anterior el artista pone en evidencia las condiciones de los barrios de su localidad y toda la violencia que ésta encarna; las expresiones *los casquetes* y *guerra desde niños*, hacen alusión a unas balas ya disparadas que denotan una forma de violencia presente y cotidiana en Ciudad Bolívar; la ubicación del barrio en la *loma*, y la palabra *invasión* nos habla no solo de la ubicación geográfica y espacial de la localidad, sino de la problemática social que tiene esta desde sus orígenes, al ser un barrio ilegal, cuyos habitantes construyeron sus casas por diversas razones, asociadas al conflicto interno, la pobreza, y la falta de organización estatal.

En los versos (*Bolivar Country, todos sus barrios recorrí,/ Alameda, Tesoro, Estrella, San Joaquín,/ Cazuca, Capri, Arborizadora, Meisen, /San pacho, Lucero, Domingo, la y)* Cejaz Negraz no solo nombra algunos barrios que componen la localidad de Ciudad Bolívar, sino que a través del verbo *recorrí* —gracias al morfo *í* que indica morfema de persona y tiempo — se hace partícipe no solo como emisor, sino como un habitante y testigo de la historia que narra.

La canción *Guetto* (C2), es una de las canciones emblemáticas de Cejaz Negraz, debido a que en ella el artista se denomina a sí mismo como un representante del guetto, (*Yo represento a toda la people en los guettos/ en las prisiones y los corregimientos/los internados donde el cura sagrado acaricia los niños y no como el viento*); a lo largo de la canción hay varias referencias al mundo del guetto, del cual el rapero suele ser el vocero, (*Represento el barrio de las ratas*), (*Represento a la olla y los que habitan en ella*); en sus videos es mucho más notorio el público al

que se dirige, pues ha interpretado dicha canción en lugares como la carrera Séptima en Bogotá rodeado de raperos.

La temática de la canción gira en torno a los guettos de Bogotá- y Ciudad Bolívar-, pero principalmente a la vida de los sujetos que los componen; este es el caso de las *ratas* (ladrones, delincuentes) quienes tienen el robo como forma de subsistencia diaria (*Del asalto largo una liga para los pobres*), los niños de la calle, su abandono e inmersión en las drogas y la violencia (*En la manga un frasco de gale<sup>12</sup>/Su inocencia, un cuchillo del acero inoxidable*). Además esta canción puede concebirse como una denuncia de aquella violencia que sufren los habitantes de estas zonas marginales de la ciudad, en las que los niños o son abandonados en las calles (*las mamás irresponsables botan a sus hijos en las tierras de los infiernos*) o son maltratados físicamente (*Juetazos , del padrastro, y nada decía a su madre./corriges a tu hijo con coraje /y es amor lo que buscan en sus padres*).

El rap es un género musical en el que es de vital importancia la experiencia de la vivencia que se narra, pues el rol de cantante/actor no suele tener una frontera delimitada. En la canción *El Cartón* (C3), se conjugan dos propuestas por parte de Cejaz Negraz, hacer un homenaje a los habitantes desaparecidos de El Cartucho de Bogotá y contar su propia experiencia en este lugar.

En primera medida, el indicio más claro que se posee acerca de la temática de la canción parte del propio título, sin embargo a lo largo de esta surgen referencias mucho más claras respecto a las espacialidad y los habitantes que vivieron en El Cartucho; Cejaz Negraz inicia contando la desaparición de un gran número de personas cuya forma de ingreso económico era

---

<sup>12</sup> La expresión frasco de gale hace referencia al frasco de pegamento Boxer, usado comúnmente como alucinógeno.

el reciclaje y la mendicidad (*Se perdieron, como quinientos pintos<sup>13</sup> que eran los soldados/ andando por ahí sobre la troncal de Caracas /pidiendo la liga y la ceniza de una pata/...Se perdieron, poetas, ingenieros, pintores, abogados...Así como tumbaron las casas/ así quedaron los que ahí vivían*); la anterior descripción nos va dejando en claro no solo que los habitantes de calle fueron desaparecidos, sino la ubicación espacial del lugar donde sucedió el acontecimiento; además cabe resaltar un fenómeno social de esta zona –del que hace mención Cejaz Negraz– varios de los habitantes tenían múltiples profesiones en su pasado.

En los versos (*Su trabajo es el orden, respeto reciclaje del regado/dos kilos de cartón por un papel de pasión/ una libra de mango<sup>14</sup> barata y se la saco hasta la Diez<sup>15</sup>.*) se complementa lo mencionado anteriormente, vuelve a haber repetición de muchos *motivos*, en este caso el *reciclaje* y la *Diez*, se sigue configurando la espacialidad del sector en el que se encontraba ubicado el Cartucho, debido a que la carrera 10ª es una avenida cercana. Además de la espacialidad, hay un enmascaramiento en la expresión *papel de pasión* pues esta representa al bazuco que los recicladores suelen consumir.

La segunda propuesta de esta canción es la vivencia propia que narra Cejaz Negraz de su paso por la calle del Cartucho, en expresiones como (*Linda niña de quince estrato seis/está vendiendo su cuerpo por dos azules*) y (*Combinado de cien, doscientos de yogurth que venció/doscientos de frita piel, un peón por deuda en el container/llévelo hacia el lote y échele*

---

<sup>13</sup> La palabra pintos hace referencia a personas, a individuos

<sup>14</sup> La expresión una libra de mango barata hace referencia a una forma de denominar a la marihuana.

<sup>15</sup> Sacarla hasta La Diez, hace referencia a una de las formas de financiamiento de los habitantes de calle, pues ellos llevan las drogas hasta una de las avenidas principales, logrando con esto que el cliente se evite las requisas de la policía en las calles aledañas del Cartucho, y su posible penalización.

*basura al cuerpo*) el artista recoge la prostitución infantil por drogas, en este caso el éxtasis; por otro lado, Cejaz Negraz nos describe los alimentos que solían consumirse y algunos de los crímenes que en este sector se cometían, específicamente la forma de desaparecer cuerpos.

La presencia del artista en esta narración se hace evidente en el uso del pronombre *me* (*El pánico no me deja salir /En socia se fue el pistolo<sup>16</sup>, lo demás es la migaja*) el cual es usado en los versos que describen el miedo del artista causado por el consumo de bazuco o *pistolo*. Esta canción no tiene un receptor completamente definido, sin embargo al ser usada la expresión (*Pa los hermanos blancos*) puede suponerse que está dirigida para los miembros de su agrupación (Fondo Blanco) y para todos aquellos que han tenido la experiencia de habitar o vivir este lugar.

En la canción *Mi vida* (C4) Cejaz Negraz cantó en compañía de dos de sus amigos pertenecientes a Fondo Blanco<sup>17</sup>, Shabby y El Fumas. A lo largo de esta canción los tres artistas configuran la temática por medio de una reflexión acerca del pasado y el presente de sus propias vidas. En el caso de Cejaz Negraz hay una notoria aceptación de los errores cometidos, una referencia a personas lastimadas o que se han visto afectadas debido a sus violentas y agitadas vivencias, lo cual se evidencia en los versos (*Cuanto diera por volver a comenzar ahora/y sentirme mejor al matar a alguien en mis sueños/Montarme en un tren rumbo a la ciudad desconocida /perderme del todo y recuperar mi vida...perdóname madre que por mi has sufrido/ perdóname padre, cuando muera cuida mi hijo*).

Por otro lado, El Fumas narra una remembranza de su vida, de su niñez, (*desde chinga en la vida me ha tocado bailar el ruedo, matar mis ilusiones, hacer a un lado mis sueños.../ De niño*

---

<sup>16</sup> El pistolo es una de las formas para consumir bazuco, a diferencia del carro de bazuco, este se consume en un cigarrillo.

<sup>17</sup> Fondo Blanco fue la primera agrupación a la que perteneció Cejaz Negraz.

*navegando, alucinando de hambre)* sin embargo el pasado al que se alude es parte del presente, la violencia sigue latente, las dinámicas marginales siguen haciendo parte de su vida (*Salgo a la calle, objetivo militar nombrado, un paso en falso y mi vida es ajena.../las armas logran respeto la libertad y el dinero, no confié en la ley sepa de amigos sinceros*). La canción *Mi vida* fue una de las primeras canciones publicadas por Fondo Blanco; actualmente *El fumás* se encuentra preso.

En la intervención del artista Shabby es evidente —al igual que con Cejaz Negraz— el reconocimiento de su condición de violencia, en donde se ve un deseo de distanciamiento de ésta, de las balaceras. Lo anterior es posible notarlo en los fragmentos (*Ábreme la puerta, no quiero morir aquí afuera,/Siento como rozan las balas mi cuerpo/la agonía de caer, yo quiero seguir*).

Los emisores de estas canciones siempre están narrando sus historias en primera persona; en el caso de Cejaz Negraz en los verbos *montarme, sentirme, perderme* la vocal temática nos indica la primera persona. Por otro lado, *El fumás* al usar el pronombre posesivo *mis* —en los fragmentos citados anteriormente— hace notar que él es el que está narrando su vivencia. Ya para terminar el análisis de C4, Shabby en el fragmento (*en cualquier esquina se apagará la chispa de la vida/quisiera volver a comenzar mi vida /Quisiera volver a comenzar sin que la ley me persiga*) deja en evidencia el posesivo *me*, el cual —al igual que los fragmentos de *El fumás*—, deja claro quien cuenta la historia.

Los posibles receptores de esta canción no necesariamente son raperos, pues en el fragmento (*Mama no le lo pegues injustamente a tu hijo/ No sabes si mañana ese será su coraje*) deja claro

que el grupo a quien se dirige la canción es mucho más amplio, que incluye a las madres que suelen maltratar a sus hijos y las posibles consecuencias que este maltrato puede traer.

En la canción *Mundo Blanco* (C5) la temática está centrada en el narcotráfico y el mundo delictivo que hay alrededor de este; las expresiones (*El cartel Colombia-Medellin, Pablo rey latino hasta el fin/barriadas ilícitas ebrias,/de aquí los capos apellido escobares*) contextualizan a uno de los personajes históricos fue importante en el tráfico de drogas de nuestro país. En el fragmento cantado por Cejaz Negraz (*El pato y los carteles, las bombas los tropeles /burdeles, trato de blancas que tantas /llegaron a España sin saberlo*) surgen algunos aspectos de la degradación social y de la violencia que trajo consigo el narcotráfico. Otra parte de la canción en el que es reiterativa la alusión a la droga es en (*hectáreas de ripio que se ocultan entre algo*), en la que la palabra ripio funciona como un sinónimo de marihuana, dando a entender los cultivos ilícitos que de ésta hay ocultos en algunas zonas del país.

En esta canción no hay una primera persona que cuente una historia o vivencia personal, podría decirse que cuenta algunos rasgos de la violencia que gira en torno al narcotráfico sin que los cantantes hagan una presencia directa en ella. Solo en un fragmento se hace posible identificar la presencia de uno de los cantantes (Cejaz), en el que hace alusión a su participación en una pandilla internacional llamada Latin Kings, (*Rey latino de la corona amarilla soy padrino*) la cual suele usar la palabra Rey para describir la jerarquía de sus líderes.

La canción *Harlem to Bogotá* (C6) pese a que en el coro usa el pronombre posesivo *mi* (*Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor*) y el verbo somos (*somos barrio y progreso*), es una de las canciones en que la historia no gira en torno al artista, sino a las vivencias de un par de

jóvenes que habitan su barrio(*Chicos y chicas los une el amor, con él ella sintió lo que en la casa no./ No tuvo ojos para otra persona y de niños se van de casa porque a sus padres le incomodan/Viene el sexo por la gran atracción, y nítido y tiró y en cinta sí quedó*), este fragmento cuenta la vida de un par de adolescentes que debido a un embarazo a temprana edad y a la no aceptación de este por parte de sus familias, se ven obligados a huir de casa; también se puede observar en esta letra un conjunto de problemáticas—las cuales se siguen reiterando— que afrontan los personajes y que a diario vemos en los jóvenes, como es el abandono del estudio a temprana edad y un abandono del padre a su hijo recién nacido, (*Si no hubo estudio cuál será su empleo, la supervivencia... Se pira el chino y ella siempre queda sola y le entrega su vida a lo único que tiene ahora*).

*Al compaz de la hora (C7)*, es una de las canciones pertenecientes a su último álbum *Diamante de mi barrio*, en el cual es notorio un alejamiento de ese mundo violento en el que participó el artista cuando compuso sus primeras canciones. El tema de esta canción deja a un lado la violencia de los barrios y nos muestra a un artista con una preocupación por una problemática global, (*Para qué hablar de la mierda que vengo/si así resistamos trabajamos pal gobierno/Próspera crisis de nuevo en su juego/el pueblo, ya no cree en su cuento pendejo/Paracos, guerrillas y yo en el medio de eso*). En varias de sus canciones Cejazz Negraz hace referencia a los grupos armados que permean la sociedad colombiana, en *Consentido* son los Rayas<sup>18</sup> quienes se hacen visibles, en esta surge otro de los actores del conflicto armado, la guerrilla.

---

<sup>18</sup> Los rayas son los grupos de limpieza social o paramilitares urbanos.

Esta canción también nos habla de unos cambios que el artista siente que a lo largo de su vida ha experimentado, además de hacer mención de las adversidades que ha pasado, sin embargo no profundiza frente a estas como lo hace en (C9). (*Cuando cambia la mente/ se transforma el estilo de vivir, de mirar, de comer,/de expresarse y compartir con las otras personas...A mí la vida me ha enseñado/ el mundo, me ha cacheteado tanto*). Nuevamente, el pronombre tónico *mí* deja al descubierto la participación y la experiencia del artista frente a la narración que emite.

Su sencillo *Enredoz* (C8), es lo que se conoce como una tiradera<sup>19</sup> la cual va dirigida a Askoman, un ex amigo de Cejaz Negraz. El tema de esta canción es la traición, pues en reiteradas ocasiones lo manifiesta de manera explícita (*Son de otro amigo por una shorty<sup>20</sup>/ellas solo eran del momento homie<sup>21</sup>/hace diez años lo conocía/Prefiere un pussy que a ser más money/...y un amigo como yo, que las pichas le abriría /y otro camino le enseñaría*). En otro fragmento Cejaz Negraz insinúa nuevamente la presunta traición de Askoman, y se refiere a este como Poncio Pilatos (*¿cuántos hermanos me venderían?/por mujeres que no eran ni mías/Andaba conmigo dizque gangueando/amor de pipa de un Poncio Pilatos*).

Además de hacer mención a la traición, en (C8) Cejaz Negraz da entender que la fama que tiene ahora Askoman la obtuvo gracias a él (*hacer reconocer artistas/que no conocía puta nadie /ahora son las súper estrellas/pero mantenidos por sus padres*). Por último, en (C8) el artista menciona que en algún momento pasó dificultades y al parecer lo dejaron solo, por lo que

---

<sup>19</sup> Las tiraderas en el RAP son respuestas a canciones de otros raperos. No hay que confundir la tiradera con el freestyle, el cual es un reto entre dos raperos, in situ, mediante improvisación.

<sup>20</sup> Shorty significa mujer fina.

<sup>21</sup> El equivalente a Homie en español sería parcerero, que significa amigo.

decidió terminar la amistad (*nos resbalamos y nadie está/y si ya no estas ocupan tu lugar... Recorte los pasos de amigos payasos/yerbas malas de los barrios bajos*).

Ninguna canción de Cejaz Negraz aborda tanto el tema de su pasado y su *infancia* como lo hace Superfiziez. En (C9) vemos una retrospectiva de varios momentos de la vida del artista, comenzando con sus condiciones económicas, sociales y de violencia juvenil, las cuales se reflejan en el fragmento (*Nacer pobre, fue tan riquísimo/Desfilando a lo largo de la historia/Lances del barrio*<sup>22</sup>,/que me llevaron a hospitales con otras personas); a temprana edad, Cejaz Negraz se inició en el consumo de drogas y la calle, pues ya sus pasos recorrían algunos de los lugares más peligrosos de la ciudad (*Descubrí que éramos warriors,/por los comentarios de la cucha Maria/Nos vendía moños*<sup>23</sup> a los 12 de mi vida... *Y parchaba en El cartucho fumando yerba*).

La temática de (C9) saca a flote dos aspectos a los que antes no se había hecho referencia, su vida sexual cuando joven y su hijo. En la vida de Cejaz Negraz sucedió lo contrario a lo que suele verse en los embarazos entre adolescentes, pues fue él quien decidió hacerse cargo de su hijo,(*Conocí una chica y me he enamorado/Me quitó el virgo y la he embarazado/Ese fui yo, si, padre a los trece años/Y él es mi hijo, ahora tiene quince años... Me achaque mi chamo y no supe más de ella*).

Por otro lado, la narración de su pasado manifiesta la violencia con que creció desde joven, en donde el rebusque —como suele decirse— se daba por medio del robo (*Bazuca, perica y*

---

<sup>22</sup> Lances del barrio hace referencia a las puñaladas recibidas.

<sup>23</sup> Un moño es una dosis de marihuana.

*arroba de bareta/Y nosotros ladronzuelos desde el sur en bicicletas... buscando más que papá en los lujosos vecindarios/La burra<sup>24</sup> del sueño, o el rancho de Los reyes magos).*

En ninguna canción está tan referenciado el emisor como en esta, pues siempre se hace visible al cantante como participante de cada uno de los momentos que se rememoran (*Con mi negro Shabby mi gran Amigo/Lo conocí en la calle desde chingas crecimos./Somos Fondo Blanco hasta la muerte él y yo/Diferentes mundos con el mismo sol*). Los pronombres personales, los posesivos y los morfos de persona en los verbos (*conocí*) son los que mejor ejemplifican lo anteriormente mencionado.

En *Castillos de papel* (C10) se presenta un fenómeno distinto a lo visto en otras canciones; si bien es cierto la temática es la vida violenta de un asesino, hay un uso diferente en los narradores de esta. En primera medida (C10) nos habla de la vida de un joven que le tocó una vida dura, en un contexto, —que por la descripción que hace el artista— puede ser en las casas de alquiler de barrios como Santa fe, rodeado de ladrones y travestis. (*Pobre chinche, le tocó violenta escuela/Crece en hoteles con las ratas que daban rienda/Una travesti es el que lo manda a la escuela/Su mamá lo ama pero está enferma en la lleca<sup>25</sup>*). El anterior fragmento usa para referirse al sujeto partícipe de la historia el pronombre nominal atóno *le*, el cual indica que es a otra persona a la que le están sucediendo los hechos descritos, y no al mismo cantante como suele ser en las canciones del RAP.

Esta canción además nos habla de las condiciones económicas que padecen los habitantes de los guetos, pues en el siguiente fragmento, el artista deja claro que no hay dinero para comprar

---

<sup>24</sup> La burra es la bicicleta.

<sup>25</sup> La lleca es la misma calle

ropa, como unos zapatos o una chaqueta. (*Ni pa unos pisos firmes ni horrendas chaquetas... Vida brusca no se compadece del guetto*).

El juego con los narradores en C10 radica en que a veces los cantantes (Manny y Cejaz Negraz) se apropian de la vivencia usando pronombres personales, lo cual hace creer a quien escuche la canción que la vivencia es propia, esto puede evidenciarse en el siguiente fragmento, en el que hacen mención a una detención por asesinato, sin embargo Cejaz no ha ido a prisión, Manny sí, pero no por asesinato...*me caí en chuspa por ese asesinato/me mande por los tejados pero me atraparon*).

La canción Diamantez(C11) Es una de las canciones en las que el tema vuelve a ser una retrospectiva hacia la infancia del artista, en la que Cejaz Negraz recuerda algunas de sus anécdotas, como drogarse con uno de sus amigos (*Cuando era chamo mi parche era el agujero/Me pegaba los bombazos<sup>26</sup> con Jaimito en el parque del Lucero./Me ponía percho, con mi mecha más agradable./Para mi cita con mis tardes de baretos./Que he sido un vago pero bien responsable/Fuego en la lleca y con corazón de madre/Un indio malo en las palabras de mi madre*). En los versos anteriores vemos como el artista se define no solo con sus palabras, al decirse a sí mismo *vago responsable*, expresión que a primera vista pareciera un oxímoron, pero que teniendo en cuenta la vida del artista no parece una contradicción del todo.

Además de recordar el pasado, vuelve al presente al mencionar sus compañeros y algunas de sus prácticas, como relacionarse con ladrones(los que cogen quietos) y prostitutas, con los que tiene el hábito de fumar marihuana. (*Camino en la calle con los que cogen quietos/Tengo una amiga puta que le fascina el dinero./Descubrió que su vagina era una fábrica de ingresos/Cierre*

---

<sup>26</sup> Pegarse los bombazos significa oler pegante en una bolsa.

*la puerta que se sale el pisco perro/Prendo otro yerbo pa seguir en lo que debo/Y desde niño siempre he hecho lo que quiero/De la calle somos hijos y ella nos dio los consejos.*). En esta canción el verbo *somos* nos muestra al artista no solo como un partícipe de los actos, sino que el morfo de número hace que este se conciba a sí mismo y a las prostitutas y ladrones como una comunidad. Los posibles emisores y receptores de esta canción no están bien definidos, lo más probable es que sean los raperos, para los que usualmente suele cantar el artista.

La canción Consentido (C12) posee varios temas que se desarrollan por medio de historias que suceden en la localidad de Ciudad Bolívar y los barrios que la componen. Estas historias van desde las pandillas y la propia historia del cantante, hasta la desaparición forzada, la tortura y la limpieza social, descritas con un tono oscuro y propio de la calle.

