

‘Ahora no vayan a escandalizarse’: Controversias, polémicas y denuncia social en las canciones del rapero afrocolombiano Junior Jein

Florian HOMANN (Münster)¹

Summary

The murdered rapper Junior Jein adopted a highly polarizing artistic posture from the outset, explicitly establishing controversial slogans often associated with polemical – and at times sexist – content. Drawing on concepts of self-image construction in rap and lyrical forms such as anti-poetry and resistance poetry, this paper explores how Jein’s songs, while seemingly conforming to genre stereotypes, often subvert them through performative ambiguity, irony, and hyperbole. Even his danceable party tracks and cover versions convey sharp social critique, denouncing state neglect of Colombia’s Pacific region, exposing structural racism, and highlighting the stark realities of Buenaventura. Over time, Jein re-signified his own polarizing slogans in protest songs, channelling them into more serious socio-political themes, including broader forms of social engagement – while remaining deliberately provocative.

Introducción

El cantante afrocolombiano Junior Jein, asesinado durante el Paro Nacional en 2021², lanzó numerosas canciones polarizantes cuyo contenido provocaba al público de diferentes maneras, habitualmente coincidiendo con las características atribuidas al estilo musical interpretado. Hasta su muerte, se había posicionado como uno de los precursores más relevantes del rap de Buenaventura, cuyas narrativas funcionan como estrategias de “resistencia y oposición” (Martínez Gil/Angulo Valencia 2023, 25), alzándose contra múltiples agravios como la invisibilización, el trato discriminatorio, el racismo estructural, la pobreza, la falta de oportunidades, la deficiente educación y el abandono por parte del Gobierno. En este contexto, las canciones articulan determinadas “posturas políticas”, contribuyendo así “a la formación y a la motivación social comunitaria de quien escucha sus narrativas, que invitan a reflexionar sobre la situación actual del país, a ser críticos, pero sobre todo

propositivos” (Martínez Gil/Angulo Valencia 2023, 25). En este sentido, sus canciones y letras están orientadas asimismo a la acción, utilizando no obstante elementos provocativos de forma deliberada y excesiva.

Esto se refleja no solo en la atención y controversia que rodeó el asesinato de Jein, atribuido por diversas voces a su compromiso sociopolítico y al impacto de su intervención durante dicho paro³, sino también en el conjunto de su obra, donde la postura del artista, construida a través de sus performances y publicaciones, adquiere una importancia central. En su propuesta artística se percibe siempre un tono mordaz, atravesado por el humor y la ironía, que con frecuencia corría el riesgo de ser malinterpretado al apropiarse subversivamente de jerarquías para invertirlas. Conocido como un artista multifacético que fusionaba el Hip-Hop – ya convertido en fenómeno global – con músicas latinoamericanas como el reguetón e innovaciones locales como la salsa choke, abordaba en sus letras temas controvertidos, en parte característicos de los géneros interpretados, los cuales, por un lado, pueden suscitar acusaciones de glorificación de la violencia, el materialismo o la misoginia, y que en varios casos han dado lugar a intentos de censura. Por otro lado, y a partir de su potencial crítico y expresivo a escala global, Oholi (2024, 122) subraya la urgencia de reconocer en la lírica del rap – analizada en conjunto con la poesía escrita y el *Spoken Word*, provocando todas estas manifestaciones determinadas posturas autoriales comprometidas⁴ – no solo una actitud de resistencia, sino también una desafiante forma artística de antirracismo, articulada mediante recursos literarios como la retórica o la intertextualidad. Desde una perspectiva filológica, se hace necesario examinar sus letras como intervenciones literarias que emplean determinadas estrategias retóricas, similares a las observadas en géneros poéticos como la antipoesía, por ejemplo, sin olvidar los efectos de la interacción entre palabras poéticas, música y videoclips como productos audiovisuales integrales – algo especialmente pertinente en géneros polarizadores como aquellos por los que Jein era conocido –, de modo que las relaciones intermediales resultan de relevancia en los análisis textuales.⁵

En este marco, se plantean varias preguntas: ¿En qué medida aprovecha Junior Jein el potencial provocador de la lírica de sus canciones para poner de relieve los problemas sociales en la costa pacífica colombiana y articular críticas políticas? A través del análisis de varias canciones que configuran una determinada autoimagen – entre otros recursos, mediante eslóganes con los que el artista juega de forma reiterada –, de dos piezas contestatarias que funcionan como respuestas desde el Pacífico a producciones previas y de otros contextos culturales mediante versiones *cover* que evidencian una práctica intertextual de reescritura crítica, así como de su participación en una canción de denuncia y en dos paros cívicos, se revela cómo transforma el juego habitual en la música rap en una herramienta de alerta social contra la violencia, la discriminación y la negligencia estatal. Para ello, resulta relevante preguntar: ¿Cómo construye el artista su postura autorial provocadora mediante recursos estilísticos y performativos propios del rap y otros géneros musicales populares de fuerte impacto mediático? ¿De qué manera se articula en sus canciones la tensión entre provocación estética – a menudo percibida como escandalosa o irrespetuosa – y compromiso político? ¿Y cómo se manifiesta dicha tensión en los mecanismos de recepción de ciertas expresiones

clave de su repertorio? Finalmente, cabe reflexionar en qué medida su propuesta artística puede entenderse como una forma de resistencia afrodescendiente situada, que confronta las violencias estructurales desde la periferia del Pacífico colombiano, y que, al mismo tiempo, se expone al riesgo de ser malinterpretada o estigmatizada en el espacio público.

Así, este estudio analiza cómo Jein articula provocación tanto lírica como performativa y denuncia política mediante la construcción de su postura autorial y su juego irónico de transgredir las fronteras del buen gusto.

Entre la batalla lírica y la antipoesía: el rap como forma de confrontación social

Aunque su música es altamente híbrida, en este estudio se considera a Jein ante todo como rapero. Esto se justifica con la flexibilidad del rap como forma expresiva que puede y suele fusionarse con muchos otros géneros y estilos musicales, sobre todo locales (Dennis 2011, 2), por lo que una propuesta como la suya, inscrita en el contexto afropacífico colombiano, se configura como una amalgama de diversas tradiciones. En general, Paul Gilroy (1993) plantea que las expresiones culturales locales de la afrodiáspora no son producciones aisladas y cerradas, sino formas culturales entrecruzadas que emergen de un continuo intercambio transatlántico de influencias, apropiaciones y resistencias, dentro de las dinámicas culturales propias del Atlántico Negro. Desde esta perspectiva, el rap, surgido en el Bronx a comienzos de los años setenta, se concibe como una manifestación híbrida y transnacional que entrelaza raíces afrocaribeñas, africanas y afroestadounidenses.⁶ Desde sus orígenes, se ha caracterizado por una fuerte intertextualidad, entendida como prácticas de resignificación de citas y fragmentos que, al ser reutilizados en nuevos contextos, adquieren significados distintos. Siendo la postura un elemento crucial para cualquier rapero (Müller 2017, 175), esta música se consolida como una forma de expresión urbana caracterizada por la autorrepresentación de sectores marginalizados y por una estética callejera contestataria, dentro de la cual surgen diversas vertientes que van desde corrientes críticas y politizadas hasta otras de tono más ostentoso, violento e incluso abiertamente obsceno. Así, ya a comienzos de los años noventa, el rap “provided the raw material for a bitter contest between black vernacular expression and repressive censorship of artistic work” (Gilroy 1993, 83).

Las letras, entendidas como una forma de poesía, pueden analizarse desde diversas conceptualizaciones poéticas; por su origen y función expresiva, se vinculan especialmente con corrientes y subtipos como la poesía comprometida o de resistencia, que combinan provocación y defensa frente a situaciones de subalternización, opresión y racismo (Oholi 2024, 119). Precisamente por su dimensión originariamente performativa, centrada en la co-presencia y la interacción en vivo, el rap puede configurarse, entre otros registros posibles, como un espacio de confrontación simbólica, en el que el ‘yo’ articulado interpela a un ‘tú’ construido como adversario.

Retomando los planteamientos de Bourdieu, Timo Müller analiza el rap como campo artístico en el que los artistas, mediante sus letras y sus estilos, *toman posición* y participan

activamente en luchas simbólicas por legitimidad, reconocimiento y capital. Como consecuencia del carácter combativo, la autoimagen de un rapero suele construirse en oposición a otros, lo que genera un constante juego de diferenciación (Müller 2017, 165-166). En los orígenes de esta estética confrontativa, el destinatario representaba al oponente en batallas de *freestyle* en vivo, donde el enfrentamiento era lúdico y verbal (Müller 2017, 166). Sin embargo, durante su evolución – especialmente hacia formas como el *hardcore* o *gangsta rap* – esta dinámica fue adoptando tonos más agresivos, incorporando discursos provocativos y, en ocasiones, abiertamente violentos, lo que consolidó al ‘tú’ como una figura simbólica de oposición: no solo un rival inmediato, sino también una representación de instituciones, estructuras de poder o figuras de la hegemonía contra las que se articula la resistencia.

La explicitud de sus letras motivó la implementación oficial del distintivo *Parental Advisory* en los años 90,⁷ concebido como una estrategia de control social promovida por sectores conservadores en EE. UU.; sin embargo, esta medida terminó reforzando la autenticidad contracultural del género, donde lo explícito y provocador se convirtió en símbolo de legitimidad artística (Deflem 2020, 13). De este modo, el rap de la llamada ‘época dorada’ de los años 90 se consolidó como modelo de autenticidad para varias generaciones posteriores. Lejos de limitarse al ámbito anglófono, esta expresión cultural encontró múltiples ecos y resignificaciones en otros espacios del Sur Global, como demuestran Christopher Dennis (2011) para el contexto afrocolombiano y Rosanna Martínez Gil y Yeison Angulo Valencia (2023) para el caso de Buenaventura en particular, donde el rap se fusionó con músicas autóctonas y estilos tradicionales locales, adaptándose lingüísticamente mediante letras en español y dando lugar a formas híbridas, controvertidas y potencialmente subversivas.

