

**Universidad Academia de
Humanismo Cristiano
Escuela de Antropología**

**Hip Hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida.
Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes
hiphoperos.**

**Tesis para optar al grado de Licenciada en Antropología Social y al Título de
Antropóloga.**

**Alumna: Paula Mariana Codocedo Sandoval
Profesor Guía: José Bengoa Cabello**

Santiago, Diciembre de 2006.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	4
ALGUNAS DEFINICIONES DE CONCEPTOS BÁSICOS:.....	5
ANTECEDENTES Y BREVE HISTORIA DEL HIP HOP	8
El hip hop y sus raíces:.....	8
El hip hop en Chile.....	10
PROBLEMÁTICA	13
OBJETIVO GENERAL:	13
OBJETIVOS ESPECÍFICOS:	13
HIPÓTESIS:	14
METODOLOGÍA.....	15
Enfoque metodológico	15
Tipo de estudio y diseño de investigación.....	15
Universo y Muestra.....	16
Técnica de recogida y producción de la información	17
Técnica de Análisis de la Información	21
MARCO CONCEPTUAL.....	24
Cultura e Identidad.....	24
Juventud y moratoria.....	33
Discusión acerca de tribus urbanas y culturas juveniles.	38
Subcultura y Estilo	44
El concepto de “rasgos diacríticos”	51
Valores.....	52
La Moda	53
El concepto de Ideología	57
La Globalización.....	60
Modernidad y posmodernidad	62
Sistema capitalista tardío.....	65
Hegemonía.....	66
El capitalismo: ideología y valores	67
El concepto de Movimiento.....	72
Arte y vida	73
ANÁLISIS.....	79
Jóvenes y juventud.....	80
Diferencias identitarias:.....	82
Motivaciones.....	88
Hiphoperos y su accionar	92
El hip hop según sus propios actores: valores, prácticas y concepciones.....	99
“Hip hop underground v/s hip hop comercial”	137
Hip hop v/s “sistema” y “comercio”	143
RESULTADOS	155
Cultura, subcultura e identidad	155
Globalización y hip hop	161
El hip hop: un fenómeno de la juventud	162
Hip hop como Movimiento	164
Arte y vida	166
CONCLUSIÓN.....	168
BIBLIOGRAFÍA	169

DEDICATORIA

A Fernando y Gloria, por darme el regalo hermoso que es este título

A mi hermano, por que lo amo

A JC, por su ayuda

PRESENTACIÓN

Esta tesis se enmarca en el proyecto FONDECYT “Identidad e identidades, la construcción de la diversidad en Chile”, el cuál investiga las identidades chilenas de principios de este siglo, luego de la erosión en la creencia en la identidad nacional popular del s. XX. (Ver www.identidades.cl)

La quinta hipótesis de este proyecto dice relación con que “Se ha producido una segmentación etaria muy profunda que afecta en particular a los jóvenes de sectores populares y sus sistemas de identidad e integración en la sociedad. La manera de acercarse a lo nacional pasa por un proceso de autovaloración de la propia identidad marginalizada.” (FONDECYT N° 1020266)

Es dentro de este planteamiento que me acerco a la tarea de estudiar a los jóvenes urbano-populares. Y dentro de estos, escogí a los jóvenes hiphoperos ya que el hip hop es un fenómeno ampliamente extendido por muchas poblaciones y comunas de Santiago. Sin embargo, con el paso de la investigación descubrí que los hiphoperos no son sólo jóvenes urbano-populares. Son una subcultura con un sistema de valores definido que tiene seguidores en variadas comunas de la capital.

En el desarrollo de esta investigación partiré aclarando algunos conceptos básicos sobre lo que es el hip hop para poder comprender el desarrollo ulterior de la tesis. Lo siguiente será el desarrollo del planteamiento del problema de investigación, con los objetivos y la hipótesis. Luego hablaré acerca de la metodología escogida para responder la problemática.

Posteriormente seguirá el marco teórico, donde reviso múltiples conceptos de variada índole que fueron apareciendo a lo largo de la investigación, tanto en terreno como en el acercamiento a las fuentes bibliográficas.

A continuación de este capítulo vendrá el análisis de los datos empíricos y finalmente los resultados, donde se confrontan el análisis con el marco teórico, para terminar con las conclusiones o palabras finales.

1. ALGUNAS DEFINICIONES DE CONCEPTOS BÁSICOS:

1.1. Rap

1.1.1. La palabra rap aparece en los diccionarios de lengua inglesa relacionada al significado de golpear, tirar algo. Según Anki Toner, “por extensión, proferir palabras de golpe” (Toner, 1998: 9)

“Coloquialmente, *to rap* significa charlar o parlotear. La palabra *rapper* se ha usado desde principios de siglo para describir a los soplones y chivatos. Hacia los años cincuenta la palabra adquirió un nuevo significado, proveniente, según Eric Partridge¹ de las Indias Occidentales (es decir Jamaica y sus alrededores), el de «hablar rítmicamente con acompañamiento musical»... el rap es una técnica vocal, una forma de hablar rítmicamente, que se suele asociar con un cierto tipo de música. ... se suele hablar de «música rap» para referirse al tipo de música sobre el que se recita rítmicamente.” (Ibid.) A esta acepción se puede le puede analogar la de MCing o emceeing; rapear (Ibid.: 26)

1.1.2. Otra acepción del término rap se relaciona con la denominación comercial del hip hop. El hip hop compromete a toda una subcultura urbana, en cambio, por ejemplo, “los (premios) *Grammy* se conceden «al mejor álbum de rap», no de «hip hop». (Ibid.: 11)

1.2. MC (emcee, Master of Ceremonies, Maestro de Ceremonias) v/o Rapero, (rapper)

Según Toner “*rapper* tiende a designar a un artista serio, que escribe sus propios textos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente, es alguien que anima al público con rimas [...] intrascendentes, un mero acompañante del DJ (*disc jockey* o pinchadiscos)”

De lo anterior deduzco que esta definición puede haber encajado en los comienzos del hip hop donde el MC era el que animaba al público en las fiestas que se realizaban en la

¹ Partridge, Eric. *A Dictionary Of Slang And Unconventional English*.

calle con *soundsystems*, imitando a los animadores radiales estadounidenses. Sin embargo según la investigación que he realizado en terreno, el MC, por lo menos en Santiago de Chile, es el sujeto que rapea, el *rapper* que describe Toner, que posee los atributos de un carácter creador, positivo y carismático.

1.3. Djaying o Djing, Turntablism, tocadisquismo:

“Arte de tocar el tocadiscos, considerándolo como un instrumento musical. Escuela de pensamiento que subraya un estilo de práctica musical que incluye la manipulación, mediante discos y tocadiscos, de grabaciones preexistentes para crear nuevas composiciones.” (*Ibid.*: 38) Esta nueva técnica musical surge a principios de los años ’70.

1.4. DJ (disc jockey o pinchadiscos), turntablists:

“...instrumentista de los platos” (*Ibid.*: 38) o discos. Esto es válido para los comienzos del hip hop, ya que a medida que los años avanzan se van agregando nuevas tecnologías a este arte, como los *samplers* y la figura también se transforma a la del productor.

1.5. Breakdance (breaking)

“Baile acrobático comúnmente asociado a la cultura hip hop que apareció durante las legendarias batallas de DJs de los años setenta en los parques de Nueva York. La forma general del baile sigue la tradición africana, con todos los bailarines en corro [círculo] y un solista en medio, ejecutando piruetas...” (*Ibid.*: 15)

También se produce el breakdance en batallas, donde hay dos equipos en competencia que se sitúan a los lados y en el centro salen por turno un representante de cada bando.

1.6. B-boy, b-girl, breaker

“Abreviatura para «*breakbeat*² *boy/girl*» ideada por Kool DJ Herc para denominar a los chicos y chicas que bailaban en sus actuaciones.” (*Ibid.*: 15) en los momentos del clímax musical (o *breakbeat*).

1.7. Graffiti

“Forma de arte transitorio e ilegal que consiste en pintar lugares de propiedad pública o ajena.” (*Ibid.*: 21) Los lugares más frecuentes donde se realizan son muros, trenes y microbuses. Comienza a principios de los ‘70s donde estos *writers* inundaban las calles con sus tags o firmas escritas con plumón. Luego estos escritos comienzan a hacerse con pintura en aerosol o spray y las letras se vuelven cada vez más intrincadas. Aquí también comienzan a hacerse dibujos. En algún minuto los hiphoperos comienzan a hacer graffitis de sus grupos, sin embargo “no se sabe a ciencia cierta en que momento se asoció el graffiti con la floreciente cultura del hip hop.... Algunos de los primeros DJs se dedicaban al graffiti y algunos escritores acabaron grabando discos de hip hop.” (*Ibid.*:22) Dentro de los graffitis con spray existen diversos estilos. Entre los más conocidos en Santiago de Chile están el *wildstyle* (letras enredadas) y el flop (letras grandes y gruesas, a veces pintadas con brocha).

1.8. Graffitero/a, writer o escritor

El/la que realiza graffitis.

² El *breakbeat* es definido por Toner como un “Interludio instrumental o de percusión en un disco. Kool Herc descubrió que el *breakbeat* podía alargarse repitiéndolo si pinchaba alternativamente dos copias del mismo disco en dos tocadiscos.” (Toner, 1998: 15)

2. ANTECEDENTES Y BREVE HISTORIA DEL HIP HOP

El hip hop surge en Nueva York a principios de los '70, en fiestas que se realizaban al aire libre, con un Dj que ponía discos y animaba el evento.

Surgen así también los b-boys, que eran los breakers boys, quienes bailaban en los interludios de quiebre de la música.

Esta técnica musical tiene sus orígenes en Jamaica, donde a raíz de las escasas condiciones económicas, los Djs jugaban con discos: grababan un single y al otro lado este mismo single era remezclado, lo cual forjó un género musical llamado *dub*.

2.1. El hip hop y sus raíces:

Es fundamental en la historia del hip hop definir sus raíces afroamericanas, relacionadas con una particular valoración de la raza negra.

“La mayor parte de los intelectuales afroamericanos ha propugnado algún tipo de retorno a las raíces africanas, ya sea desde la perspectiva nacionalista... o desde una postura simplemente cultural” (*Ibid.*: 13)

Esto se percibe en la esencia de la cultura hip hop y sus tres manifestaciones principales: música, pintura y baile, llamados y experimentados como rap -como canto y líricas-, tocadisquismo o juego con discos, -arte musical que hace el DJ-, graffiti, -arte de pintar espacios urbanos (principalmente con aerosol)- y breakdance, -baile callejero-, ligados a la expresión y expansión de estilos musicales y rasgos culturales provenientes de los negros, su historia y su contexto.

Así, por ejemplo, las tradiciones africanas perduran en muchas manifestaciones religiosas y artísticas de poblaciones que tuvieron antepasados negros.

...el baile en círculo, con los coristas relevándose para salir de uno en uno al centro del corro, ha llegado hasta el *breakdance* esquivando todos los bailes de exportación europea... que impregnan la tradición americana (blanca) (*Ibid.*: 13)

Lo mismo pasa con la música hip hop, donde podemos ver la proximidad con las raíces negras, por ejemplo, en la cercanía de la figura del rapero con la figura del *griot*.

En la tradición musical africana, el *griot* es un bardo o trovador, un músico y narrador de historias que acompaña ciertos acontecimientos sociales. [...] es depositario también de la historia y la genealogía en una cultura de tradición oral. [...] es sin duda un precursor lejano del rap (y de toda la música negra norteamericana). (*Ibid.*: 22).

El rapero también cumple la función empírica de narrar la historia local, una suerte de historia oral-musical, contando en sus canciones las historias de su barrio, de la calle, de lo cotidiano y lo profundo.