En su duración que es aproximadamente 6 minutos y treinta segundos, ésta canción narra tantas situaciones como personajes y deja claro los límites y el territorio en donde suceden (*esto es verdad de la calle del Bolívar*) nos dice, (*Lucero barrio sin corazón y sin gomas*) el barrio en donde creció el cantante. Esta canción también hace mención de otros territorios —en su mayoría ollas— que aunque no pertenecen a la zona 19 de Ciudad Bolívar, también comparten realidades similares, las cuales fueron recorridas o vividas por el artista (*Chapas truco, bajo El Cartu, bajo la L, Cinco huecos, Las colinas la media loma, San Francisco, México, Paraíso, Olaya, Policarpa, San-Ber, Santa Librada Cali, Medallo, Colombia, barrio de mercado, desde el coroto*<sup>27</sup> *más pequeño hasta lo que más has buscado*) lugares donde según el autor se consigue cualquier cosa pero también cualquier cosa puede suceder.

---

<sup>27</sup> El coroto es un objeto, una cosa; en este caso se puede referir a un arma u objetos robados etc.

Un ejemplo de algunas de las pulidas y completas narraciones de estos espacios, atmósferas y peripecias es (*amarrado manos pies cintura, sacrificio uña a uña, canta pelo pelo, golpe golpe canta...residencia donde solo habitan capos, putas, ladrones ,perico ,lo más oscuro, y allá cayeron/llegaron a matar, no preguntaron a la fija los cogieron una matancera hicieron/los que despertaron vieron que Consentido no estaba/nadie supo quienes fueron en donde se encontraba/ su madre angustiada de hospital en hospital/ esperanzada que en la morgue no estuviera /unos meses en la prensa principal/joven demacrado, degollado ,en los cerros orientales/ Según los inspectores fue un problema de pandillas /¡mentira!/fueron rayas<sup>28</sup> de tu familia). Consentido es el nombre de esta canción, y es en esta parte donde se descubre que se trata del apodo de un personaje con una historia violenta y fatal.*

Al momento de la narración, se siente una cercanía del artista en la forma de contar cada historia, los apodos y nombres de algunos de los integrantes de la pandilla Truco, las situaciones o finales de algunos a lo largo de la narración (*caminando en las calles por donde camino Rodrigo y Venancio, llorón, cobra, mata siete, boludo, Carlitos y el resto de los señores del Truco...a Llorón lo encontraron al lado de un charco y de los casquetes...Capturado el mono por el centro técnico...más de tantos homicidios y hurtos calificados ,cargos por resolver en su contra, 29 años vida gozada perdida ,mala vida, pero para él la mejor vida, con sus dos 38 parado en las esquinas) . El Estado aparece representado con una de las instituciones más nombradas y corruptas (*Activos del DAS esa noche en civil el parche recorrían, ya tras la huella de Truquito andaban*).*

---

<sup>28</sup> Los rayas son los paramilitares urbanos.

Además de esto, el cantante hace presencia en muchos de los fragmentos, mostrando una primera persona narradora, emisora de parte de su historia y de las anécdotas vividas por los pandilleros (*Días en los que **solo tengo** ganas de drogarme,/ salir caminar más de un poco por la vida perdida que ya no es **mía**,/ la deje prensada en los chochales<sup>29</sup> donde andaba,/ las ollas en que parchaba/ las muertes que cometía/de noche frente a frente día a día...pa arriba rascando<sup>30</sup> con discreción/ pa arriba y si la del platón<sup>31</sup> viene, de frente no me mareo/ ni porque lleve la 7. Colt en mi sobaco/ con más de un asesinato murraco).*

La canción *Desafinada*(C13) inicia con la frase (*No corras, pero sabes que si te quedas ahí parado quizás mueras, no corras.*)que, aunque tiene que ver con el tema, no se limita a esta historia; esta frase se puede aplicar para cualquier persona que se encuentre en una situación de riesgo, al límite, y deba pensar en su próximo movimiento, como los momentos de riesgo que suelen vivir los jóvenes involucrados en pandillas, tráfico de drogas etc.

El tema de esta canción está basado en una mujer cuya historia posee unas especificidades propias de los barrios bajos; esta chica se encuentra con la adicción del bazuco (*En ese carro<sup>32</sup> su vida se va*), que la atrapa y la sumerge en la prostitución. Los rasgos propios del consumidor de bazuco son descritos mediante la expresión (*Envuelta en el ruedo, es una viva adicta /el rostro paralizado /invadida de pánico<sup>33</sup>*). La adicción por el bazuco de esta prostituta también es

---

<sup>29</sup> Los chochales son prostíbulos.

<sup>30</sup> Rascar con discreción se refiere al proceso de molienda de la marihuana, para dejarla más fina y que se pueda liar en forma de cigarrillo.

<sup>31</sup> La del platón hace referencia a la patrulla de policía.

<sup>32</sup> El carro es una pipa hechiza usada para fumar bazuco.

<sup>33</sup> El pánico al igual que el susto es una manera de llamar al bazuco por el efecto que causa en el consumidor.

descrita por el artista en las expresiones (*en estos momentos revientas tus pulmones,/ degradas tu vida*)

La adicción de esta mujer tiene una relación con la prostitución, una situación conduce a la otra, (*ahora dan pocas bichas<sup>34</sup> por tu cariño*) la cual parece convertirse en un estilo de vida, en la forma de financiar su adicción, (*roba si le dan la pata<sup>35</sup> /los mismos pintos que compran su vagina*) hasta llegar a un punto extremo y de no retorno (*no valdrás centavos, si tus labios secos están más partidos, tu cuerpo hermoso ahora caído, los dedos manchados<sup>36</sup>, manoseado el espíritu*).

Esta canción está narrada en primera persona, sin embargo el narrador en algunos momentos se refiere a una tercera persona, a su historia, en este caso una chica que él conoció en otro momento y otras circunstancias, la cual ahora es una prostituta adicta; sumado a esto la forma en la que se refiere y dirige a ella (*dime tu*) nos permite concluir una posible cercanía entre ambos. En esta historia hay dos tiempos, uno que se refiere a un pasado entre Cejaz Negraz y la prostituta y un tiempo presente en el que ella se encuentra de nuevo con el artista pero con grandes cambios en su vida, lo cual se puede evidenciar en los fragmentos: (*suerte en el camino en tus días y noches interminables, solo el recuerdo queda de esa mujercita amable, alegrarme un poco de saber que sigues viva, libreee, aunque estés poseída, dormida*).

En Mas que real (C14) se encontró una frase que increpa a la sociedad y sus prejuicios, pues es un joven que desde su condición marginal canta y hace ver que tal vez en la pobreza y la

---

<sup>34</sup> Una bicha es la dosis en la que le vende el bazuco, una papeleta de bazuco.

<sup>35</sup> Dar la pata es el equivalente a dar una oportunidad.

<sup>36</sup> Los dedos manchados son una característica de un fumador de bazuco.

violencia ni siquiera hay razón o cordura para perder (*¿Perder cual juicio? sin apostar, somos pobres o millonarios*). La realidad del barrio es el tema de esta canción, (*Historias residentes del barrio precario...Mas que real no lo dudes es la elite del rap*) y quien narra la historia es un joven contando sus anécdotas, lo que le enseñó la calle y lo que tuvo que aprender a amar en la pobreza absoluta (*Está enferma y ciega mi nación, perder el juicio/Era mi padre adicto a la basura, abusaba de mamá/Sin darse cuenta que mi infancia se consumía en el vicio...A las palabras que son muchas y tan delicadas /Le aprendía tener amor a esa cobija y sus parches de pulgas /A cuchillos oxidados, al buquet de la bazuca y del alcohol barato /A las ratas que ruleteaban mi cuarto /A los paisas, caleños y costeños que mi ropa se achacaron<sup>37</sup>/A ese inquilinato*).

Por otro lado, se logra narrar el contexto y la miseria que se vive en el barrio, (*Del triste dolor de los pobres le hablo...De la basta y cruel ciudad del relato /Donde no hay televisor ni carne en el plato /Donde los sueños de un niño son en la navidad regalos /Que papa Noel y el niño Dios no se olviden nuevamente de mi barrio*).El último subtema de esta canción es la condición de vulnerabilidad y de violencia que sufren las mujeres en los barrios, una violencia cotidiana en estos contextos de exclusión y marginalidad (*Trata de estar bien para no sufrir /Trata de reír y finge una sonrisa...ella sufre por un hombre que le da maltrato*).

Por último, Swing de barrio (C15) es una canción que tiene como temática la incursión de una persona al mundo de la delincuencia, debido a ciertas condiciones sociales que lo arrastran a ella. Esta canción inicia contextualizando por medio de una descripción las circunstancias de alguien que habita una olla barrio bajo (*2:30 de la mañana en un rancho inseguro, que nadie*

---

<sup>37</sup> Achacar es robar.

*duerme, dos habitaciones donde el humo del diablo envuelve*); esta además presenta mediante un narrador en primera persona la vida de quien crece en la marginalidad, la exclusión y la periferia (*Yo tuve que ser así, Cuando en la calle solo sobreviví... lanza de la sociedad... la historia del gamín buscando el botín*) lo anterior no debe tomarse como una justificación, pero si un reconocimiento del artista de su condición en la que se desarrolla la vida en estos espacios (*obligado a vivir calenturas por no estudiar/ donde amigos por dinero mueren o están presos/ y yo tengo procesos por estar en lo mismo que ellos... Hambre cuando despierto en la mañana sin probar comida el día anterior/ hace varias noches (ofendido)... los que veo llorando, chinguitas piden sus juegos a ruegos/ piden a Dios comida para sus pueblos*).

Ya para terminar (C15) describe las consecuencias que le trajeron al sujeto vivir en el mundo delictivo, (*tombo pirobo me quiso cambiar el destino, esperar al fiscal, definir mi camino, custodio radicado, Entrevista y yo soy el mencionado, indiciado.*) El último recurso a modo de reflexión por parte del artista, es tratar de vincular al receptor —en este caso el oyente de la canción— con la anécdota, tratando que se ponga en los zapatos del otro (*Ojala a usted no le vaya a pasar/si gana de lo que vive no se lo vayan a quitar*).

## **9.2 Las marcas retóricas.**

Las metáforas que se analizaran en este capítulo y que fueron esbozadas anteriormente en el marco teórico, se dividen en tres tipos de conceptos metafóricos: Las metáforas orientacionales, las metáforas ontológicas y las metáforas estructurales.

En C4 se plantea el concepto metafórico de **la vida es arriba y la muerte es abajo**, un ejemplo de esto es el fragmento (*en las manos de cualquier marico caerán las almas, puede ser*

la tuya o la mía), en el que *caerán las almas* hace referencia a la muerte, a un asesinato ligado a la experiencia física de caída del cuerpo al morir.

La canción anterior también nos plantea el concepto metafórico de **lo profundo como algo difícil y lo superficial como algo leve** (*es profunda la crisis que pilotea este viaje*), en este caso la crisis profunda de la que se habla, es una crisis que sumerge, que hunde y por lo tanto sigue teniendo relación con la experiencia física abajo/ arriba; de igual manera en C9 la expresión (*Fumas se cayó y el Diablo se nos perdió*) hace referencia a la captura de El Fumas, amigo de Cejáz Negraz; esta metáfora se refiere a lo negativo de perder la libertad.

En C7, C12 y C14 se presentan las mismas metáforas orientacionales pues las expresiones (*Ninja de bajo barrio; cuando dicen que en el mundo hay barrios y guetos bajos; Yo soy profesional rapero del bajo barrio*) están enmarcadas en el concepto metafórico **un estatus elevado es arriba; un estatus bajo es abajo**. Estos tres ejemplos de metáforas no parten de una experiencia física, pues los barrios o guetos en que creció el artista se encuentran en las llamadas lomas de la periferia; estas surgen de una base social y económica debido a que la expresión **barrio bajo** hace referencia a una estratificación social.

La última metáfora orientacional encontrada, está en la canción Diamantez (C11) en la que el concepto metafórico **arriba es bueno; abajo es malo**, logra contener la metáfora (*Despegue en la sociedad*). Esta metáfora nos muestra el despegar como ir hacia arriba, llegar alto, ser mejor del resto; contrario a esto, la expresión **quedarse quieto, paralizado** haría referencia a estancarse y no progresar.

Las metáforas ontológicas son unas de las más complejas presentadas por Lakoff, pues estas se dividen en tres tipos, las de sustancia-entidad, de recipiente y en personificación.

Las metáforas de personificación son unas de las más usadas a lo largo de las canciones de Cejaz Negraz, pues en estas es en donde resulta más obvia la forma en que los objetos físicos adquieren características, motivaciones o actividades humanas de las personas. A continuación presentamos los ejemplos extraídos del corpus.

- *(El pánico no me deja salir)* (C3) *El pánico se manifiesta como una persona que obstruye, retiene, un carcelario.*
- *(Esos criaderos<sup>38</sup> de ratones<sup>39</sup>, son la comida de las prisiones)* (C6). En este caso las prisiones adquieren una característica propia de un ser vivo, el cual es la necesidad de alimentarse.
- *(Por pertenecer a la banda que se roban los quesos<sup>40</sup>, Ingrata, la sucia plata)* (C7). En esta metáfora (**el dinero es sucio**) la plata adquiere varios defectos humanos, propios de una persona que no es de fiar, de malos hábitos con su higiene y deshonesto.
- *(si el gatillo corre más que el susto)* (C7) En esta metáfora para representar la velocidad con que se dispara el gatillo de un arma se acude a una característica humana como el correr, propia de un ser veloz, puede ser un atleta.
- *(Yo no corrí del fuego cuando me pisó la llama, cada mañana, no comí de su puta tentación Cuando el perro diablo andaba)* (C8). En esta metáfora el fuego actúa como

---

<sup>38</sup> El criadero es el barrio.

<sup>39</sup> Esta expresión es una forma de nombrar los barrios.

<sup>40</sup> La banda que se roban los quesos es la banda de las ratas, entendidos aquí como ladrones.

sinónimo de peligro, el cual a su vez adquiere una corporeidad humana, la cual **pisa**, toca al artista y puede aplastarlo.

- (*A Nasser **lo mató la decisión que tomó***) (C9) En este ejemplo nuevamente vemos como las decisiones, algo intangible, se caracterizan como una persona asesina.
- (*Vida brusca no se compadece del gueto*) (C10) En esta metáfora **la vida se comprende como una persona agresiva**, que lastima, que no mide su fuerza y sin compasión.
- (*Pistola hijueputa no lo hubieras matado*) (C10) Los objetos inanimados se consideran en este caso como humanos-asesinos.
- (*días de invierno gris **días tristes tan infelices***) (C12) Los días a través de esta personificación adquieren sentimientos humanos, de tristeza, que describen la situación de depresión en que se encuentra el artista.
- (*consolado por los **cigarros los billetes y los tragos rolos***) (C12) En esta personificación algunos objetos adquieren la capacidad de consolar, representando con esto la compañía que tiene el artista en su soledad.
- (*manoseado el espíritu, cuando **grita el alma y la carne calla***) (C13) En esta personificación la metáfora se encuentra en caracterizar al alma con una persona que sufre, en este caso al dolor que siente la prostituta.
- (*Está enferma y ciega mi Nación*)(C14) La Nación toma las características de una persona enferma y discapacitada, que no logra verlo todo.

El segundo tipo de metáfora ontológica es el de sustancia y entidad; gracias a este concepto metafórico que nos permite comprender nuestras experiencias como si fueran objetos y sustancias, podemos “cuantificarlas, identificar un aspecto particular, verla como causa, actuar al respecto...” (Lakoff & Johnson, 2007 p.64). A continuación presentamos los ejemplos encontrados en el corpus y su interpretación.

- (*Desde la áspera pobreza, donde pasamos hambre*) (C2). Esta metáfora tiene la función de **identificar aspectos**, la noción de **pobreza** que es una abstracción, toma la forma de **un objeto** para poder representarse como algo rugoso y desagradable a los sentidos; la metáfora anterior hace posible que se comprenda mejor lo que le causa a una persona el **pasar hambre** a causa de la pobreza.
- (*Corrígese a tu hijo con coraje y es amor, lo que buscan en sus padres*) (C2). La metáfora que se encierra en esta expresión parte de la *identificación de aspectos* que se relacionan con el coraje, mediante una acción correctiva violenta. Por otro lado el coraje se manifiesta como una entidad palpable, que se entrega.

La canción desafinada (C13) nos presenta la metáfora ontológica, **los recuerdos son una sustancia** esto se puede evidenciar en el siguiente ejemplo:

- (*en estos momentos revientas tus pulmones, degradas tu vida, consumiendo tus recuerdos*).

Los recuerdos son algo intangible, son un rompecabezas mental, pero en esta metáfora aparece como una sustancia física la cual es posible palpar y consumir.

La última de las metáforas ontológicas de la subcategoría de **entidad**, es **La mente es una entidad**, o para ser más exactos, **la mente es un objeto frágil**. Del anterior concepto metafórico tenemos los siguientes ejemplos:

- *(Así también viven los trabajadores, con ganas de matar por **presión** a sus patrones)*  
(C4)
- *(Donde las mismas **emociones** te hacen **perder la cabeza**)* (C6)
- *(¿**Perder** cual **juicio**? sin apostar, somos pobres o millonarios)* (C14)

En estos tres ejemplos vemos como la mente resulta materializarse en un objeto frágil, susceptible a **la presión**, al daño, el cual puede ser la causa para que alguien pueda llegar a cometer un asesinato; por otro lado, la mente al ser tan frágil hace posible que **se pierda la cabeza**, para ser más claros, la cordura, a causa de alguna emoción fuerte. Es importante señalar que creer que las emociones logran desestabilizar nuestra mente es propio de nuestra cultura, pues en otras se le ha dado otra importancia a estas y no sería tan convincente dicha afirmación en sus marcos culturales. Al igual que *perder la cabeza*, la expresión *perder cual juicio* reafirma que en nuestra cultura la mente, la cordura o el juicio son consideradas sumamente frágiles.

El último tipo de metáfora ontológica es la de **recipiente o de contenedor**; como primer ejemplo tenemos el concepto metafórico **La calle es un recipiente**, el cual se manifiesta en el corpus con el fragmento *(las mamás irresponsables **botan** a sus **hijos en las tierras de los infiernos**)* (C2). La expresión **las tierras de los infiernos** hace alusión a la calle, a ese lugar peligroso **repleto** de maldad en el que son **botados** los hijos, puestos en ella como si fueran objetos al interior de esta.

El segundo ejemplo de metáforas de recipiente hallado en el corpus se encuentra en la canción Mi vida(C4) en la expresión : (*el coraje, llena de odio las pistolas*) . La cita anterior nos plantea a las pistolas como contenedores y al odio como una sustancia; el arma en esta expresión pasa a atrapar, a encerrar todo el odio del sujeto quien con coraje la dispara.

Por último tenemos el concepto metafórico de **La olla es un recipiente**; si se lee literalmente esta expresión, la olla sería un utensilio que en la cocina es usado como recipiente; sin embargo la palabra olla en este caso es un sinónimo de expendio de droga, así que el concepto metafórico sería: **Un expendio de droga es un recipiente**. En los ejemplos siguientes veremos cómo se desarrolla esta metáfora.

- (*Sigo en la olleta en fuego, apostándole al juego*) (C9)
- (*Su mamá lo ama pero **está** enferma en la lleca, **entre** los humos de **la olleta***) (C10).
- (*Represento a **la olla** y **los que habitan en ella***) (C2).

En Superfizez (C9) y en Gueto (C2) es evidente la manera como se hace alusión a las personas (sustancias) que contiene la olla, las cuales están dentro, inmersas en su espacialidad; en (C9) quien está entre los límites de la “*olleta en fuego*” y su peligro es el artista, mientras que en (C2) se infiere que el artista se refiere a todos los demás seres que la componen, jíbaros<sup>41</sup>, ratas<sup>42</sup>, putas, habitantes de calle etc. Por último, en la canción Castillos de Papel (C10) se presenta en la historia otro de los tantos casos de adicción a las drogas, en el que una madre (sustancia) se encuentra enferma en la lleca<sup>43</sup>, “*entre los humos de la olleta*”, respirando el humo de la droga.

---

<sup>41</sup> Expendedores de droga

<sup>42</sup> Ladrones

<sup>43</sup> Calle

El último tipo de metáfora desarrollado por George Lakoff es el de las metáforas estructurales, en el corpus seleccionado fueron encontradas una amplia gama de estas, las cuales tienen ciertas temáticas recurrentes como lo son, la vida, la calle, el barrio y el cuerpo. A continuación presentamos la estructuración e interpretación de estas:

El concepto metafórico **La vida es una guerra**, es desarrollado por Cejaz Negraz en las canciones Gueto, Superfizez y Swing de barrio en el que la metáfora es estructurada de la siguiente manera:

- *(No todo colombiano vive en guerra) (C2).*
- *(Sigo guerreando en la vida, la música fue salida) (C9).*
- *(soldado de la vida que se vive en la calle) (C15).*

En las descripciones metafóricas anteriores notamos como una expresión se comprende en términos de otra, en la que el sujeto **guerre** en la **vida**, lucha, vive en una guerra o es un **soldado** que **combate** en su diario vivir. Por otro lado Cejaz Negraz pone en evidencia la influencia que tiene el contexto y su experiencia al momento de producir metáforas, pues su concepción de vida como guerra parte de las similitudes que hay entre la violencia de los barrios y la guerra, y de la escasez de recursos que en ambas es latente.

Además de concebir la vida como un combate, ésta también es estructurada con otros conceptos metafóricos, **la vida es un álbum de fotografías**, **la vida es dinero**, **La vida es un camino** y **La vida es un maestro**. Dichas metáforas se estructuran de la siguiente manera:

#### **La vida es un álbum de fotografías**

- *(El álbum de las vivencias personales)(C1)*
- Las fotos revelan momentos de la vida.

- Hay que pasar la página de los malos momentos.