En “De la antipoesía al rap”, Miguel Chillida vincula la estética del género con la propuesta literaria concebida por el chileno Nicanor Parra, que “reivindica la vulgaridad y el sentido humor, en contra de la predominante tradición literaria occidental de la seriedad y la tristeza” (2016). Según María Alonso (1989), la antipoesía se caracteriza por una ironía desacralizadora, una hibridación paródica de registros, un lenguaje coloquial y subversivo, así como por rupturas formales y un uso metafórico de *espejo* y *máscara*, resumido en el título de su estudio. Estos recursos se articulan en una intertextualidad múltiple: externa, en diálogo con discursos históricos, políticos y culturales; e interna, mediante diversos grados de autorreferencialidad. A través de este espejo íntimo, el antipoeta se observa, expone sus contradicciones, reniega de sus propias fórmulas y se oculta tras la máscara de la provocación (Alonso 1989, 51). Estos elementos son identificables en las letras de Jein, junto con su tono predominantemente festivo, en consonancia con el carácter carnavalesco de la antipoesía, que, como señala Alonso, “no es sólo negativa, sino al mismo tiempo alegre y llena de alborozo. Niega y afirma, amortaja y resucita a la vez. Es máscara y espejo” (Alonso 1989, 59). En este sentido, estos elementos se configuran como recursos claves en la elaboración de la postura artística propia de Jein.⁸

Las polémicas y políticas en las producciones de Junior Jein

Desde sus primeras grabaciones, las producciones discográficas de este artista se han caracterizado por una tensión entre, por un lado, una música festiva y bailable – que puede inducir, al menos parcialmente, impresiones de superficialidad y estereotipación – y, por otro, objetivos más profundos, como confrontar el racismo y reflexionar sobre la construcción de identidades culturales en los márgenes, particularmente en la región del Pacífico. Su territorio natal constituye un eje temático constante en toda su obra, en un esfuerzo por visibilizar tanto la negligencia histórica por parte del Estado como la riqueza cultural de esta periferia nacional, habitada mayoritariamente por una población no blanca, cercana al 90% (Jaramillo et al. 2019, 212).

El proceso de autorreferencia y reflexividad intratextual característico de la antipoesía, que Alonso (1989, 52-53) denomina “anforismo”, funciona como una máquina de inversión: una compleja variación autoconsciente que revela obsesiones temáticas continuamente discutidas de nuevo. En el caso de Jein, estas se orientan hacia lo polémico y escandaloso, con lo cual insiste en sus motivos centrales – la lucha contra el racismo, las desigualdades sociales, el abandono estatal y la opresión de la población afrodescendiente en Buenaventura – mediante recursos lúdicos como la fiesta, la ostentación o la sexualidad, que, al ser cargados de emoción y repetidos con insistencia, reaparecen en clave performativa como estrategias de confrontación simbólica que buscan provocar. De acuerdo con esto, este artista no solo se mueve con soltura entre diversos estilos musicales, sino que también sus letras oscilan entre registros que corresponden al del rap consciente – conocido por su crítica social expresada con seriedad – y al del gangsta rap, que exhibe estilos de vida estereotipados y ha sido frecuentemente acusado de glorificar la violencia y la misoginia. En su propuesta, combina ambos: al jugar al extremo con la ironía, hasta en la exhibición de actitudes controvertidas se pueden encontrar varios elementos de un compromiso social profundo al que más firme en otras canciones más serias.

Eslóganes, máscaras e ironías: la autorrepresentación polémica de Junior Jein

Del mismo modo que varios géneros poéticos, como la antipoesía – paródica y, a la vez, reflexiva – se caracterizan por un alto grado de autointertextualidad, la obra musical de Junior Jein despliega a lo largo de su trayectoria una serie de eslóganes y frases recurrentes. Los múltiples diálogos entre textos, manifestados en lo que Alonso define como la “repetición o vuelta de un elemento (frase, oración, verso, palabra) que establece o envía al texto precedente” (1989, 53), le permiten construir una identidad artística tanto reconocible como versátil, precisamente por su carácter provocador y controvertido, ya que la repetición dinámica de estos elementos discursivos le brinda, en última instancia, la posibilidad de jugar irónicamente con ellos.

En 2004, lanzó su primer sencillo, “Puro vacilón”, cuyo título remite al juego lingüístico con términos netamente coloquiales y ambiguos,⁹ otro rasgo que, como en la antipoesía,

evidencia una preferencia por la expresividad popular – cargada de ambigüedad contextual y potencial subversivo –, y en la que el tono desenfadado del lenguaje coloquial enlaza los recursos antipoéticos con la creación de una comunicación crítica sin pretensiones elitistas. En este sentido, desde el primer verso, deja patente su propósito de polarizar e incomodar al destinatario articulado, introduciendo un primer eslogan que se repetirá insistentemente a lo largo de su trayectoria temprana: “Junior Jein, pa’ que se preocupen” (Jein 2004). A partir de entonces, mantuvo una presencia constante en la escena musical colombiana, consolidando su perfil público a través de colaboraciones, sencillos y álbumes como, entre otros, *Ahora no vayan a escandalizarse*, lanzado en 2017, cuyo lema homónimo sintetiza su posicionamiento estético y político, y se ha convertido en otro rasgo distintivo de su perfil público. La aparente contradicción entre ambos lemas – dos exclamaciones que incitan a la inquietud, pero no a una reacción exagerada – revela una tensión constitutiva que atraviesa su producción, constantemente oscilante entre la provocación como impulso de denuncia y la invitación a mantener la medida. Esta dinámica reconoce la carga irónica de expresiones que, de forma deliberada y lúdica, bordean lo escandaloso y condensan rasgos centrales de la antipoesía como “desmitificación, polifonía de sujetos contradictorios, ludismo, teatralización del poema, autorreflexibilidad, anaforismo, la función de la risa, el humor” (Alonso 1989, 59). Luchando con su postura autorial por su lugar en el campo cultural (Müller 2017, 167), su posición como “Señor del Pacífico” (Gómez Ospina 2021) resulta, por tanto, marcadamente ambigua. Aunque retoma clichés asociados al rap y, en especial, al reguetón – con sus elementos sexistas, materialistas y de poder –, estas músicas, propias de clases subalternizadas, tienden a invertir jerarquías simbólicas, incluso si lo hacen reproduciendo simultáneamente los valores colonialistas y capitalistas de la sociedad hegemónica en la que están insertas.

Entre la multitud de colaboraciones con artistas bonaerenses, “Turin Turán” (2012), junto al grupo de reguetón Son D’AK, y “Somos diferentes” (2013), realizado con el grupo La Gente de Tura, ejemplifican de manera elocuente la poética provocadora de Jein, orientada a la confrontación y la transgresión. Definida por la escandalización, la ironía, la ambigüedad y la crítica social encubierta, estas propuestas buscan exaltar una identidad propia de la periferia colombiana, en particular de la ciudad portuaria, marcada por profundas desigualdades sociales. En ambos casos, el potencial provocador de su lírica contribuye a reivindicar un sentimiento de pertenencia mediante una afirmación enfática del estilo de vida, el lenguaje y otras formas de expresión locales de Buenaventura – con ‘Turin’, ‘Turán’ y ‘Tura’ usados como apodos populares entre los jóvenes de la época –, elementos que no pueden reproducirse sin haber crecido en esa compleja y dura realidad social y cultural. Lo polémico es que los versos recurran al léxico del lujo ostentoso propio del rap comercial¹⁰ pese a la alta vulnerabilidad social en la ciudad – consecuencia de una prolongada negligencia institucional, en contraste con el desarrollo económico vinculado al puerto más importante del país (Astorkuiza Bustos et al. 2022, 18) –; sin embargo, esta provocación funciona también como una estrategia para llamar la atención precisamente sobre las graves disparidades socioeconómicas y las contradicciones entre precariedad material y afirmación simbólica.

Un aspecto aún más problemático relacionado con la celebración del éxito material son las imágenes estereotipadas de los roles femeninos, presentes en no pocas letras y videoclips de los géneros urbanos que cultiva Jein – como el rap, la salsa choke o el reguetón –, que generan ambigüedades en su postura artística al conjugar la provocación y el dismantelamiento de estereotipos con la reproducción del sexismo y la cosificación de la mujer. Sobre todo en sus obras tempranas, Jein tampoco renuncia a declaraciones en esta línea, asociadas a una controvertida masculinidad hiperbolizada que intensifica el carácter polémico de su autoimagen provocadora, mientras la reiteración de estereotipos misóginos introduce evidentes contradicciones respecto a la agencialidad que él mismo reclama para los sujetos subalternizados.

En “Turin Turán”, Jein introduce diversas expresiones del habla local, históricamente marginalizada y estigmatizada, con el objetivo de resignificar subversivamente este registro lingüístico. No obstante, retoma la altamente polémica estrategia – propia del rap, especialmente de ciertas corrientes surgidas en Estados Unidos a inicios de los años noventa – de emplear términos vulgares y sexistas, inscribiéndose así en una tradición más amplia de estética callejera y provocación performativa. Para representar estas formas de expresión como una irrupción percibida como amenazante por los sectores privilegiados de la sociedad, el listado de palabras locales se abre con una expresión particularmente problemática, cuya carga obscena y denigrante produce un efecto de choque deliberado en los oyentes: “Todo el mundo aterrado / cuando los de Tura llegamos con su hablao: / Culo es mujer, [...]” (Jein 2012).

Gilroy (1993, 83-85) discute precisamente la ambigüedad correspondiente del rap en el contexto del juicio por obscenidad contra el grupo 2 Live Crew en 1990. Según él, lo relevante no residía en las formas supuestamente ‘nuevas’ de misoginia atribuidas al grupo, sino en que el debate permitió replantear públicamente los límites de la censura y generó nuevas discusiones en torno a la libertad de expresión artística y sus interpretaciones. En este sentido, se sostiene que este tipo de música, más allá del escándalo, constituye una manifestación de tradiciones culturales que operan según códigos satíricos propios, donde lo que puede parecer misógino en un caso puede, en otro, revelarse como juego paródico (Gilroy 1993, 84). Este marco permite interpretar también las representaciones performativas de Jein, al menos en parte, como una invitación provocadora a cuestionar y desestabilizar los códigos de una hegemonía cultural vinculada a una masculinidad normativa, especialmente cuando estas aparecen formuladas con un grado de exageración tan extremo que su carácter inverosímil sugiere una lectura como parodia crítica. El propio artista insinúa este juego con ciertos tópicos entre sus presentaciones del léxico de la jerga local, al observar: “El acento también tiene su cliché” (Jein 2012).¹¹ Al admitir en “Somos diferentes” que recibe reproches, deja entrever, además, que muchas de sus expresiones funcionan como burlas irónicas, orientadas a descolocar al interlocutor y reafirmar su postura en una estrategia de inversión simbólica: “aunque me critiquen [...], / yo me hago el bueno, pero el bobo es usted” (Jein 2013).