En relación a este mismo género, encontramos dentro de la tradición negra posterior, la figura del *toast* o *toastin'*; “narraciones rimadas referentes a la vida en la calle ([...] básicamente historias de chulos y putas), que solían recitarse en tabernas y tugurios de los guetos negros y cárceles.” (*Ibid.*: 37). Asimismo, “en Jamaica se denomina *toast* o *toastin'* a la costumbre de los *disc jockeys* de recitar textos propios sobre bases musicales *reggae*...” (*Ibid.*). Así Toner afirma que la influencia del *griot*, del *dub* y del *toastin'* sobre el hip hop son indudables.

Otra muestra que vincula al hip hop con estas raíces es que en el *sampling*³ que se utiliza para hacer música hip hop, por lo general se usa música de músicos negros anteriores, reivindicando toda la excelente tradición de músicos negros en la historia de la música.

Así un músico dice:

“‘Eh, soy una nueva estrella y soy negro’. ...’Roger Troutman y George Clinton salieron diez años antes y eran grandes. Eran tan grandes que quiero *samplear* su música. Estoy orgulloso de ellos.’ Si no fuera por los *rappers* y el *sampling*, la juventud negra no nos escucharía, ni a mi, ni a George Clinton. ...Cuando salió ‘More Bounce’, yo hablaba con otros en las giras, les hablaba del *blues* o de la música *disco* o de estrellas negras de diez años atrás y me respondían: ‘Eh, tío, eso es viejo, eso es lo que

³ “Samplear: Incorporar electrónicamente música de otro en la propia. Este proceso adquirió su nombre a mediados de los años 80, con el auge de un aparato llamado *sampler*, diseñado específicamente para facilitar esta tarea.” (*Ibid.*: 33)

escuchaba mi madre’, insinuando que no estaban orgullosos de su pasado. Bien, los *rappers*... lo respetan y están haciendo algo por su orgullo, algo positivo. Esto nunca había pasado en la música negra.» (Roger Troutman, miembro del grupo Zapp)” (*Ibid.*: 23)

2.2. El hip hop en Chile⁴

El hip hop como subcultura nace en los barrios de Nueva York, desde donde emana un estilo de vida en el que se entrecruzan prácticas artísticas con un discurso contracultural hacia el mundo. Se trata de formas y contenidos que se explotan desde las condiciones de marginalidad de la juventud negra de los EE.UU.

A fines de los ochenta comienzan a llegar las primeras expresiones de esta subcultura a Chile.

Este imaginario identitario llega a este país principalmente a través de los medios de comunicación. Destacan así una serie de películas con contenidos donde se subrayan el breakdance y el graffiti que son transmitidas por los canales de televisión de la época. Además se destaca la presentación de grupos de baile del estilo en programas tipo Sábados Gigantes, junto con la llegada de producciones musicales desde el norte de América. A partir de éstas y otras imágenes, jóvenes de sectores populares más algunos hijos de exiliados que comenzaban a volver al país, comienzan a apropiarse del estilo musical y de su cultura.

Así, jóvenes pobladores comienzan a reunirse en esquinas y en otros lugares de la ciudad para ensayar y aprender breakdance y la rima del rap, escena que se fue repitiendo cada vez con mayor recurrencia, y donde la acción juvenil comienza a adueñarse de sus espacios cotidianos, sus barrios, sus esquinas, por medio de producciones culturales típicas del movimiento: baile, canto, pintura y música.

Los fundadores del hip hop chileno pertenecen a lo que hoy se llama “La Vieja Escuela”. Esta es la primera camada de raperos chilenos en donde destacan, Los

⁴ Basado en la Separata “Historia del hip hop nacional” de la Revista La Cúpula N° 8, junio de 2001. Trabajo realizado anteriormente en colaboración con Pablo Arriagada y Alejandra Sandoval. Ver bibliografía.

Panteras Negras, La Pozze Latina y los Marginales, los breakers de Gravedad Zero y algunos incipientes graffiteros. Los hiphoperos de esta época confluían en la calle Bombero Ossa. Ahí compartían el baile y el canto rap. Es un lugar que se recuerda como un hito y referente obligado de la memoria colectiva del hip hop nacional. Fue tal la fuerza y masividad del fenómeno que la mítica calle se hizo pequeña, más las constantes quejas de los vecinos junto con la represión policial, hizo que el punto de reunión se trasladara a otro espacio de la ciudad.

Hacia 1995 el hip hop crece cuantitativamente. En la escena asoma y se impone una generación de recambio, destaca otra oleada de hijos de exiliados más la presencia de grupos como Tiro de Gracia, Makiza y Corrosivas. Además comienzan a surgir colectivos de graffiti como los Niños Con Spray (N.C.S) que desembocó en el grupo D.V.E (Desquiciada Vida Escritora), el colectivo C.W.P (Children With Problems) o Da Prez. Se trata de “La Nueva Escuela”, una generación que incorporó aquellos elementos que les interesaban y cambió lo que le pareció añejo. Esta generación naciente continuó con un carácter político y una actitud contingente. Sin embargo el estilo pasó a ser menos directo y más metafórico, incorporando además bases musicales más complejas.

Entre 1995 y 1998 el nuevo punto de reunión y de apropiación cultural fue la parte posterior de la Estación Mapocho. Dicho lugar se convirtió en el nuevo hito del movimiento. Llegaban ahí jóvenes de todas las comunas para compartir, estableciendo vínculos, intercambiando información (discos, videos, revistas, técnicas, etc.). Los sábados en la tarde se podían ver a decenas de hiphoperos en los alrededores de este lugar, bailando o improvisando canciones. Definitivamente se recuerda a esta época y a este espacio, como un período de apogeo, que terminó en 1998 como resultado de riñas incitadas por la llegada de mucha gente que no incorporaba los valores comunitarios del hip hop. Luego de esto, un grupo más reducido sigue juntándose los sábados en la pileta detrás del Museo de Bellas Artes.

El año 1997 es decisivo para la masificación del hip hop. En la ciudad de Santiago proliferan y asoman por todos lados graffitis, en Los Morros se realiza el Primer Encuentro Masivo de hip hop, y en el ámbito musical, destaca con protagonismo absoluto la irrupción comercial del grupo Tiro de Gracia. El disco “Ser Humano” encabezó las listas radiales y de ventas, influenciando a las formas de vestir y de ser de

los jóvenes de Santiago y del país. Esta masificación del rap generó choques al interior de la comunidad, ya que no se trataba sólo del grupo de pares, ahora el estilo atravesaba todos los espacios y las clases de la ciudad, conteniendo distintas posiciones sobre qué y quiénes eran hip hop. Además está la fuerte crítica de algunos hiphoperos a la comercialización del movimiento.

Las disqueras y los medios se entusiasmaron con el fenómeno esperando repetir el éxito conseguido con los Tiro de Gracia, así fueron contratados Makiza, Frecuencia Rebelde, Rezonancia, y TapiaRabiaJackson, en definitiva una parte del hip hop dejaba las calles para ser parte del mercado oficial. Independiente de la comercialización, más cercano a la calle, el hip hop evolucionaba hacia la producción independiente con iniciativas de autoproducción. Este fenómeno cultural del hip hop también fue tomado por los medios escritos, así la moda “rapera” por un lado era elogiada generosamente como estilo musical y como producto de consumo, y por otro era asimilada y relacionada con la acción delictual. Se construyó un discurso que instaló en el imaginario de las ciudades una imagen tipo del delincuente urbano: Joven, moreno, proveniente de sectores populares, usa amplias ropas deportivas y zapatillas de marca. Se trata de un estereotipo que marcó con la sospecha y la represión a los hiphoperos y que de paso desprestigió la política crítica del movimiento.

Pese a este intento de configurar al hip hop como un enemigo interno, la subcultura siguió evolucionando, apareciendo nuevos grupos ligados a las “cuatro ramas” (MCing, DJing, break y graffiti). Es una camada que rechaza las multinacionales y los medios tradicionales de comunicación, optando por los proyectos autogestionados de sellos independientes y de radios comunitarias. Además proliferan escuelas de hip hop, tiendas especializadas (“la Otra Vida”, “El Mural”, “Toma!”). Es la generación de la “Novísima Escuela”, que da cuenta de la evolución y la subsistencia de una subcultura urbana y que ahora también quiere escribir y protagonizar la historia del movimiento.

Como podemos ver, la presencia del hip hop responde a un devenir que está marcado tanto por hitos territoriales (lugares míticos de reunión) como por hitos históricos que son recordados como símbolos de identidad para la comunidad en cuestión, dando cuenta de continuidades y discontinuidades en las puestas en escena y en los contenidos de esta subcultura juvenil.

3. PROBLEMÁTICA

Entiendo el fenómeno de las subculturas inseparable de su relación con un contexto histórico, político y económico, donde los procesos de urbanización creciente, mundialización de la cultura a través de la globalización, en un sistema neoliberal que avanza vertiginosamente, junto con la crisis de los metarrelatos (posmodernismo) vinculada a la deslegitimación de las instancias tradicionales de representación y participación política que hasta hace algunas décadas eran válidas, donde existen flujos de información desmesurados a escala mundial, existiendo una multiplicidad de sentidos que han fracturado la integración de la vida social, donde la multiplicidad de sentidos se transforma en saturación y pérdida de los mismos, produciendo fisuras en las relaciones interpersonales y en la socialización. En este contexto los jóvenes, como escape a la incertidumbre, como respuesta ante un sistema que no provee respuestas satisfactorias frente a expectativas de vida, han desarrollado estrategias alternativas a esta falta de posibilidades, a estas fugas del sentido y de sociabilidad y han consolidado subculturas, grupos que se otorgan sentido propio, propios códigos, lenguajes y formas de socialización. Estas subculturas surgen como bandas que se mueven por la ciudad apropiándose de ciertos espacios que les son negados por las sociedades nacionales adultocéntricas hegemónicas y homogeneizantes.

3.1. OBJETIVO GENERAL:

Conocer qué es el hip hop a partir del estudio de casos de jóvenes hiphoperos en la ciudad de Santiago de Chile.

3.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

1. Establecer las diferencias identitarias que existen entre los distintos grupos de jóvenes hiphoperos de Santiago.
2. Describir el accionar de los distintos grupos de jóvenes hiphoperos de Santiago.
3. Explicitar los discursos sobre el hip hop de los distintos grupos de jóvenes hiphoperos de Santiago
4. Identificar las motivaciones de los distintos grupos de jóvenes hiphoperos de

Santiago

5. Elaborar una definición acerca de que es el hip hop en Santiago de Chile.

3.3. HIPÓTESIS:

El hip hop es heterogéneo; existen grupos hip hop conformados por jóvenes en la ciudad de Santiago que comparten una misma interpretación de la subcultura en relación a su grupo. Existe una multiplicidad diversa de acciones delimitadas y características de estos jóvenes. Éstas son escogidas por ellos en relación al grupo en el que se encuentran insertos, ligado con la interpretación personal que tienen del hip hop. Esta interpretación está articulada con lo que ellos consideran relevante dentro de la subcultura. A la vez existen diversos discursos sobre el hip hop que los jóvenes despliegan de acuerdo al grupo de pares donde participan generalmente. Sus motivaciones son variadas y son determinadas por su interpretación de lo que es el hip hop, las acciones que desarrollan dentro de él y sus objetivos personales de vida

4. METODOLOGÍA

4.1. Enfoque metodológico

Esta tesis se enmarca dentro de una metodología cualitativa, vale decir, la manera de realizar la investigación (Taylor y Bogdan, 1987: 15) será desde una perspectiva fenomenológica, tratando de comprender la realidad de los sujetos no a partir un enfoque causal, sino desde un método y una técnica cualitativos, que generan datos descriptivos de los hechos. (*Ibid.*: 16).