### **La vida es dinero.**

- (*quien apostó su vida y la perdió en menos de nada*) (C4)
- (*A cuánto vale una vida, un pan en la calle*) (C14)
- Hay que jugarse la vida.
- Le costó la vida.
- La vida no tiene precio.

### **La vida es un camino**

- (*tu por la pista que conduce al abismo*)(C13)
- El recorrido de su vida.
- Los caminos de la vida.
- La vida es un camino lleno de obstáculos y tropiezos.

### **La vida es un maestro**

- (*A mí la vida me ha enseñado el mundo, me ha cacheteado tanto y me he arreglado a lo balurdo con sus golosinas*) (C7)
- Aprendí de la vida.
- La vida me enseñó a no cometer los mismos errores.

Estas otras concepciones de vida nos ayudan a profundizar la visión de mundo que tiene el artista respecto a la vida; en el fragmento (*A cuánto vale una vida, un pan en la calle*) (C14) el artista nos muestra un cuestionamiento sobre el valor de la vida dentro de las dinámicas callejeras como la pandilla, la pobreza, la miseria y el hambre. En *Desafinada* Cejaz Negraz

también realiza un cuestionamiento acerca de las decisiones tomadas por algunos jóvenes del barrios como su conocida caída en la adicción y la prostitución, una senda que sintetiza en la expresión (*tu por la pista que conduce al abismo*) (C13).

El segundo tema recurrente en las metáforas estructurales presentes en el corpus es el de **la calle**, de ella hay tres versiones distintas:

#### **La calle es un río.**

- (*Aprende que **la calle es como ese fuerte río...Que te lleva, Te quedarás intentando nadar***) (C9).
- La calle lo arrastró al vicio.
- Está con el agua hasta el cuello por los problemas de la calle.
- La calle está llena de pirañas.

#### **La calle es una prisión**

- (*Pero **de la calle siempre fui un rehén***) (C8)
- La calle está llena de delincuentes.
- Se encerró en una calle sin salida.
- Fue tanta su adicción que ya no pudo salir de la calle.

#### **La calle es una madre**

- (***De la calle somos hijos y ella nos dio los consejos***)(C11)
- A ese niño lo crio la calle.
- En la calle encontró quien lo protegiera.

Los tres conceptos metafóricos anteriores nos explican varias dimensiones que adquiere la calle. Al concebir **la calle como un río**, podemos inferir la fuerza, su destrucción e imprevisibilidad y que por lo tanto la hace un lugar cuyos alcances no deben ser subestimados. En uno de los segmentos de Enredo ( *Pero de la calle siempre fui un rehén*) (C8), Cejaz Negraz mediante la metáfora **La calle es una prisión**, nos permite inferir las adicciones que la calle le generó, al punto de hacerlo sentir un preso de éstas, como un lugar sin escapatoria. En la metáfora **La calle es una madre**, la cual en palabras del artista es definida como una consejera (*De la calle somos hijos y ella nos dio los consejos*)(C11), encierra una paradoja, pues pese a todas las características que adquiere la calle en una zona marginal, muchos encuentran en ella un abrigo, un consuelo, un apoyo, que de una forma dura y cruel lo forma para sobrevivir.

El tercer tema estructurado metafóricamente en las canciones de Cejaz Negraz es en el que su barrio es el protagonista, de esto tenemos los siguientes apartados:

### **El barrio es una obra de teatro**

- (*Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor*) (C6)
- Que escena tan trágica vi en la esquina.

### **El barrio es una colonia**

- (*Saben que del hormiguero soy*) (C14)
- Esa loma es un barrio obrero.
- Viven en un barrio sobrepoblado y hacinados.

### **Los barrios son como el fuego**

- (*Barrios calientes en función Zeta diecinueve la nación*)(C1)

- En el barrio se vivían calenturas todos los días.
- A ese pandillero le dieron candela por meterse en el barrio equivocado.

En las narrativas de Cejaz Negraz el barrio es uno de los lugares que siempre está presente a lo largo de sus canciones, usando incluso las metáforas para ampliar la comprensión de este. El concepto metafórico **El barrio es una obra teatro**, se complementa con el aporte del artista (*Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor*) (C6), en el que por calor se entiende todas las peripecias, aventuras, anécdotas y situaciones dramáticas que gira en torno al peligro y que son vividas por esa cantidad diversa de personajes que componen el barrio. Otra metáfora que complementa la visión del barrio de Cejaz Negraz es **El barrio es una colonia**, la cual es descrita con el fragmento (*Saben que del hormiguero soy y cuesta abajo algo me voy a buscar*) (C14); la expresión anterior nos describe al barrio físicamente, como un espacio ubicado en lo alto de una montaña, sin oportunidades, sobrepoblado como una colonia de insectos.

El cuarto y último tema dentro de las metáforas estructurales es **el cuerpo**, en el que hay dos tipos de conceptos metafóricos que lo desarrollan.

#### **El cuerpo es una mercancía**

- (*Está vendiendo su cuerpo por dos azules*) (C3)
- (*Roba si le dan la pata, los mismos pintos que **compran su vagina***) (C13)
- Su sexo era todo lo que tenía para ofrecer.

#### **El cuerpo es una fábrica**

- (*Descubrió que su **vagina** era una **fábrica de ingresos***)(C11)
- La prostitución le produjo muchas ganancias.

- Ella fue explotada por un proxeneta.

Los anteriores conceptos metafóricos exponen la visión mercantil con la que es concebido el cuerpo de una mujer dedicada a la prostitución, en el que este se vuelve una mercancía susceptible al canje por dinero o drogas (*Está vendiendo su cuerpo por dos azules*). Además de hablar de las condiciones mercantiles del cuerpo femenino, también se hace mención a las condiciones sociales en que trabaja una prostituta, pues está inmersa en delitos como el robo (*Roba si le dan la pata, los mismos pintos que compran su vagina*) (C13).

### **9.3 El RAP, la metáfora y sus implicaciones pedagógicas.**

En los apartados anteriores hemos visto como el artista Cejaz Negraz usa a lo largo de sus canciones las metáforas como una manera de complementar su estilo y dar forma a la narración de sus vivencias; sin embargo estas canciones aún no son de amplio conocimiento en la escuela, por lo que se considera necesario en este apartado abordar algunas de sus posibilidades que podría tener este discurso en el aula.

En primera medida el RAP, al desarrollar recursos literarios como la metáfora, permite no solo que quien produce saber a través de este mejore sus habilidades de expresividad —tanto escrita como oral— sino que los jóvenes que se acercan a este tipo de discursos pueden acceder de una manera lúdica a este tipo de figuras retóricas que podrían mejorar su desempeño en algunas habilidades comunicativas.

Al ser el RAP un discurso cercano, podría permitir que las figuras retóricas sean leídas en contexto, pues pertenecen a realidades cercanas que impregnan no solo los barrios sino el mismo

ámbito educativo en el que interactúan los jóvenes, haciendo más fácil la comprensión de esta temática que suele hacerse a través de la poesía.

Por último, uno de los aspectos del RAP que pueden incidir favorablemente en su incursión en la escuela, es que permite aquello que Marco Raúl Mejía define como *diálogo de saberes* (interculturalidad)“lo cual permite afirmar, en la negociación y la diferencia, procesos de otras experiencias y saberes.” (Mejía Jiménez , 2015, p.48).

## **10. El rap y la construcción de memoria**

El RAP es un género que posee un contenido vivencial como una de sus principales características, lo cual hace que en cada una de sus letras los hechos pasados tiendan a ser reconstruidos por sus cantantes; de alguna forma, el día a día de los barrios en que los raperos viven, y los grupos de personas mencionadas en sus letras hacen de estos temas, la materia prima de sus creaciones. El rapero no quiere hablar de lo que no se ha vivido, la coherencia de las vidas de estos artistas con su obra es algo imprescindible. Por ello encontrar la memoria de un barrio, una pandilla, o la vida del rapero en su obra es algo común. El caso de Cejaz Negraz no es la excepción, por el contrario parece gozar de un claro contenido vivencial, con descripciones veraces, ricas en prosa y estilo.

El artista Jhon Correa —conocido en la escena de hip-hop como Cejaz Negraz—, es uno de los principales representantes del Rap Bogotano de la actualidad, debido a la calidad de su obra, en la que se pueden encontrar diversidad de ritmos e historias del barrio.

En las letras de sus canciones, Cejaz Negraz recuerda y reconstruye su territorio. El barrio para el rapero es el lugar en el que se materializan sus vivencias, allí se dan las dinámicas

socioculturales en las que se halla inmerso, las que constituyen sus canciones, las que recuerda, a las que se opone, por las que protesta.

La importancia que adquiere el espacio al momento de interpretar las historias se debe a que este hace posible situar al artista en su contexto, y observar a su vez la validez que adquieren estos relatos entre su público, al sentirse este último situado e identificado con los lugares y las historias que a diario allí suceden. Para la reconstrucción de la memoria, el espacio es el primer marco al cual acudir, debido a que este tiene una relevancia indispensable pues

“... no hay memoria colectiva que no se desarrolle dentro de un marco espacial... es en el espacio, en nuestro espacio — el que nosotros ocupamos, por el que volvemos a pasar a menudo, al que tenemos acceso siempre, y que en todo caso nuestra imaginación o nuestro pensamiento puede reconstruir en cualquier momento— donde debemos centrar nuestra atención; en él debemos fijar nuestro pensamiento, para que reaparezca una u otra categoría de recuerdos.” (Halbwachs, 2004, p.144).

En la canción *Da bottom White*, Cejaz Negraz realiza una rememoración de algunos barrios en los que vivió, (*Bolívar Country, todos sus barrios recorrí,/Alameda, Tesoro, Estrella, San Joaquín,/Cazuca, Capri, Arborizadora, Meisen,/San pacho, (incomprensible) Lucero, Domingo, la Y.*) (CI). Estos barrios mencionados por el artista son conocidos por los bogotanos como unos de los más peligrosos, pertenecientes a una zona de la ciudad construida en base a la invasión de personas desplazadas por la guerra o de habitantes que vivían en extrema pobreza.

En la localidad de Ciudad Bolívar emergen una serie de problemáticas sociales que son plasmadas y recordadas por el artista a lo largo de su obra. El hambre y el consumo de drogas se

hacen presentes, a la vez que el artista se vincula como parte de aquel contexto conflictivo, en el que la miseria, el abandono y el hambre se viven a diario, (*En la manga un frasco de gale/Su inocencia, un cuchillo del acero inoxidable*) (C2), (*Desde la áspera pobreza, donde pasamos hambre*). (C2)

Otra de las problemáticas que se reconstruye en las canciones es el tráfico y consumo de drogas (*En Ciudad Bolívar fumamos solos en esquinas/Con hechizas cuchufletas, chancas y pantalonetas/Atrapando cocacolos, mercan kilos/y mis cultivos florecen como la rata y el sicario en Colombia*) (C2); en este fragmento se refleja no solo una práctica del artista y de algunos habitantes que consumen drogas, sino que devela una problemática, pues halla una relación directa entre el crecimiento del narcotráfico y la expansión de la violencia que trae este a su realidad cercana en el barrio, en donde las condiciones sociales hace que crezca el robo y la delincuencia.

La condición de miseria y abandono que sufren los pobladores de Ciudad Bolívar son relatados en el fragmento (*Barrios calientes en función/Zeta diecinueve la nación/Sobrepoblación en nuestros caseríos/Loma, invasión, guerra desde niños/El álbum de las vivencias personales/Y otros socios reales*) (C1). Ciudad Bolívar al haberse constituido de una manera desordenada, al no tener una planeación ni una inversión adecuada por parte del gobierno local, poco a poco fue acrecentando problemáticas como el crecimiento demográfico, y la construcción desordenada de viviendas, sin las condiciones básicas para una vida digna.

Las distintas exclusiones que se viven en la localidad de Ciudad Bolívar son narradas por Cejaz Negraz, una de ellas recuerda cuando él habitó estos barrios y sentía la marginación en carne propia por parte de los otros habitantes de Bogotá, (*Me mira con desprecio la sociedad, /Sabén que del hormiguero soy /Y cuesta abajo algo me voy a buscar*). (C13)

La guerra es otro de los temas que más se evoca en las canciones del artista, debido a la violencia que ha azotado a esta localidad, en las que el artista figura como un ladrón de barrio en medio de dos ejércitos del conflicto armado. (*Paracos, guerrillas y yo en el medio de eso/por pertenecer a la banda que se roban los quesos*) (C7). A propósito de la guerra, también se hace mención del desplazamiento y desaparición forzada que lo tocó de cerca, pues el cantante afirma no solo haber sido robado por varias personas de otras regiones que habitaban los inquilinatos en que creció, sino que a varios de estos sujetos los desaparecieron. (*Yo conviví con varias pintas desaparecidas... /A los paisas, caleños y costeños que mi ropa se achacaron*) (C13)

Por lo anterior podemos afirmar que la violencia —urbana y nacional—, el impacto del desplazamiento, el consumo y tráfico de drogas, la rememoración de la infancia y la reconstrucción de las vivencias propias están presentes a lo largo de toda la obra del artista; sin embargo hay algunas canciones en las que el artista aborda cada uno de los aspectos anteriormente mencionados a profundidad y por consiguiente merecen un trato en específico para su interpretación.

### **10.1 Conociendo a Cejaz Negraz a través de sus canciones.**

Cejaz Negraz, es uno de los 8 hijos de Blanca, una madre que llegó a Ciudad Bolívar huyendo de la pobreza y buscando otras oportunidades, como muchas mujeres que vinieron del campo a la ciudad; mientras tanto, Cejaz Negraz fue un joven que creció en las calles de Bogotá,

en sus propias palabras “sí, soy un vago un gamín de barrio”<sup>44</sup>, uno de esos chingas<sup>45</sup> que tuvo que abrirse paso a las malas, luchando por la supervivencia entre las guerras de la calle.

Algunas de sus canciones, al igual que la historia, funcionan como una máquina que permite viajar al pasado y a través del lenguaje reconstruir aquellas etapas de la vida del artista, esa memoria vivida de sí y de los grupos de personas que rodearon al artista.

Al escuchar Superfizez (C9) hemos encontrado una de las mejores reconstrucciones de su vida realizada por él mismo. Esta canción inicia narrando las condiciones económicas del primer grupo<sup>46</sup> al que perteneció el artista, su familia. (*Nacer pobre, fue tan riquísimo, / Desfilando a lo largo de la historia*) (C9). Esta condición económica que lo caracterizó en gran parte de su vida, hizo que Cejaz Negraz desde temprana edad ingresara en el mundo delictivo, en el que en cada pelea estaba en juego la vida propia y la de los amigos. (*Lances<sup>47</sup> del barrio, / que me llevaron a hospitales con otras personas*) (C9).

Además de la violencia de su niñez, Cejaz Negraz recuerda su ingreso en el consumo de drogas, y reconstruye la espacialidad de ésta, esos lugares del barrio en donde con su amigo iba a consumir pegante y marihuana. (*Cuando era chamo mi parche era el agujero / Me pegaba los bombazos con Jaimito en el parque del Lucero. / Me ponía percho, con mi mecha más agradable. / Para mi cita con mis tardes de baretos*) (C11).

---

<sup>44</sup> Fragmento de Crealo mi so, canción no incluida en el corpus.

<sup>45</sup> Chinga es sinónimo de niño.

<sup>46</sup> La noción de grupo hace referencia a las comunidades afectivas usadas por Halbwachs, en este caso la familia, la cual más allá de ser un grupo es el primer marco social de la memoria.

<sup>47</sup> Lance: es la acción de lanzar o dar una cuchillada.

Los testimonios de otras personas, que son los que ayudan a la reconstrucción de la memoria individual y a su vez de la creación de una memoria colectiva al interior de un grupo, son traídos por el artista en Superficie, en donde recuerda a una expendedora de drogas que hablaba de lo agueridos que eran Cejaz Negraz y sus amigos de infancia. *(Descubrí que éramos warriors, / por los comentarios de la cucha María / Nos vendía moños a los 12 de mi vida)* (C9).

En otras canciones como Mas que real y Diamante es posible develar otros rasgos de la familia del artista y de las condiciones de estos *(Era mi padre adicto a la basura, abusaba de mamá / Sin darse cuenta que mi infancia se consumía en el vicio)* (C14). Teniendo en cuenta que Cejaz Negraz creció con su madre en las pensiones de Ciudad Bolívar, gran parte de su tiempo lo vivió en las calles pues no estudió, así que de estas fue recibiendo las enseñanzas que aprendió como si se tratase de una madre educando a su hijo *(Y desde niño siempre he hecho lo que quiero / De la calle somos hijos y ella nos dio los consejos)* (C11).

Cejaz Negraz además de plasmar en sus canciones la violencia juvenil en la que participó *(Cachetones fierros, cuchillos y perchas / Bazuca, perica y arroba de bareta / Y nosotros ladronzuelos desde el sur en bicicletas)* (C9), reconstruye parte de su vida íntima, pues narra cuando tenía 13 años y fue padre *(Conocí una chica y me he enamorado / Me quitó el virgo y la he embarazado / Ese fui yo, si, padre a los trece años / Y él es mi hijo, ahora tiene quince años)*. (C9)

Contrario a lo que suele pasar comúnmente, Cejaz Negraz fue quien se hizo cargo de su hijo hasta el día de hoy, intentando que este no corriera con su misma suerte. El siguiente fragmento es importante en la medida en que nos empieza a reconstruir aquel lugar físico y hoy desaparecido de Bogotá como lo es El cartucho, el cual el artista solía frecuentar. *(Me achaque*

*mi chamo y no supe más de ella/Vivía con mi madre otra causa de mi guerra/Y parchaba en el cartucho fumando yerba) (C9).*

Para Maurice Halbwachs “El tiempo sólo es real en la medida que tiene un contenido, es decir, que ofrece una materia de hechos al pensamiento” (Halbwachs,2004,p.129), y esto es justamente lo que ha logrado realizar Cejaz negraz en Superfizie, debido a que ubicó aquellos acontecimientos de su vida en un marco temporal, en una fecha, obteniendo con esto los hechos que conformaron sus recuerdos. *(Nuevo milenio, año 2006/Cantante de rap pero mi vida hardcore/Con mi negro Shabby mi gran Amigo/Lo conocí en la calle desde chingas crecimos) (C9).*

La ubicación temporal anterior y el recuerdo de Shabby —uno de los miembros de su comunidad afectiva— hace posible que emerja aquella memoria vivida por el artista, esos recuerdos que dan cuenta del mundo delictivo en el que estuvo atrapado el artista. *(Cuarteto en un carro del barrio pobre, astuto, ordinario/Otra época, otra banda tras el diario./(Sisas éramos ratas), buscando más que papá en los lujosos vecindarios/La burra del sueño, o el rancho de Los reyes magos). (C9)*

A medida que avanza esta historia vamos viendo como varios de los amigos que tuvo Cejaz Negraz se fueron separando por distintos motivos, como la muerte, la cárcel y una pérdida cuyas causas no se pueden inferir. *(La originalidad puso a sobrar lo que no/A Nasser lo mató la decisión que tomó/Fumas se cayó y el Diablo se nos perdió) (C9).* Estos momentos marcaron una etapa en la vida de Cejaz Negraz y a su vez dieron inicio a otra que lo ayudó a consolidarse como músico, como dice el coro de esta canción, *(Sigo guerreando en la vida,/ la música fue salida, /Hasta ahora mi comida) (C9).*

La segunda etapa que se recuerda en esta canción es la del año 2012, (*Dosmildece máximos irrompibles/Otras etapas de la vida más legibles (C9)*), etapa en la que el artista ha cambiado y logra reconocer lo que ha conseguido gracias al rap (*Me dedicó al rap y lleno varias neveras/Pensiones de mis hijos, los servicios y la renta (C9)*).

Por último, Cejaz Negraz en esta canción sintetiza mediante una metáfora lo que aprendió de sus vivencias en la calle, del poder que tiene esta para destruir o transformar la vida de alguien, de los riesgos de quedarse atrapado y que el río de la violencia lo lleve. (*Aprende que la calle es como ese fuerte río...Que te lleva/Te quedarás intentando nadar (C9)*).

### **10.2 Rememorando la calle de El Cartucho y su destrucción.**

El cartón es una canción lanzada por Cejaz Negraz en el año 2009, en ella Jhon busca reconstruir la historia de uno de los lugares que marcaron la vida de hombres y mujeres que cayeron en la pobreza, la mendicidad o las drogas, este lugar es la calle de El cartucho.

El Cartucho fue uno de los lugares más peligrosos de Bogotá, ubicado entre la carrera 12ª y las calles 9ª y 10ª en el barrio Santa Inés, en la localidad de Santa Fe. Estas calles acogieron a gran parte de los desplazados que comenzaron a llegar en los años ochenta y noventa a la ciudad de Bogotá, quienes hicieron del reciclaje una forma de subsistencia en la capital.

Cejaz Negraz en esta canción nos reconstruye, a través de sus recuerdos, aquel sombrío lugar hoy desaparecido, en el que según su canción (*Se perdieron, como quinientos pintos/ que era |los soldados/Andando por ahí sobre la troncal de Caracas/Pidiendo la liga y la ceniza de una pata (C3)*).

Esta canción nos ubica espacialmente algunas de las avenidas aledañas, como lo son la troncal de Caracas y la Carrera Décima, lugares en que los habitantes de calle empiezan a materializarse como sujetos protagonistas de este recuerdo.

En el fragmento *(Su trabajo es el orden, respeto reciclaje del regado/Dos kilos de cartón por un papel de pasión/Una libra de mango barata y se la saco hasta la Diez)* (C3) la condición socioeconómica de los habitantes de El Cartucho empieza a ser descrita por el artista; hombres y mujeres que piden monedas, que reciclan para comprar una papeleta de bazuco o que se emplean como mulas transportando droga hasta la Carrera Décima y las avenida aledañas a cambio de dinero, nos muestran las precarias e ilícitas formas de conseguir dinero de algunos habitantes de El cartucho.