Alonso sostiene que “[e]l humor, la ironía, la parodia, utilizados en múltiples formas de repetición, y en relación a otros y a los propios discursos, permiten al antipoeta distanciarse [...] del peligro de sacralizar la propia poesía” (1989, 59). Según esta lógica, se reproducen eslóganes asociados a la exaltación de estereotipos machistas – en algunos contextos con un

matiz de ironía – en muchas otras piezas, como la canción “El Problema”, que Jein publica dentro del álbum *Made in Tura* en 2014 junto al grupo Real Niggaz, cuyo nombre se inscribe plenamente en la poética de polarización polémica que atraviesa el rap desde N.W.A.¹². El acompañamiento del rapero en el tema se anuncia mediante la reiteración de sus lemas desafiantes, como “andamos con el Jein vacilón: / es la polémica” y “pa’ que se preocupen, *bitches*” (Real Niggaz 2014), que condensan su perfil artístico entre la provocación, la sátira y un escándalo performativo cargado de ambigüedad. Sin embargo, lo particular en este caso es que, a diferencia de otras configuraciones, el sujeto articulado carece de recursos, y ‘el problema’ se manifiesta de forma ridícula en su frustrada tentativa de conquista sexual. Si bien los elementos misóginos ligados a la cosificación del cuerpo femenino no deben ser ignorados ni justificados, el tono cínico y autoparódico de estas letras refuerza la ambigüedad performativa que complejiza su interpretación.¹³

La estrategia de jugar con el escándalo de forma literal culmina en el título de su álbum *Ahora no vayan a escandalizarse*, cuyo tema de apertura, “Se escandalizan”, introduce la temática general del disco e inicia con la exclamación que se convertiría en uno de sus lemas más característicos, reutilizado lúdicamente con tono paródico en varias ocasiones. El juego con una aparente orientación estética hacia el polarizante rap estadounidense de los años noventa,¹⁴ pero traducida a su área cultural, se hace explícita ya en la portada del álbum, donde el título aparece compuesto con la tipografía y el formato visual del famoso rótulo *Parental Advisory*, utilizado como advertencia de contenido explícito en discos de esa época.

Precisamente este lema, inscrito con el mismo diseño tipográfico y asociado a los escándalos discursivos provocados por el rap en Estados Unidos, aparece también en la gorra que lleva puesta en el videoclip de la canción “Del Pacífico” (2018), tema que prolonga su proyecto de reivindicación de las ambiguas identidades culturales del litoral en tono desenfadado, pero a la vez realiza un ejercicio de crítica más consciente. El potencial provocador de su lírica se evidencia al denunciar problemáticas sociales como la corrupción policial, relatando con ironía la normalidad del pago de un soborno tras subir el volumen del equipo de música: “Si la policía viene, le regalo un millón” (Jein 2018). La canción combina estos gestos de parodia desafiante con pasajes de denuncia más seria, formulados en apariencia como recuerdos inofensivos de la infancia, pero que en realidad remiten a las realidades crudas del conflicto armado y las disputas por el control territorial:

Nos preguntábamos en mi pueblo:
El gobierno, ¿dónde está?
Solo estaban la guerrilla
y las bandas criminales (Jein 2018).

Esta evocación, lejos de ser anecdótica, expone además la falta de perspectivas para las juventudes del Pacífico, particularmente en Buenaventura, donde el desempleo y la prolongada negligencia estatal generan un escenario de vulnerabilidad estructural, estrechamente vinculado al reclutamiento por parte de grupos armados y al éxodo masivo de “una región

de constante exclusión estatal” (Astorquiza Bustos et al. 2022, 18), como explicitan sus palabras: “¿Qué más se hace?: no hay oferta laboral, / estamos sumergidos en un abandono estatal” (Jein 2018). Dennis observa que son precisamente las “sufridas realidades” que les proporcionan a los raperos afrocolombianos la materia para sus letras, que tratan de las diversas manifestaciones de lo que, para todos los grupos sociales desfavorecidos en zonas periféricas, se ha convertido en una “chronic violence” (2011, 64).

En esta canción, Jein sustituye el desenlace de su lema por la advertencia: “Ahora no vayan a... hablar más de la cuenta” (Jein 2018), reforzando así el tono confrontativo que caracteriza su (anti)poética. Esta extensión no solo desacredita nuevamente posibles críticas o malinterpretaciones, sino que también opera como un mecanismo de autodefensa simbólica, al anticipar y neutralizar el juicio externo. La antipoesía – entendida como “contradiscurso lírico” (Vásquez 2012, 11) – permite que esta máscara reafirme su autonomía expresiva y, mediante la ironía, ponga en evidencia las tensiones entre libertad artística, vigilancia moral y control social, especialmente marcadas en el rap.

Müller (2017, 171) sostiene que las tomas de posición son armas que no solo participan en las disputas por el campo del Hip-Hop, sino que también las refuerzan, ya que la mayoría de estas posturas se configuran en relación con otros raperos. El propio campo, de hecho, se consolidó a partir de luchas por la autoridad simbólica: primero mediante batallas ritualizadas y guiadas por la superioridad artística, llamadas *tiraderas* en el contexto hispanoamericano, y más tarde a través de disputas públicas de mayor escala – los conocidos “*feuds*” y “*beefs*” (171) – que perfilaron su estructura.¹⁵ En este marco, una disputa entre Jein y el joven artista bonaerense El Teacher ejemplifica cómo estas dinámicas se despliegan también en el contexto del rap del Pacífico. Jein contesta con “Mal no me va” (2020) al tema “El regaño” (2020), en el que El Teacher lo confronta públicamente, reafirmando así su postura artística como figura de autoridad del Pacífico mediante, entre otros recursos, la reformulación de un dicho popular con el que reclama su posición en el campo: “cuando el gato está tranquilo, los ratones hacen fiesta” (Jein 2020).¹⁶

Una vez delineada su postura performativa, marcada por la ambigüedad y la polarización en sus canciones más festivas, lúdicas y orientadas al entretenimiento popular, en el siguiente apartado resulta relevante examinar cómo estas estrategias se despliegan en otros registros.

Controversia, parodia y resignificación crítica en clave contestataria y sociopolítica

Al analizar varias canciones contestatarias, junto con su participación en composiciones más comprometidas que abordan, por un lado, distintos fenómenos de violencia y, por otro, dos canciones que expresan apoyo a los paros de 2017 y 2021, se evidencia cómo la postura del artista y sus estrategias discursivas se despliegan también en registros de intervención crítica sociopolítica.

En relación con la reivindicación de la cultura afrocolombiana mediante la resignificación de citas y fragmentos – tanto musicales como textuales – reutilizados y transformados, adquiere especial relevancia la versión *cover* que Junior Jein publicó en 2009 de “Si Dios fuera negro”. Ya el original del puertorriqueño Roberto Angleró de 1979 había llamado la atención medial por su crítica humorística al racismo y su provocadora inversión de los roles raciales en un contexto aún atravesado por jerarquías de raíz colonial, al imaginar con un mundo en el que Dios, y por extensión todas las figuras de poder y símbolos culturales – como Jesucristo y el Papa – fueran negros, polarizando en su momento mediante imágenes religiosas y cotidianas para cuestionar los prejuicios raciales profundamente arraigados.

A nivel textual, Jein recontextualiza la canción en Colombia,¹⁷ con varias referencias locales que aportan una dimensión geopolítica, localizando la lucha antirracista en su propio contexto para amplificar su impacto regional. Si bien reafirma la ironía humorística del original, Jein la intensifica y lleva al extremo lo paródico, introduciendo nuevas críticas mediante referencias actualizadas y el uso de lo disparatado como estrategia crítica. Ya el original remite a un símbolo de la violencia esclavista al imaginar que sería “negro el algodón”, evocando irónicamente la inversión de los roles raciales en el contexto de la economía durante la esclavitud. En el mismo sentido, el uso deliberado de la exageración de lo paródico se emplea en la versión de Jein para lograr el efecto de que, a través del humor, la lírica resistente pueda llamar la atención sobre problemáticas graves como el racismo y resistir a la discriminación social y cotidiana (Oholi 2024, 120). En general, el humor en la versión de Jein ya no es juguetón, como en la de Angleró, sino abiertamente confrontacional, generando una molestia deliberada, especialmente en un público no racializado. Como sostiene Oholi (2024, 122), el humor deja de actuar como un mecanismo de alivio para la sociedad dominante cuando, en cambio, al provocar perturbación e incomodidad, se convierte en una herramienta de infiltración crítica y desestabilización de sus estructuras simbólicas.¹⁸

Un ejemplo elocuente es la propuesta de que Michael Jackson no hubiera cambiado de color, seguida por la idea de que “en África no hubiera desnutrición” (Jein 2009): mediante el sarcasmo, recurre a la inverosímil pretensión de atribuir a la apariencia exterior de una figura pop, por sí sola, un impacto significativo sobre el hambre mundial, con el fin de evidenciar lo absurdo de reducir problemáticas complejas – como el racismo o la pobreza estructural – a tales problemáticas personales, y de denunciar la tendencia a invisibilizar las raíces históricas y sistémicas que las sustentan.¹⁹

El videoclip está construido bajo la misma lógica irónica, incorporando una crítica audaz a los medios masivos mediante la simulación de un supuesto “Show del vacilón” televisivo²⁰, donde se ridiculizan temas sensibles – como el cabello afro, ejemplificado por la caída accidental de la peluca de un músico – acompañados de risas enlatadas que remiten al formato de la telecomedia. La presentación, a cargo de un comentarista, recurre a rimas en un ejercicio paródico que combina clichés y términos despectivos – entre ellos *niche*, ya resignificado de forma subversiva dentro del ámbito musical afrocolombiano²¹ –, y satiriza varios tropos colonialistas al presentar al “locutor del Ébano, el más popular, el último niche

del Alto Bananal y el único niche que sabe por dónde se mete el agua al coco" (Jein 2009). A través de este recurso burlesco, se cuestiona críticamente la forma en que los sujetos afrodescendientes, especialmente del Pacífico colombiano, suelen ser representados – o forzados a representarse – en los medios latinoamericanos: como figuras folclóricas, graciosas o 'auténticas', pero despojadas de complejidad y agencialidad política, manifestándose el racismo como problema estructural (Restrepo 2024, 96). Además, la presentación alude como en muchas otras ocasiones a la ciudad de origen de Jein, siempre enaltecida con orgullo como núcleo de la cultura afrodiaspórica, a la vez que el tono humorístico denuncia la exclusión estructural de personas afrodescendientes en espacios de poder, como en el ámbito religioso: "Nuestro invitado de talla internacional, directamente de Buenaventura, donde todos son negros – menos el cura" (Jein 2009).