Taylor y Bogdan definen a grandes rasgos la metodología cualitativa como:

...la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. [...] Es un modo de encarar el mundo empírico. (*Ibid.*: 20)

La metodología cualitativa posee un diseño de investigación flexible, donde la investigación comienza con interrogantes vagamente formuladas y el trato con los sujetos de estudio intenta seguir conversaciones normales de modo natural. (*Ibid.*: 22)

4.2. Tipo de estudio y diseño de investigación

El tipo de estudio de mi investigación es exploratorio-descriptivo, es decir, la búsqueda de la información se hace desde un ejercicio exploratorio desde un tema que ha sido poco estudiado (Hernández, Fernández y Baptista: 1998: 58) que busca "... especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis" (*Ibid.*: 60), describiendo así los hechos sociales desde selecciones y medidas. (*Ibid.*)

El diseño de investigación (el plan para conseguir responder de forma práctica y concreta las preguntas de investigación) (*Ibid.*: 106) es no experimental (no se

manipulan causas para conocer efectos) (*Ibid.*: 107), transeccional (no es el análisis de un período de tiempo sino un “corte” en éste) (*Ibid.*: 183).

4.3. Universo y Muestra

El universo o población (Briones, 1998: 110) (*Op. Cit.*: 204) de esta tesis son los jóvenes hiphoperos santiaguinos. Entiendo por jóvenes a las personas de ambos sexos entre 15 y 35 años, abarcando edades que habitualmente se asocian a adolescentes y a adultos jóvenes y hiphoperos, que practican y se autoidentifican con el hip hop.

Mi muestra son jóvenes hiphoperos de Santiago, que cumplen el criterio de autodefinirse como hiphoperos. En el momento de la realización de las entrevistas, los sujetos tenían entre 17 y 34 años, y su representatividad respecto de los jóvenes de Santiago no es de tipo estadística sino estructural.

La representatividad estructural se relaciona con que los discursos sociales provienen de sujetos que son al mismo tiempo productos y productores de la estructura de la sociedad en la que viven. Esta relación particular de los seres humanos con su medio ambiente (un medio ambiente formado fundamentalmente por otros seres humanos), hace que los sujetos reproduzcan necesariamente parte del discurso social. El discurso social, a su vez, se forma a partir de la unión de los discursos individuales en un conjunto que reproduce las diferencias que estructuran la vida social. Las diferencias de edad, de género, de clase, de visibilidad social y de posibilidades de ejercicio del poder de los sujetos inciden en la parte del discurso social a la que pueden acceder y por tanto reproducir (Torres, 2001: 163) (Ortí, 2000: 273).

Si una entrevistada se refiere al hip hop desde su condición de mujer, joven, urbana y popular, su discurso es representativo de lo que pueden decir las mujeres, los jóvenes, los habitantes de Santiago y la clase popular. Ella habla desde el lugar que ocupa en la estructura social, que no resulta ser una intersección restringida por sus circunstancias de vida (el cruce de sus características sociodemográficas), sino una suma de perspectivas que le permiten y obligan a sostener su discurso particular, que da cuenta necesariamente de una parte del discurso social compartido. Los que diga esta

entrevistada es entonces representativo, y la muestra es representativa en la medida que los hablantes tengan características que les otorguen representatividad respecto del grupo humano estudiado (los jóvenes hiphoperos de Santiago, que es su universo). Entrevistadora y entrevistada, en este ejemplo, tienen un “lugar estructural y observa[n] desde un ángulo específico” (Torres, 2001: 163).

La muestra en terreno es conseguida a través de la técnica de bola de nieve: “comenzar con un pequeño número de personas, ganar su confianza y a continuación pedirles que nos presenten a otros.” (Taylor y Bogdan, 1987: 41)

Realicé trabajo en terreno en la lógica transeccional, en aproximaciones sucesivas a los temas a través de los entrevistados, desde mayo del 2001 hasta septiembre del 2006, con jóvenes de distintas comunas de Santiago.

Según las ramas del hip hop, la muestra total se caracteriza por número en:

- 15 MCs
- 5 b-boys
- 1 b-girl
- 3 DJs
- 12 Graffiteros
- 2 Graffiteras

Total: 38 entrevistados

Hay 3 entrevistados que tienen más de una entrevista, en distintos tiempos, lo que da un total de 41 entrevistas, de las cuales 21 fueron realizadas por mí.

4.5. Técnica de recogida y producción de la información

La técnica central escogida para producir la información fue la entrevista, en sus modalidades estructurada, semi-estructurada y no estructurada. El propósito inicial de las entrevistas fue recopilar antecedentes empíricos (el hip hop según los jóvenes

hiphoperos), para contextualizar una investigación que combinara las técnicas del método cualitativo.

La entrevista estructurada fue utilizada por otro investigador, quién tenía “un cuestionario con preguntas preestablecidas” (Aguirre Cahué: 1995: 174) el cuál me facilitó su material. (las entrevistas ya realizadas)

El cuestionario utilizado para estas 24 entrevistas fue el siguiente:

4.5.1. Pauta de preguntas

1. Nombre
2. Dirección
3. Edad
4. Estudios (básicos, medios, superiores, postgrado, técnico profesional, otros, etc.)
5. Sexo F ___ M ___
6. Actividad (trabajo)
7. Actividad dentro del movimiento: ___Músico ___Graffitero ___break dancer ___otro
8. ¿Te sientes parte del movimiento hip-hop? SI___ NO___
9. ¿Qué significa ser parte del movimiento hip-hop?
- 10 ¿Cómo llegaste a ser parte de este movimiento?
- 11 ¿Cuáles son sus lugares de encuentro?
- 12 ¿Con qué frecuencia vas a esos lugares?
- 13 ¿Cuántas personas se juntan?
- 14 El grupo que visitas, ¿tiene algún nombre?
- 15 ¿Se sienten parte de una comunidad o tribu?
- 16 Tus amigos, ¿los haces fundamentalmente dentro del grupo hip hop?
- 17 ¿Cuál es el mensaje que, según tú, entrega la cultura hip-hop?
- 18 ¿Cómo se relacionan frente a otros movimientos?, ¿Los aceptan?, ¿Son un clan cerrado?
- 19 ¿Tienen un concepto de territorio o espacio propio?
- 20 ¿Cómo reaccionan ante la invasión de otro grupo?

- 21 ¿Qué actividades relacionadas con el hip-hop realizas? (compra discos, rapea, baila, va a recitales, etc.)
- 22 ¿Haces algún deporte?
- 23 ¿El hip-hop es un movimiento contestatario? ¿por qué lo elegiste? (entre otras opciones como el punk, trash, etc.)
- 24 ¿Cuál es tu visión de la cultura chilena actual?, como sistema o forma de vida.
- 25 ¿Qué objetas de las pautas culturales chilenas?
- 26 ¿Cuál es tu opinión del sistema político actual?
- 27 ¿Te sientes escuchado o representado por las instituciones políticas (diputados, senadores, presidente, etc.)?
- 28 ¿Cuál es tu postura frente a: sexo, religión, drogas?
- 29 Cómo opera el hip-hop, de origen norteamericano, en la cultura chilena
- 30 ¿A qué atribuyes que el hip-hop traspase las fronteras?
- 31 ¿Qué mecanismos proponen para el cambio de la sociedad?
- 32 ¿Qué es lo específico que aporta el hip-hop a la vida cotidiana?
- 33 Nombra temáticas que aborda el hip-hop (sin límite)
- 34 ¿En qué circunstancias de tu vida cotidiana incorporas la cultura hip-hop?
- 35 ¿En qué rango de importancia está la música dentro del movimiento hip-hop?
- 36 ¿Cómo te ves en el futuro, en 10 años más?, ¿Seguirás siendo hip-hop?
- 37 ¿Qué esperaban de ti tus padres?
- 38 ¿Cómo crees que te caracteriza la sociedad?
- 39 ¿De dónde sacas la fuerza para seguir con tu tarea? (motivaciones para seguir siendo hip-hop)
- 40 Ordena cada categoría en orden de importancia: __trabajo, __familia, __estudio, __realización personal, __amigos, __recreación, __música, __arte visual, __baile, __literatura.
- 41 ¿Por qué no quisiste ser una polea más del sistema?
- 42 ¿Cuál es tu opinión a cerca de los roles que desempeñaron tus padres en la vida?
- 43 ¿Sientes que se afirma tu propio ser con el ser hip-hop?
- 44 ¿Qué haces cuando te deprimes?
- 45 Existe una forma de vestirse diferente al resto ¿qué sientes cuando te vistes?

- 46 Dentro del ambiente educacional, colegio, liceo, universidad, y trabajo. En cada una de esas etapas, ¿te sentías tomado en cuenta?
- 47 ¿Te costaba tener amigos antes de ser hip-hop?
- 48 ¿Cómo te iba en la vida amorosa antes del hip-hop?
- 49 ¿Cuál es tu ideal de pareja? (¿debe ser hip hop?)
- 50 Tus padres son: autoritarios, les importa poco lo que haces, otro (especificar).

El segundo tipo de entrevista empleado para la recogida de los datos fue la entrevista semi-estructurada, que es sin un cuestionario preestablecido donde existe un “guión en el cual se recogen todos los temas que se deben de tratar [...], pero nunca se reflejan las preguntas concretas”. (*Ibid.*)

4.5.2. El guión utilizado para llevar a cabo estas 11 entrevistas es el siguiente:

- Nombre / edad
- Primeros contactos con la subcultura/tiempo en ella
- El graffiti, el tag, el breakdance y sus significados
- Significado / definición del hip hop para él/ella
- El hip hop como crítica a la sociedad / hip hop *underground* versus hip hop comercial
- Proyecciones a futuro

A partir de éste guión fueron saliendo otros temas, que se sucedían entre los entrevistados.

Finalmente, las entrevistas 6 no estructuradas realizadas -donde “el entrevistado puede llevar la entrevista según su voluntad, dentro de un orden establecido por el entrevistador” (*Ibid.*)- fueron hechas a hiphoperos con mucho conocimiento sobre la subcultura, al principio y al final del trabajo en terreno.

Ejemplo de otras técnicas utilizadas fueron la observación participante en el VI Encuentro de la Calle (noviembre de 2002) y el Foro “Cultura Hip Hop” (octubre de 2004) que consiste en “un proceso caracterizado por parte del investigador, como forma «conciente y sistemática de compartir, en todo lo que le permitan las circunstancias, las

actividades de la vida, y, en ocasiones, los intereses y afectos de un grupo de personas. Su propósito es la obtención de datos acerca de la conducta a través de un contacto directo y en términos de situaciones específicas...” (Anguera, 1995: 77).

En este largo proceso de recopilación de antecedentes, comencé a alcanzar el punto de saturación al que se hace referencia en la metodología cualitativa: después de las entrevistas de enero y febrero de 2005 ya tenía suficiente claridad sobre la subcultura hip hop, la vida de los jóvenes que lo practican, y estaba alcanzando el punto de saturación empírica (entrevistados adicionales no me aportaban información sustancialmente distinta a la ya recopilada).

De esta manera, el trabajo preliminar de elaboración de la presente investigación, que se había extendido por 2 años, se constituyó en la investigación en sí misma, a la que era necesario agregarle todo el trabajo de sistematización de la experiencia, profundización teórico-académica y conclusiones desde la perspectiva antropológica. Después de realizar esta parte central del trabajo, solo bastaron un par de entrevistas a informantes claves para dilucidar puntos específicos y consideré que no era necesario realizar una etnografía.

4.6. Técnica de Análisis de la Información

La técnica de análisis escogida para verificar la hipótesis y generar la teoría sobre este estudio fue el Análisis Inductivo que se utiliza para procesar datos cualitativos (Taylor y Bogdan, 1987: 156)

Según el profesor Álvaro Gaínza⁵ el análisis inductivo consiste en una serie de pasos, donde desde la recogida de la información en terreno, en este caso, las entrevistas, se transcriben las cintas, para luego ser leídas, releídas y decodificadas. En la codificación se buscan las ideas que se repiten, y se van seleccionando los párrafos de acuerdo a categorías. Se buscan regularidades en los temas emergentes, las cuáles se plasman en temas que se construyen como tipologías. Luego se relacionan los temas y subtemas donde se sacan las ideas centrales que dijeron los sujetos. Finalmente, cuando hay un

⁵ Notas del cuaderno de cátedra de Método V con el profesor Álvaro Gaínza. 2º semestre de 2001.

orden de las citas por temas y subtemas, se hace una interpretación, donde se plasman las impresiones del investigador en relación a lo que dijeron los hablantes.