El Cartucho, barrio que acogió a desplazados de todas partes del país, también abrió sus puertas a quienes llegaban allí por el consumo de drogas, entre ellos Cejaz Negraz. Una anécdota de esta canción nos cuenta una vivencia del artista con una joven adicta, la cual evidencia que no todos los que llegaron a El cartucho venían de condiciones sociales precarias, sino que la adicción, como la metáfora del río, los arrastró hasta allí; esto se materializa en la descripción *(Linda niña de quince estrato seis/Está vendiendo su cuerpo por dos azules/Con esa gila se fue a soplar /En un hotel de la octava)* (C3)

Los recuerdos emergen no solo del contacto con el territorio como el vivido por el artista en un hotel del cartucho, sino con los objetos con que allí se tiene interacción, esos bienes materiales propios de un lugar determinado. Es aquí donde aparecen un conjunto de sensaciones

y de dinámicas propias de un territorio, en palabras del artista (*Cuatro lucas por un cuarto/Veinte bichas*<sup>48</sup> *lo de la pieza/Trece lucas en un asalto*). (C3)

Al inicio de una de las estrofas Cejaz Negraz nos describe las dinámicas propias de un lugar como El Cartucho, (*Once treinta y siete de la noche/La última Shabby que pasa sereno/El pánico no me deja salir/Anita se foquió y está aquí atrás/En socias se fue el pistolo, lo demás es la migaja*) (C3), en las que el artista, Ana y uno de los miembros de su grupo (Shabby) consumen bazuco. Es de gran importancia que aquí se recuerden las sensaciones vividas por el consumo de esta droga, pues el pánico que se genera al consumir bazuco es lo que hace que este sea consumido en lugares cerrados o aislados, como las habitaciones de los hoteles de El cartucho, los cuales se alquilaban para esta práctica.

Uno de los aspectos de la espacialidad resaltado por Halbwachs es la función económica que hay al interior de los lugares, la cual le permite en este caso al artista “acordarse y recordar a los demás grupos los precios de las mercancías” (Halbwachs,2004,p.151). El tener presente esto hizo posible que Cejaz Negraz lograra, tiempo después, reconstruir no sólo el precio de la droga que en El cartucho se vendía, sino también el de los productos alimenticios con el que las comunidades que allí habitaban solían alimentarse para sobrevivir.

La reconstrucción económica es descrita en el siguiente fragmento, (*Combinado*<sup>49</sup> *de cien, doscientos de yogurt que venció/Doscientos de frita piel*, C3). Por lo anterior podemos inferir el

---

<sup>48</sup> Las bichas son las papeletas de bazuco.

<sup>49</sup> El combinado es una porción de carnes picadas, de bajo costo.

tipo de alimentos en descomposición con el que se alimentaban cientos de familias en El cartucho.

Además es notorio que en este sitio ocurrían diversas desapariciones y asesinatos, cuyo recuerdo es conservado en esta letra (*un peón por deuda en el container/Llévelo hacia el lote y échele basura al cuerpo*)(C3).

Tras su destrucción en el año de 1999 bajo la alcaldía de Enrique Peñalosa, en El cartucho muchas personas fueron asesinadas, esto es sintetizado por Cejaz Negraz en el siguiente fragmento: (*Se perdieron, poetas, ingenieros, pintores, abogados/Cien palos allanados en monedas y papeles/Así como tumbaron las casas/Así quedaron los que ahí vivían*) (C3). La anterior descripción va más allá de recordarnos que no solo había habitantes de calle, nos narra la destrucción física de un espacio, devela la fragilidad que hay incluso en los marcos sociales de la memoria más estables.

### 10.3 Recordando a una chica amable

Recordar es construir la memoria de un colectivo, no solo del pasado individual, sino también de los que han hecho parte de este; en *Desafinada* Cejaz Negraz reconstruye parte de la vida de una mujer que conoció y que ahora se encuentra consumida en la droga y cuya condición es descrita mediante la metáfora de la drogadicción, (*En ese carro su vida se va /A todos nos duele, hiera el final/y yo una noche hable con una luz/y estaba turco si eso piensas*) (C13).

Cejaz Negraz juega con el lenguaje, pues la expresión “en ese carro su vida se va” es una metáfora, la cual indica que en el carro<sup>50</sup> de bazuco la vida también toma un rumbo. Es aquí

---

<sup>50</sup> Pipa de bazuco

cuando el artista comienza a rememorar las condiciones pasadas y a describir las actuales de la mujer que conoció y que ahora se encuentra inmersa en la drogadicción (*era una chica muy bella que atrapó,/el sabor de la calle y su riqueza /el humo que levanta la tormenta*) (C13).

Cejaz Negraz nos ayuda en cada descripción a hacernos una imagen de la calle, los placeres que se pueden encontrar en ella, las adicciones que se pueden adquirir y los vaivenes en los que se sumergen quienes la habitan. La adicción de esta mujer se plasma en la descripción (*es una viva adicta /el rostro paralizado/invadida de pánico /mientras enciende de nuevo su pipa,/piloteando el viaje*) (C13) la paralización, el pánico y la pipa, son palabras claves para reconocer puntualmente la droga de la que se habla en la canción, es el bazuco.

Luego se muestra la condición actual de dicha adicta (*en estos momentos revientas tus pulmones,/degradas tu vida,/Consumiendo tus recuerdos, /sueño perdido en cada amanecida*) (C13) que no se basa solo en el consumo sino que además la ha llevado a prostituirse (*la niña linda ya no es ninguna gila /roba si le dan la pata /los mismos pintos que compran su vagina*) (C13).

La narración deja claro que la mujer lleva mucho tiempo en esta situación y que las consecuencias de esta forma de vida y el paso del tiempo se hacen evidentes (*no valdrás centavos, si tus labios secos están más partidos/tu cuerpo hermoso ahora caído /los dedos manchados/manoseado el espíritu, cuando grita el alma /y la carne calla*) (C13)

Cejaz Negraz nos narra los efectos que trae este estilo de vida no solo para la mujer sino para el marco social al que pertenece, La destrucción que trae consigo la droga no solo es para quien la consume, sino para sus familias (*ahora dan pocas bichas por tu cariño,/pero el amor de*

*tu madre sigue siendo el mismo,/deterioradas, ella por ti/ tu por la pista que conduce al abismo) (C13) .*

Hay algunos fragmentos que nos hacen saber la cercanía o vínculo que hay entre el artista y el personaje narrado, que nos dan a entender un conocimiento por parte de él sobre el pasado y presente de aquella mujer y concluir que seguramente perteneció a su grupo o comunidad afectiva antes de convertirse en adicta y prostituta (*suerte en el camino en tus días y noches interminables/solo el recuerdo queda de esa mujercita amable/alegrarme un poco de saber que sigues viva, /libre...aunque estés poseída ...dormida)(C13)* y una pregunta que cuestiona su condición (*estas fatigada, cansada,/o vives feliz y ya estas acostumbrada/guerra interna con tu misma diabla) (C13)*

#### **10.4 El Mundo Blanco desde el barrio.**

Mundo Blanco es una canción en la que Cejaz Negraz junto a Shabby y El fumas narran todas las problemáticas sociales que trajo consigo el narcotráfico en los años 80s y 90s, el mundo blanco como ellos decidieron denominarlo. Esta canción es de gran importancia en la medida en que logra situar pequeños hechos de violencia en un marco social temporal más amplio, mostrando la conciencia que tenían los cantantes de la problemática social global de la que hacían parte.

La canción inicia con una mención del estatus que tenía Manny, quien fue un Rey en la pandilla Latin kings de los Estados Unidos, (*Rey Latino, de la corona amarilla soy padrino) (C5)*. Esto cobra importancia en la medida en que después equiparan a Pablo Escobar y al Cartel de Medellín como si fueran una pandilla igual a los Latin kings, (*El cartel Colombia-Medellin, Pablo rey latino hasta el fin) (C5)*.

La anterior mención a Pablo Escobar es relevante debido a que los artistas empiezan a ubicar en un marco temporal hechos locales —como la violencia vivida por varios sectores de la población colombiana— la cual fue producida con el surgimiento del narcotráfico.

La violencia generada por el narcotráfico es recordada por los artistas, en la medida en que plasma la aparición de varios de sus fenómenos de violencia y formas de delito. “el pato o parrillero” por ejemplo, una modalidad de asesinato conocida como sicariato, la cual surge en los años 80s y consistía en dos asesinos transportados en motocicleta, de los cuales El pato era quien disparaba a su objetivo; por lo regular estos asesinos eran jóvenes menores de edad, de los barrios más pobres, contratados por los carteles del narcotráfico. *(El pato y los carteles,/ las bombas los tropeles, burdeles,/ trato de blancas que tantas llegaron a España sin saberlo) (C5).*

Otro tipo de violencia mencionado, el cual azotó las ciudades en esta época, se trata de las bombas. Este modo de violencia tenía como fundamento la guerra entre carteles y de éstos contra el estado. Consistía en realizar atentados con blancos fijos, capos de otros carteles, políticos, periodistas, policías o militares de alto rango, pero que en la mayoría de ocasiones cobraban la vida de civiles.

La prostitución y el trato de blancas también es una problemática relacionada con el narcotráfico, aquí nace la conocida figura de la prepagado, los hombres que se hacían millonarios traficando droga compraban o alquilaban mujeres para realizar sus fiestas excéntricas, o para que les sirvieran como compañía. “Tantas llegaron a España sin saberlo”, queda claro con esta frase que la trata de blancas se diferencia de la prostitución común, trae consigo una forma de engaño, en el que la mujer víctima es llevada a otro país esperando una oportunidad para mejorar su calidad de vida sin saber que será prostituida a la fuerza.

Otros tipos de delincuentes son mencionados en esta canción, cada uno con una especialidad distinta, y como es común en las letras de éste artista nombrados con las palabras propias del mundo bajo, delictivo del que hacen parte (*Misioneros, mecheros, esmeralderos, cerrajeros, fleteros, automotores, bataneros /políticos, colinos, coqueros que no miran a mis ojos*) (C5). Los que viajan delinquiendo, los que roban en grandes almacenes, los que roban automóviles, los traficantes, los que atracan a personas que transportan grandes sumas de dinero etc.

Entre ellos se nombra a los políticos, quienes en el mundo blanco juegan un papel muy importante, a cambio de altas sumas de dinero políticos y miembros de la fuerza pública, se hacen los de la vista gorda, se asocian y hasta asesinan en alianza con los carteles de la droga. A través de ellos los narcotraficantes adquieren un poder y una libertad que les permite delinquir sin trabas legales o judiciales, aunque es un fenómeno vigente, en la época del narcotráfico tuvo tanta fuerza que hasta grandes capos, como Pablo Escobar, llegaron a ejercer la política.

La prisión es mencionada aquí con algunas de sus características en cuanto a las relaciones de poder y jerarquías que en ella funcionan, hay una cadena de mando similar a la que tiene cualquier organización ilegal, es decir que al interior de una cárcel se continúa delinquiendo, un narcotraficante puede en base a estas dinámicas continuar enriqueciéndose. Los “carros” son los peones del “cacique”, quienes bajo su mando roban, matan, trafican y extorsionan en la prisión. (*Los presos son los carros del pasillo gatillo/Cacique es el dueño de la cárcel principal /hectáreas de ripio que se ocultan entre algo*)(C5).

En relación al mundo blanco en esta canción hay una descripción del barrio y del nivel de violencia que en este se da, el artista describe los requisitos que alguien debe cumplir y la

consecuencia mortal que adquiere quien habita la zona y pertenece a este círculo delictivo (*Del canasto nació, de la tierra de mil frentes /el peaje para que toques mi reino/Tienes que pelear y usar la Reina...Tu entre el caño de arriba si te asomas/A ganar de lámpara y de goma en la loma*).

### **10.5 Esto es verdad de la calle del Bolívar.**

Esta canción es toda una historia en donde se cuenta el final de una pandilla —que existió en la zona 19 Ciudad Bolívar— y de varios de sus integrantes (*parados en las esquinas en los postes/ caminando en las calles por donde camino Rodrigo y Venancio/ llorón, cobra, mata siete, boludo, Carlitos y el resto de los señores del truco*) (C12) tras la historia de dicha pandilla se mencionan varios fenómenos de violencia y problemáticas sociales.

El asesinato de “Llorón”, uno de los integrantes de la pandilla del truco, es el inicio de una cadena de acontecimientos que son narrados en esta canción, (*a Llorón lo encontraron al lado de un charco de los casquetes/ Lucero sin bromas/ Lucero barrio sin corazón y sin gomas*) (C12).

La pandilla busca venganza (*todos corrían con los hierros en sus manos/ los rumores corrían pa la casa del fulano/ y con metra en mano hermano*) (C12) y lo consigue, en la propia casa del asesino de “Llorón” (*Y llegaron donde hospedaba en pinto y de su casa ya no queda nada/ muerte tras muerte y bala tras bala*) (C12).

El Estado aparece representado en una institución muy nombrada y cuya corrupción es conocida, el DAS, quien está buscando a la pandilla, (*Activos del DAS esa noche en civil el parche recorrían/ ya tras la huella de Truquito andaban/ a los socios encontraban*) (C12).

El relato continua con la historia de la captura y tortura de otro personaje (*Capturado el mono por el centro técnico...sentados en una pieza oscura/ amarrado manos pies*

*cintura/sacrificio uña a uña, canta, pelo pelo, golpe golpe, canta/ psicología estudiada aprendida en muchos años mueres o cantas) (C12).*

Del Mono se dan algunos datos personales e indicios de su carrera delictiva (*Cinco días de seguimiento de hotel en hotel/ hojas de vida/ más de tantas entradas más de tantas salidas/ más de tantos homicidios y hurtos calificados/ cargos por resolver en su contra/ 29 años vida gozada perdida, mala vida, pero para él la mejor vida/ con sus dos 38 parado en las esquinas) (C12).*

Al final, la historia del personaje cuyo apodo es el título de la canción “Consentido” (*parchado en los billares y en el tejo de Tolima y pal parche/ residencia donde solo habitan capos, putas, ladrones ,perico/ ,lo más oscuro, y allá cayeron/llegaron a matar, no preguntaron/ a la fija los cogieron una matancera hicieron/los que despertaron vieron que Consentido no estaba/ nadie supo quienes fueron/ en donde se encontraba/ su madre angustiada de hospital en hospital esperanzada que en la morgue no estuviera/ unos meses en la prensa principal/ joven demacrado, degollado ,en los cerros orientales/ Según los inspectores fue un problema de pandillas/ ¡mentira! fueron rayas de tu familia) (C12).*

Esta canción es un ejercicio de memoria, desde su título, que es el apodo de un joven que fue desaparecido y asesinado en los cerros orientales de Bogotá, nos trae del pasado una historia conmovedora y escalofriante. Relato de una realidad que se vivió y se vive en los barrios marginales de la ciudad, pandillismo, asesinato, tráfico de droga, desaparición y limpieza social. El narrador está inmerso en dicha realidad y denota su interés por combatir el olvido de la misma (*Impunes/ muchos quedan en el olvido/ cenizas queman revueltas por la cizaña) (C12).*

*Consentido*, más allá de reconstruir una historia de una desaparición, logra describir los espacios y los actores involucrados en la cadena de hechos relacionados con ésta, pues en los Cerros Orientales era frecuente que a finales de los años 90 y principios del 2000 la “limpieza social”<sup>51</sup> asesinara jóvenes y los desapareciera.

### **10.6 El RAP como texto social y artefacto de memoria en la escuela.**

A lo largo de este capítulo se logró develar que el RAP posee una característica peculiar, y es la de ser un texto social capaz de narrar un gran número de fenómenos sociales partiendo de la voz de los participantes directos de dichas realidades. En la literatura se evidencian algunos intentos por realizar un relato de fenómenos como los que toca el RAP, la novela *Sicaresca* por ejemplo, es un texto con el que se ha nutrido y del que se ha separado esta monografía, pues los creadores de dichas obras, poniendo por caso a Jorge Franco y Fernando Vallejo, pese a su interés por temáticas relacionadas con la violencia, la marginalidad y la delincuencia, no poseen en ellos un vínculo personal, o experiencia directa con el contexto de la narración. Por eso las canciones de Cejaz Negraz son un texto con otras características, poseen otras riquezas, que emergen con voz propia.

Dichos relatos puestos en circulación en la escuela ayudarían a ampliar el panorama de los contenidos, pero también a reevaluarlos. El discurso de la historia con “H” mayúscula se sacudiría ante las memorias edificadas sobre las vivencias propias, y con más fuerza si el artefacto de memoria surge como un acto de resistencia a la impunidad, al olvido, un elemento artístico que busca en el caso de Bogotá hacer huella, visualizar y polemizar las realidades de

---

<sup>51</sup> Se denomina limpieza social al tipo de asesinato selectivo cometido por agentes estatales a poblaciones vulnerables, como prostitutas, homosexuales, drogadictos, ladrones y habitantes de calle.

territorios poblados bajo condiciones de emergencia o desesperación como los que acarrea la violencia de la guerra, el desplazamiento y la pobreza en general.

¿Si los jóvenes tienen sus propios relatos, su propia memoria, y relación con el tiempo el territorio en el que existen por qué no reflexionarlos desde allí?

## **11. La construcción de una figura estética por medio del Rap.**

### **11.1 El RAP y la escultura de sí**

El RAP desde sus inicios a la actualidad pasó por varias transformaciones, desde la marginación del género hasta una comercialización millonaria. Diferentes formas y estilos emergieron de distintas partes del mundo, las cuales adoptaron sus tonadas y esencia contestataria; artistas como Keny Arkana o los anarquistas de Mentengerra y Aire y humo desarrollaron un mensaje político, claro y directo. Otros raperos como Nach nutrieron sus mensajes desde su formación académica. Sin embargo el RAP nació en la calle, y es sobre ese RAP que aquí ponemos la mirada.

Sin desmeritar las propuestas hechas por los distintos artistas, y sin aseverar que para hacer RAP se debe ser delincuente y desescolarizado, para nosotros el RAP más auténtico es el que nace del barrio bajo, de la loma o la periferia, de la olla o la correccional. La versión más fiel sobre la calle - oscura y caliente como la denominan en sus letras- está en la calle y se narra tal como se habla en ella, no se adornan las palabras ni las expresiones. Para cantar lo real no hay nada que esconder. Para narrar la calle, el rap.

Sin conceptos académicos, sin estadísticas, ni bibliografía, Cejaz Negraz nos hace una cartografía de sus vivencias, un mapa, un libro, una descripción tan rica y aguda de lo que es la

calle y sus realidades; los límites y excesos que se viven o destruyen en las dinámicas diarias de la oscuridad callejera.

El estilo en el arte tiene un papel importante: el de la distinción, anuncia lo diverso, resalta la originalidad de la creación artística. El estilo es el toque de unicidad, de diferencia, aquello que lo hace único. Estilo viene de estilete, es el cincel o punzón con el que se esculpe una escultura. En palabras de Onfray el estilo en el artista es “la firma la identidad encarnada” (2009, p.84)

La forma de rimar es una de las características que da estilo a un rapero. El español Nach, por ejemplo, logró crear canciones en las que efectúa rimas consonantes en más de 4 versos seguidos, usando incluso la rima consonántica hasta dos veces en el mismo verso. (*El niño quiso conocer y nadie supo responder /el niño no encontró el cariño que él creía merecer /así comenzó a crecer y a desobedecer /aparecer frente a su almohada ebrio a cada amanecer*)<sup>52</sup>.

El artista Loko kuerdo es otro rapero colombiano con un estilo único, pues este logra una rima consonante que se repite hasta tres veces en un mismo verso. Esta repetición se debe a que Loko kuerdo no suele usar muchos conectores, sin embargo sus canciones siguen conservando coherencia y sentido. (*estricto rito mito sacrificio del adicto/el vicio maleficio propicio /para caer al precipicio /adicto por oficio en el desquicio/la voluntad un desperdicio/la conciencia un orificio /mientras menos quiero/mucho más me envicio*)<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Fragmento extraído de la canción Chico problemático.

<sup>53</sup> Fragmento extraído de la canción Adicto.

El rap al igual que la poesía se suele caracterizar por el uso de rimas - sean asonantes o consonantes- en sus canciones. El artista Cejaz Negraz no suele hacer un uso frecuente de estas, sin embargo hay presencia de ellas a lo largo del corpus.

Algunos ejemplos de rima asonante y consonante hallados en el corpus son:

- (ya tras la huella de Truquito *andaban/a* los socios no *encontraban*) (C12)
- (2:30 de la mañana en un rancho inseguro, que nadie *duerme/dos* habitaciones donde el humo del diablo *envuelve*) (C15)
- (De la basta y cruel ciudad del relato /Donde no hay televisor ni carne en el *plato*) (C14)
- (Una novela real *mentira/Una* corta guita por una niña *partida*) (C14)
- (A cuchillos oxidados, al buquet de la bazuca y del alcohol *barato /A* las ratas que ruleteaban mi *cuarto*) (C14)
- (Sigo guerreando en la *vida*, la música fue *salida./Hasta* ahora mi *comida*) (C9)
- (Baila gitana que esto es más que *elegante/Más* agisoso que el viaje del *pegante*) (C11)
- (Que he sido un vago pero bien *responsable/Fuego* en la lleca y con corazón de *madre*) (C11).