Desde este enfoque disruptivo, elementos dialógicos y juegos de preguntas y respuestas en la lírica tanto escrita como entonada confrontan directamente a los miembros de la sociedad privilegiada con los desequilibrios sociales que atraviesan a las comunidades racializadas (Oholi 2024, 122). En la canción, el diálogo teatralmente puesto en escena – "Imagínense negro – ¿a quién? – ¿a Tarzán!" (Jein 2009) –, seguido de risas desbordadas, constituye una denuncia sarcástica del colonialismo narrativo y subvierte uno de los íconos más arraigados de la blanquitud hegemónica al ridiculizar un emblema del imaginario del hombre 'civilizador' en África dentro de la narrativa imperial. Dado que el discurso derivado de esta figura literaria y cinematográfica occidental – cuyo nombre, en la lengua ficticia maganí, significa 'piel blanca' – ha sido objeto de fuertes críticas especialmente por parte de intelectuales africanos por presentar a las personas autóctonas como seres pasivos, desprovistos de agencialidad y subordinados, esta denuncia cuestiona de forma paródica la visión eurocéntrica de la historia y la cultura.

Además, la canción satiriza ciertos discursos racistas que representan a las poblaciones afrodescendientes de las costas periféricas como incapaces de gestionar los recursos, reacias al trabajo y dependientes del asistencialismo, una construcción ideológica promovida desde los centros de poder económico y político. Como señala Restrepo (2024, 17), este discurso se articula en la oposición entre una 'gente de bien' que ha trabajado y, por lo tanto, se habría ganado su estatus social, y un 'otro' racializado – representado por el 'negro' (Restrepo 2024, 149) – que encarna la contracara simbólica de esta posición de sujeto.²² Llevando estos estereotipos al extremo, la versión de Jein los ironiza al imaginar un país en el que "hubiera menos trabajo y más festivos, / [...] la comida gratis y el guaro también" (Jein 2009). Del mismo modo, las ideas de que, con presidentes negros, "en la calle rodaría mucho el dinero" y que habría "menos resección, más libertad – / tú tienes, yo tengo: pues vamos a gastar", juegan deliberadamente con clichés raciales y con expectativas sobre el ejercicio del poder y la política económica vinculados a cuestiones raciales. Así, como en otras canciones analizadas, las letras no parecen orientadas al consenso, sino que buscan generar impacto mediante la exageración de lo absurdo como herramienta para denunciar desigualdades y contradicciones sociales, evidenciando la incongruencia de determinadas ideas prejuiciosas.

La amplia difusión de clichés en el ámbito sexual ofrece, una vez más, la posibilidad de jugar con ellos en el marco de imaginar un mundo con un dios negro. Al evidenciar la ironía mediante la ridiculización, este juego puede interpretarse también como un cuestionamiento de las atribuciones de hipersexualidad dirigidas históricamente a las personas afrodescendientes. Así, en el plano corporal y sexual, las letras de Jein recurren a ciertos estereotipos que, al ser representados de forma hiperbólica, se vuelven al mismo tiempo objeto de crítica, como cuando se imagina que “las mujeres fueran más bellas aún, / todas hermosas y con mucho *pum-pum*, / con movimiento de cadera, todas por igual” (Jein 2009). Finalmente, la estratégica homogeneización de la belleza afro-femenina convierte la aparente objetivación sexual del cuerpo en un recurso crítico que, al exagerar los atributos estereotípicos y representarlos como rasgos universales, evidencia los mecanismos reduccionistas del deseo racializado y denuncia los imaginarios hegemónicos sobre el cuerpo de la mujer negra. En este sentido, también juega con la creencia generalizada de que la poligamia constituiría la norma en cualquier cultura africana, si “fuera permitido tener más de una mujer” (Jein 2009). Así, la polémica – destinada a reforzar la denuncia en esta actualización afirmativa de la versión de Angleró – radica, por un lado, en la banalización de asuntos serios mediante comparaciones burlescas y, por otro, en un juego controvertido con estereotipos raciales y de género para evidenciar los absurdos del racismo.

Sobresale una ironía comparable en “Niche Panda” (2016), una de varias respuestas latinoamericanas al éxito viral “Panda” de Desiigner, rapero estadounidense inscrito en la estética del trap y en su imaginario de ostentación, consumo y tráfico de drogas y exhibición de armas. En el tema de Desiigner, el BMW X6 – especialmente los modelos blancos con molduras y vidrios ennegrecidos – recibe el apodo de ‘Panda’, denominación popularizada por el propio sencillo y convertida en emblema de un estilo de vida lujoso. Junior Jein no solo responde a la versión original, sino también a múltiples reinterpretaciones en español del mismo *beat* – indicando explícitamente la burla hacia las versiones anteriores²³ –, alineando su propia propuesta con la perspectiva de los habitantes negros del Pacífico y apropiándose, una vez más de forma subversiva, del término ‘*niche*’²⁴ como palabra clave en su estrategia de autorrepresentación. A pesar del tono igualmente ostentoso – con referencias a “la rumba, los lujos, los culos” –, su respuesta lúdica encubre una crítica social que vincula las realidades de países afectados por la producción y distribución de drogas con su consumo, incluso glorificado, en Estados Unidos, con especial énfasis en la situación de su región natal, atravesada por los circuitos de envío marítimo. Así, mediante una voz colectiva, las letras visibilizan la geografía del narcotráfico desde los primeros versos: “Nosotros mandamos las lanchas / llenas de coca y marihuana, / gringos consumen como panda” (Jein 2016). La comparación con el animal del título del hipotexto de Desiigner evidencia la hipocresía del discurso público sobre el narcotráfico en el Norte Global: la imagen del panda consumiendo bambú de manera despreocupada sugiere que los estadounidenses – referidos aquí mediante el insulto coloquial más común en América Latina – consumen estupefacientes con una similar indiferencia frente a sus consecuencias en las regiones productoras. Estas, además, padecen el agravamiento de sus

problemas estructurales a causa de las intervenciones oficiales, como en el caso del Plan Colombia (Restrepo 2024, 185).²⁵

Como en canciones anteriores, para contrastar el *glamour* superficial de la contemporánea cultura popular urbana con la cruda realidad de quienes sostienen ese sistema desde abajo, Jein entra en el juego mediante un mimetismo contestatario y se apropia de sus mismas estrategias discursivas: “Los niches se llenan de plata, el hijo del chapo me llama: / Me pide mil kilos de panda, / le meto por coca [...] y se los pongo en Guadalajara” (Jein 2016). El término central ‘panda’ se mantiene deliberadamente ambiguo y se inscribe en un uso hiperbolizado de *slang* que activa toda una serie de clichés del narcotráfico transfronterizo en las Américas.²⁶ Tras narrar las operaciones correspondientes en el mismo tono – cargado de jerga y tópicos recurrentes como sexualización y ostentación –, Jein vuelve a referirse a su ciudad natal, ya reconocible por el código establecido en canciones anteriores: “[...] luego nos bajamos pa’ Tura / y en la guarida explotamos champaña” (Jein 2016). Otro indicio de que la ironía vuelve a desempeñar un papel central es el verso que, en medio de tanta ostentación, resalta que todos los niches “andamos en chancas”, o la promesa hecha a una mujer de regalarle un coche al día siguiente – no un BMW, sino “un Mazda” (Jein 2016) –, con lo cual ridiculiza la exhibición de un lujo material tan aspiracional como vacío. Si se tienen en cuenta estos momentos irónicos, lo que en apariencia parece nuevamente un simple listado de riquezas materiales puede interpretarse como una llamada de atención sobre los drásticos contrastes entre la centralidad económica de Buenaventura – cuya zona portuaria concentra más del 53 % del comercio internacional colombiano oficial – y la profunda vulnerabilidad social de su población, resultado de la histórica negligencia institucional (Astorquiza Bustos et al. 2022, 10).²⁷ Desde comienzos del siglo XXI se ha intensificado la preocupante “aparición de nuevos grupos armados ilegales”, lo que ha generado nuevas “dinámicas de negociación cotidiana con la violencia por parte de los habitantes locales” (Sinisterra-Ossa/Valencia 2020, 150). En este contexto, resulta relevante que, excluidos del negocio oficial y ante un alto nivel de desempleo – solo uno de cada dos hogares cuenta con un integrante con empleo formal –, muchos habitantes de esta ciudad “constantemente inmersa en disputas por intereses portuarios, comerciales, comunitarios, de actores armados y de economías ilegales” (Astorquiza Bustos et al. 2022, 18) se vean abocados a integrarse en economías ilícitas como el narcotráfico. Continuamente, emergen nuevas formas de vinculación de jóvenes afrodescendientes al negocio correspondiente a través de bandas criminales, al verse afectado el litoral por la creciente “incidencia del narcotráfico en la región” (Sinisterra-Ossa/Valencia 2020, 150). Esta situación es, en parte, resultado de las mencionadas políticas antidroga impulsadas por EE. UU. que, mediante la erradicación forzada con fumigación aérea y la militarización de determinadas zonas, provocaron un desplazamiento interno de las economías cocaleras hacia áreas periféricas como la costa sur del Pacífico (Restrepo 2024, 185). Estas realidades se evocan en la canción a través del llamado de Jein y la mención de ciudades – a primera vista celebradas – que en realidad están marcadas por la violencia de dichas economías ilegales, como “Guapi, Tumaco, Quibdó y Turin Turán” (Jein 2016). A pesar de su reducido tamaño y baja visibilidad, estas ciudades representan la situación crítica

de los cuatro departamentos del litoral pacífico – Chocó, Valle del Cauca, Cauca y Nariño –, todos atravesados por el conflicto armado y el narcotráfico, siendo especialmente grave el caso del más meridional, ya que la actual “situación de Tumaco y del Pacífico nariñense es una de las más dramáticas del país” (Restrepo 2024, 177).

Jein, con evidentes aspiraciones políticas propias, tampoco deja pasar la oportunidad de señalar problemas políticos actuales, como los fraudes y escándalos de corrupción en campañas electorales, que, según sus palabras, le impidieron alcanzar un éxito cuando se presentó como representante de su comunidad ante la Cámara en 2014:²⁸

Políticos hacen campaña con plata:
de los Niche Panda, el voto a 50 lo pagan.
Al pueblo le roban la plata (Jein 2016).