Para fundamentar mejor lo anterior, el Análisis Inductivo puede describirse sintéticamente como un procedimiento en 4 etapas, que opera de manera iterativa o recursiva, al volver sobre el material en aproximaciones sucesivas de cada vez mayor definición y claridad.

Etapa 1: Clasificación o codificación.

Se buscan las frases que se repiten, es decir, se realiza un primer pre-análisis de la transcripción, donde el investigador pone en suspenso lo que sabe sobre el tema (ideas y teorías preconcebidas, lo que se pretendía averiguar al elaborar las pautas de entrevistas, etc.), y toma el material tal cual es, explorando y leyendo con el objetivo de buscar las regularidades de los discursos. Esto equivale a la Codificación Abierta del modelo de Strauss y Corbin (2002) tal como fue propuesta en la década de 1970. Ellos obtenían la Codificación Abierta a partir del microanálisis, entendido como el análisis detallado, línea por línea, necesario al comienzo de un estudio para generar categorías iniciales (con sus propiedades y dimensiones) y sugerir las relaciones entre ellas -los conceptos-. (Strauss y Corbin, 2002: 63) Así se obtienen las primeras categorías a considerar para la conformación de una teoría inicial respecto a las expresiones del hip hop en jóvenes de Santiago. En lo práctico, esta etapa debe culminar con el subrayado de párrafos de acuerdo a categorías.

Etapa 2: Tematización.

Aquí se procede a ordenar los párrafos por tema. Lo relevante es basarse en la etapa anterior, para así poder elaborar categorías de temas, es decir, un ordenamiento conceptual de las categorías más relevantes establecidas, identificando los temas transversales que recorren el material.

Esto da paso de manera fluida a la relación de categorizaciones (*Ibid.*:123), temas (*Ibid.*: 127) y subtemas (*Ibid.*: 130). En este segundo nivel de análisis aparece aquello que es

más pertinente a los objetivos propuestos en la investigación, paso lógico necesario para lograr una mayor profundización. Así se puntualizan las categorías principales, debido a que se vinculan relaciones posibles entre categorías, temas y subtemas. Esto implica un nivel de abstracción y análisis mayor que se va delineando de a poco hasta configurar la temática fundamental de la investigación.

Etapa 3: Categorización.

En esta etapa se categoriza cada uno de los temas, recurriendo al primer nivel de tematización del tema 1, luego del tema 2, y así sucesivamente, introduciendo las citas de las categorías. Lo importante es sacar la idea central de lo que dijo el sujeto, teniendo en cuenta simultáneamente la clasificación fraseológica y el marco temático. Esta etapa y la anterior juntas corresponden a lo que Strauss y Corbin (*Ibid.*: 134) llaman Codificación Axial en la formalización de su método de análisis de material transcrito.

Etapa 4: Interpretación.

Aquí “El investigador pasa de la descripción a la interpretación y la teoría a través de conceptos y proposiciones”. (Taylor y Bogdan, *Op. Cit.*: 163) buscando asociar los diferentes temas, donde se interpreta lo dicho por los informantes. Se desarrollan conceptos, que son “ideas abstractas generalizadas a partir de hechos empíricos” (*Ibid.*) y a partir de la interpretación se plantean pequeñas teorías, relacionando los temas y subtemas.

5. MARCO CONCEPTUAL

5.1. Cultura e Identidad

5.1.1. El concepto de Cultura

El concepto de cultura en antropología es el tema más transitado. Tomaré como definición para efectos de esta investigación el concepto de cultura de Néstor García Canclini (2004), que proviene de sus postulados anteriores:

...la cultura abarca el *conjunto de los procesos sociales de significación*, o, de un modo más complejo, la cultura abarca el *conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social*. (García Canclini, 2004: 34)

De otro modo

La cultura se presenta como procesos sociales, y parte de la dificultad de hablar de ella deriva de que se produce, circula y se consume en la historia social. (*Ibid.*)

Cito esta definición ya que dentro de los postulados del autor aparece como central para la antropología actual la idea de cultura construida desde la interculturalidad, que considero fundamental para tratar el tema de las culturas juveniles. Para el autor

...lo que tratamos de ver actualmente, dado que las condiciones de producción, circulación, y consumo de cultura no ocurren en una sola sociedad, es cómo se reelabora el sentido interculturalmente. No sólo dentro de una etnia, ni siquiera dentro de una nación, sino en circuitos globales. (*Ibid.*: 35)

En relación al análisis del hip hop se suele sostener que por ser originado en EE.UU., es un fenómeno foráneo, ajeno a lo chileno y a los jóvenes de este país. Al adquirir la visión intercultural en el contexto mundial actual podemos comprender que los fenómenos ya no son exclusivos de una sola cultura. Los procesos de globalización han alcanzado al presente una profundidad y extensión que hacen difícil establecer un límite entre lo propio y lo foráneo, entre lo nacional y lo importado. Esto “...se vuelve evidente cuando estudiamos sociedades diversas, o sus intersecciones con otras y sus cambios en la historia” (*Ibid.*: 34), lo que me lleva a asumir esta posición procesual y cambiante de la cultura.

García Canclini en este mismo texto plantea el ejemplo sobre sus estudios acerca de la artesanía en México, afirmando que ciertos grupos (en este caso indígenas o campesinos) producen estos objetos, los cuales circulan por la sociedad y son apropiados por distintos sectores sociales que les otorgan diversas funciones. El autor plantea que en estos casos no ocurre la pérdida del significado del objeto sino su transformación:

Es etnocéntrico pensar que se ha degradado el sentido de la artesanía. Lo que ocurrió fue que cambió de significado al pasar de un sistema cultural a otro, al insertarse en nuevas relaciones sociales y simbólicas. (*Ibid.*)

En relación a esto mismo, profundizando el autor agrega

Desde un punto de vista antropológico, no hay razones para pensar que un uso sea más o menos ilegítimo que otro. Con todo derecho, cada grupo social cambia la significación y los usos. [...] estamos hablando de circulación de bienes y mensajes, cambios de significado, el pasaje de una instancia a otra, de un grupo a varios. En esos movimientos se comunican significados, que son recibidos, reprocesados o recodificados. (*Ibid.*: 35)

Planteo que lo mismo sucede con el hip hop como filosofía de vida⁶. Si me guío por el planteamiento de este autor, que el hip hop tenga un origen foráneo no significa que sea

⁶ Término acuñado por sus propios exponentes

un fenómeno ajeno introducido en la realidad chilena: lo que ocurre es que su significado se adopta y se adapta en otra realidad contextual y es enarbolado por los jóvenes que se lo apropian, pasando a ser sus actores y exponentes.

En esta época nuestro barrio, nuestra ciudad, nuestra nación son escenarios de identificación, de producción y reproducción cultural. Desde ellos, sin embargo, nos apropiamos de otros repertorios culturales disponibles en el mundo, que nos llegan cuando compramos productos importados en el supermercado, cuando encendemos el televisor, al pasar de un país a otro como turistas o migrantes. (*Ibíd.*)

Bien. A la definición de cultura anterior, García Canclini agrega que esta perspectiva procesual, intercultural y cambiante de la cultura está compuesta por variadas formas o partes relacionadas con la función social y el sentido que la cultura adquiere dentro de la sociedad. (*Ibíd.*)

Este autor plantea así cuatro vertientes, que destacan diversos aspectos de esta concepción de la cultura, siendo la primera “... la que ve la *cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad*”, poniendo énfasis en la apropiación de los diversos *repertorios culturales* que se encuentran disponibles en el mundo actual a raíz de los procesos de globalización y flujo creciente de los significados. “Esta configuración transversal de sentido complejiza cada sistema simbólico”, en relación a lo anterior y a la perspectiva intercultural. (*Ibíd.*)

Una segunda tendencia de la cultura que esboza el autor en este marco está relacionada con los valores, donde “*la cultura es vista como una instancia simbólica de la producción y reproducción de la sociedad*”, ligada a lo cotidiano, donde se desenvuelven procesos de significación. La cultura da cuenta de la sociedad, le da sentido; (*Ibíd.*: 37)

La tercera vertiente proyecta a “*la cultura como una instancia de conformación del consenso de la hegemonía, o sea de configuración de la cultura política, y también de la legitimidad.*”. En este sentido es el escenario donde se ven los cambios y las relaciones de poder. (*Ibíd.*)

Los recursos simbólicos y sus diversos modos de organización tienen que ver con los modos de autorrepresentarse y de representar a los otros en relaciones de diferencia y desigualdad, o sea nombrando o desconociendo, valorizando o descalificando. (*Ibid.*: 38)

En este tramo importan los discursos que hablan de “los otros” y las reapropiaciones de significados que suceden tras estas designaciones.

Finalmente el cuarto rasgo lo constituye “la *cultura como dramatización eufemizada de los conflictos sociales*” como dramatización simbólica, la cuál se plasma en la sociedad a través de diversas actividades como el teatro, las artes y los deportes. (*Ibid.*)

Para García Canclini estas cuatro expresiones son formas en como nos narramos lo que acontece con la cultura en la sociedad, no como un paradigma sino como formas de conocer la vida social. (*Ibid.*)

5.1.2. Identidad

El tema de la identidad viene adquiriendo un carácter central en las ciencias sociales desde la década del '60, y se introduce a partir del psicoanálisis y sus estudios sobre el individuo. (*Er.*: “Identidad”. Términos críticos de sociología de la cultura: 129). En él se cruzan los planos individual y colectivo.

Así el tema de la identidad ha sido abarcado desde distintas disciplinas. Desde la antropología la identidad ha sido ligada a variados conceptos y entendida desde distintos paradigmas. Dos de ellos, ligados al tema de la etnicidad son: el paradigma consustancial, que dice relación con la esencialidad de un grupo étnico y como esto se manifiesta en valores culturales fundamentales de una identidad ya dada, y el paradigma relacional, que dice relación con las nociones de autoconciencia, de etnogénesis, con la posibilidad de que se cree y se recree una identidad étnica, con la noción de etnia entendida como algo dinámico. En esta última se nos plantea cómo en la noción de

límite se constituye la diferencia; cómo la identidad surge en relación a la alteridad, al otro, a los otros, que son distintos a lo propio.⁷

Entiendo la identidad no como un constructo esencialista, sino más bien como una relación dinámica, cambiante, que surge en relación con el contexto y que puede recrearse en relación con la historia. La identidad como una relación de identificación y diferenciación de los otros, una tensión cambiante entre relaciones dinámicas. Aunque esto no implica que en los discursos, en las incursiones identitarias, no hallan búsquedas esencialistas.

Para Jorge Larraín, en su libro “Identidad Chilena” (2001), el concepto de identidad tiene plurales significados. Uno de ellos se relaciona con la “cualidad o conjunto de cualidades con las que una persona o grupo de personas se ven íntimamente conectados. [En este sentido]...la identidad tiene que ver con la manera en que grupos e individuos se definen a sí mismos al querer relacionarse -identificarse- con ciertas características” (Larraín, 2001: 23). Para el autor esta acepción de la identidad abre la perspectiva del cambio, al estar influida por la expectativa social y porque las cualidades que constituyen a la identidad tienen un carácter subjetivo y pueden cambiar. “La identidad cualitativa responde a la pregunta acerca de lo que a cada cual le gustaría ser”, involucrando al pasado y al futuro (*Ibid.*).