A diferencia de los dos artistas mencionados, las rimas de Cejaz Negraz no son tan constantes, pues en cada estrofa solo dos versos logran tener rima. Al abordar su obra es más frecuente encontrarse con un verso libre, en el que el artista rompe con el esquema rítmico tradicionalmente usado en el RAP, en el que la rima generalmente se encuentra en las sílabas finales del verso. (*Por aquel pedregoso, desvanecido camino, /Me mira con desprecio la sociedad, /Sabén que del hormiguero soy /Y cuesta abajo algo me voy a buscar. /Está enferma y*

*ciega mi nación, perder el juicio/ Era mi padre adicto a la basura, abusaba de mamá/Sin darse cuenta que mi infancia se consumía en el vicio) (C14).*

Otro de los aspectos que evidencian el estilo de Cejaz Negraz tiene que ver con el léxico y en general, con el uso que él le da al lenguaje.

Este lenguaje usado por Cejaz Negraz es propio de los sectores marginales y subalternizados por la sociedad, de los que el artista hace parte. Lo anterior es importante en la medida en que el artista no se apropia de un lenguaje callejero para volverlo objeto de sus canciones —como lo hicieron los escritores de la Novela Sicaresca— sino que este lenguaje le pertenece, él hace parte de los subalternos.

Algunos ejemplos del lenguaje callejero usado por el artista son:

- (En Ciudad Bolívar fumamos solos en esquinas/Con hechizas cuchufletas, chancas y pantalonetas/Atrapando cocacolos) (C2)
- (Lances del barrio que me llevaron a hospitales con otras personas) (C9)
- (Cachetones fierros, cuchillos y perchas/Bazuca, perica y arroba de bareta/Y nosotros ladronzuelos desde el sur en bicicletas) (C9)
- (Tras las monedas con el metal suicida/taponie un pirobo que me la debía) (C10)
- (pa arriba rascando con discreción/ pa arriba y si la del platón viene, de frente no me mareo/ ni porque lleve la 7. Colt en mi sobaco con más de un asesinato murraco) (C12)
- (roba si le dan la pata) (C13)
- (Picado a grasa con su cadena de golfi/que le mancha su camisa blanca) (C15).

En los apartes anteriores se pueden evidenciar algunas expresiones que se suelen usar y comprender en un contexto dado, que pertenecen al léxico de comunidades específicas; existe una coherencia entre el rapero y sus relatos, que use estas palabras es apenas una consecuencia cultural. Es decir no solo habla lo que vive, sino que vive como habla, el rapero es producto y productor de dicho lenguaje.

Las canciones de Cejaz Negraz son un tejido transgresor, en el que no solo las palabras tienen una atadura con el contexto, sino que el tema, el sentido y las oraciones poseen una crueldad<sup>54</sup>. El relato de lo más problemático o podrido de la humanidad está a disposición de quien se acerque a descifrar este texto entrañable y callejero.

Las letras de Jhon Correa narran historias escalofriantes, crueles, que logran despertar los corazones, y alterar los nervios. Estas son increpantes, hablan de hurto, hambre, prisión, prostitución, asesinato, narcotráfico, corrupción policial y estatal. Además sus descripciones exponen costumbres surgidas de la necesidad y la escases narradas por quien las ha sufrido, un destape de la intimidad, un cuento de la propia vida, de los errores y los aciertos, de las caídas y la evolución de un joven que desde siempre le tocó la vida dura y por supuesto, de su voluntad.

## **11.2 La estética desde el lenguaje performativo. La vida del artista a través de su obra.**

Si el RAP que nos interesa aquí tiene que ver con una narrativa cercana de la realidad, seguro que la figura de rapero debe estar relacionada con ésta. El rapero, en esta monografía, es un artista cuyo producto no solo es el RAP sino su propia vida, pues hay una unión entre su

---

<sup>54</sup> La crueldad, en palabras de Artaud, se entiende como una acción llevada al extremo. Para ampliar esta noción consultar el libro *La Escultura De Si* de Michael Onfray.

discurso y sus acciones, su escena es la calle, la vida cotidiana, por ello sus líricas y su vida son un performance continuo.

El RAP de este rapero se basa en las historias de su vida, del barrio ¿Pero de qué barrio hablamos? ¿Cuál territorio es vivido y narrado por dicha figura? Lugares como la olla, la cárcel y la calle son los escenarios donde sus historias están vivas y en donde personajes como la rata, los tombos, la puta, el político, el sicario, el amigo del barrio y por supuesto él mismo, son los protagonistas.

En la canción Shabrainy, que hace parte de uno de sus últimos trabajos, Cejaz nos dice: *(le pregunte a la vida si soy cambio del pasado y si mi evolución le ha servido de algo)*... ¿a qué pasado se refiere aquel hombre que habla con su propia vida? Jhon Correa fue habitante de un barrio pobre de Bogotá, hijo de madre soltera, un joven que dejó sus estudios a temprana edad; a los trece años se convirtió en padre, usó drogas y tuvo la delincuencia como estilo de vida. ¿Qué de especial tiene Cejaz Negraz que a simple vista parece que repite la misma historia de muchos jóvenes?

Para comprender un poco más del pasado de Cejaz Negraz, en una entrevista hecha por el reportero Nicolás Vallejo, el artista contó un poco sobre su pasado y la incursión en el mundo delictivo:

“A mí me gustaba era hacerlo. Yo cuando niño fui ladrón, papi. ¿Sí me entiende? Esa era mi profesión. Salir en una bicicleta a mirar a ver qué me podía robar. En los talleres de por ahí de Bosa. Un taladro. Una pulidora. Así.” (Correa, 2014)

En la canción Superficies, se hace alusión al tema de la delincuencia, pero también a la conciencia del riesgo que se corre al vivir las peripecias que la vida callejera exige (*Bazuca, perica y arroba de bareta/Y nosotros ladronzuelos desde el sur en bicicletas... Pero busco mi comida sobre una bomba de tiempo*) (C9)

La vida en la delincuencia es una vida expuesta, la supervivencia en la calle tiene sus códigos, sus formas, sus mañas, aquí hay algunos fragmentos del corpus que lo describen:

- (Muchas pintas y solo visaje/Muchos trajes pocos sin máscaras/Muchas lámparas en el barrio ganando de pillos... Con sus mentiras no llegaran tan lejos) (C2)
- (¿Cuánto hay del hecho a la palabra?... Si me da la pata él sabe que yo si lo haría)(C7)
- (A las palabras que son muchas y tan delicadas) (C14)

Canta el Fumas en Mundo Blanco (*Salgo a la calle, objetivo militar nombrando,/Un paso en falso y mi vida es ajena/La madrugada me acompaña me alimenta /el sonido las balas quemán*)(C5) Pero respecto al riesgo ¿qué hay que perder cuando no se tiene? “¿perder cual juicio?” escruta Cejáz Negraz en su canción más que real “sin apostar somos pobres o millonarios”, entonces ¿por qué no arriesgarse?

Cuando pensamos en la delincuencia, también pensamos en lo atractiva que es la versión cinematográfica de la misma, grandes ladrones, estafadores o traficantes son representados por estrellas del cine, y una vida con riesgos es lo que le da la emoción al film. En la realidad en cambio es aterrador, repulsivo, la delincuencia se quiere tener lo más lejos posible, más policías y promesas de seguridad en las ciudades, pero los torcidos y el dinero sucio están por todas

partes. El delincuente es un héroe o un canalla, el cuento del pobre que le roba al rico ¿suena justo?

Sobre la forma como el Condotiero es visto, Michel Onfray nos dice que “los aficionados a las tibiezas éticas, los vendedores de viejas virtudes bajo oropeles pordioseros solo percibirán en él violencia e inmoralidad, grosería y rusticidad. Poco amor al prójimo y compasión, poca humildad e ideal ascético”. (Onfray, 2009, p.26). Al igual que el Condotiero, probablemente el rapero tampoco sea querido por los aficionados de los que habla Onfray; Sin embargo, no se trata de qué tan cerca está el rapero del condotiero, qué tan similares son estas figuras, sus actos, formas de ser y sus propuestas estéticas. Su relación está en que proponen y transgreden con la vida y el arte mezclados, poniendo en crisis normas y leyes, descolocando con sus palabras y gestos a los transeúntes.

Cejaz Negraz canta *(tan veloz va la vida y lamentablemente la situación obliga a hacerte)(C7)* y *(yo tuve que ser así cuando en la calle solo sobreviví) (C15)*, lo cual puede sonar como una justificación de sus acciones, aunque no es propio de los hombres en busca de libertad conformarse, entregarse a las condiciones y mucho menos justificar sus actos culpando a otros por estos. El joven del bajo barrio, ha tenido que vivir y decidir sobre situaciones o dilemas, que se supone, no son los más ideales para la crianza y el desarrollo de un individuo. Reconocer en qué circunstancias me encuentro no es justificarme, la voluntad del sujeto emergería si desde allí –la conciencia de su situación- propone una creación, una solución.

En una conferencia dada en la Universidad Nacional, Santiago Castro-Gómez plantea la manera en que al realizar una estética de la existencia se crea una ruptura, una nueva forma de transvalorar al sujeto moral:

“En la introducción al uso de los placeres, Foucault dice que «una cosa es ser sujeto moral, en la medida en que uno ajusta su conducta a códigos, preceptos, leyes, valores o hábitos preestablecidos». De tal forma que diríamos, uno es moral en la medida en que asume una posición ya fijada de sujeto: soy padre, hombre, mujer, hijo, empleado, ciudadano etc. Comportándome de la manera en que se supone que debo hacerlo, en la medida en que cumplo mi deber, ocupando como debe ser esa posición de sujeto, entonces soy gobernado moralmente a través de códigos sociales pre establecidos. Ahora bien, nos dice Foucault, «existe otra forma de ser sujeto moral, es posible problematizar ese marco normativo en que somos gobernados, transvalorar esos valores y constituirnos a nosotros mismos como sujetos», es posible por tanto cuestionar el modo de sujeción que nos ha sido dado, y empezarnos a valorar a nosotros mismos dándole a nuestra vida una forma bella convirtiéndola en una obra de arte, es a este modo de sujeción con respecto a los códigos morales establecidos que Foucault llama *la estética de la existencia*.” (Castro-Gómez, 2013).

Los modos de sujeción pre establecidos están sentados sobre una base ideal, que apunta a ser el mejor sujeto en las mejores condiciones; sin embargo en condiciones como la marginal estos valores y principios tambalean, apenas encajan, son inútilmente aplicables.

La transvaloración no se daría en un principio por una voluntad artística y transgresora sino por defecto o necesidad. Sin embargo el rapero es un artista que desde esa crisis crea, construye una posibilidad de ser, una manera de narrar. Y lo que canta es la manifestación de su condición, de una forma de sujeción que además de estar construyendo el mismo (en tanto propone como artista) es construida en base a una posición que por su naturaleza marginal ya extralimita las molduras sociales dentro de las que el sujeto se supone debe ser.

Más allá de lo ideal, lo debido y lo indebido está la realidad, las circunstancias y las decisiones. Más allá y más acá del sujeto esta la historia que lo constituye y lo construye, pero también su voluntad. Por eso la música de Cejaz Negraz no va de supuestos ni ideales, va más con la cruda verdad de las miserias humanas. Tiene que ver con el hombre que cantándose y escribiéndose a sí mismo inventó su propio camino.

Al igual que el rapero, la principal figura estética desarrollada por Onfray también era consciente de su condicionamiento por el contexto “El condotiero no ignora las formidables exigencias de la necesidad, las inmensas presiones del destino sobre las individualidades. Sin embargo, conoce igualmente la existencia de una libertad, la posibilidad de un espacio de inflexión en el que intentará inscribir su voluntad y sus esfuerzos” (Onfray, 2009, p.33).

Cuando se hace un ejercicio de escritura de sí, este trae consigo una reflexión axiomática inevitable, y si se trata de canciones como en el caso de Cejaz Negraz, cada vez que se sube al escenario se canta a sí mismo, se vuelve sobre sí. Dichas reflexiones podrían desembocar en cambios en la vida de quien se narra a sí mismo.

En el caso de Cejaz Negraz es evidente el cambio que ha ocurrido en su vida y obra, de los cuales habla en algunas conferencias y entrevistas<sup>55</sup>; es decir, ha surgido un distanciamiento del artista respecto a la vida delictiva. Este distanciamiento no es aséptico, como si se tratara de no relacionarse con la realidad marginal, sino de no permitir que el río -que es la calle- lo arrastre.

El Cejaz Negraz descrito en la canción Cartón, comparado con el de Superficies (uno de sus últimos sencillos) evidencia el distanciamiento anteriormente mencionado. En la primera canción

---

<sup>55</sup> Esta información se encuentra en la entrevista “El evangelio según Cejaz Negraz” y la conferencia “Diálogos críticos con Cejaz Negraz”.

Jhon Correa describe sus vivencias como asaltante y consumidor de bazuco, mientras que en Superficie habla de una decisión tomada respecto al consumo de drogas, probablemente basada en su experiencia por haber vivido los excesos con estas. *(Ni polvos, ni pepas, ni cartones/Mi alma sigue enmarihuana en fuma)(C9)*.

La anterior propuesta de Cejaz Negraz no la comprendemos como una abstinencia por parte del artista, surgida por una visión occidental del mundo- en el que los placeres son entendidos basados en la dualidad del bien y del mal- sino como una decisión autónoma producto de otro uso de los placeres, en el que el sujeto es selectivo al elegir cual sustancia consumir y cual no.

### **11.3 El rap como performance.**

El Rap es una puesta en escena pues el principal acto performativo se da en y desde la vida del sujeto; sin embargo el video musical como propuesta artistica se puede definir aquí como un espacio en el que el rap es teatralizado. La propuesta de la realidad en lo audiovisual se hace literal, porque hay una intención de contar la calle en todo su vaivén, de recrearla y narrarla bajo un guión.

Los videos de Cejaz Negraz poseen ciertas características que creemos sustentan la coherencia de la que hemos tratado a lo largo de esta monografía, las cuales están vinculadas a su estilo cruel y de lenguaje explícito. En la conferencia “Diálogos críticos con Cejaz Negraz”, que tuvo lugar en la Universidad de los Andes, Cejaz cuenta sobre sus videos que:

*“Los videos que nosotros hacemos, el ñero es natural, el gomelo es natural, todo es natural, ¿si me entiende? no es que nosotros le pagamos a gente, sino que esto es, es real, (risas)...en ese video aparece mucha gente que ya está muerta, mucha gente que está*

*en prisión, como le digo es gente que es de verdad, la rata es de verdad*". (Correa, Diálogos críticos con Cejaz Negraz, 2012).

En videos como el de *Swing de barrio*, el artista al igual que los neorrealistas italianos, realiza un video austero, en el que se muestra los lugares tal como son; las calles, los barrios y en especial un expendio de droga, son mostrados sin ambientación artificial alguna, incluso los actores de los videos son habitantes de calle o consumidores de droga.

Las imágenes explícitas sumadas a la letra cruda de la canción logran que esta sea mucho más impactante, pues al involucrar actores naturales en contextos ordinarios y poco conocidos, producen un acercamiento directo a esa otra realidad de algunos habitantes que nunca se quiere mostrar.

En la mayoría de videos Cejaz Negraz convierte sus gestos y ademanes en un performance, no solo porque en ellos este involucrado el cuerpo, sino porque estos se encuentran acompañados de un discurso que los amplía y complementa. En la remasterización de *Más que real* (Youtube, 2015), Cejaz negraz al cantar en la grabación el fragmento *(Una corta guita por una niña partida)*(C14) amplía con sus gestos la idea que podría ser incomprensible sin ellos, pues esta frase hace alusión a poco dinero a cambio de la prostitución de una niña.

Los gestos anteriormente mencionados no representan una figura estética que desarrolla la delicadeza, la cortesía, el glamour y las buenas costumbres; sin embargo, la propuesta estética de Cejaz Negraz emerge de lo subterráneo, por ello sus maneras no tienen el interés de complacer ni agradar a quienes las vean, sino que estas expresan y amplían las ideas descritas en sus letras.

Todo cambio en la vida está acompañado de una transformación tanto en el comportamiento como en los gestos; Cejaz Negraz evidencia su cambio en el video “Al Compás de la hora” de su último álbum, en el que al inicio nos dice *(Cuando cambia la mente se transforma el estilo de vivir, de mirar, de comer, de expresarse y compartir con las otras personas/a pesar de ser un gamín modales en el imprudente callejero)*(C7).

Con esto el artista nos describe su condición actual, en la que experimenta otros modales y expresiones al relacionarse. En la conferencia Diálogos críticos con Cejaz Negraz, él hace mención de su forma de aparecer en los videos al principio de su carrera, *“flaco y con armas... pero la persona crece y junto con la persona crece la música”*. (Correa, Diálogos críticos con Cejaz Negraz, 2012).

#### **11.4 La figura estética del rapero y sus aportes a la escuela.**

Los aportes que posee la cultura del Hip-Hop como contenidos artísticos para la escuela se basan en cuatro vertientes, el grafiti que ha evolucionado como una propuesta de muralismo, el Break dance como una expresión corporal por medio de la danza, el DJ creador de música con medios electrónicos y el MC tratado en este trabajo, cantante y creador de líricas.

La figura del rapero desarrollado en este capítulo posee unas características que permiten relacionarla con las figuras propuestas por Michel Onfray; ésta propone una subjetividad construida desde la voluntad y la reflexión de sí y sobre sí. La vida como materia prima, la ética y la estética ligadas, fusión entre discurso y práctica. En la escuela esto aparecería como una forma de producir un conocimiento de si.

El MC aquí — sin que se trate de santos y héroes— es un joven interesado por él mismo, por sus formas de estar en el mundo, le preocupa su contexto, expone su condición, se auto critica y transforma, crece junto con su obra de arte. Estos son contenidos a los que el estudiante accede gustoso, con un interés personal y junto a los cuales construye su identidad.

Teniendo o no relación directa con las realidades del RAP— la figura del rapero y su obra de arte manifiesto de vivencias marginales— estas plantean constantemente dilemas éticos, a los que el oyente se expone, sobre los que el estudiante pudiera reflexionar. ¿Dónde sería más vital y coherente un ejercicio ético del estudiante sino en sí mismo?

## **12. El RAP como apuesta pedagógica.**

### **12.1. Una aproximación al RAP desde los estudios culturales.**

La pregunta con la que se abre esta apuesta es ¿Es el rap una nueva forma de producción y dialogo de saberes? En esta monografía el RAP es considerado como un texto que trasciende el ámbito escrito, pues abarca otros como su enunciación, el contexto desde el que se produce y al sujeto quien lo enuncia, haciendo que su abordaje desde una disciplina específica sea superflua e incompleta. Es por lo anterior que se consideró imprescindible buscar otras alternativas, una en la que cuyo campo de estudio pudieran articularse y converger varias disciplinas, este es el caso de los estudios culturales.

En su artículo Estudios (Inter) Culturales En Clave De-Colonial, la socióloga Catherine Walsh define a los estudios culturales como

“Un campo dirigido al pensamiento crítico plural, inter, trans e in-disciplinar, las relaciones íntimas entre cultura, saber, política y economía, las problemáticas a la vez locales y globales y a la búsqueda de formas de pensar, conocer, comprender, sentir y actuar que permiten incidir e intervenir; un campo que posibilita la convergencia y articulación, particularmente entre esfuerzos, prácticas, conocimientos y proyectos que se preocupan por mundos más justos, por las diferencias (epistémicas, ontológica-existenciales, de género, etnicidad, clase, raza, nación, entre otras) construidas como desigualdad dentro del marco de capitalismo neoliberal, y por la necesidad de levantar respuestas y propuestas”. (Walsh, 2010, p.220)

Es por lo anterior que vemos los estudios culturales como un campo desde el cual se rompe la disciplinariedad de la investigación académica —la cual silencia y genera una distancia de carácter Sujeto-Objeto— dando paso a una investigación que logra poner en crisis el papel tradicional y hegemónico de los intelectuales, permitiendo un acercamiento de tipo Sujeto-Sujeto que posibilita una manera de sentir, conocer y comprender al otro desde una perspectiva intercultural.

Los estudios culturales en esta monografía nos permiten tener un punto de partida que no surge desde el positivismo y su afán de universalizar, sino que vislumbra al RAP como un discurso que emerge desde la frontera como una propuesta artística y de saber que no suma simplemente la diversidad a lo ya establecido. En relación a la escuela el RAP aquí nos interesa como un espacio de búsqueda, creación, innovación y encuentro entre sujetos, saberes, prácticas y visiones distintas.

El RAP rompe las fronteras disciplinares y geoculturales, este visibiliza las inequidades, hace resistencia oculta y explícitamente al poder, guarda una esencia contestataria en sus temáticas que siempre apuntan a poner en crisis las estructuras sociales, éticas, económicas, políticas etc. Como contenido académico el RAP trascendería lo disciplinario y enseñaría los dientes a la posible instrumentalización que de él se hiciera.

Una propuesta como la de Cejaz Negraz propiciaría una negociación de saberes, no se dejaría instrumentalizar, en el sentido que suele atacar al poder desde ninguna ideología dominante, aquellas de las que la academia suele dejarse permear. El artista en este caso no acude a una teoría política disciplinar, sino que su denuncia surge de las vivencias y realidades que se sufren a diario en los barrios.

Una propuesta pedagógica que se abra a este diálogo con nuevos y diferentes saberes haría frente a una administración dominante del conocimiento. Implicaría pensar a la escuela desde sus límites, y la ciudad desde sus zonas marginales, aquellas fronteras que empiezan a luchar y diseñar políticas de inclusión y diversidad cultural.

Nuestro interés se encamina a construir un proyecto pedagógico otro, que se piense desde, junto y con la realidad y sus actores, promoviendo de esta manera correlaciones y articulaciones que encaminan hacia una academia comprometida con la vida misma.