Con ello, alude en primer lugar a la corrupción al sufragante, ampliamente extendida en la región, y visibilizada mediáticamente, entre otros casos, en 2015: durante las elecciones regionales de octubre de ese año en el Valle del Cauca, fueron detenidas más de 45 personas por delitos electorales y compra de votos, incluyendo dos capturas en flagrancia en Buenaventura (Noticias Caracol 2015). En segundo lugar, estos versos esconden otra denuncia: el dinero que se invierte en estas campañas proviene, en última instancia, del despojo al pueblo. La letra evidencia así una división estructural de la sociedad entre las élites que se benefician de negocios tanto legales como ilegales – un grupo reducido al que el yo articulado dice pertenecer, de manera ambigua – y la mayoría de la población común de Buenaventura, fuertemente marcada por la desigualdad, la exclusión política y la desprotección social. En este contexto, vuelve a señalar la corrupción policial mediante otra expresión coloquial – en consonancia con la poética provocadora de la antipoesía y su uso estratégico de la lengua vernácula – que alude a la abundancia de dinero en efectivo utilizada, desde una posición privilegiada, para obtener seguridad y favores de los funcionarios, culminando con una comparación con el entonces presidente de EE. UU.:

Siempre salgo con las pacas
por si la *poli* me para,
les tiro la liga
y me cuidan, me escoltan
como si yo fuera Obama:
coronamos y hacemos parranda (Jein 2016).

En síntesis, esta canción exagera en un acto performativo ambiguo la ostentación de situaciones vinculadas al narcotráfico y el negocio correspondiente que estimulen la reflexión sobre las realidades así expuestas para denunciarlas.

Partiendo de esta base, cabe preguntarse finalmente cómo Jein instrumentaliza su provocadora imagen para abordar temas serios en sus colaboraciones en canciones que responden

a un claro compromiso social, donde la ironía y la polémica, tal como se han detectado hasta ahora, podrían resultar poco pertinentes. La profunda dimensión de su compromiso social se refleja en canciones que denuncian el racismo, la desigualdad y las múltiples formas de violencia directa, desde desapariciones hasta masacres. Destacan colaboraciones como “Nuestra madre” (2014), sobre una oleada de extrema violencia paramilitar y el desplazamiento forzado en Buenaventura, y “¿Quién los mató?” (2020), que denuncia el asesinato de cinco jóvenes afrodescendientes en Cali.

En 2014, en un contexto marcado por disputas por rutas del narcotráfico y la presencia de grupos sucesores del paramilitarismo que, según Human Rights Watch (2015), ejercían control territorial y cometían actos de tortura, desapariciones forzadas y ejecuciones extrajudiciales en Buenaventura, diversos artistas locales unieron sus voces en la creación colectiva de la canción “Nuestra madre”, una intervención musical solidaria que propone la unión y la conciencia social como vías para terminar los ciclos de violencias y asesinatos y transformar las condiciones de abandono y violencia estructural.²⁹ En este sentido, y en coherencia con el tono reflexivo que caracteriza a la canción, su breve intervención – la más cercana al rap consciente por su seriedad – prescinde en la primera parte de estrategias provocadoras o satíricas y se limita a describir la realidad de su ciudad mediante una comparación con el Congo como uno de los países africanos más emblemáticos por su prolongada crisis humanitaria y altos niveles de violencia armada para exigir inversiones sociales como única vía efectiva de transformación estructural. Sin embargo, en la segunda estrofa, adquiere una carga más punzante, precisamente porque confronta directamente al público nacional con sus prioridades mediáticas y afectivas:

En Colombia importa más el Caribe y la capital,
la lesión de Falcao y el puto mundial
el grafiti de Justin Bieber en Bogotá
y a nadie le duele mi Turin Turan (Jein 2014).

Con una actitud más provocadora, Jein confronta el olvido sistemático de regiones periféricas como Buenaventura – empleando el apodo establecido en la canción anterior – frente a la atención desmedida hacia fenómenos mediáticos de la cultura popular de masas al contrastar tragedias locales con hechos triviales – como la lesión de un futbolista o una pintada de una estrella pop del Norte Global –, denunciando la jerarquía de prioridades distorsionada y una opinión pública que, conmovida por lo superfluo, ignora las problemáticas estructurales y sus violencias derivadas.

Se vuelve más explícito y frontal con la canción “Fucking ESMAD” – publicada en plena efervescencia del Paro Cívico de Buenaventura en 2017 –, que constituye una respuesta directa a la represión estatal. Desde su título – de nuevo jugando con palabras del inglés establecidas en la jerga latinoamericana –, que remite sin rodeos a la controvertida unidad antidisturbios de la Policía Nacional, el tema se alinea de forma inequívoca con la protesta popular. En combinación con el grito emblemático de resistencia – “¡Oye, el pueblo no se

rinde!” (Jein 2017) –, aplica el eslogan que define su estilo escandalizador, anticipando así el tono polarizante de la canción. Mediante un montaje que refuerza la carga polémica del tema, el videoclip intercala imágenes documentales de violencia policial que amplifican su dimensión crítica. El estribillo, estructurado como una llamada y respuesta coral, expone de forma provocadora la lógica represiva del Estado, pues a cada demanda básica la respuesta es la misma, la presencia armada de la unidad antidisturbios: “Si pedimos agua, [...] educación, [...] salud, nos mandan Esmad: / exijo mis derechos y nos quieren matar” (Jein 2017). La contundencia de la última línea condensa una acusación directa de violencia letal que transforma la denuncia del abandono estatal en un grito urgente de supervivencia. En este sentido, para subrayar el contraste entre la intervención policial y el carácter pacífico de las manifestaciones – “hasta que por obra de magia / apareció el Esmad” (Jein 2017) –, recurre a otro recurso antipoético, que es el uso irónico de frases hechas y dichos populares. Mediante un lenguaje coloquial y directo, su texto impacta con una descripción cruda de la brutalidad policial, al referirse a los “policías disfrazados de robocop” y denunciar el accionar del “escuadrón móvil para la opresión”, “lanzando gases lacrimógenos contra la población” (Jein 2017). Cita además a fuentes de instituciones de derechos humanos que han denunciado estas fuerzas como verdaderas “máquinas de violación”, al violar sistemáticamente el derecho a la protesta. Jein acusa directamente a las autoridades de provocar intencionalmente la violencia, poniendo en boca de los gobernantes en Bogotá la supuesta orden de poner “la ciudad fuera de control” (Jein 2017). Al igual que en canciones anteriores, Jein vuelve a denunciar las jerarquías territoriales dentro de Colombia al señalar el evidente favoritismo en el abastecimiento de las ciudades centrales, en contraste con el abandono estructural de su propia región, tratada meramente como zona de tránsito: “el Pacífico no importa al gobierno central” (Jein 2017). A través de una serie de preguntas retóricas, evidencia las carencias estructurales más notorias que afectan a su territorio – entre otros, la falta de agua potable, de acceso a la educación y de atención médica adecuada –, en una acumulación enfática que culmina con la constatación de la innumerabilidad de las desventajas sociales: “si sigo preguntando, nunca voy a terminar” (Jein 2017). Con fines provocadores, introduce con tono sarcástico la respuesta que identifica como constante ante todas estas demandas: “aunque de todas formas la respuesta sigue siendo Esmad” (Jein 2017). Este sarcasmo acusador opera como dispositivo crítico que subvierte la lógica del discurso oficial, al evidenciar la sustitución de las políticas sociales por la represión estatal y el silenciamiento sistemático de las voces que reclaman justicia.

También emplea estas estrategias discursivas acusadoras y confrontadoras en “¿Quién los mató?”, canción acompañada de un impactante videoclip y lanzada el 11 de septiembre de 2020 – al cumplirse un mes de la masacre de cinco adolescentes afrodescendientes en Llano Verde, Cali –, creada por Hendrix B junto a Nidia Góngora, Alexis Play y Jein. A diferencia de las demás voces, que adoptan un tono más solemne, Jein recurre a recursos antipoéticos mediante un juego autointertextual, dando un giro irónico a su propio eslogan ya desde el primer verso: “Ahora soy yo quien va a escandalizarse” (Jein 2020). Aunque en apariencia pareciera contradecir sus propias declaraciones polémicas anteriores, en realidad activa una

reflexión crítica sobre ellas y sus efectos, y reformula su eslogan característico para subrayar la urgencia de visibilizar estos crímenes, presentándolos como el verdadero escándalo que debe sacudir al público. Refuerza el impacto emocional al comparar sus palabras con los gritos de una de las madres que encontró a su hijo asesinado y alertó a las demás, con el fin de provocar una reacción de consternación e indignación que, al destacar la gravedad de los hechos, impulse una toma de conciencia movilizadora. En esta línea, una declaración abiertamente polarizadora se manifiesta en la exclamación irónica: “Nada, la vida de los negros no vale nada” (Jein 2020). Al invertir críticamente el lema de Black Lives Matter, Jein no solo retoma su estrategia de señalar de forma directa cuáles son los intereses privilegiados y cuáles los sistemáticamente desatendidos en el país – como ya lo hace en sus otras canciones –, sino que también eleva la denuncia a un plano más estructural, al acusar implícitamente el trasfondo racista de esta jerarquización. Esta afirmación se ve reforzada por un contraste visual deliberado en el videoclip, donde aparecen camisetas blancas con la consigna “Las vidas negras importan”, traducción directa del lema original del movimiento BLM. Así, aludiendo tanto al caso concreto – en el que se acusó a la fiscalía de no haber adelantado una investigación suficiente³⁰ – como a otros numerosos casos similares, la canción intensifica su denuncia y sitúa el crimen dentro de una lógica más amplia de asesinatos sistemáticos por motivos raciales y políticos. Su exclamación se convierte así en una declaración emblemática de los múltiples atropellos racistas que desembocan en la pérdida de vidas humanas. Prueba de su fuerza simbólica es que Goyo, cantante de ChocQuibTown – grupo ampliamente conocido por reivindicar musicalmente la región del Pacífico, aunque no por declaraciones tan contundentes – retomó precisamente este verso al pronunciarse en redes sociales tras el asesinato de Junior Jein: “Mataron a Jein porque en Colombia [...] la vida de los negros no vale. La juventud en Buenaventura siempre estuvo sola” (citada en Monsalve 2021). Su comentario no solo recoge la subversión irónica del lema, sino que también amplifica la denuncia, aludiendo a la juventud del puerto, al abandono estatal y a las violencias estructurales que atraviesan el territorio, temas centrales en la obra de Jein. La consiguiente situación de impunidad, reiteradamente denunciada, es precisamente la que Jein vuelve a visibilizar en la canción mediante sus provocadoras acusaciones directas, dirigidas a combatirla: “Le exijo a la justicia que este caso se aclare / y que no quede impune como casi siempre hacen” (Jein 2020). Al exponer la impunidad como regla, desenmascara las estrategias discursivas que buscan legitimarla, como evidencia el verso: “Lo primero que dicen es: ‘andaban en cosas raras’” (Jein 2020). Este recurso retórico, como advierte Restrepo (2024, 182), sostiene la impunidad al deslegitimar a las víctimas y atribuir automáticamente los crímenes a actores armados informales – por ejemplo, la guerrilla –, lo que permite encubrir la implicación de responsables estatales, paramilitares o élites locales. El yo articulado en la canción se funde con las víctimas al nombrarlas, y en esa fusión convierte finalmente la denuncia en una afirmación colectiva que confronta al orden establecido, reprochando al Estado su negligencia: “Somos víctimas del sistema y el abandono del estado” (Jein 2020).