A lo anterior, Larraín plantea la interrogante acerca de “... por qué personas distintas se identifican con cualidades diferentes” y agrega la importancia de saber que “... la relación de uno mismo consigo mismo debe ser entendida como un proceso intersubjetivo que supone una relación con otros”. Así, para contestar la pregunta “«quién quisiera ser yo» el juicio de los otros es crucial”. (*Ibid.*: 24)

Profundizando en esta noción, Larraín establece “tres elementos componentes de la identidad”.

En el primer elemento “los individuos se definen a sí mismos, o se identifican con ciertas cualidades, en términos de ciertas categorías sociales compartidas. Al formar sus

⁷ Términos vistos en la cátedra de etnología I 2000, con el profesor José Luis Martínez.

identidades personales, los individuos comparten ciertas lealtades grupales o características... que son culturalmente determinadas y contribuyen a especificar al sujeto y su sentido de identidad.” (*Ibid.*: 24)

Aquí el autor conecta los conceptos de cultura e identidad, al plantear que “...la cultura es uno de los determinantes de la identidad personal. Todas las identidades personales están enraizadas en contextos colectivos culturalmente determinados. Así es como surge la idea de identidades culturales. Cada una de estas categorías compartidas es una identidad cultural” (*Ibid.*: 25).

Según Larraín, un segundo elemento componente de la identidad es el material que “incluye el cuerpo y otras posesiones capaces de entregar al sujeto elementos vitales de autorreconocimiento”, porque “...al producir, poseer, adquirir o modelar cosas materiales los seres humanos proyectan sobre su sí mismo, sus propias cualidades en ellas”. Yendo aún más allá, el autor afirma que “toda propiedad significa una extensión de la personalidad; mi propiedad es lo que obedece a mi voluntad, [...] aquello en lo cual mi sí mismo se expresa y se realiza externamente...” (*Ibid.*: 26).

Este elemento componente de la identidad relaciona los conceptos de identidad y de cultura de García Canclini. Larraín plantea al respecto que

Es a través de ese aspecto material que la identidad puede relacionarse con el consumo y con las industrias tradicionales y culturales. Tales industrias producen mercancías, bienes de consumo que la gente adquiere en el mercado, sean objetos materiales o formas de entretenimiento y arte. Cada compra o consumo de estas mercancías es tanto un acto por medio del cual la gente satisface necesidades, como un acto cultural en la medida que constituye una manera culturalmente determinada de comprar o de consumir mercancías. (*Ibid.*: 27).

Recordemos que García Canclini se refiere a la cultura como procesos sociales de producción, circulación y consumo de significados (*Op. Cit.*: 34); Larraín identifica el consumo de bienes, en su doble dimensión material y simbólica, como elemento central para la construcción de la identidad. En relación a esto:

Las cosas materiales hacen pertenecer o dan el sentido de pertenencia en una comunidad deseada. En esta medida ellas contribuyen a modelar las identidades personales al simbolizar una identidad colectiva o cultural a la cuál se quiere acceder. (*Op. Cit.*: 28).

Esto se puede relacionar con el concepto de rasgos diacríticos que desarrollaré más adelante.

El tercer elemento de la identidad se relaciona con “...la construcción del sí mismo [que] necesariamente supone la existencia de «otros» en un doble sentido” (*Ibid.*). Por un lado “Los otros son aquellos cuyas opiniones acerca de nosotros internalizamos; [...] «nuestra autoimagen total [que] implica nuestras relaciones con otras personas y su evaluación de nosotros». El sujeto internaliza las expectativas o actitudes de los otros acerca de él o ella, y estas expectativas de los otros se transforman en sus propias auto-expectativas”.

El medio social [...] no solo nos rodea, sino que también esta dentro de nosotros. En este sentido se podría decir que las identidades vienen de afuera en la medida que son la manera como los otros nos reconocen, pero vienen de adentro en la medida que nuestro autorreconocimiento es una función del reconocimiento de los otros que hemos internalizado”. (*Ibid.*: 28)

Por otro lado, la construcción del sí mismo donde “los otros” “...son aquellos con respecto a los cuáles el sí mismo se diferencia y adquiere su carácter distintivo y específico” (*Ibid.*); “Para definirse a sí mismo se acentúan las diferencias con los otros. La definición de sí mismo siempre envuelve una distinción con los valores, características y modos de vida de otros”; en definitiva “mecanismos de diferenciación con el «otro»” (*Ibid.*: 32). Esto se relaciona con la concepción de identidad relacional que planteé anteriormente.

A la vez este tercer elemento componente de la identidad que plantea Jorge Larraín es fundamental y se liga a la concepción de grupos étnicos e identidad que plantea Fredrik Barth (1976).

Barth, en relación a la cultura, nos plantea a grandes rasgos que “puesto que la cultura no es sino una forma de describir la conducta humana, se podría concluir que existen grupos discretos de individuos, es decir, unidades étnicas correspondientes a cada cultura” (Barth, 1976: 9), podríamos decir, unidades de grupos humanos correspondientes a cada cultura.

...el foco de la investigación es el *límite* étnico que define al grupo y no el contenido cultural que encierra. [...] los límites a los cuales debemos dedicar nuestra atención son límites sociales [...] El hecho de que un grupo conserve su identidad, aunque sus miembros interactúen con otros, nos ofrece normas para determinar la pertenencia al grupo y los medios empleados para indicar afiliación o exclusión. [...] necesitamos analizar los diferentes medios por los cuales logran conservarse, pues, no es sólo mediante un reclutamiento definitivo, sino en virtud de una expresión y una ratificación continuas. (*Ibid.*: 17)

Así para Barth es fundamental el tema de las fronteras entre unidades de grupos humanos. Las fronteras que existen entre un grupo y otro son las que delimitan las identidades relacionadas con la autoadscripción y una concepción de la identidad aescencialista.

Volviendo a Larraín (2001), y desarrollando el tema de la identidad personal, este autor cita a Axel Honneth, quien plantea que el autorreconocimiento posibilita la identidad y se expresa de tres formas: como autoconfianza, como auto-respeto y como autoestima. Sin embargo este autorreconocimiento depende del reconocimiento que antes se haya producido desde el exterior, y que este reconocimiento halla sido incorporado y valorado por el sujeto. Esto también se liga a la idea de identidad relacional planteada anteriormente.

La construcción de la identidad es un proceso intersubjetivo de reconocimiento mutuo. La confianza en sí mismo surge en el niño en la medida en que la expresión de sus necesidades encuentra una respuesta positiva [...] de los otros [...] De igual manera el respeto de sí mismo... depende de que otros respetan su dignidad humana y [...] los derechos que acompañan esa dignidad. [...] la

autoestima puede existir sólo en la medida que los otros reconozcan el aporte de una persona como valioso. (*Op. Cit.*: 2001, 29)

Finalmente Larraín, interpretando a Honneth plantea que habrían “3 formas de falta de respeto concomitantes con las 3 formas de reconocimiento que pueden contribuir a la creación de conflictos sociales y a una «lucha por el reconocimiento», en sectores que están privados de esa forma de respeto.” (*Ibid.*: 30)

Una de ellas es

...la devaluación cultural de ciertos modos de vida o creencias y su consideración como inferiores o deficientes, lo que impide al sujeto atribuir valor social o estima a sus habilidades y aportes.

Esta falta de respeto o negación de las concepciones de vida de los sujetos generaría una reacción emocional negativa, que se expresaría en “la base motivacional de la lucha por el reconocimiento: «porque es sólo al reconquistar la posibilidad de una conducta activa [y reconocida en la sociedad] que los individuos pueden deshacerse del estado de tensión emocional a que son sometidos como resultado de la humillación» [humillación de no ser aceptados en sus concepciones de vida por la sociedad]. Por ende, la experiencia de la falta de respeto sería la fuente de las formas colectivas de resistencia y lucha social. Sin embargo, “éstas no son un resultado automático de respuestas individuales. Sólo si existen los medios de articulación intersubjetiva de tales emociones en un movimiento social, nacerán formas colectivas de lucha” (*Ibid.*)

5.1.3. Cultura e identidad

Para entender la relación que existe entre identidad y cultura, la antropóloga argentina Ana María Gorosito (1994) plantea que “Identidad y cultura son dos categorías del pensamiento antropológico marcadas por una misma tensión, entre la universalidad y la particularidad.” (*Er.*, “Identidad, cultura y nacionalidad”. Globalización e Identidad Cultural: 101)

Para ella “la identidad es una expresión de la cultura” (*Ibid.*: 102); entiendo por esto que la identidad es una de las formas en como se manifiesta y refleja la cultura. En este sentido:

La identidad es un aspecto crucial de la reproducción cultural: es la cultura internalizada en sujetos, subjetivada, apropiada bajo la forma de una conciencia de sí en el contexto de un campo ilimitado de significaciones compartidas con otros. (*Ibid.*)

A la vez, para ella la identidad es un aspecto trascendental en la constitución y reafirmación de las relaciones sociales. De esta forma la identidad por un lado posee un sentido de identificaciones múltiples y sucesivas como los planos posibles de extensión que cada sujeto encarna singularmente, que tiene un límite en la cultura, en términos de posibilidades de adscripción cultural, y por otro tiene un sentido en el límite que constituye con la otredad radical. (*Ibid.*: 103)

Gorosito esboza que la cultura occidental contemporánea, -básicamente a partir de los medios de comunicación de masas y la tecnología-, se funda como una matriz de múltiples identidades posibles. (*Ibid.*: 103, 104) En relación a esto, desde lo cultural habría una apertura hacia la heterogeneidad, sin embargo para ella la sociedad tendría “contornos más rígidos” (*Ibid.*: 104) en el sentido de que el sujeto social se debe configurar en relación a las necesidades del capitalismo (*Ibid.*: 107), y del capitalismo de Estado, su ideología y su orgánica según lo que interpreto del texto.

En relación a lo anterior, y por otro lado, las identidades también se expresarían “...como la oportunidad para un nuevo despliegue en la generación de bienes que consagran la realidad de esas identidades bajo la forma de consumos diferenciados” (*Ibid.*: 108)

5.2. Juventud y moratoria

La identidad hip hop es un fenómeno propio de la juventud. A continuación esbozaré los conceptos que me acercarán a una definición de juventud pertinente a este estudio.

5.2.1. El concepto de Moratoria

Mario Margulis y Marcelo Urresti en su ensayo “La juventud es más que una palabra” (1996), entregan una definición atinente a los objetivos de esta investigación.

Los autores comienzan aceptando la utilidad de considerar a la juventud como un período de moratoria, superando la idea de juventud como relacionada a la categorización por edad (Margulis y Urresti, 1996: 1). A la vez para ellos, en la literatura sociológica existiría un consenso generalizado en comprender a la juventud y a los jóvenes como determinados por la cultura de la sociedad a la que pertenecen, particularmente por la diferenciación social, consenso al que ellos adhieren (*Ibid.*). En este sentido

...la juventud depende de una moratoria, un espacio de posibilidades abierto a ciertos sectores sociales y limitado a determinados períodos históricos. A partir de mediados del siglo XIX y en el siglo XX, ciertos sectores sociales logran ofrecer a sus jóvenes la posibilidad de postergar exigencias -sobre todo las que provienen de la propia familia y del trabajo-, tiempo legítimo para dedicarse al estudio y la capacitación, postergando el matrimonio, permitiéndoles así gozar de un cierto período durante el cual la sociedad brinda una especial tolerancia. (*Ibid.*)

La juventud como una moratoria social se vincula así con que determinadas clases (principalmente media y alta), pueden ofrecer a sus jóvenes por determinado período de tiempo un beneficio de permisividad y condescendencia frente a las exigencias de la vida adulta y permitir cierta postergación de éstas.