La escuela podría nutrirse poniendo en juego actos de demarcación de límites, diferencias, asimetrías, pero también cruces entre prácticas pedagógicas hegemónicas con aquellas que plantean algún tipo de ruptura o desvío, como el RAP. No porque se trate de que este sea asimilado o aceptado por la academia sino porque se generaría un intercambio nuevo y necesario entre la vida real y la académica, que permitiera una transformación de doble vía.

## **12.2 La literacidad en las metáforas del RAP de Cejaz Negraz y sus aportes a la pedagogía.**

El artista Cejaz Negraz es un cantante cuyas narrativas representan las realidades de los barrios y sus miserias desde la mirada de quien las vivió, pues es desde su condición de excluido que el artista como subalterno crea las canciones. En su libro *Historias locales/ diseños globales* (Mignolo, 2002), Walter Mignolo nos dice que:

“los movimientos indígenas, por ejemplo, en América latina, el levantamiento zapatista, la historia del colonialismo desde la perspectiva de los autores que lo vivieron en las colonias (criollos, mestizos, indígenas, o afroamericanos), como sus equivalentes en África y Asia, son los lugares epistémicos donde surge «un paradigma otro». Estos «lugares» (de historia, de memoria, de dolor, de lenguas y saberes diversos) ya no son «lugares de estudio» sino «lugares de pensamiento» donde se genera pensamiento; donde se genera el bilingüaje y las epistemologías fronterizas. (Mignolo, 2002,p.22).

Por lo anterior podemos decir que como contraparte a los «lugares de estudio», el surgimiento de los «lugares de pensamiento» hacen posible que se genere un lugar de pensamiento de frontera, como el construido por Cejaz Negraz narrando-se e interpretando la realidad.

A lo largo de la obra de Cejaz Negraz logramos encontrar que la oralidad y la escritura— esta última entendida actualmente como literacidad<sup>56</sup> —logra recoger la mayoría de características

---

<sup>56</sup> Por literacidad se comprenden prácticas situadas de lectura y escritura, para ampliar esta noción el lector puede consultar el capítulo *El debate oralidad/ literacidad* del libro *oralidad y poder, Herramientas metodológicas* de Victor Vich y Virginia Zabala

que los Nuevos Estudios de Literacidad se han planteado al respecto. El RAP es en esencia una práctica situada, la cual parte de las condiciones de un contexto del cual es indisoluble; es precisamente este contexto —descrito en las canciones— el que es caracterizado a través de metáforas, de tal manera que se pueden inferir las características de los lugares en que se produce este texto (*cuando dicen que en el mundo hay **barrios y guetos bajos**; Yo soy profesional rapero del **bajo barrio***) (C12 y C14).

Por otro lado, el *dominio letrado* para Victor Vich:

“constituye un contexto estructurado con patrones regulares y recurrentes dentro de los cuales la literacidad se usa y se aprende. Estos contextos se asocian con instituciones como el hogar, el trabajo, la escuela o la iglesia, donde se promueven definiciones particulares de lo letrado y se actualizan prácticas letradas específicas”. (Vich & Zavala, 2004, p.39).

Por lo anterior podemos decir que el RAP de Cejaz Negraz no surge de una literacidad oficial producida al interior de una institución como la escuela, sin embargo este tuvo contactos con ella —en la que adquirió parte del código escrito—; más bien, la obra de Cejaz Negraz parte de una literacidad vernácula, comprendiendo esta como:

“Aquella que no está regulada por reglas formales y procedimientos de instituciones sociales dominantes y que tiene su origen en la vida cotidiana. Por otro lado, la literacidad oficial se asocia con organizaciones formales como la educación, la religión, la ley, la burocracia y el trabajo, a las que la sociedad les otorga un valor más alto tanto legal como culturalmente” (Vich & Zavala, 2004, p.42).

El RAP de Jhon Correa va más allá de una literacidad vernácula, pues pese a que en un primer momento es escrito, este texto se transforma en un discurso oral y performativo al momento de ser enunciado (cantado).

La propuesta pedagógica del RAP, en la relación que se haya entre metáfora- literacidad vernácula, memoria y pedagogía, radica en que el RAP de Cejaz Negraz emerge como un discurso de frontera, que se narra con metáforas desde la cotidianidad (*A mí la vida me ha enseñado el mundo, me ha cacheteado tanto y me he arreglado a lo balurdo con sus golosinas*) (C7), las cuales son abordadas desde la experiencia del sujeto, y no como suele hacerse en la escuela, desde una disciplina, en la que se abordan textos poéticos, narrativos u otros en los que las metáforas aparecen no tan próximos a la vida de los estudiantes.

Comprendiendo que el RAP de Cejaz Negraz no solo está expresado dentro de la oralidad, sino que además posee el componente de literacidad vernácula, se logra evidenciar que en el discurso de este artista predomina más una gramática influenciada por la oralidad que la escritura porque la transmisión de sus canciones no se ha representado de manera escrita, las letras nunca han sido publicadas oficialmente por él. Por otro lado, la rima en sus canciones cambia y subordina la sintaxis de las oraciones, haciendo que estas sean pronunciadas obviando muchas veces las pausas que de manera escrita podrían tener.

El lenguaje cotidiano que impregna al RAP, suele ser tratado marginalmente y las personas que lo usan son tipificadas y estereotipadas. Creemos que se debe crear un puente a través del RAP que permita el diálogo entre un lenguaje académico y un lenguaje callejero, el cual nombra la marginalidad con sus propias palabras.

Complementando lo anteriormente dicho, esta propuesta pedagógica está enfocada en llevar al RAP a la escuela, no para que este sea validado académicamente, sino para que esta reconozca el valor cultural y lingüístico que él encierra. Los estudiantes en los que se piensa cuando se realiza esta propuesta pedagógica son los de educación media, cuyas edades oscilan entre 13 y 17 años de edad, que habitan contextos marginales en las zonas periféricas de Bogotá, como Ciudad Bolívar o Suba, pues son ellos el tipo de población que tiene un conocimiento más cercano a estos contenidos y problemáticas.

La propuesta que planteamos en el presente trabajo no es instrumentalizar el RAP como una herramienta de la enseñanza de la gramática y los componentes de esta, pero sí como un currículo alternativo, que genera espacios de discusión y desarrollo de habilidades lingüísticas tales como: Oralidad, escritura, lexicalidad y desarrollo de discursos que parten de la imagen representada a través de la lectura de espacios.

Por último consideramos que el RAP al poseer un componente metafórico y rítmico propio, con un lenguaje cotidiano y cercano a los estudiantes de los barrios periféricos de Bogotá, podría posibilitar otras formas de acercarse y potenciar las habilidades lingüísticas de los estudiantes, desarrollando así no solo los componentes vinculados al lenguaje verbal, sino que ayudaría a trabajar los prosódicos, kinésicos y proxémicos de los estudiantes.

### **12.3 El RAP, ética y estética: Una aproximación a una pedagogía performativa.**

El rapero de esta monografía es una figura –equiparable con las usadas por Michel Onfray para desarrollar su teoría de La Escultura De Si–netamente performativa; se ha hecho mucho énfasis en la relación entre su vida y su obra, entre su discurso y sus prácticas. La oralidad en Cejaz Negraz tal como aparece en el libro Oralidad y Poder de V. Vich y V Zavala

“no solo es un texto; es un evento, una *performance*, y al estudiarla siempre deberíamos hacer referencia a un determinado tipo de interacción social. La oralidad es una práctica, una experiencia que se realiza y un evento del que se participa. Situada siempre en contextos sociales específicos, la oralidad produce siempre un circuito comunicativo donde múltiples determinantes se disponen para constituirla”. (Vich & Zavala, 2004, p.11)

Si hablamos de una academia comprometida con la vida misma, hablamos de una pedagogía que traspase la vida del estudiante, que la involucre, que la toque. Lo performativo sería la clave en este sentido, una propuesta como el RAP, podría ser un medio o ejemplo para abordarlo, la realidad vivida por el estudiante, una fuente, la vida del estudiante el lugar de reflexión, de teoría y práctica.

Así como en el RAP, en la escuela, la mezcla entre relato y conducta, entre narrativa y estilo, entre vida y palabra, volcaría las consecuencias en un espacio literalmente vital, sobre sí mismo. De dicha mezcla pudiera surgir una reflexión de su contexto, de sus propias inquietudes, emergentes de sus propias vivencias y necesidades. El estudiante se encontraría con que es él mismo su propio sujeto de estudio.

#### **12.4 Hacia una pedagogía de la memoria.**

La memoria y la forma de preservarla —por no decir prolongarla en el tiempo—, es una de las inquietudes de mayor relevancia en los contextos académicos. Teniendo en cuenta que en este trabajo se considera al RAP como un ejercicio distinto de construcción de memoria, se pretende

proponer este como una posibilidad alternativa, que aunque anteriormente se planteó como artefacto de memoria y testimonio, éste los trasciende.

El artefacto como tal es el texto, que convoca la memoria, sin embargo la presencia del sujeto en el ejercicio académico – como en el caso de la conferencia de los andes- dotaría a este de una interpelación más amplia, se enriquecería de contenidos e interpretaciones que no serían posibles sin la participación del mismo. El testimonio como lo define Vich (Vich & Zavala, 2004, p.110) es “Un intento de recomposición simbólica personal...un discurso que pretende acabar con la subalternidad pero que finalmente termina por reproducirla”. Teniendo en cuenta lo anterior, el RAP posee algunas características del testimonio, sin embargo lo trasciende, debido a que este último no está mediado por un intelectual o “editor”, en palabras de Vich, sino que es el mismo rapero quien escribe, relata, canta, edita sus propios textos, no hay intelectuales intentando hablar por ellos, no sufren una resubalternización como se presenta en el testimonio.

¿Cómo se construye memoria en la escuela? en un primer momento se podría pensar en los relatos oficiales, objetivos, que datan y cuentan la historia o una crónica por ejemplo. Sin embargo el cronista no es necesariamente un actor de la situación o el acontecimiento narrado. Si en cambio hay un testimonio de algún involucrado, el relato cambiaría, se volvería más personal y visceral.

Algunas de las canciones del corpus propuestas en este trabajo tienen esta característica, son un artefacto de memoria. Como estas canciones son textos producidos en un lugar de pensamiento de frontera, los estudiantes que se acerquen a alguna de estas obras se encontrarán con una narrativa en la que la subjetividad del autor está involucrada, interpela, ya sea como protagonista o testigo directo. Pero si el ejercicio quiere ir más allá y que sea el estudiante quien

crea o relata alguna de sus historias propias tomando el RAP como referencia o a través del mismo, estaríamos ante otro texto.

La escuela suele usar en su interior un tipo de literacidad oficial que predomina y que suele usarse principalmente para que los estudiantes se narren desde ella, entre esta se encuentra la crónica, el relato, la autobiografía, etc. Es por lo anterior que el RAP surge como una propuesta capaz de romper con esta forma oficial de narrarse, de vincular un texto que en primera medida se escribe pero en su ejecución es oral, puesto sobre una pista o melodía, y cantada finalmente. Vincular un texto oral, de estas características, implicaría potenciar otras formas de construir una memoria colectiva, la cual desarrollaría otras habilidades que complementarían a las que se adquieren de manera escrita.

Esta memoria colectiva plasmada en los relatos construidos en el RAP de Cejaz Negraz, aborda las voces de las comunidades barriales que se encuentran excluidas de la esfera pública; al ser incluida en la escuela, no solo buscaría hacer una resonancia de su voz, de sus historias, sino que contribuiría a ampliar el campo de acción de estos artistas en la esfera pública y la propuesta de estos como sujetos políticos.

## CONCLUSIONES

Esta investigación mostró una resignificación del RAP de Cejaz Negraz hecha por el mismo artista, la cual logró manifestar la manera en que a través de éste se crea una forma diferente de narrar-se , de darle un manejo estético y artístico al lenguaje, de reconstruir una memoria colectiva del territorio y de construirse como una figura estética que practica la performatividad.

Las problemáticas que un texto como el RAP aborda, son tan íntimas como sociales, y tienen un sello en relación al lenguaje; la marginalidad está narrada aquí con sus propias palabras y cotidianidad, la apuesta se evidencia en la calidad de metáforas que se articulan en dicho texto. Es gracias y a través de estas metáforas que los relatos surgen con una voz propia que narra el contexto del rapero y a la vez a sí mismo. Este discurso nos permitió conocer una versión original de un territorio y sus problemáticas.

Por lo anterior , fue importante resaltar los diferentes componentes dentro de la estructura musical y metafórica que maneja las líricas del RAP, este, dentro de las distinciones hechas a partir de la semántica, movimiento social e intercultural que da cuenta de problemáticas sociales de determinado territorio.

En la obra de Cejaz Negraz se identificaron las figuras retóricas, el estilo del artista fue más explícito, emergiendo con esto unas características originales de su forma de narrar y problematizar la realidad, pues las metáforas que el artista enuncia, develaron una forma única y cruda de usar el lenguaje en las descripciones. Por lo que fue necesario resaltar en este punto, el papel de la polisemia del lenguaje, el pragmatismo y demás elementos que permiten dar cuenta de los diferentes componentes a nivel de investigación que se desarrollaron en este trabajo.

La caracterización del corpus abordado en esta monografía hizo que algunas canciones surgieran como artefactos de memoria. Estos artefactos por su simple existencia conservan las experiencias a través del tiempo, denuncian fenómenos sociales, proponen una versión del acontecimiento que hace frente a la narración oficial del mismo, dialoga con acontecimientos históricos. En síntesis impiden el olvido de las historias del artista.

El RAP al reconstruir las historias de las problemáticas sociales vividas en los barrios, posibilitó la emergencia de una memoria barrial, localizada principalmente en Ciudad Bolívar. Es decir, el RAP como un llamado a la reflexión de dinámicas colectivas y colectivizadas para la resignificación de espacios que se convocan a través del lenguaje, en los que los maestros se interroguen acerca de cómo generar nuevas metodologías de trabajo para acercar a los estudiantes a narrar, a dar cuenta de su realidad y la descripción de sucesos a través del lenguaje.

El RAP logró entablar un diálogo entre oralidad y literacidad vernácula, no las contrapuso sino que hizo que se complementaran, primando la enunciación de sus narrativas. El aporte radica en que la literacidad del RAP surge aparte de las instituciones dominantes, como función pragmática del lenguaje, reconstrucción de discursos y dinámicas sociales cotidianas en las que se encuentran inmersos los personajes de los que las líricas nos hablan.

En este trabajo el RAP surgió como una nueva forma de narrarse a sí mismo y sus recuerdos que va más allá de un testimonio, pues su creación no es mediada por ningún editor. Es decir, el RAP se constituye como una narrativa autónoma y fuera de lo académico; el uso de vocabulario

no convencional y lexical se asume como una nueva forma discursiva que narra la realidad en la que los actantes se encuentran inmersos. Validar este tipo de prácticas no sólo hace un aporte valioso en la escuela, sino además de ello, a la memoria colectiva.

Al estar enunciado desde un pensamiento fronterizo, el RAP dejó a un lado la disciplinariedad de la academia que busca instrumentalizarlo, se volvió inasible para estos contenidos, permitiendo que surgiera como un discurso que busca un diálogo entre cultura, saber y política desde la voz del subalterno. En este punto, se ve como las nuevas formas de narrar, leer y dar cuenta de la realidad, se convierten no sólo en una herramienta para el reconocimiento de otras narrativas, validándolas desde su planteamiento hasta las conclusiones que cada una de ellas nos ofrece, por lo que constituye a un aporte de gran importancia para la implementación de nuevas dinámicas de enseñanza de la escritura y la lectura en el salón de clases.

Una característica del rapero que se propuso en este trabajo fue la de intelectual local, es decir, que produce saber en la medida en que crea un discurso que busca ampliar su campo de acción en la esfera de lo público. Se pueden ver otras definiciones de lo académico, de lo válido y de lo que se considera como discursivo dentro de lo habitual. Las dinámicas que manejan los raperos; las líricas, el vocabulario, la rima y sonoridad de su música apuntadas a generar una reflexión sobre los sucesos que acontecen en un sector, que se enfoca desde lo individual hasta lo comunitario.

La propuesta estética que encontramos en Cejaz Negraz, aunque tiene fundamento en su discurso —por su calidad de lyricista— lo trasciende a través de su propia vida. Este artista es un hombre que dice lo que hace y hace lo que dice; los límites que el artista tiene con su obra son borrosos, pues su creación y su vida, en un sentido práctico, son lo mismo. El rapero emergió

como un narrador de sí, cuyas prácticas son inseparables de su vida. Este narrador tiene un estilo, una forma propia de hacer su arte, es explícita, cruda, y como el mismo la nombra, real.

Lo performativo respecto de este artista y su obra es imprescindible, ética y estética se han conjugado en un ejercicio que él mismo creó, una reflexión sobre sus decisiones y conductas que lo llevaron de la pobreza y la delincuencia a una vida de artista, reflexiva y como él mismo lo manifiesta, de progreso continuo.

La propuesta que surge de este análisis relaciona lo pedagógico con lo performativo. Un ejercicio estético, de lenguaje pero también ético en el que el estudiante, no necesariamente haga RAP, sino que al igual que el rapero, ponga su día a día en el centro de sus reflexiones, su cotidianidad como la materia prima de su producción narrativa, y por último su vida en juego, en el sentido que la escritura y reflexión de sí mismo se convierta en una práctica que se traslada a su cuerpo y a su conducta.

Sin poner una figura modelo, como si el ejemplo fuera el fin último de la pedagogía o la ética, proponemos al rapero, en este caso Cejaz Negraz, como un personaje cuyo proceso artístico tiene y ha tenido un vínculo vivo con su vida, constantemente él y sus condiciones han sido el tema central de sus cantos y sus reflexiones. Actualmente el artista reconoce la incidencia de su mensaje en la juventud, su evolución musical y de vida, que de alguna manera son la misma cosa.

La propuesta pedagógica hallada en este trabajo hace frente a una administración dominante de poder, ésta invita a la apertura de la academia hacia el diálogo con saberes diversos. El RAP como tema central de análisis, es un pensamiento de frontera, que se resiste a ser simplemente pensado y estudiado, este apareció en la monografía como otra forma de

producir saber, aprender, de adquirir el código, de trabajar la realidad. Es una propuesta artística y discursiva que no emerge de la academia, no está mediado por algún tipo de editor.

Por otro lado, en esta investigación se evidenció que el RAP conjuga sujetos, saberes y visiones distintas del mundo, que pueden generar un vínculo entre la vida real y la academia, entre el lenguaje callejero y el académico que permite una transformación en doble vía.

Para finalizar, consideramos que la propuesta pedagógica de llevar el RAP a la escuela, puede ser una nueva forma de vincular los contextos de los jóvenes con las distintas habilidades lingüísticas que deben desarrollar los estudiantes, propiciando así una manera otra de mejorar las competencias comunicativas que como maestros buscamos desarrollar en cada uno de nuestros estudiantes.

## Bibliografía

- Åkerstedt, O. (2013). *Figuras retóricas en el hip-hop español*. Estocolmo. Stockholms universitet.
- Ayarza Sánchez, D. (2001). *Mire, allá es igual que acá : entre lo local y lo global rodeando los embates del hip hop en Bogotá*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Camargo , L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*(91), 50-58.
- Castiblanco Lemus, G. (2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula rasa : revista de Humanidades*(3), 253-270.
- Castiblanco Lemus, G., Serrano Piraquive, M. I., & Suárez Cruz, A. E. (2008). Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes. *Tabula rasa : revista de Humanidades* (9), 13-26.
- Castro-Gómez, S. (2013). Michel Foucault y la estética de la existencia. *¿Convertir la vida en arte? Una breve historia de la filosofía como forma de vida*. Bogotá, Universidad Nacional De Colombia.
- Caycedo, M. S., Ruiz, C., & Gil, J. (2010). *Soñando se resiste : Hip-hop en la calle y al parque*. Bogotá: Fundación Grupo Liebre Lunar.
- Chang, J. (2014). *Generación hip-hop : de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Chávez, I. (2007). *Gotas de Rap: una historia por contar (trabajo de grado)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Correa, J. (12 de Agosto de 2012). Diálogos críticos con Cejaz Negraz. (Universidad de los Andes, Entrevistador) Recuperado de <https://vimeo.com/48592132>.
- Correa, J. (27 de Agosto de 2014). El evangelio según Cejaz Negraz. (N. Vallejo-Cano, Entrevistador) Vice. Recuperado de [http://www.vice.com/es\\_co/read/el-diamante-de-mi-barrio](http://www.vice.com/es_co/read/el-diamante-de-mi-barrio).
- Espitia Arévalo, J. A. (2008). *El Rap es mi Nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos*. [versión electrónica]. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. Recuperado el 4 de Marzo de 2014 <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/csociales/tesis24.pdf>.
- Garagalza, L. (2002). *Introducción a la Hermenéutica Contemporánea*. Barcelona : Anthropos Editorial .
- Goetz, J., & Lecompte, M. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid: Morata.