En el marco del Estallido Social de 2021, Junior Jein publica a comienzos de mayo un video en redes sociales en el que interpreta un texto rapeado de estilo *freestyle*³¹. Grabado

de forma casera en una habitación, el registro transmite una aparente espontaneidad que refuerza el efecto de urgencia (Homann 2025, 130-131), mientras el artista lanza de manera incisiva versos directos, similares a consignas políticas, en consonancia con sus pretensiones de intervenir activamente en el ámbito político. Poco más de un mes después, el 14 de junio, Junior Jein fue asesinado, lo que confiere a esta intervención cierto carácter premonitorio y especialmente conmovedor. En esta *performance*, resulta especialmente perturbador que, a nivel autointertextual, suene la pieza en la que participó “¿Quién los mató?”, aludiendo a la pregunta aún sin respuesta sobre la responsabilidad en los asesinatos políticos – numerosos también durante el paro nacional. En este contexto, el gesto final adquiere fuerza simbólica: simula dispararse con una pistola imaginaria y desaparece brevemente de la pantalla, para luego ‘resucitar’ e irrumpir con un insulto dirigido al presidente, intensificando así la carga provocadora de su mensaje.

El potencial desafiante de este texto llamativamente breve radica en que Jein polariza desde el inicio con una introducción directa y confrontativa, al canalizar la insatisfacción popular hacia una denuncia de alcance nacional mediante la comparación con uno de los episodios más emblemáticos de la historia colombiana, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948, que dio paso a la década horrible conocida como La Violencia: “Inconformismo social, descontento nacional / como en el Bogotazo cuando matan a Gaitán” (Jein 2021). Aquí, el artista estructura sus letras como un arco que enmarca dos episodios emblemáticos de asesinatos políticos, estableciendo un nexo entre pasado y presente: del asesinato de Gaitán al del joven artista Nicolás Guerrero, de 22 años, abatido por disparos de las fuerzas de seguridad durante una manifestación en Cali el 2 de mayo de 2021, a quien remite explícitamente en sus últimos versos, impregnados de un activismo político urgente: “Mi única arma protestar en la marcha / y como a Nico Guerrero, la Policía me mata” (Jein 2021). Llama la atención que se identifique con la víctima y anticipe así su propia muerte como consecuencia posible de su activismo, aunque solo sea en el plano ficticio de una construcción artística. En este contexto, es particularmente revelador que, tras reaparecer en escena luego de simular un disparo en la cabeza, Jein dirija sus afrentas deliberadamente incisivas directamente al presidente de turno: “Y que Duque se empute / que se empute esa rata” (Jein 2021). Esta última intervención, marcada por su tono urgente y su fuerte carga simbólica, condensa de forma especialmente clara las estrategias características de Junior Jein: el uso provocador del lenguaje popular, la referencia directa a la violencia estatal, la confrontación abierta con el poder y la articulación de consignas – en este caso, políticas – que trascienden lo musical. Tras su asesinato, adquiere un carácter aún más significativo, al revelar cómo su voz encarnaba no solo el riesgo de denunciar, sino también la urgencia de hacerlo desde una identidad afrodescendiente periférica y atravesada por múltiples violencias.

Conclusiones

Consciente del efecto de sus palabras, Junior Jein articulaba su mensaje y tipo de poesía en estrecha relación con los estilos musicales que interpretaba, cuyas convenciones estilísticas exageraba irónicamente, construyendo así una postura autorial polémica basada en eslóganes provocadores. A través de la ironía y la hiperbolización grotesca de sus estereotipos característicos – como la ostentación del lujo excesivo vinculado al narcotráfico o la hipersexualización con ciertos rasgos misóginos –, elaboró una imagen ambigua que, por un lado, activaba contradicciones en torno a género y clase y, por otro, representaba mediante un lenguaje explícito las complejas identidades socioculturales de su región natal. Estas estrategias de choque discursivo, frecuentes en el rap, y la consiguiente visibilidad mediática le permitían jugar posteriormente con sus propios lemas para articularse en composiciones más enfocadas a la justicia social.

De todas formas, más allá de estas tensiones discursivas, se posicionó como un activista afrodescendiente comprometido, valiéndose de provocaciones, ambigüedad performativa, recursos de la antipoesía y controversias deliberadas para incomodar y cuestionar lo establecido. A medida que se implicaba más en cuestiones sociales – como la denuncia del racismo y las injusticias estructurales de su territorio, en particular en Buenaventura –, reutilizaba lúdicamente sus propios eslóganes, junto con múltiples frases populares, no tanto para reafirmarlos, sino, sobre todo, para incitar un debate crítico sobre estos asuntos urgentes, mediante afirmaciones drásticas y llamativas. Incluso en sus canciones más serias y directamente dirigidas a la protesta, Jein mantenía su postura notablemente polarizadora, ironizando sobre sus propios lemas, al enfrentar abiertamente a las élites. Así, la provocación, el sarcasmo o incluso el insulto operan en su obra como estrategias confrontativas de intervención política, capaces de poner en entredicho jerarquías sociales. Más allá de simples canciones de protesta, sus palabras operan como consignas breves pero contundentes, verdaderos actos de denuncia poética que desestabilizan los discursos dominantes mediante recursos expresivos deliberadamente polarizantes.

En el contexto de que los autores intelectuales de su asesinato a manos de sicarios aún no han sido identificados, resulta evidente que la máscara que lo protegía simbólicamente como artista polémico implicaba también un riesgo. Si sus letras eran leídas de forma literal, ignorando su carga irónica, podían activar un prejuicio estructural contra los jóvenes afrodescendientes, ese mismo que él había denunciado en uno de sus versos: “lo primero que dicen es que andaban en cosas raras”. En territorios atravesados por múltiples violencias, su voz encarnó tanto el riesgo como la urgencia de provocar para sobrevivir y transformar, generando una propuesta tan incómoda como necesaria en el debate público contemporáneo.

Notas

- 1 Florian Homann es investigador asociado de estudios literarios iberoamericanos en la Universidad de Münster (cátedra Prof. Dr. von Tschilschke) con un doctorado PhD en Filología Románica por cotutela entre la Universidad alemana de Colonia y la Universidad de Sevilla. Del 01.09.2024 al 28.02.2026 está realizando el proyecto de investigación “Voice and visibility for marginalized memories in Colombia: Afro-communities, women, and the potential of narratives in literature and music”, financiado por el DAAD en el marco del programa PRIME: Postdoctoral Researchers International Mobility Experience en colaboración con el Grupo de Estudios Literarios GEL de la Universidad de Antioquia, Medellín (ES 2023, CODI UdeA), al cual pertenece este estudio. Además, este artículo es un resultado de +PoeMAS, “MÁS POEsa para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea”, proyecto de investigación con financiación del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (PID2024-1258927NB-I00).
- 2 Nacido en Buenaventura en 1982, Harold Angulo Vencé – más conocido por su nombre artístico – fue asesinado el 14 de junio de 2021 frente a la discoteca A Otro Nivel (Gómez Ospina 2021), al sur de Cali, ciudad donde residía, por sicarios que posteriormente fueron detenidos (El Colombiano 2021).
- 3 Jein contribuyó a las actividades del paro dos versiones del mismo texto como pieza política, que aquí se presta a examen por su alto potencial polarizador, lo que fue su última publicación artística en vida, difundida por él en TikTok como una forma de activismo digital (Homann 2025, 131). Tras su asesinato en junio, el usuario Iván Cuyabro (2021) publicó en Twitter – hoy X – un mensaje que mantiene la sospecha pública de que los políticos Iván Duque y Álvaro Uribe estarían implicados en el crimen cuyos autores intelectuales y motivos profundos siguen sin esclarecerse, tras desmentirse la hipótesis de una extorsión (Justicia 2021). La acusación de un asesinato político ha sido respaldada por varios medios, como la revista digital *Pluralidad Z*, que, citando una denuncia oficial de la Fundación Internacional de Derechos Humanos, afirma: “Señalamos directamente a los grupos paramilitares vinculados a la oligarquía (nacional y extranjera), al presidente Iván Duque y al expresidente Álvaro Uribe Vélez” (2021).
- 4 Oholi (2024) analiza un tipo de lírica de resistencia que caracteriza en alemán como ‘*widerständig*’ (es decir, propiamente resistente) y ‘*wehrhaft*’ (resistente en el sentido de combativa o capaz de defenderse), y que suele polarizar para hacer frente a realidades adversas como el racismo y la discriminación racial. El diálogismo inherente a estas formas revela las conexiones que Oholi establece entre esta poesía resistente y la lírica del rap y el *Spoken Word*. El rap, desde sus orígenes profundamente vinculado a la *performance* en vivo y la presencia compartida, hereda elementos centrales del *Spoken Word*, considerado uno de sus antecedentes más directos. Como forma de perfoepoesía, el *Spoken Word* redefine la relación entre poeta y audiencia mediante la *co-presencia*, rompiendo la distancia tradicional entre emisor y receptor para propiciar una experiencia colectiva, participativa y políticamente cargada. En este contexto, el perfoepoeta actúa simultáneamente como intérprete y autor comprometido, articulando una voz crítica desde lo escénico (González 2023, 26).