Aquí Margulis y Urresti vinculan el concepto de juventud con la diferenciación de clases sociales, que implica una diferencia en la experiencia de la juventud. Esta deja de ser, entonces, tan solo una “categoría etaria que posee, sin distinciones, características

uniformes”. La posibilidad de ser joven no se les otorga de la misma manera a todos los individuos de la misma edad cronológica. (*Ibid.*: 2)

Sin embargo para ellos que la juventud no sea igual a un rango de edad no implica que la edad cronológica no sea un factor relevante en la construcción histórico-cultural de la juventud; la relación de juventud y edad no es simple ni directa, es a través del concepto de moratoria vital, que se complementa la noción de moratoria social ya mencionada (*Ibid.*: 4):

...la juventud puede pensarse como un período de la vida en que se está en posesión de un excedente temporal, de un crédito o de un plus, como si se tratara de algo que se tiene ahorrado, algo que se tiene de más y del que puede disponerse, que en los no jóvenes es más reducido, se va gastando, y se va terminando antes, irreversiblemente, por más esfuerzos que se haga para evitarlo. (*Ibid.*)

Esta ventaja, este “capital temporal” (sin considerar la clase o el género) se relaciona con una sensación de confianza de los jóvenes, relacionada básicamente a una sensación de estar lejos de la muerte. (*Ibid.*: 5)

Los autores distinguen también a los jóvenes de los no jóvenes, en términos de la moratoria vital.

...los no jóvenes poseen una prudencia que tiene que ver con la experiencia acumulada, pero más con el tiempo que se ha escapado o perdido; con el paso del tiempo, progresivamente, la espera va ocupando el espacio de la esperanza. De ahí la sensación de invulnerabilidad que suele caracterizar a los jóvenes, su sensación de seguridad: la muerte está lejos, es inverosímil, pertenece al mundo de los otros, a las generaciones que preceden en el tiempo, que están antes para cumplir con esa deuda biológica. (*Ibid.*)

Con posterioridad y sobre esta moratoria vital, aparecen “diferencias sociales y culturales en el modo de ser joven, dependiendo de cada clase, y también de las luchas por el monopolio de su definición legítima, que implica la estética con que se supone

que se la habrá de revestir”, los signos visibles que caracterizan y representan a la juventud (*Ibíd.*).

A estos dos conceptos establecidos, moratoria vital y moratoria social, Margulis y Urresti les asocian respectivamente los términos joven y juvenil:

... se puede distinguir -sin confundir- a los jóvenes de los no jóvenes por medio de la moratoria vital, y a los social y culturalmente juveniles de los no juveniles, por medio de la moratoria social. En consecuencia, se puede reconocer la existencia de **jóvenes no juveniles** -como es, por ejemplo, el caso de muchos jóvenes de sectores populares que no gozan de la moratoria social y no portan los signos que caracterizan hegemónicamente a la juventud-, y **no jóvenes juveniles** -como es el caso de ciertos integrantes de sectores medios y altos que ven disminuido su crédito vital excedente pero son capaces de incorporar tales signos. (*Ibíd.*: 6)

Finalmente los autores aclaran que la clase no determina la condición de juventud en un sujeto, ya sea hombre o mujer.

5.2.2. Moratoria y juventud urbano-popular

En relación al concepto de moratoria, José Weinstein (1984) contribuye afirmando que los jóvenes urbano-populares “no pueden permanecer en esta moratoria que requiere de tiempo y recursos del cual ellos no disponen”, no tienen tiempo en el sentido de que ellos deben asumir tempranamente roles de adulto, -como la actividad laboral-, ni recursos en el sentido de que deben mantenerse o ser mantenidos para sobrevivir. (Weinstein, 1984: 23)

La definición a grandes rasgos de la juventud urbano-popular para el autor “está constituida por los jóvenes que habitan en centros urbanos y que viven en situación de pobreza o de privación respecto de los bienes y servicios elementales (educación, salud, empleo, etc.) donde “...muchos de estos jóvenes tienen diversas actividades (estudio, trabajo, cesantía); que tienen diferencias ideológicas y políticas; que tienen distintos

grados y ámbitos de inserción en la sociedad; y que incluso su mismo nivel de pobreza es variable.” (*Ibíd.*:27)

Para el autor existen cinco elementos que caracterizan a la juventud urbano-popular y que la diferencian del resto de las juventudes (de clase media y alta):

a) Su contacto y cercanía con el mundo del trabajo:

“Este contacto puede darse por el ingreso efectivo al trabajo, por el intento de ingreso al trabajo no logrado (cesantía), por la consecución de trabajos ocasionales, o por el apoyo a miembros del grupo familiar o vecinal que realizan labores productivas.” (*Ibíd.*: 28)

b) Su relación conflictiva con la educación formal:

“Son los jóvenes de sectores populares los que tienen las mayores tasas de repitencia y deserción escolar.”, relacionado con el ingreso precoz al mundo, o con la imposibilidad de costear los estudios. “Pero también debe de considerarse la falta de correspondencia existente entre la realidad en que les tocara vivir y los conocimientos y orientaciones entregados en la institución escolar” que no tienen un fin en sí mismos sino que están orientados a seguir los estudios universitarios. En relación a esto, “parece existir una significativa educación informal realizada por la familia, el grupo de pares u otros pobladores. Así, por ejemplo, la mayoría de las veces los oficios y trabajos que estos jóvenes desempeñan son aprendidos de manera informal en el medio popular.” (*Ibíd.*: 29)

c) Una mayor importancia del grupo de pares:

“... la familia popular está muchas veces atravesada por diversos conflictos y condiciones que hacen que se acoja y estimule en menor medida a los jóvenes. Incluso muchos deban pasar largos períodos del día en la calle o en las esquinas debido al ambiente existente en su hogar.

En este contexto la relación con los otros jóvenes y, con el grupo de jóvenes adquiere una fuerte significación, encontrándose o al menos buscándose, en ella muchos elementos que suelen darse en la dinámica familiar en otros estratos sociales.” (*Ibíd.*: 30)

d) Su mayor proximidad con la pobreza y las conductas desviadas:

“Las altas tasas de alcoholismo, delincuencia, prostitución y drogadicción, hacen que no solo los jóvenes los conozcan más sino que también generan una mayor capacidad de "convivencia" y de defensa frente a ellos. Es decir, la presencia frecuente de estos fenómenos llevan a que el joven sea socializado por el medio respecto de ellos, adquiriendo ciertas habilidades y destrezas para hacerles frente.”
(*Ibid.*:31)

e) Una menor coordinación en la adquisición de los roles adultos:

“... el ingreso al mundo laboral no tiene una necesaria vinculación con la preparación escolar, ni tampoco es sinónimo de adultez, y la conformación de la nueva familia se da muchas veces en continuidad con alguna de las antiguas, con la cual siguen conviviendo. No se produce, entonces, este nítido cambio de status entre estudiante y trabajador, o entre ser hijo y ser esposo/padre.” (*Ibid.*: 32)

5.3. Discusión acerca de tribus urbanas y culturas juveniles.⁸

Para Maffesoli (1990), primer sociólogo que habla de este proceso de neotribalización en las sociedades de masa, las tribus urbanas surgen como característica de esta sociedad posmoderna, donde existe por un lado una masificación creciente de la sociedad y por otro, el surgimiento de “microgrupos”, en un constante vaivén paradójico, “el constante vaivén que se establece entre la masificación creciente y el desarrollo de esos microgrupos que yo doy en llamar ‘tribus’” (Maffesoli, 1990: 29).

Este autor plantea que el saber moderno racionalista, dentro de este proceso histórico en el que vivimos, cambio de siglo, es reemplazado por la socialidad afectiva, cotidiana, donde prima el sentir en común, la solidaridad, la idea de comunidad emocional. En este saber afectivo también se da lo que él llama la potencia popular –intrínseca- que apunta a una soberanía popular, donde existirían hasta otro tipo de dioses, como el comercio, distinto al saber político racionalista -extrínseco-. La tribu entonces tiene una sensibilidad sostenida en lo cotidiano y nos da cuenta de esta nueva socialidad de fin de siglo (XX).

⁸ Trabajo realizado anteriormente, junto con Pablo Arriagada y Alejandra Sandoval. Ver bibliografía.

Para Maffesoli los valores de las tribus urbanas dirían relación con la autoafirmación de la subjetividad en y con el grupo, la apropiación y defensa de la territorialidad, en el sentido de la ciudad como espacio simbólico donde se construye identidad y un predominio de las experiencias estético-sensibles. Los rasgos básicos de este proceso de neotribalización están dados por los conceptos de “comunidad emocional”, donde priman las emociones por sobre la racionalidad instrumental, “energía subterránea” que dice relación con un vitalismo de la masa a través de la emoción y el sentir en común, “sociabilidad dispersa”, relacionada con la lógica emocional y “fiscalidad de la experiencia”, que nos habla de la paradoja de que a mayor globalización y cosmopolitismo metropolitano, mayor será el deseo de identificación localista e intimista. (Zarzuri y Ganter, 1999)

Reguillo (2000) a su vez plantea que la multiplicidad de sentidos propios de la sociedad de fin de milenio disloca los dispositivos cohesionadores de la vida social. Por un lado la multiplicidad de referentes ha significado una “implosión” que erosiona el tejido social al poner en crisis los metarrelatos dominantes, generando incertidumbre, “...pero, de otro lado, esta misma multiplicidad ha representado o puede representar una refundación de un pacto social abierto a la pluralidad” (Reguillo, 2000: 58). En este sentido más optimista encontramos la empatía de esta autora con los planteamientos de Maffesoli.

Existe una paradoja que se plantea desde que frente a una sociedad homogeneizante surgen estos microgrupos de jóvenes como alternativa de pertenencia e identificación. Para Reguillo, “Los jóvenes parecen ‘responder’ a esos flujos globales, dotando de sentido a ‘nuevos’ territorios, que en términos socioespaciales pueden ser pensados como ‘comunidades de sentido’, [...] que, entre otras funciones, operan como una especie de ‘círculo de protección’ ante la incertidumbre provocada por un mundo que se mueve mucho más rápido que la capacidad del actor para producir respuestas” (*Ibid.*: 70). Esto se relaciona en cierta medida con lo que Maffesoli llama el vaivén masa-tribu.

Reguillo nos habla de la ciudadanía como uno de los posibles lugares sacudidos por la dinámica de cruces y choques entre lo global y lo local, cuestión que condensa uno de

los debates centrales para la sociedad: la inclusión frente a la exclusión, lógica que se ve cuestionada por las culturas juveniles.

Por otro lado Reguillo plantea que estas dinámicas juveniles abren posibilidades al cambio social en el sentido que “hacen hablar” estas nuevas concepciones de lo social, de la política, de las instituciones, de la cultura: “...las representaciones y prácticas juveniles debieran ser leídas como ‘metáforas del cambio social’”. Para la autora estos grupos se han convertido en agentes de transformación social en la medida en que tienden a ocupar espacios donde no existen instituciones o donde éstas han dejado de responder a las necesidades y demandas de la sociedad.

Esto se relaciona en cierta medida con lo que plantean Raúl Zarzuri y Rodrigo Ganter (2002), quienes encuentran en los relatos de sus entrevistados propuestas de cambio social a través de su música, su cultura y su forma de vida.

Para Costa, Pérez y Tropea las tribus urbanas surgen como respuesta al vacío de sentido de la sociedad actual y dicen relación con procesos y luchas de los jóvenes por construir sus propias relaciones, consolidando una imagen ante el mundo y entre ellos mismos, con una afectividad especial dentro de la tribu para sentir una cierta cohesión social donde el contacto físico es importante. A su vez en ellas habría una cierta rebeldía que se traduciría en actitudes contestatarias, transgresivas de la sociedad adulta, sus instituciones y reglas. La tribu como oportunidad para provocar o distanciarse de las instituciones y a la vez mecanismo a través del cual pueden crear una nueva socialidad. A la par la tribu funciona como un conjunto de pautas donde lo grupal está por encima de lo individual, donde existe una tensión con la sociedad y una sensibilidad apasionada y vital.

Estos tres autores se acercan a Maffesoli, quién también nos habla de la importancia de los afectos por sobre la razón, de la fisicalidad de la experiencia y del vitalismo como potencia.