- Halbwachs, M. (2002). *La memoria colectiva y el tiempo*. (V. Huici, Trad.) Recuperado el 31 de Agosto de 2014, de <http://www.uned.es/ca-bergara/ppropias/vhuici/mc.htm>
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. (M. Baeza, & M. Mujica, Trads.) Barcelona: Anthropos Editorial.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Halliday, M. (1986). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de cultura económica.
- Jiménez Calderón, F. (2012). El Rap español en el ámbito de los discursos de especialidad. *Pragmalingüística*, 164-182.
- Lakoff, G., & Johnson, M. (2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra .
- Martín-Barbero, J. (enero-abril de 2004). *Medios y culturas en el espacio latinoamericano*. Recuperado el 4 de Marzo de 2015, de Pensar Iberoamérica Revista de cultura.: <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>
- Mejía Jiménez , M. R. (Septiembre de 2015). *Educación popular en el siglo XXI*. Bogotá D.C.: Desde abajo.
- Mendoza García, J. (2014). La configuración de la memoria colectiva: Los artefactos. Por caso, la escritura y las imágenes. *Entreciencias*, 103-119.
- Mendoza, G. J. (25 de Febrero de 2014). La configuración de la memoria colectiva. Por caso, la escritura las imágenes. *Entreciencias. Dialogos en la sociedad del conocimiento*, pág. 17.
- Mignolo, W. (2002). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Onfray, M. (2009). *La escultura de si*. Errata Naturae.
- Osorio M, L. C. (2008). *Informes Geo locales. Ciudad Bolívar*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: Un habitat.
- Packer , M. (2013). *La ciencia de la investigación cualitativa*. Bogotá D.C: Ediciones Uniandes.
- Pedraza, L. M. (1995). Del break dance al Rap. *Golpe Directo*(0), 19-28.
- Pujante Cascales, B. (2009). La retórica del RAP. Análisis de las figuras retóricas en las letras de violadores del verso. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*.(17).
- Santos Unamuno, E. (2001). *El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap*. Recuperado el 4 de 3 de 2015, de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2356148>.

- Trujillo, L. (1995). Rap: Identidad y sensibilidad transnacional. *Golpe directo : rap, música y cultura de la nueva generación*.(0), 14-18.
- Vargas, L. (18 de Junio de 2014). Más allá de Las Cruces. *Revista Arcadia*. Recuperado el 4 de Marzo de 2015, de <http://www.revistaarcadia.com/impresam/musica/articulo/mas-alla-de-las-cruces/37607>.
- Vich , V., & Zavala, V. (2004). *Oralidad y poder:herramientas metodológicas*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Walsh, C. (2010). ESTUDIOS (INTER)CULTURALES EN CLAVE DE-COLONIAL. *Tabula Rasa, Enero-Junio*, 209-227.
- Youtube. (9 de Noviembre de 2015). Más que real. (Archivo de video) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=jGFBHCNUTQ>.
- Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito, Ecuador: ABYA-AYALA.

**ANEXO****CORPUS****Da bottom White (C1)****Coro**

Fondo blanco, alameda zona

De la montaña Diecinueve los casquetes

La banda no miente family real

Son los perros White, si señor

Del túnel callejón arden como el sur

De la población hardcore

Bar tras leyendas vivas volátiles

Ciudadinos, estallando a miles con la boom, con la boom.

Fondo blanco socio en la noche de las noches

Arriba sus armas hágalas sonar.

Fondo blanco nigga la noche de las noches

Prendan los Joint en Suramérica.

Fondo blanco ñero, Crack Family White

Ángeles, Chicago, guns in the sky.

Fondo blanco GZ para todos my homies.

Bandas en las calles de todo el planeta

Coro en inglés

Familia Blanco, de Colombia

Bolívar city underground historias

Barrios calientes en función

Zeta diecinueve la nación

Sobrepoblación en nuestros caseríos

Loma, invasión, guerra desde niños

El álbum de las vivencias personales

Y otros socios reales (incomprensible)

Intervención de otro rapero en inglés

Shabby Negro Candela (su sucio)

Corotos sin seguro pa que me disparen

Sexta punta en la corona crack familiy

Mundo real con El fumas desde chinga.

Bolívar Country, todos sus barrios recorrí,

Alameda, Tesoro, Estrella, San Joaquín,

Cazuca, Capri, Arborizadora, Meisen,

San pacho, (incomprensible) Lucero, Domingo, la Y.

coros

**Ghetto (C2)**

Cejaz Negraz, desde los quietos

pateando piedras , mande tres compros

Desde la áspera pobreza, donde pasamos hambre.

Yo represento a toda la people en los guetos

en las prisiones y los corregimientos

los internados donde el cura sagrado acaricia los niños y no como el viento

Hermanas las lesbianas del convento

Las mamás irresponsables botan a sus hijos en las tierras de los infiernos.

A esos niños apadrino mamá

A los enfermos en los hospitales

A esos chingas perdidos en la calle

Niñas violadas por sus padres no callen.

Su dolor de infancia fue grande

Juetazos, del padrastro, y nada decía a su madre.

Corrigan a tu hijo con coraje

Y es amor lo que buscan en sus padres.

En la manga un frasco de gale  
Su inocencia, un cuchillo del acero inoxidable  
En dónde está el alimento que el estado le suministra las calles  
Del asalto largo una liga para los pobres,  
Represento el barrio de las ratas  
Los rompen en el norte, los latinos de mis conciertos.  
Pa La mara, neta, skin sai MP , con amor.

Colombia, en nuestras calles violencia  
Bogotá, gatillo, Fondo Blanco  
El camino por donde avanzamos no es plano  
Son las líricas, sus contenidos kilogramos.  
Están creciendo las galas para la guerra  
Son las calles de la oposición opresión, el hueso de la presa,  
Represento a la olla y los que habitan en ella.

No todo colombiano vive en guerra  
Acá son que gomelos y allá ganan de historietas  
En Ciudad Bolívar fumamos solos en esquinas  
Con hechizas cuchufletas, chanclas y pantalonetas  
Atrapando cocacolos, mercan kilos  
y mis cultivos florecen como la rata y el sicario en Colombia

El poder sur amenaza

Frente Diecinueve, el cartel es sucio.

Cambio oro por cobre y creyó salió ganado

Canciones con ritmos agitados de vida

Hectáreas de mata para fumar

Candela para el que quiera

Muchas pintas y solo visaje.

Muchos trajes pocos sin máscaras

Muchas lámparas en el barrio ganando de pillos

Muchos raperos vestidos me pregunto si el próximo año serán

¿Qué serán? ¿De qué ganan? mundo e ilusiones

Con sus mentiras no llegaran tan lejos

Añejo, es el olor de nuestra merca, anda suelta

Infección cerebrina en todos los vagos...

Todos los platos, perica blanca, desde Colombia ,

La tierra en que florece la medicina.

### **El cartón (C3)**

Se perdieron, como quinientos pintos que eran los soldados

Andando por ahí sobre la troncal de Caracas

Pidiendo la liga y la ceniza de una pata.

Su trabajo es el orden, respeto reciclaje del regado  
Dos kilos de cartón por un papel de pasión  
Una libra de mango barata y se la saco hasta la Diez.

Linda niña de quince estrato seis  
Está vendiendo su cuerpo por dos azules  
Con esa gila se fue a soplar  
En un hotel de la octava  
Cuatro lucas por un cuarto  
Veinte bichas lo de la pieza  
Trece lucas en un asalto.

Once treinta y siete de la noche  
La última Shabby que pasa sereno.  
El pánico no me deja salir  
Anita se foquió y está aquí atrás  
En socia se fue el pistolo, lo demás es la migaja  
Así como vuela la rata, así vuela don policía.  
Dos de la mañana mis bolsillos sin dinero  
Doscientos de bareta pero no es lo que yo quiero  
Doce meses tiene el año, pasó volando y sigo en ceros.

Se perdieron, poetas, ingenieros, pintores, abogados  
Cien palos allanados en monedas y papeles.

Así como tumbaron las casas  
Así quedaron los que ahí vivían,  
Aquí no para de fumar la mata, mada instinto, mata.  
Es gringo aquel quien copea leyes americanas baratas.

Somos colombianos aquellos, calzado bajo su ruana  
Violencia en el país, víctimas somos si así se trata  
Un amigo serio que no promete de corbata  
Este trabajo, es tan valioso como en único ojo del pirata

Combinado de cien, doscientos de yogurt que venció  
Doscientos de frita piel, un peón por deuda en el container  
Llévelo hacia el lote y échele basura al cuerpo  
Que estamos en la calle con talento desperdicio de la rama.

Pa los hermanos blancos, Bogotá Colombia.

#### **Mi vida(C4)**

Mama no le lo pegues injustamente a tu hijo  
No sabes si mañana ese será su coraje  
No sabes si él crezca con amor a sus padres  
y quiera salirse a la calle de niño.

No tener guía ni valores, ser una persona  
 Callejones sin salidas, sin alegrías  
 quien apostó su vida y la perdió en menos de nada  
 jugar con el diablo, el infierno en su cara

**Coro**

Abre la puerta cuando quieras salirte  
 vive hasta cuando quieras morirte  
 siente como vive la gente del barrio  
 que si es puta, ladrón, vicioso o quizás sicario  
 así también vive los trabajadores  
 con ganas de matar por presión a sus patrones (x2)

**(Shabby)**

Ábreme la puerta, no quiero morir aquí afuera,  
 Siento como rozan las balas mi cuerpo  
 la agonía de caer, yo quiero seguir.  
 andaré al borde del infierno en las manos de cualquier marico caerán las almas  
 puede ser la tuya o la mía  
 en cualquier esquina se apagará la chispa de la vida  
 Donde no hay color ni estrato.  
 Se marchitaron las amapolas  
 el coraje llenas de odio las pistolas  
 comidas de ratas diarias, el camino que nos ha tocado  
 me siento esclavo para vivir.

Colombia sin fronteras pero preso interno  
Porque no hay salida,  
Sin derecho a reclamar mis semillas,  
porque si hay la tierra para cultivarlas.  
Las entrañas escudriñadas del dolor en llamas  
corra a pagar de las comunas  
medallas, quisiera volver a comenzar mi vida  
Quisiera volver a comenzar sin que la ley me persiga.

### **Coro**

Abre la puerta cuando quieras salirte  
vive hasta cuando quiera morirte  
siente como vive la gente del barrio  
que si es puta, ladrón, vicioso o quizás sicario  
así también vive los trabajadores  
con ganas de matar con presión a sus patrones

Como la ve...

### **(el fumas)**

El crecimiento llega  
desde chinga la vida me ha tocado bailar el ruedo  
Matar mis ilusiones  
hacer a un lado mis sueños

Es profunda la crisis que pilotea este viaje  
 De niño navegando, alucinando de hambre  
 solo esperanza en los boros, no alimentamos mañana,  
 Solo confió en el ángel que me cuida la espalda  
 la bendición pa mi socio que todavía está en cana  
 quemando vela a mi madre desvela.

Salgo a la calle, objetivo militar nombrando,  
 Un paso en falso y mi vida es ajena  
 La madrugada me acompaña me alimenta  
 el sonido las balas queman  
 Este es el precio, la condena de vivir el sistema  
 Las armas logran respeto la libertad y el dinero  
 no confié en la ley sepa de amigos sinceros  
 Fumas parchado en la puerta de mi casa  
 Fumas Bolívar de la correccional a la plaza.

**(Cejaz Negraz)**

Cuanto diera por volver a comenzar ahora  
 y sentirme mejor al matar a alguien en mis sueños.  
 Montarme en un tren rumbo a la ciudad desconocida  
 perderme del todo y recuperar mi vida.  
 Perdóname madre que por mi has sufrido

perdóname padre, cuando muera cuida mi hijo.

Solo tú sabes que eres la reina de mi vida

gracias a ti por tu calor en el frío del suelo

te amo mujer por tu gran compañía

somos hijos calientes con los brazos abiertos acepto mis errores

apago la candela el camino es largo

largas serpientes veneras pa medallo

Colombia hablando las comunas

luz verde en la tienda parques esquinas

suciedad en la montaña entro en la loma

quietos pero ahora de escucharlos ya paso al calentura

quietos a la hora de controlarlos.

### **Coro**

Ábrela cuando quieras salirte

vive hasta cuando quiera morirte

siente como vive la gente del barrio

si es puta, ladrón, vicioso o quizás sicario

así también vive los trabajadores

con ganas de matar por presión a sus patrones(x2)

En la Orta don Bogotá!

Disparo a las burlas Fondo Blanco

rap sin visaje ,vida negra, el fumas chile whats up hey!

Asko man, rayo de luz, yeah pisao aca, in the  
house mode fuck in bogota yeah!

### **Mundo blanco(C5)**

#### **(Cejaz Negraz)**

Rey latino de la corona amarilla soy padrino  
en Colombia calles en demanda, extradición de seres  
de Medellín a Nueva York, luego para Cali  
en un avión privado en El Dorado  
de Distrito a Distrito vuelve hispano aquí que rio san y tito.

#### **(El Fumas)**

El producto del sector  
cuál es el rumor que anda por el mundo sobre las calles  
El cartel Colombia-Medellin, Pablo rey latino hasta el fin  
barriadas ilícitas ebrias, de aquí los capos apellido escobares.

#### **(Cejaz Negraz)**

El pato y los carteles, las bombas los tropeles  
burdeles, trato de blancas que tantas  
llegaron a España sin saberlo  
Micrófono guerrillo manifiesta su ficción,  
Los presos son los carros del pasillo gatillo

Cacique es el dueño de la cárcel principal  
 hectáreas de ripio que se ocultan entre algo

4.0 la más fina campesino

Dueños y señores del trabajo palabreros

Hampones de libreto

Misioneros, mecheros, esmeralderos, cerrajeros, fleteros, automotores, bataneros  
 políticos, colinos, coqueros que no miran a mis ojos

**(El Fumas)**

Circuito mundo lío, tabique el torcido mafia blanca

traquetos intercontinentales terroristas naturales no porque se han convertido

Los festines por el barrio en que vivo

pasmado por el ángel y la escama

tierra sin drama es mundo lío, perdido.

**(Shabby)**

Clica del cerro, casquetes con su máscara y su disfraz

son desertores queriendo ser famosos con visiones visajosas

tombos, soldados demacrados

vida en una caja de fósforo interno

se funden en el abecedario en Bogotá

con la contaminación y ustedes fumando crack.

**(El fumás)**

Reyes latinos, raperos armados, lirica dominio.

**(Shabby)**

falta práctica para seguir

faltan muchos MCs por entrar

Colombia mecanismo natural

pensamientos apuntan dentro de mi

carga larga por venir

Manipulando el proceso raperos mentalizando tan fuerte como la plata

Apunto de cáncer que ataca suministros, recicladores y chatarreros

Del canasto nací, de la tierra de mil frentes

el peaje para que toques mi reino

Tienes que pelear y usar la Reina

Bogotá ferea, están aquí los daños

Tu entre el caño de arriba si te asomas

A ganar de lámpara y de goma en la loma.

Rap para pensantes, no disparamos al suelo, Colombia va de frente

Combativa en otros estados.

**(El fumas)**

En la mirada se refleja, la unión de los seres con franqueza,

la hipocresía es para falsos

Aquí somos mil colombianos una pieza

Azota con el látigo si ole filo en la cuchilla  
fundidas, manoseadas por el odio, por el mundo blanco.

re transporte melodía, recta universal explicita  
me transporte de la adversidad,  
ya lo saben, ilícitos, registrados de las calles ebrias ( bis)

continental, producto de firmes cultivos, elaborados registrado de las calles ebrias  
continental ,producto de firmes cultivos, nacidos y creados en las calles ebrias. (bis)

### **Harlem to Bogotá(C6)**

Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor  
con amor se ganan pesos, somos barrio y progreso  
uoooo uouuuouooo uouuu uoooouuoooo

(Parte en inglés Prince)

Bienvenidos, a mi barrio, donde te apaña el agua y te lleva del cuello  
Donde las mismas emociones te hacen perder la cabeza,  
Si no hubo estudio cuál será su empleo, la supervivencia.  
Chicos y chicas los une el amor, con él ella sintió lo que en la casa no.

No tuvo ojos para otra persona y de niños se van de casa porque a sus padres le incomodan

Viene el sexo por la gran atracción, y nítido y tiró y en cinta sí quedó.

Se pira el chino y ella siempre queda sola  
y le entrega su vida a lo único que tiene ahora.

Pasan sus días como olla a presión y le pide a su Dios pero él no respondió.

Mira la luz en el túnel, trata de ver la orilla pero las olas la consumen.

Millones de ovejas que se comen a diario los lobos  
no se pregunten es tan fácil las choras y choros.

Esos criaderos de ratones, son la comida de las prisiones  
y que pase el toro, que si él es bravo bravo por aquí son todos  
y me incluyo, intolerable.

a él le tocan pitos, pero no cree en nadie  
y mis buenos amigos que ya no se encuentran en el mundo de la calle.

Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor  
con amor se ganan pesos, somos barrio y progreso  
uoooo uouuuouooo uouuu uoooouoooo

(Parte en inglés Prince)

Bienvenidos a mi barrio, escenario de calor  
Con amor se ganan pesos, somos barrio y progreso

uoooo uouuuouooo uouuu uoooouoooo

### **Al compaz de la hora (C7)**

Al compaz de la hora no corre la maquinaria, imaginaria.

Cuando cambia la mente se transforma el estilo de vivir, de mirar, de comer, de expresarse y

compartir con las otras personas

a pesar de ser un gamín modales en el imprudente callejero

Para qué hablar de la mierda que vengo

si así resistamos trabajamos pal gobierno

Próspera crisis de nuevo en su juego

el pueblo, ya no cree en su cuento pendejo

Paracos, guerrillas y yo en el medio de eso

por pertenecer a la banda que se roban los quesos

Ingrata, la sucia plata

y cuando la encontré no hice lo que pensaba

¿Cuánta gente me ama?

espero no esté enfermo tirado en una cama, ni en cana ¿cuánto hay del hecho a la palabra?

### **Coro**

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Que me atentaria)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Bueno depende el momento y el día)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Si me toca correr por la mía)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre

Si me da la pata él sabe que yo si lo haría

¿Cuánto hay del hecho a la palabra? si el gatillo corre más que el susto

si hay un tornillo suelto yo lo busco hágase de las gafas y siga el chorro,

detuvo, el humo de mi yerba seca tus balas y tus brujerías

A mí la vida me ha enseñado el mundo, me ha cacheteado tanto

y me he arreglado a lo balurdo con sus golosinas

Colección de zapatos y de camisas finas

Un tren de niñas lindas con vaginas podridas

Ninja de bajo barrio, sayayin desde chinga

En el pedazo rojo, sobrevive el más fuerte

Y lamentablemente la situación obliga a hacerte

Todos extasiados, tan veloz va la vida,

Todos quieren plata y la pólvora domina.

Al compaz de la hora, no corre la maquinaria.

### **Coro**

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Que me atentaría)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Bueno depende el momento y el día)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre (Si me toca correr por la mía)

No le rezo al santo que no me corresponde y no corro del hombre.

Si me da la pata él sabe que yo si lo haría

### **Enredo(C8)**

Un enredo que me puede matar

una mentira me puede acabar

un sentimiento me puede opacar

la mala energía me quiere tocar

Sigo luna buscando mi lugar

hay raíces que no debes cortar

Siembras un árbol lo debes cuidar

si no lo haces te enfermará.

Pon tus zapatos, ve a caminar

si algo te pesa déjalo y ya

algunos amigos te van a estancar

muchos caminos te vas a encontrar

mundos de mundos te van a pintar

como salir tan fácil entrar

nos resbalamos y nadie está

y si ya no estas ocupan tu lugar.

Son de otro amigo por una shorty

ellas solo eran del momento homie

hace diez años lo conocía  
Prefiere un pussy que hacer más money  
y una pandilla que lo jalaría  
y un amigo como yo, que las pichas le abriría  
y otro camino le enseñaría  
hacer reconocer artistas  
que no conocía puta nadie  
ahora son las super estrellas  
pero mantenidos por sus padres  
y yo toda una vida solo  
Guerreando por ser alguien  
mi facultad es el fuego  
y sobrevivir en las calles.

### **Coro**

Yo no corrí del fuego cuando me pisó la llama, cada mañana  
no comí de su puta tentación cuando el perro diablo andaba.

Debes cuidarte del amor y drogas  
la libertad sola se pone sogas.  
hay otro hombre de barrio pobre  
¿Cuántos se quedan? ¿Cuánto lograría?  
¿Cuántos obstáculos vencería?

para llegar donde siempre quería  
 ¿Cuántos hermanos me venderían?  
 por mujeres que no eran ni mías  
 Andaba conmigo dizque gangueando  
 amor de pipa de un Poncio Pilatos.  
 Ceja mi nombre, lo que he aprendido lo he enseñado  
 Crack mi familia, desde muchacho, chiqui chi pum  
 Recorte los pasos de amigos payasos  
 yerbas malas de los barrios bajos  
 solo la vida así me enseñó.

Yo, soy amante de las yerbas que crecen con el sol, solo con el agua.

la semilla de la tierra pura y toda su esperanza .

Aprendí que es el tiempo de corregir los visajes que me estancaban,  
 que si cometía un error debía aprender de ello pa no volver a cagarla.

¿Y dónde estaré? ¿Cuándo me iré?  
 El último día ¿Cuánto viviré?  
 sentir que hoy era el día aquel  
 que siempre soñé  
 desde aquel barrio donde yo me crie  
 las ganas de ser y de conocer  
 de escuchar y no hablar de lo que no sé

decir por decir por caerle bien

Y quise ser bien

Pero de la calle siempre fui un rehén

y sobreviví de la lucha cruel

Donde el más fuerte se tiene el poder

y sin estudiar solo serás

un empleado más,

un carro del Estado y ellos harán

lo que se les de la puta gana

contigo y con toda tu familia .

Ya sabe, no tome gaseosa, eso apoya las guerras y las multinacionales. Apoye las frutas de su país, tome los jugos naturales. Apoye su país.

### **Superfizie(C9)**

Nacer pobre, fue tan riquísimo

Desfilando a lo largo de la historia

Lances del barrio,

que me llevaron a hospitales con otras personas

Descubrí que éramos warriors,

Por los comentarios de la cucha María

Nos vendía moños a los 12 de mi vida

Ni carteles ni sicarios,  
Éramos gonorreas, montados en la cinta

Conocí una chica y me he enamorado  
Me quitó el virgo y la he embarazado  
Ese fui yo, si, padre a los trece años  
Y él es mi hijo, ahora tiene quince años.