- 5 Rocío Badía (2022) menciona diferentes formas de relaciones intermediales entre canciones y poemas, de las que la primera incluye la “consideración de la letra de la canción como poema” (339). A partir de ahí puede examinarse el potencial político de esta lírica específica.
- 6 Gilroy (1993) propone el concepto de ‘Atlántico Negro’ para describir un espacio cultural transoceánico generado por los intercambios entre África, el Caribe, América y Europa durante la diáspora africana. En esta lógica, el rap – aunque surgido en EE. UU. – no puede entenderse como una forma puramente local, sino como producto de traducciones culturales transnacionales. Hereda elementos del reggae y el dancehall jamaicano – como el ritmo, el *sound system* y el MC –, al tiempo que se nutre de tradiciones orales africanas, el blues, el soul y expresiones críticas como el *Spoken Word* y la poesía comprometida. Así, el rap se afirma como práctica cultural de resistencia en una modernidad poscolonial.
- 7 Entre mediados de los 80 y principios de los 90 en EE. UU., el debate impulsado por el *Parents Music Resource Center* sobre el etiquetado de discos desató un pánico moral que involucró al Senado, artistas, tribunales y policías, hasta consolidarse en la advertencia parental, revelando cómo las luchas culturales funcionan como mecanismos de control social (Deflem 2020).
- 8 Al subrayar la importancia de la “construcción de posturas autoriales e identidades textuales” (González 2023, 28) en la poesía performativa, González sostiene que la noción constructivista de postura literaria implica una auténtica *performance* de la autoría, en la que las identidades se construyen deliberadamente como máscaras por medio de estrategias retóricas y comportamentales. Esta teatralización del yo poético exige la adopción consciente de una postura frente a la autoría (29). Así, la máscara se convierte en instrumento central de la *performance* – inseparable de la presencia del autor e intérprete –, mientras que el espejo remite al juego reflexivo con la propia identidad literaria, revelando sus tensiones y desplazamientos.
- 9 La forma de expresión popular ‘vacilón’, de origen caribeño, puede designar – entre otros significados como la ostentación de lujos materiales o una reunión incluyendo el consumo de drogas y alcohol – una experiencia de intensa diversión colectiva, marcada por el baile, la risa, lo burlesco y, en muchos casos, la transgresión de normas sociales o discursivas. Así, se convierte en un elemento pertinente para una máscara polarizante.
- 10 Las letras remiten directamente a la estética *bling-bling*, popularizada por el hip hop estadounidense en los años 90 y 2000: “lo que somos siempre con el *bling-bling-bling*, / mucho brillo, puro *blingblingeo*: / toda la gente se descura porque somos la finura” (Real Niggaz 2013). Esta estética se caracteriza por el uso de accesorios ostentosos, joyería brillante y marcas visibles como símbolos de riqueza y estatus. El término proviene de la jerga afroamericana y remite onomatopéyicamente al brillo de las joyas. La coexistencia entre la ostentación de un lujo imaginado y la pobreza real tensiona las relaciones sociales en la representación artística de las identidades afropacíficas, donde confluyen prácticas desmesuradas de exhibición simbólica con el ya mencionado trasfondo de profundas desigualdades estructurales.
- 11 Esto le permite además establecer otra expresión que llegó a convertirse en uno de sus apodos en vida, cuyo efecto provocador – y carga simbólica hipermasculinizada – se intensifica al combinarla con un insulto anglófono misógino, pero habitual en las corrientes del gangsta rap: “Y decir el caballo es referirse a Junior Jein, *bitch*” (Jein 2012).

- 12 Este grupo estadounidense de finales de los ochenta e inicios de los noventa, cuyas siglas significan *Niggaz Wit Attitudes*, se hizo conocido por su estética polarizadora, no solo por el nombre, sino también porque, tras un intento del FBI de censurar su canción “Fuck Tha Police”, la controversia generó una enorme atención mediática que disparó las ventas del disco y lo convirtió en un fenómeno de resonancia internacional. Desde entonces, el uso polémico y, por lo tanto, potencialmente subversivo del término ‘nigga’ se convirtió en una marca distintiva del rap, por lo que el nombre del grupo bonaerense debería inscribirse dentro de esta estética.
- 13 Esta ambigüedad performativa, construida mediante una escenificación marcadamente teatralizada, convierte la exageración y la ridiculización en mecanismos para cuestionar los estereotipos sexuales. Es decir, lo que podría interpretarse, en una lectura superficial, como una mera apología del machismo, funciona más bien como la representación de una masculinidad periférica y llamativamente inestable: aunque exageran simbólicamente su posición, los hombres reconocen su carencia de recursos económicos, lo cual – junto con la contradicción explícita – distancia estas representaciones de una legitimación plena del sexismo y el materialismo en la lírica de estos géneros musicales.
- 14 Además, comienza la introducción a la canción de forma bilingüe y primero utiliza la expresión traducida al inglés, creando otra impresión humorística.
- 15 El ‘beef’ más famoso probablemente sea el que enfrentó a 2Pac y The Notorious B.I.G., dos figuras centrales del rap de los noventa que se lanzaron canciones confrontativas y fueron asesinados en circunstancias aún rodeadas de controversia.
- 16 Mientras que El Teacher lo nombra explícitamente e inserta un fragmento de la entrevista que utiliza como base para dirigirle “El regaño”, “Mal no me va”, aunque Jein no menciona a El Teacher de forma directa, ha sido interpretado como una respuesta a este rapero, cuya ausencia de mención sugiere que Jein lo considera de menor relevancia. Sin embargo, esta rivalidad – avivada principalmente por el artista más joven – debe entenderse como parte de esta dinámica estrictamente artística de posicionamiento, tanto más cuanto que El Teacher reaccionó con visible consternación en redes sociales tras el asesinato de Jein. Este ‘beef’ tampoco contradice el hecho de que ambos artistas persiguen, en lo esencial, los mismos objetivos sociopolíticos a través de su obra, plasmados en canciones con un contenido temáticamente convergente. No obstante, El Teacher muestra un compromiso político más marcado y cultiva una estética que, aunque cercana, difiere en ciertos matices de la de Jein (Homann 2025, 138).
- 17 En su versión, a nivel musical, Jein incorpora el rap a la bomba y la plena – géneros afrocaribeños tradicionales con una carga tanto festiva como política, vinculada a su origen en las haciendas azucareras entre poblaciones africanas esclavizadas –, por lo que surge una fusión potente de músicas que expresan las reivindicaciones correspondientes.
- 18 En esta lógica se inscriben no solo todas las metáforas e imágenes aplicadas sino también la provocadora invitación, seguida por su eslogan perturbador, que sigue al estribillo: “Esto es pa’ que bailen blancos y negros / y mis cholitos también, ¡ja! Junior Jein, pa’ que se preocupen” (Jein 2009). Lo que a primera vista parece un simple llamado a la diversión plural y armoniosa encubre, una vez más, una relectura crítica de las condiciones sociales e históricas de exclusión, al operar la representación conjunta de personas blancas – llamadas en primer lugar –, afrodescendientes,

- indígenas y mestizas en un mismo espacio festivo como un gesto irónico más, que aquí cuestiona la supuesta universalidad del disfrute colectivo, construido históricamente en gran parte sobre la exotización y espectacularización de cuerpos racializados.
- 19 Otra paradoja reside en que la estrella del pop también cantaba sobre el hambre y la desnutrición, siendo su participación en el himno “We Are the World” (1985) el ejemplo más emblemático, con lo que Jein relaciona estos dos imaginarios para incitar a cuestionar la superficialidad de ciertas representaciones y la desconexión entre el discurso mediático y las realidades sociales concretas.
 - 20 El nuevo uso del término ‘vacilón’, construyendo un puente con un título de su primer éxito, sugiere ya un espacio donde se ridiculizan normas, figuras de autoridad o estereotipos, bajo la apariencia de entretenimiento.
 - 21 El ejemplo más famoso, también a nivel internacional, es sin duda el colectivo salsero Grupo Niche, que desde su fundación en Cali en 1978 transformó el término en un emblema de orgullo cultural y marca de identidad afrocolombiana, revirtiendo así su uso originalmente despectivo. En esta misma línea, Jein se apropia del apelativo “el último niche” como uno de sus apodos, reforzando su identificación con esa herencia.
 - 22 Desde esta perspectiva, el término ‘negro’ opera “no como color sino como la encarnación de esas existencias dispensables”, y, en una posición opuesta y complementaria, “como antípoda de la posición de sujeto de la ‘gente de bien’, nos permite entender los efectos del racismo estructural en la reproducción de la desigualdad social en Colombia más allá de la discriminación racial de unos individuos o poblaciones marcadas por un color de piel” (Restrepo 2024, 149).
 - 23 La historia de la canción, popularizada inicialmente por el estadounidense Kanye West mediante un *takeover*, se construye a partir de préstamos y versiones *cover*. Jein alude a estas reversiones – “Dominicanos [...], boricuas [...], panameños sacaron su panda” – , pero se distancia burlonamente de ellas al afirmar que “todos me dan risa” (Jein 2016), parodiando así las apropiaciones anteriores para introducir la suya.
 - 24 Mientras que el yo articulado por Jein suele titularse ‘El último niche’, en esta canción además se convierte en “El último panda” (Jein 2016).
 - 25 Restrepo (2024, 176-195) documenta los graves efectos sociales provocados por el cultivo masivo – habitualmente bajo control de grupos armados paramilitares – y las consecuencias de las operaciones militares correspondientes al Plan Colombia, entre ellos múltiples asesinatos y desplazamientos, especialmente en el Pacífico sur colombiano desde el cambio de milenio.
 - 26 En este contexto transnacional, resulta polémico que alude mediante la referencia local a México como estación de paso para el narcotráfico, ya que esta operación tiende a suscitar nuevos interrogantes polarizadores, al generalizar la implicación de los mexicanos – al igual que la de la población entera del litoral pacífico colombiano – en los negocios ilegales, en un gesto polémico que Jein repite en otras ocasiones, por ejemplo, en “Mexicano” (2017), donde imita el habla mexicana.
 - 27 En Buenaventura, el 68,34 % de la población se encuentra en riesgo de vulnerabilidad social, y un 66 % carece de acceso a servicios sanitarios básicos (Astorquiza Bustos et al. 2022, 10).