Para estos tres autores los procesos de tribalización son interclasistas. Esto no quiere decir que el proceso existe al margen del factor de clase, si no que su especificidad y su dinámica se darían al margen de esta división. Por otro lado el problema de la

marginación no es percibido como un marco para los jóvenes disfuncionales en esta sociedad sino que es percibida como un fenómeno que es hasta alentado por ella.

En Costa Pérez y Tropea la tribu urbana funciona como pequeña mitología en donde sus miembros pueden construir con relativa claridad una imagen, un esquema de actitudes y comportamientos gracias a los cuales salir del anonimato con un sentido de la identidad reafirmado y reforzado.

Para el caso del hip hop, Adrián Baeza (2002) nos habla de la identidad como proyecto de discurso en el hip hop chileno, donde el ser hip hop se relaciona con un proyecto cultural de resistencia a la cultura dominante, donde los sujetos se perciben como subalternos en el sistema, en relación a una clase o a una situación política. El discurso hip hop en este sentido es denuncia social pero también es una implosión hacia la propia cultura, un refugio identitario donde "La macroregión como comunidad imaginada adquiere relieve, mientras el problema de lo nacional se vuelve vano, ya que no es un marco válido para la comprensión de una problemática global. Importa más el reconocimiento mutuo que las fronteras entre naciones" (Baeza, 2002: 259).

Raúl Zarzuri y Rodrigo Ganter en su libro "Memoria, cultura y nuevas narrativas juveniles" (2002) plantean que las expresiones/producciones de estos grupos se constituyen en narrativas juveniles emancipatorias capaces de configurar memorias contra-hegemónicas que resisten a los discursos de socialización e integración formal y también operan una socialidad micropolítica de nuevo tipo que viene a superar los patrones tradicionales de la participación ciudadana. Estos autores buscan rescatar los contenidos emancipatorios de estos grupos concluyendo que estos conforman procesos micropolíticos donde se desarrollan semióticas polisémicas.

La memoria juvenil para los autores funciona como dispositivo cultural que señala el agotamiento de formas de acción y lucha colectiva en Chile. Por otro lado los jóvenes se sienten subordinados en este sistema global y frente a esto buscan resignificar viejos proyectos y solidaridades populares. Buscan sentido a partir de una memoria insatisfecha que se resiste a ser capturada y sepultada por las hablas oficiales y generan nuevas formas de organización, horizontales, espontáneas, que comparten valores y prácticas profesionales y creativas.

En el caso de las tribus urbanas, la música como vehículo portador de memoria generacional, como dispositivo de producción simbólica y de producción y reproducción cultural, se transforma en identidad cultural; dispositivo contracultural constructor de subjetividades.

Para Zarzuri y Ganter, al igual que para Reguillo y para Costa, Pérez y Tropea no funciona la lógica de la exclusión para referirnos a los jóvenes ya que ellos mismos configuran micropolíticas polisémicas.

En los estudios de caso de Zarzuri y Ganter los jóvenes del colectivo Legua York (grupo hip hop chileno) quieren crear con sus canciones una mayor conciencia colectiva, una fuerza nueva que provoque los cambios necesarios para construir algo distinto. Desde la música se sienten llamados a crear nuevas formas de vida y un nuevo poder popular. Utilizan el canto como arma política.

Para la mayoría de los autores el fenómeno de la neotribalización se entiende como una consecuencia de las condiciones de la vida urbana contemporánea ligado a una pérdida o vaciamiento de sentido.

También, se plantea el fenómeno del individualismo creciente en la sociedad que fractura los lazos interpersonales, lo cuál daría el pie para el surgimiento de la búsqueda de cohesión grupal y el surgimiento de las tribus urbanas. Para Maffesoli sin embargo, esta sociedad no está caracterizada por el individuo sino por la persona, con estos nuevos lazos de comunicación, más emocionales y ya no contractuales. Una especie de pensamiento emocional donde el fracaso del proyecto de la modernidad permite el surgimiento de estas nuevas comunidades de sentido, y el triunfo de estas nuevas socialidades emocionales, cotidianas, con potencia, fisicalizadas.

La mayoría de los autores hacen un análisis desde una perspectiva de la crisis, un análisis pesimista donde las tribus son respuestas al caos urbano-global en el que vivimos pero no salidas a él (a excepción de Reguillo y Zarzuri y Ganter que advierten en el reconocimiento de estas tribus posibilidades de cambio social). Maffesoli en

cambio tiene una visión sumamente positiva de la crisis de los metarrelatos y ve en esta nueva forma social un triunfo que da pie a las comunidades emocionales.

Así el fenómeno de las “tribus urbanas” y su contexto es percibido para ciertos autores como positivo, en una mirada superficial, negadora de un pasado y del conflicto. Para otros es reflejo de un proceso de crisis y a la vez posible salida de éste, en jugadas identitarias juveniles que funcionan como refugio de la sociedad vaciada de sentido.

En relación a todo lo anterior, interesa en esta tesis trabajar con el concepto de subcultura, ya que las categorizaciones sobre tribus urbanas han sido fundamentalmente posmodernas o tienen concepciones sobre este fenómeno que lo relacionan a la posibilidad de un cambio social. Pero antes revisaré la conceptualización sobre culturas juveniles.

Marcelo Urresti en “Términos críticos de sociología de la cultura” (comp. Altamirano: 2002) nos introduce al tema de las culturas juveniles a partir de un análisis temporal de lo que han sido los estudios sobre juventud. Según el autor, en las primeras aproximaciones al estudio de las culturas juveniles, éstas son percibidas como relacionadas con la esfera delictiva desde la Escuela de Chicago. Una segunda escuela sería la de Talcott Parsons quien abarca el tema de la transición a la adultez planteando que en las sociedades contemporáneas este proceso se prolonga cada vez más, y mayor es el tiempo libre de que disponen los jóvenes, tendiendo una red entre la escuela, el tiempo libre y lo que él llamará la cultura generacional. Una tercera aproximación al tema es el relacionado con la contracultura californiana ligada al rock & roll, el hedonismo, la política y la espiritualidad, y finalmente la cuarta corriente que menciona Urresti es la de la Escuela de Birmingham, impulsores de los estudios culturales, quienes hablarían de una “identidad en oposición a las generaciones precedentes” (*Er.*, “Culturas juveniles”. Términos Críticos de sociología de la cultura: 48) contraponiendo el término Subculturas Juveniles, -con “preeminencia de valores y experiencias sociales de clases sociales diferentes” (*Ibid.*)- en oposición a “una” Cultura Juvenil, unificada, generacional, interclasista. Para Urresti:

A través de estilos distintos, estos jóvenes procuran forjarse un espacio imaginario donde elaborar su identidad en oposición a las generaciones

precedentes. Los estilos vehiculizan la lucha de clases y, por su diversidad, no permiten hablar de *una* cultura juvenil. La preeminencia de valores y experiencias sociales de clases diferentes, opuesta a la existencia de una cultura juvenil unificada e interclasista, nos lleva a optar por el concepto de subculturas juveniles. (*Ibíd.*)

Las culturas juveniles se inscriben dentro de la cultura como el conjunto de los procesos sociales de significación y también dentro de la cultura entendida como lo que une a un grupo y organiza su identidad (García Canclini). Se abre así un ámbito plural e intercultural donde existen las culturas juveniles, las de género, de clase, étnicas, por mencionar algunas. Todas ellas asimilables a la búsqueda y construcción de identidades permanentes de todo individuo y grupo humano.

5.4. Subcultura y Estilo

5.4.1. El concepto de Subcultura

El concepto de subcultura ha sido ampliamente desarrollado por la llamada Escuela de Birmingham, que tiene en Dick Hebdige un destacado exponente. Este autor, en su libro “Subcultura. El significado del estilo” (2004), establece “cómo los grupos subculturales resisten las formas dominantes de cultura e identidad, creando sus propios estilos e identidades”⁹.

Especialmente en las décadas de 1970 y 1980, Hebdige y sus colegas han elaborado teoría acerca de las formas en que jóvenes de diferentes clases sociales y orígenes étnicos se niegan a adoptar sin crítica las identidades que la cultura les ofrece¹⁰. Describiendo el trabajo de Hebdige, Douglas Kellner (*vid* nota 8) afirma que:

Los individuos que se identifican con subculturas, como la cultura punk, o subculturas nacionalistas negras, miran y actúan de manera diferente que

⁹ “...how subcultural groups resist dominant forms of culture and identity, creating their own style and identities”. Ver <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/CSETHIC.htm>, traducción personal.

¹⁰ *Ibíd.*

aquellos del *mainstream*¹¹, y así crean identidades oposicionales, definiéndose a sí mismos en contra de los modelos estándar.¹²

Hebdige habla de las “subculturas espectaculares”, las cuáles se caracterizan por que

...expresan contenidos prohibidos (conciencia de clase, de diferencia) en formas prohibidas (transgresiones de los códigos de conducta y etiqueta, infracción de la ley, etc.) (Hebdige, 2004: 127)

Estas subculturas espectaculares tienen una postura de visibilización de su identidad en los rasgos estilísticos que utilizan desde los cuáles comunican. Ellas

...representan el «ruido» (en contraposición al sonido): interferencia en la secuencia ordenada que lleva de los acontecimientos y fenómenos reales a su representación en los medios de comunicación. No debemos subestimar, por lo tanto, el poder significativo de la subcultura espectacular o sólo como metáfora de una potencial anarquía «ahí fuera» sino como mecanismo real de desorden semántico: una especie de bloqueo temporal en el sistema de representación (*Ibid.*: 125)

Aquí también está presente la importancia de subversión simbólica que estas manifestaciones realizan a través de sus expresiones de resistencia frente a ciertos patrones dominantes.

...las subculturas «abren una brecha en nuestras expectativas» y representan simbólicos desafíos a un orden simbólico. (*Ibid.*: 128).

Las subculturas nacen en contextos socio-históricos específicos, [...] en respuesta a unas condiciones históricas específicas. Esa respuesta encarna un

¹¹ *Mainstream* es una palabra difícil de traducir al castellano. Puede significar corriente dominante (también general o mayoritaria), opinión dominante, pensamiento único, y como adjetivo puede entenderse como “del montón”, “sin creatividad”. *Mainstream* textualmente significa “corriente principal”, que se entiende mejor al recordar su opuesto implícito en la expresión “ir contra la corriente”.

¹² “*Individuals who identify with subcultures, like punk culture, or black nationalist subcultures, look and act differently from those in the mainstream, and thus create oppositional identities, defining themselves against standard models*”. *Ibid.* nota 8, traducción personal.

Rechazo: se inicia con un movimiento de alejamiento del consenso... (*Ibid.*: 180)

Existen por ende manifestaciones subculturales que se levantan en contra de un consenso (ideología dominante, cultura hegemónica). En relación a esto, el autor puntualiza enfáticamente:

Las subculturas son, por consiguiente, formas expresivas; lo que expresan en última instancia, sin embargo es una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase. (*Ibid.*)

La subcultura sería la “forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante [la] ideología reinante [en términos althusserianos] se representan de manera sesgada en el estilo.” (*Ibid.*:181)

Por otro lado las subculturas están determinadas por el ordenamiento general en la cultura y el espacio intercultural en que se desenvuelven. Sin embargo, pese a que estas surjan en oposición a patrones culturales hegemónicos relacionados con el capitalismo, no podemos dejar de admitir la incidencia de los criterios comerciales en la difusión de éstas. En este sentido, Hebdige plantea que “Cada subcultura vive un ciclo de resistencia y desactivación [que se inscribe] dentro de las grandes matrices culturales y comerciales” (*Ibid.*: 177) Así el autor reconoce la cooptación y plantea la muerte de las subculturas por la mercantilización de sus emblemas significantes en forma de mercancía y el etiquetamiento que se produce relacionándolas a estigmas sociales y a conductas desviadas. (*Ibid.*: 128)

Sin embargo, Greil Marcus, (Marcus, 1989:11) al dar el ejemplo de una banda que perteneció a la subcultura punk expresa: “Los Sex Pistols eran una propuesta comercial y una conspiración cultural...”. Vale decir, podríamos plantear entonces que si una subcultura se inscribe en el circuito comercial no significa que ésta no pueda actuar en los intersticios de la subversión política y significativa. Lo cual tampoco significa que ellas sean posibles agentes de transformación social, como lo plantean Reguillo (2000) y Zarzuri y Ganter (2002).