Cintas de cintas de fotos y velas  
Me achaque mi chamo y no supe más de ella  
Vivía con mi madre otra causa de mi guerra  
Y parchaba en el cartucho fumando yerba.

Época de los ganchos me vestía la novena  
Cachetones fierros, cuchillos y perchas  
Bazuca, perica y arroba de bareta  
Y nosotros ladronzuelos desde el sur en bicicletas.

Atrevidos pasos con bombas de güevas  
Solo el destino y la liga me llevan  
Conocí en el camino otra gente más aspera.  
Y esos mismos lazos a mi me llevan me llevan

Cuarteto en un carro del barrio pobre, astuto, ordinario

Otra época, otra banda tras el diario.

(Sisas éramos ratas), buscando más que papá en los lujosos vecindarios

La burra del sueño, o el rancho de Los reyes magos.

Desde (*incomprensible*) De mendigos y ladrones

Diferentes estratos, raquetas y totes.

Nuevo milenio, año 2006

Cantante de rap pero mi vida hardcore

Con mi negro Shabby mi gran Amigo

Lo conocí en la calle desde chingas crecimos.

Somos Fondo Blanco hasta la muerte él y yo

Diferentes mundos con el mismo sol.

Respeto a mi ñero, amor a tu rosa en el cielo

( y al Fumas en la prisión)

Sigo en la olleta en fuego, apostándole al juego.

(Donde mi hermana me conoció)

Sigo guerreando en la vida, la música fue salida.

Hasta ahora mi comida

(La película está encendida)

No me conformo sólo con lo que me brindas

El humo esta en mis pulmones,

Ni polvos, ni pepas, ni cartones

Mi alma sigue enmarihuanera en fuma.

Sigo en la olleta en fuego, apostándole al juego.

(Como Richi en la prisión)

Sigo guerreando en la vida, la música fue salida.

Hasta ahora mi comida (La película está encendida)

No me conformo sólo con lo que me brindas

El humo esta en mis pulmones,

Ni polvos, ni pepas, ni cartones

Mi alma sigue enmarihuanera en fuma.

Cintas de cintas, muerta esta novela

Alexandre les traje al cojo a la escuela

El Diablo Fumas canta ahí la leyenda

Y Manny llegó deportado de Norte América.

Crack Family Gz pero Gz no todos

La originalidad puso a sobrar lo que no

A Nasser lo mató la decisión que tomó

Fumas se cayó y el Diablo se nos perdió.

Diferentes mundos y algunos mente pollos

Prendan más velas que el santo no les sirvió

Días nublados, ahora buscamos el sol,

Blanco el sucio, otra etapa que quemó.

Capítulo uno, nuestra primer prueba

Veinte canciones con el jugo de la lleca

Rueden los dados y suelten sus monedas

Cara o sello de nuestra naturaleza.

Calma o agite, rápida o lenta

Me dedicó al rap y lleno varias neveras

Pensiones de mis hijos, los servicios y la renta

Dosmildece máximos irrompibles

Otras etapas de la vida más legibles

Es entendible que se sientan arrumados,

Pues soy un fuckig minga y nunca he cambiado.

Mi música cambio a través de los muchachos

No importaba el mensaje, vivía en el mundo malo.

Mi dispositivo lucha con su negativo

Aprende que la calle es como ese fuerte río...Que te lleva

Te quedarás intentando nadar, (que te lleva)

(Superfizieez)

(Superfizieez)

Que te lleva.

### **Castillos de papel(C10)**

Pobre chinche, le tocó violenta escuela  
 Crecer en hoteles con las ratas que daban rienda  
 Una travesti es el que lo manda a la escuela  
 Su mamá lo ama pero está enferma en la lleca.

Entre los humos de la olleta  
 Sangran cuchillos, se aprietan gatillos  
 Es la loquera de la calle y sus gonorreas  
 Ni pa unos pisos firmes ni horrendas chaquetas.

Si la virgen se aparece (échele mano mi ñero)  
 Vida brusca no se compadece del guetto  
 otro niño que en rabia transformo sus miedos  
 asesino, pero con pensamientos bellos  
 armas brillan más que los luceros del cielo  
 hacerle bien a quien, si a uno lo matan por pesos  
 sentirse bien con quien, se muere solo mi perro  
 y aunque no quiera como sea hay que buscar dinero.

Castillos... Creciendo con los días

de papel... Se los llevan las brisas  
 el vaivén... Un juego duro y cruel  
 ajedrez... No lo puedo perder  
 el sillón... A not again no play  
 de el rey... The king stone mad men  
 encierros... School lets my friend  
 del vaivén

#### Sin nobleza

Empezamos a salir a robar a cada mañana  
 con el socio que también le encanta la plata.  
 tras las monedas con el metal suicida  
 taponie un pirobo que me la debía  
 y le compré una granada por si no creía  
 me pire del barrio, me buscaba su familia  
 era él o yo, pero alguno moriría

Y pa que lllore mi madre

(Que sufra la suya)

Ya he sentido el infierno con toda su furia  
 Caminé entre la mierda en noches que asustan  
 le sonreí a la vida aunque fue una hijueputa  
 ratas astutas (quietos) todo sea por sumar lucas

Un recluta de bandas criminales entre muchas  
otro vivo entre muertos y amistades absurdas  
que se regalan y venden más que prostitutas.

Castillos... Creciendo con los días  
de papel... Se los llevan las brisas  
el vaivén... un juego duro y cruel  
ajedrez... No lo puedo perder  
el sillón...

Dispuesto a la parca y la suerte me olvida  
No quiso arreglar mi libertad ese día  
me caí en chuspa por ese asesinato  
me mande por los tejados pero me atraparon

Ya pasaron años y no me han condenado  
solo mi dios sabe lo que estoy pasando  
nunca olvidare aquella noche de tragos  
pistola hijueputa no lo hubieras matado

Guerra fría y sucia, pero voy por la mía  
en cualquier día se extingue y evapora la vida  
todo es prestado y al fin nadie se lleva ni chimba

ilusiones se pierden sueños agonizan

Desde hacer jaulas arpías muchos dicen cosas lindas  
 y si las calles hablaran que cree usted que dirían  
 miles mueren en la fila y otros en canas por días  
 meses y años millones de manzanas podridas

El sillón... A not gain no play  
 de el rey... The king stone mad men  
 encierros... School lets my friend  
 del vaivén...

### **Diamantez(C11)**

(Parte en inglés)

Veo pollo y le tiro el maíz  
 (incomprensible) Con la receta del maní

(Parte en inglés)

Siempre he sido como quiero  
 Descalsurriado rapero o no.

Despegue en la sociedad  
le eché mano a unos tenderos  
No sé si llamarle homicida  
Pero busco mi comida sobre una bomba de tiempo.

Abro la puerta y si encholarme quiero  
Jugamos para ganar las monedas en el círculo del peso  
Baila gitana que esto es más que elegante  
Más agisoso que el viaje del pegante.

Cuando era chamo mi parche era el agujero  
Me pegaba los bombazos con Jaimito en el parque del Lucero.  
Me ponía percho, con mi mecha más agradable.  
Para mi cita con mis tardes de baretos.

Que he sido un vago pero bien responsable  
Fuego en la lleca y con corazón de madre  
Que la caspa la hacen sus propios males  
Un indio malo en las palabras de mi madre  
Ni obligado ni trabajador de nadie.

Qué putas quiere usted de mí  
(Intervención de Manny)

Cómo más le tengo que decir

(Intervención de Manny)

Qué putas quiere usted de mi

(Intervención de Manny)

Cómo más le tengo que decir.

(Intervención de Manny)

**(Manny)**

Rapas mingas, subterráneo artista

pura escuela y estilo de la calle

Ninjas mis canciones, rimas de las propias

mingas progresistas De ceros hasta las colinas

(Intervención en inglés)

Camino en la calle con los que cogen quietos

Tengo una amiga puta que le fascina el dinero.

Descubrió que su vagina era una fábrica de ingresos

Cierre la puerta que se sale el pisco perro

Prendo otro yerbo pa seguir en lo que debo

Y desde niño siempre he hecho lo que quiero

De la calle somos hijos y ella nos dio los consejos.

De las esquinas del Bolívar , directo por la Brodway a la quinta avenida  
 Del Harlem volví al centro, después volví pa Europa, ando en el pin pon del tiempo.

(Manny)

En el infierno pero no gracias, vivo como quiero  
 Y un pendejo tratando de decirme que no puedo  
 Y derroche cien billetes, pero el momento fue bueno.  
 Me colé en el banquete (ñero péguese otro yerbo)

De lleno en la lleca nunca esclavo del dinero  
 Un casoso en la mía, sin ganar de cara de perro  
 Originales del rollo, allí verá lo que tengo  
 Todo un tren de dolor patrocinado por mis ñeros.

(Cejaz Negraz)

Pero ellos saben que no jugamos  
 Y para mí sólo son un montón de payasos.  
 Y que salí de la mezcla del amor y la acción  
 De las películas de terror y el visage de la mala intención.( Bis)

### **Consentido (C12)**

No entiendo por qué mi mente se fue y yo la deje irse corriendo al lado tuyo,  
 yo como un capullo deje que sus hojas se cayeran

andaran y vagaran siempre solas por el mundo  
victimas del son, víctimas del barrio profundo... mmmmm

días de invierno gris

días tristes tan infelices

días en los que solo tengo ganas de drogarme  
salir caminar más de un poco por la vida perdida que ya no es mía

la deje prensada en los chochales donde andaba

las ollas en que parchaba

las muertes que cometía de noche frente a frente día a día

lata a lata

y si no la tienes dos traigo en mi cintura

ando vagabundo, solo y triste por la tierra

consolado por los cigarros los billetes y los tragos rolos

mechado en oro

y los picones q me han faltado en vueltas

yo los he picado en circunstancias lentas

taponeaste mi trasero, pero taponie yo tu tablero

parados en las esquinas en los postes

caminando en las calles por donde camino Rodrigo y Venancio

Llorón, Cobra, Mata siete, Boludo, Carlitos

y el resto de los señores del Truco

México, alameda ,el hip es real, invasión del monopolio

real invasión del cartel sureño  
 blanco subterráneo canto Bolívar  
 1.9 es mi forma  
 lirica acapara todos tus movimientos  
 en el mundo patino  
 en el mundo vivo, lo hago lloro, rio, me enamoro  
 y si no estás conmigo no te dejare con nadie  
 amor profundo  
 del poeta nocturno, amor vago  
 esto es verdad de la calle del Bolívar  
 a mí me estrello el tropiezo de niño travieso  
 de grande gang real  
 truco sin mente sin corazón para la maña ,la pinta engaña  
 Temor de hace unos años por la AV. Jiménez con la CRA 10  
 destino los periodistas  
 ciudades muchas en el planeta pero como el Bolívar ninguno  
 pa arriba rascando con discreción  
 pa arriba y si la del platón viene, de frente no me mareo  
 ni porque lleve la 7. Colt en mi sobaco con más de un asesinato  
 murraco.  
 Plato lleno de perico en la gran noche  
 los grandes chorros, brincos de muerte  
 a Llorón lo encontraron al lado de un charco

y de los casquetes

Lucero sin bromas

Lucero barrio sin corazón y sin gomas  
 todos corrían con los hierros en sus manos  
 los rumores corrían pa la casa del fulano  
 y con metra mano hermano taponazo hispano  
 en dirección al norte (pasaporte colombiano)

¡que gran mentira !

Cuando dicen que en el mundo hay barrios y guetos bajos

cuando paso por tus calles no hay ningún agite.

Tus piernas derriten al parchar en mis lomas  
 en mis tarimas, al deletrear mis rimas, soportes reales.

Y llegaron donde hospedaba en pinto y de su casa ya no queda nada

muerte tras muerte y bala tras bala.

Activos del DAS

esa noche en civil el parche recorrían

ya tras la huella de Truquito andaban

a los socios no encontraban

el dispuesto para abrir camello ganar o sino morir parado en su vida .

Atentados, fijos, firmes

vueltas iniciadas, coronadas  
en cana contactos, en la calle libertad, nuevas condenas  
frontera alameda México  
frontera respeto ligo  
cuando estoy ganado unos me conocen como pistolero torcido  
otros como rapero honrado  
identidad bajo huella.  
Chapas truco, bajo El Cartu, bajo la L  
Cinco huecos, Las colinas la media loma  
San Francisco Mexico  
Paraíso, Olaya, Policarpa, San-Ber, Santa Librada  
Cali, Medallo, Colombia, barrio de mercado.

Desde el coroto más pequeño hasta lo que más has buscado  
guisado, freestyle de loma  
no son los barrios es una sola zona  
Colombia, micrófono rima calle, encontrarlo.

No es difícil hallarlo, involucrarlo  
si te gusta funde o sino respeta, impunes  
muchos quedan en el olvido

cenizas queman revueltas por la cizaña

vuelven los brincos vuelven las mañas

(Capturado el mono por el centro técnico)

Allanamiento, alérgico a la vida

Dicen ser hombres dicen ser serios

sentados en una pieza oscura

amarrado manos pies cintura

sacrificio uña a uña ,canta, pelo pelo, golpe golpe, canta

psicología estudiada aprendida en muchos años mueres o cantas

Cinco días de seguimiento de hotel en hotel

hojas de vida más de tantas entradas más de tantas salidas

más de tantos homicidios y hurtos calificados

cargos por resolver en su contra

29 años vida gozada perdida ,mala vida, pero para él la mejor vida

con sus dos 38 parado en las esquinas

parchado en los billares y en el tejo de Tolima y pal parche

residencia donde solo habitan capos, putas, ladrones ,perico ,lo más oscuro, y allá cayeron

llegaron a matar, no preguntaron a la fija los cogieron una matancera hicieron

los que despertaron vieron que Consentido no estaba

nadie supo quienes fueron en donde se encontraba

su madre angustiada de hospital en hospital  
 esperanzada que en la morgue no estuviera  
 unos meses en la prensa principal  
 joven demacrado, degollado ,en los cerros orientales .

Según los inspectores fue un problema de pandillas

¡mentira!

fueron rayas de tu familia

amor por dios, por mi madre, por tu hijo, por mi hijo

que nunca llegue a conocer la vida asada

amor de canto amor de Ceja truco homenaje,

amigo real amigo sin traje

Esto es verdad de la calle del Bolívar

me estrello y tropiezo, de niño travieso

de grande gang real

truco sin mente sin corazón para la maña, la pinta engaña (bis)

Bogotá Colombia....

microfono guerrillo.

**Desafinada(C13)**

(No corras, pero sabes que si te quedas ahí, parado, quizás mueras)

En ese carro su vida se va  
A todos nos duele, hiera el final  
y yo una noche hable con una luz  
y estaba turco si eso piensas  
tiene la llave de la puerta  
era una chica muy bella que atrapo,  
  
el sabor de la calle y su riqueza  
el humo que levanta la tormenta  
  
ahora dan pocas bichas por tu cariño,  
pero el amor de tu madre sigue siendo el mismo,  
  
deterioradas, ella por ti  
tu por la pista que conduce al abismo  
  
no valdrás centavos, si tus labios secos están más partidos  
  
tu cuerpo hermoso ahora caído  
los dedos manchados  
manoseado el espíritu, cuando grita el alma  
y la carne calla,  
dime tu...  
  
Como nos cambia la vida, como nos rayamos la cara  
estas fatigada, cansada,

o vives feliz y ya estas acostumbrada

guerra interna con tu misma diabla.

Creo saber que lloras y que no estas dormida,

en estos momentos revientas tus pulmones,

degradas tu vida,

Consumiendo tus recuerdos,

sueño perdido en cada amanecida.

échele mano, la niña linda ya no es ninguna gila

roba si le dan la pata

los mismos pintos que compran su vagina.

Envuelta en el ruedo, es una viva adicta

el rostro paralizado

invadida de pánico

mientras enciende de nuevo su pipa, piloteando el viaje

ya no está confundida.

Patina por las calles

suerte en el camino en tus días y noches interminables

solo el recuerdo queda de esa mujercita amable

alegrarme un poco de saber que sigues viva,

libre...aunque estés poseída ...dormida.

### Más que real(C14)

Por aquel pedregoso, desvanecido camino,  
Me mira con desprecio la sociedad,  
Saben que del hormiguero soy  
Y cuesta abajo algo me voy a buscar.  
Está enferma y ciega mi nación, perder el juicio  
Era mi padre adicto a la basura, abusaba de mamá  
Sin darse cuenta que mi infancia se consumía en el vicio  
Como el Boicot crotica criminal, me transforme fue de hambre  
Y de dolor en los momentos en los que necesité de alguien  
Amarrado, sangrando por el abismo  
¿Correr a dónde? ¿A cuál salida?  
Yo conviví con varias pintas desaparecidas  
a saber quién es el bueno y quien es nadie  
A cuánto vale una vida un pan en la calle  
A las palabras que son muchas y tan delicadas  
Le aprendía tener amor a esa cobija y sus parches de pulgas  
A cuchillos oxidados, al buquet de la bazuca y del alcohol barato  
A las ratas que ruleteaban mi cuarto  
A los paisas, caleños y costeños que mi ropa se achacaron  
A ese inquilinato, donde mil yerbos con aguarros en el patio  
Historias residentes del barrio precario y de esa extraña sucio y ordinario.

**Coro(x2)**

Más que real no lo dudes es la elite del rap

No vez que en la calle dont stop

Masque real no lo dudes es la elite del rap

Rap Rap Rap Rap Rap....

Del triste dolor de los pobres le hablo

Aspire otra vida y nunca más polvos malos

Bandolero del suburbio esclavo

Yo soy profesional rapero del bajo barrio.

Deambulando callejones y escalones

Viejos lazos fortalecen mis intenciones

Como el buitre, largas sesiones de plones

Producido por (incomprensible) y cabrones.

Buscando a la puerta por el buen camino

Al amor de la vida darle mala vida

Un final amargo, una semilla desaparecida

Que no florecerán sus frutos

Una novela real mentira

Una corta guita por una niña partida

Trata de estar bien para no sufrir

Trata de reír y finge una sonrisa  
 Mira con pasión al bailar reggaetón  
 Quiere ser sensual, ella sufre por un hombre que le da maltrato  
 De la basta y cruel ciudad del relato.  
 Donde no hay televisor ni carne en el plato  
 Donde los sueños de un niño son en la navidad regalos  
 Que papa Noel y el niño Dios no se olviden nuevamente de mi barrio

Otro año, ilusiones de antaño  
 ¿Perder cual juicio? sin apostar, somos pobres o millonarios

Buscando a la puerta, cruzado camino  
 Deambulando por el incierto destino  
 Vida muerte o me amotino  
 Vida muerte o me amotino....

Coro(x2)

Más que real no lo dudes es la elite del rap  
 No vez que en la calle dont stop  
 Mas que real no lo dudes es la elite del rap  
 Rap Rap Rap Rap Rap....

Más que real no lo dudes (más que un real)  
 Mas que real no lo dudes (Z 19)  
 Mas que real no lo dudes (aja)

Mas que real no lo dudes (arriba sus armas)  
 Mas que real no lo dudes (grito de revolución)  
 Más que real no lo dudes es la elite del rap  
 No ves que en la calle dont stop (Deambulando)  
 Mas que real no lo dudes.

### **Swing de barrio. (C15)**

#### **Coro**

Yo tuve que ser así,  
 Cuando en la calle solo sobreviví  
 el gato (salto) se metió por la por la terraza  
 al oler la caleta de las ratas.

2:30 de la mañana en un rancho inseguro, que nadie duerme,  
 dos habitaciones donde el humo del diablo envuelve,  
 felpiando estoy para una fila que más se alarga,  
 huele a culo de días sin bañar,  
 ojos que traicionan almas  
 corotos celulares y mas  
 puerta a las 5 de la mañana  
 Mario campaneando por la ventana  
 caleta, guárdame muy bien la bomba,  
 azara que hace días te me quieres encholar,

obligado a vivir calenturas por no estudiar,  
donde amigos por dinero mueren  
o están presos y yo tengo procesos  
por estar en lo mismo que ellos,  
lanza de la sociedad,  
diarios golpes de moral,  
la historia del gamín buscando el botín  
para ponerle a la princesa,  
soldado de la vida que se vive en la calle  
una libertad hasta barata,  
picado a grasa con su cadena de golfi  
que le mancha su camisa blanca.

### **Coro**

yo tuve que ser así,  
cuando en la calle solo sobreviví  
el gato (salto) se metió por la terraza  
al oler la caleta de las ratas.

Hambre cuando despierto en la mañana  
sin probar comida el día anterior,  
hace varias noches (ofendido)  
donde trato de conciliar el sueño,  
donde el frío me agobia y me lastima lo que pienso,

luchó por que mi vida siga progresando,  
la paciencia se agota y las lágrimas son pocas,  
los que veo llorando, chinguitas piden  
sus juegos a ruegos, piden a dios comida  
para sus pueblos,  
Ojala a usted no le vaya a pasar  
si gana de lo que vive no se lo vayan a quitar,  
si vive lo que yo vivo en la calle nos encontraremos,  
créame pues mi so que un quenque nos fumaremos  
y de lo mismo hablaremos, sin tener que mal hablar,  
no sé porque improvisar si hay otras necesidades,  
no sé por qué el hp diablo se atraviesa en mi camino,  
ese marinero que quiere matar a sus capitanes,  
cambiar el curso de sus tripulantes,  
quiere ir pasos adelante,  
tombo pirobo me quiso cambiar el destino,  
esperar al fiscal, definir mi camino, custodio radicado,  
Entrevista y yo soy el mencionado, indiciado.

### **Coro**

yo tuve que ser así,  
cuando en la calle solo sobreviví  
el gato salió por la terraza

al oler la caleta de las ratas.

Yo tuve que ser así,  
por el Estado dictador  
que si no soy su esclavo quiere que yo me muera  
mundo vacío , plástico por fuera.