- 28 Apoyado por la exsenadora Piedad Córdoba, tras postularse como candidato a la Cámara por la circunscripción especial de comunidades afrodescendientes, Jein atribuye el fracaso de su candidatura a un fraude electoral sistemático, constatado al descubrir que los votos no habían sido registrados correctamente en la Registraduría: “Los votos no aparecieron, ni los de mi familia” (citado en Kapkin Sierra 2014). Además, al mismo tiempo que denuncia las prácticas de corrupción, anticipa también una tendencia que culminaría más tarde en el escándalo conocido como Ñeñepolítica, vinculado a la campaña presidencial de Iván Duque en 2018 y a redes de corrupción electoral relacionadas con el narcotráfico, episodio que inspiró varias canciones de rap.
- 29 Solo en los primeros meses del año se registraron 87 homicidios, ocho desapariciones y al menos cinco desplazamientos forzados que afectaron a unas 1.086 personas (Manchola 2014). La respuesta estatal, una militarización temporal en marzo, no logró transformar la estructura de violencia, lo que provocó un nuevo desplazamiento de cerca de 7.000 personas entre abril y septiembre (Human Rights Watch 2015). En lugar de señalar culpables individuales, las letras apelan en general a una reflexión ética sobre actitudes y valores, subrayando la responsabilidad colectiva en la construcción de una convivencia más justa desde lo comunitario.
- 30 Esta canción, publicada el 11 de septiembre, puede leerse también como una reacción directa a la pasividad del Fiscal General de la Nación, Francisco Barbosa, ampliamente criticado por su cercanía con el entonces presidente Iván Duque. A finales de agosto de 2020, Barbosa volvió a ser objeto de polémica, ya que, en los diez días posteriores a la masacre, “ningún funcionario de alto nivel de la Fiscalía ha llegado al lugar de los hechos para adelantar la investigación” (Las Dos Orillas 2020).
- 31 El freestyle, surgido en las batallas callejeras de los inicios del rap, es una modalidad caracterizada por la improvisación de letras en tiempo real, lo que le confiere una alta carga de espontaneidad y agilidad verbal. Aunque tradicionalmente se asocia con la autenticidad del momento, en este caso específico dicha espontaneidad resulta fingida, construida deliberadamente para simular urgencia y reacción inmediata.

Bibliografía

- Alonso, María Nieves: “El espejo y la máscara de la Antipoesía”. In: *Revista Chilena de Literatura* 33 (1989), 47-60.
- Astorquiza Bustos, Bilver Adrián / Ibáñez, Sandra Paola / Castillo Caicedo, Maribel / Arango Pastrana, Carlos: “Vulnerabilidad social en contextos de desarrollo económico: el caso de Buenaventura”. In: *Revista de Estudios Colombianos* 60 (2022), 10-24.
- Badía, Rocío: “La poesía en la canción popular actual”. In: *Pasavento* 10,2 (2022), 339-358.
- Chillida, Miguel: “De la antipoesía al rap”. In: *Cantera* (2016), <https://revistacantera.com/de-la-antipoesia-al-rap/>.
- Cuyabro, Iván: “A Junior Jein no le perdonaron este video y le quitaron la vida”. In: *X* (14.06.2021), https://x.com/Ivan_Cuyabro/status/1404448011804188672.

- Deflem, Mathieu: “Popular Culture and Social Control: The Moral Panic on Music Labeling”. In: *American Journal of Criminal Justice* 45,1 (2020), 2-24.
- Dennis, Christopher: *Afro-Colombian Hip-Hop: Globalization, Transcultural Music, and Ethnic Identities*. Nueva York: Lexington, 2011.
- El Colombiano: “Mandan a la cárcel a ‘Los Músicos’, la banda que mató al cantante Junior Jein”. In: *El Colombiano* (26.10.2021), <https://www.elcolombiano.com/colombia/junior-jein-capturados-los-presuntos-asesinos-del-cantante-de-salsa-choque-DJ15944623>. (consulta 20.10.2025)
- Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
- Gómez Ospina, Nicolás: “Junior Jein y Buenaventura, una historia de desigualdad y aguante”. In: *Cartel urbano* (19.06.2021), <https://cartelurbano.com/historias/junior-jein-y-buenaventura-una-historia-de-desigualdad-y-aguante>.
- González Gil, Isabel: “El giro performativo en poesía: perspectivas teóricas y nuevos lenguajes”. In: *Tropelías* 9 (2023), 19-33.
- Homann, Florian: “Música contestataria y poesía performativa. El rap afrocolombiano en las redes durante el estallido social en Colombia”. In: *Revista Letral* 36 (2025), 113-143.
- Human Rights Watch: “Colombia: nuevos asesinatos y desapariciones en Buenaventura”. In: *Human Rights Watch* (04.03.2015), <https://www.hrw.org/es/news/2015/03/04/colombia-nuevos-asesinatos-y-desapariciones-en-buenaventura?>.
- Jaramillo Marín, Jefferson / Parrado Pardo, Érika / Edson Loudior, Wooldy: “Geografías violentadas y experiencias de reexistencia: El caso de Buenaventura, Colombia, 2005-2015”. In: *Íconos* 64 (2019), 111-136.
- Justicia, Redacción: “No fue una extorsión: Policía sobre crimen de cantante Junior Jein”. In: *El Tiempo* (19.06.2021), <https://www.eltiempo.com/justicia/delitos/caso-junior-jein-policia-descarta-hipotesis-de-la-extorsion-597283>.
- Kapkin Sierra, Sara: “Junior Jein, el precursor de la Salsa Choke”. In: *Las Dos Orillas* (23.07.2014), <https://www.las2orillas.co/junior-jein-el-precursor-de-la-salsa-choke/>.
- Las Dos Orillas, Redacción: “La indiferencia del Fiscal Barbosa con la masacre de los niños de Cali”. In: *Las Dos Orillas* (21.08.2020), <https://www.las2orillas.co/la-indiferencia-del-fiscal-barbosa-con-la-masacre-de-los-ninos-de-cali/>.
- Manchola, Caterin: “Ola de violencia en Buenaventura deja 87 muertos y 8 desaparecidos en 2014”. In: *La Nación* (29.03.2014), <https://www.lanacion.com.co/ola-de-violencia-en-buenaventura-deja-87-muertos-y-8-desaparecidos-en-2014/>.
- Martínez Gil, Rosanna y Angulo Valencia, Yeison: “Narrativas cantadas del rap en Buenaventura”. In: *Polisemia* 19,35 (2023), 6-26.
- Monsalve, Jaime Andrés: “Junior Jein y un país que quedó huérfano sin su música”. In: *Radio Nacional* (14.06.2021), <https://www.radionacional.co/actualidad/personajes/junior-jein-homenaje-musica-colombiana>.

- Müller, Timo: “What’s the Position You Hold? Bourdieu and Rap Music”. In: Buschendorf, Christa: *Power Relations in Black Lives*. Bielefeld: transcript, 2017, 165-182.
- Noticias Caracol: “Más de 45 capturados en Valle del Cauca en el marco de las elecciones 2015”. In: *Noticias Caracol* (25.10.2015), <https://www.noticiascaracol.com/colombia/mas-de-45-capturados-en-valle-del-cauca-en-el-marco-de-las-elecciones-2015>.
- Oholi, Jeanette: “Widerständig und wehrhaft: Antirassismus in Lyrik und Rap”. In: *Forschungsjournal Soziale Bewegungen* 37,1 (2024), 116-123.
- Pluralidad Z: “Álvaro Uribe e Iván Duque estarían detrás del asesinato de Junior Jein”. In: *Pluralidad Z* (14.06.2021), <https://pluralidadz.com/nacion/alvaro-uribe-e-ivan-duque-estarian-detras-del-asesinato-de-junior-jein/>.
- Restrepo, Eduardo: *Desprecios que matan: Desigualdad, racismo y violencia en Colombia*. Bielefeld: transcript, 2024.
- Sinisterra-Ossa, Lizeth / Valencia, Inge Helena: “Orden social y violencia en Buenaventura: entre el outsourcing criminal y la construcción de paz desde abajo”. In: *Revista CS* 32 (2020), 103-129.
- Vásquez Rocca, Adolfo: “Nicanor Parra: antipoemas, parodias y lenguajes híbridos de la antipoesía al lenguaje del artefacto”. In: *Nómadas* 34 (2012), 213-231.

Discografía

- El Teacher “El regaño” (2020). In: https://www.youtube.com/watch?v=_dX8tgDRdfE.
- Jein, Junior: “Puro vacilón” (2004). In: <https://www.youtube.com/watch?v=owryT9OqV4o>.
- Jein, Junior: “Si Dios fuera negro” (2009). In: <https://www.youtube.com/watch?v=A3uIUxMJ1xc>.
- Jein, Junior / Son D’AK: “Turin Turán” (2012). In: <https://www.youtube.com/watch?v=VhiBzN3i760>.
- Jein, Junior / La Gente de Tura: “Somos diferentes” (2013). In: https://www.youtube.com/watch?v=io0_dJjUN-c.
- Jein, Junior / OFFICIAL el de la O / Cynthia Montaña / Son D’AK / Jey Cadenas / G Miztik / Héctor Madrid / Winny / Junior X: “Nuestra madre” (2014). In: <https://www.youtube.com/watch?v=PU7JLCpvAyw>.
- Jein, Junior / Hendrix B / Nidia Góngora / Alexis Play: “¿Quién los mató?” (2020). In: https://www.youtube.com/watch?v=h_dVbXMgcq8.
- Jein, Junior: “Niche Panda” (2016). In: <https://www.youtube.com/watch?v=WHxbhcZP-6yA>.
- Jein, Junior: “Fucking ESMAD” (2017). In: <https://www.youtube.com/watch?v=-PiSHi-KxG88>.
- Jein, Junior: “Del Pacífico” (2018). In: <https://www.youtube.com/watch?v=3Lk6rw6mnuE>.

Jein, Junior: "Mal no me va" (2020). In: <https://www.youtube.com/watch?v=O-qj3F5UoPo>

Jein, Junior: "Mexicano" (2017). In: <https://www.youtube.com/watch?v=bzwvBVGv3WM>.

Jein, Junior: "Intervención al Paro Nacional" (2021). In: https://x.com/Ivan_Cuyabro/status/1404448011804188672.

Real Niggaz / Junior Jein: "El Problema" (2014). In: <https://www.youtube.com/watch?v=-dIyRx583HkU>.

(Para todas las fuentes en línea, la fecha de acceso es el 29 de julio de 2025.)