Por otra parte, para Hebdige comunicación, expresión y representación se aplican y se refieren a todo aquello que está dotado de sentido, es decir, a las creaciones culturales y sus respectivos significados (*Op. Cit.:* 176).

El autor liga los conceptos de arte, estilo y subcultura y nos habla de la relación que se establece a partir de que en estos tres conceptos y sus prácticas se produce el cambio del sentido y la subversión del significado de lo cotidiano. “...tanto la expresión artística como el placer estético están íntimamente ligados a la destrucción de los códigos existentes y a la formulación de nuevos códigos” (*Ibid.:* 177)

... si los estilos subculturales pueden ser considerados arte, serán arte en (y fuera de) unos contextos particulares; no como objetos intemporales, juzgados por los criterios inmutables de la estética tradicional, sino como «apropiaciones», «robos», transformaciones subversivas, como *movimiento*. (*Ibid.:* 176)

Finalmente para el concepto de subcultura es interesante destacar que “... individuos distintos aportan distintos grados de compromiso a una subcultura. [...] Sin embargo, pese a estas diferencias individuales los miembros de una subcultura han de compartir un lenguaje común.” Una subcultura anticipa o resume un sentimiento, un momento. Debe encarnar una sensibilidad. A la vez “los individuos pertenecientes a una misma subcultura pueden ser más o menos concientes de lo que dicen con el estilo y como lo están diciendo” (*Ibid.:* 169)

5.4.2. El concepto de Estilo

Para Hebdige entre subcultura y estilo se destaca “... el proceso mediante el cual a los objetos se les atribuye significado dentro de la subcultura y se les hace significar en forma de «estilo»” (*Op. Cit.:* 16). Podría decir: la subcultura como portadora de significado y el estilo del significante de ésta: “Esos estilos [...] pueden ser descritos como formas de práctica significante.” (*Ibid.:* 176)

Las diferencias entre subculturas “se reflejan no sólo en los objetos del estilo subcultural sino en las prácticas significantes que representan a esos objetos y les dan sentido.” (*Ibid.*: 174)

Hebdige, citando a Stuart Hall, concuerda con que los objetos elegidos por una subcultura como emblemas manifiestan finalmente lo que son los grandes valores de esta y sus miembros. (*Ibid.*: 158)

Relacionado con lo anterior, para Urresti el estilo es, la forma en que se reconoce a una subcultura; es “el conjunto de las elecciones y combinaciones de bienes materiales y simbólicos que los distintos grupos de jóvenes articulan con el objetivo de diferenciarse los unos de los otros” (*Er.*, “Culturas juveniles”. Términos Críticos de sociología de la cultura: 48)

Estos elementos son los que podemos caracterizar como las expresiones visibles del estilo. “(vestuario, baile, música, argot)” (*Op. Cit.*: 177) Así Hebdige por ejemplo al hablar del estilo de la juventud negra, habla de su forma de caminar, sus voces, el modo de moverse y el vestuario; vale decir, sus expresiones formales. (*Ibid.*: 62)

Desde la perspectiva antropológica, Mary Douglas, antropóloga de la corriente “Cultura y Personalidad” en su libro “Estilos de pensar” (1998), habla del estilo como “el *modo* en que está hecha una obra, a diferencia de *que* es la obra en sí misma”, en relación a la apariencia, la superficie, extrínseco de la obra misma. Sin embargo para ella esto implica que en el estilo hay algo oculto, relacionado con que “...hay una realidad que la apariencia de la cosa no revela inmediatamente, algo inaccesible.” (Douglas, 1998: 92)

Si analizo a Douglas ella plantea en relación a la teoría del consumo, que el estilo oculta las causas o motivaciones de la elección, ya que éstas estarían influidas por las “presiones del mercado” (*Ibid.*: 93) que puedo entender como determinantes vinculadas al nivel socioeconómico. Sin embargo para ella en esto también influyen factores que “no pueden explicarse en virtud de los cambios del mercado” sino que se relacionan con lo cultural. (*Ibid.*) Volveré sobre esto más adelante.

5.4.2.1. Estilo de vida

Gallino (1995) nos habla del concepto de estilo de vida, ligado a los comportamientos particulares de los sujetos en la esfera del consumo; “el modo en que los mismos bienes son consumidos o disfrutados, [...], y [...] la índole de los bienes no esenciales a que se dirigen la preferencias de los sujetos; [...] el particular comportamiento de consumo”. Esto, estrechamente ligado a la estratificación social. (Gallino, 1995: 405). Gallino plantea el estilo de vida como una elección posible, en relación a las posibilidades de consumo.

Interpretando a Gallino, si la estratificación social está ligada al particular comportamiento de consumo, a las preferencias de distinto tipo y a la forma en que los bienes son consumidos y disfrutados, el estilo de vida está condicionado por aspectos económicos, sociales y culturales.

Giddens también habla del estilo de vida. Para él, si bien este es un concepto que ha sido específicamente ligado al área del consumo con connotaciones triviales, está relacionado con la modernidad reciente, donde existe una “diversidad de elecciones” posibles. (Giddens, 1998: 105) Para este autor las elecciones que se deben tomar en la vida a diario y de forma más trascendente son “decisiones referentes no sólo a cómo actuar sino a quién ser.” (*Ibid.*: 106) Así en la modernidad los estilos de vida son adoptados, y son “prácticas hechas rutina: las rutinas presentes en los hábitos del vestir, el comer, los modos de actuar y los medios privilegiados para encontrarse con los demás [...] rutinas [...] abiertas al cambio en función de la naturaleza móvil de la identidad del yo.” (*Ibid.*)

Un estilo de vida puede definirse como un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no solo por que satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad del yo. (*Ibid.*)

Finalmente este autor menciona que las oportunidades de vida condicionan las elecciones de estilos de vida. (*Ibid.*: 112) Entiendo por esto que cierta determinante

socioeconómica va a disponer nuestras oportunidades de vida y va a influir en nuestro estilo de vida.

En relación a los autores, entenderé el estilo de vida como el modo elegido de actuar en el mundo, -dentro de posibilidades múltiples de estilos a adoptar- donde la elección está influida por condiciones económicas sociales y culturales. El estilo de vida define la forma de ser-estar en el mundo.

5.4.2.2. Estilo artístico

En relación al tema del estilo en función de esta investigación no puedo dejar de mencionar el estilo artístico.

Así, para Arnold Hauser, teórico del arte, el estilo artístico es una abstracción, un concepto de relación dinámico-dialéctica (Hauser, 1975a: 98) y constituye “un hecho histórico cuya «realidad» se manifiesta en la tensión entre las aspiraciones especiales del artista y la tendencia de la orientación colectiva” (*Ibid.*: 96) esta última, con carácter de totalidad normativa (*Ibid.*: 100). En este sentido es “...el resultado que en cada época configuran las realizaciones individuales” plasmado en un “... carácter estilístico común que reúne todas las aspiraciones individuales de una época”, en “una voluntad artística abstracta e impersonal” que, según el autor, es de carácter inconciente para sus impulsores (*Ibid.*: 98).

...un estilo muestra una tendencia evolutiva e implica el concepto de una dirección, la idea de la realización paulatina de un propósito, [...] una voluntad artística, una concepción de la forma... Los representantes de una escuela estilística [...] se comportan como si estuvieran animados por el impulso de alcanzar un objetivo determinado, [...] como un estímulo que el sujeto creador comparte con los otros, pero que en cada uno de ellos se transforma en una dinámica interna, propia y personal, solamente condicionada por la influencia convergente de tradiciones, convenciones e instituciones. (*Ibid.*: 97)

Para Hauser el estilo es una forma cultural, y “... las formaciones culturales no son fuerzas autónomas que mueven la historia, sino correspondencias objetivas, que de un caso a otro se transforman y cuya decisiva influencia descansa sobre el hecho de que constituyen marcos institucionales en los cuales se mueven los sujetos configurados por sus tradiciones y las convenciones y unidos mutuamente por su interacción.” (*Ibid.*: 100)

En Hauser, al analizar la “evolución histórico-estilística” del proceso dialéctico del arte (Hauser, 1975b: 106), puedo ver que ésta, -y por ende el concepto de estilo- se relaciona por un lado con la técnica relacionada con los principios formales y por otro, con las concepciones formales mismas. (*Ibid.*: 107) “Un estilo nuevo [...] Es resultado de la dialéctica entre los componentes inmanentemente formales y «trascendente» o «abstractamente» técnicos”. En este sentido, el estilo contiene una visión formal (una óptica) y una técnica. (*Ibid.*: 111)

Finalmente en relación al estilo, “En la estructura artística de la obra, los distintos factores formales adoptan un carácter objetivo al emanciparse de sus representantes personales.” (*Ibid.*: 107)

5.5. El concepto de “rasgos diacríticos”

En relación al concepto de estilo como expresión formal de la subcultura, podemos ligar el concepto de rasgos diacríticos que acuña Barth (1976), que dice relación con

... señales o signos manifiestos: los rasgos diacríticos que los individuos esperan descubrir y exhiben para indicar identidad y que son, por lo general, el vestido, el lenguaje, la forma de vivienda o un general modo de vida. (Barth, 1976: 16)

Los rasgos diacríticos son las señales de identidad visibles que los individuos de un grupo humano exhiben para afirmar su identidad (*Ibid.*: 44). Pueden ser interpretados

... como señales manifiestas de identidad que las personas utilizan como criterios de clasificación. Éstos consisten en aspectos específicos de las costumbres y comprenden desde los estilos de vestido hasta las reglas de herencia. (*Ibid.*: 173)

Por otro lado, Barth, al hablar de los grupos étnicos como forma de organización social plantea:

Analíticamente, los contenidos culturales de las dicotomías étnicas¹³ parecen ser de dos órdenes: 1) señales o signos manifiestos: los rasgos diacríticos que los individuos esperan descubrir y exhiben para indicar identidad [...] y 2) las orientaciones de valores básicos: las normas de moralidad y excelencia por las que se juzga la actuación. Como pertenecer a una categoría étnica implica ser cierta clase de persona, con determinada identidad básica, esto también implica el derecho de juzgar y ser juzgado de acuerdo con normas pertinentes para tal identidad.

5.6. Valores

Aquí Barth utiliza la noción “orientaciones de valores básicos” ligada a la organización social de los grupos étnicos. En este sentido, cada grupo identitario poseería cierto sistema de valores que guiaría su conducta.

Para explicar mejor y acercarnos más al concepto de valores, citaré a Clyde Kluckhohn, exponente de la corriente de “Cultura y Personalidad” en antropología. En 1951, Kluckhohn entrega la siguiente definición:

Un valor es una concepción, explícita o implícita, distintiva de un individuo o característica de un grupo, acerca de lo deseable que influye en la selección de modos, medios y fines disponibles para la acción. (Kluckhohn, 1968)

Luigi Tomasi interpretando a Kluckhohn plantea que:

¹³ Viene de: “... algunos rasgos culturales son utilizados por los actores como señales y emblemas de diferencia otros son pasados por alto, y en algunas relaciones, diferencias raciales son desdeñadas y negadas.” En ese sentido podemos entender el término “dicotomías”

...un valor se expresa en el largo plazo y se convierte en deseable cuando es interiorizado por el sujeto e integrado en su sistema de personalidad. La acción es así motivada por las “orientaciones de necesidades”, que son condiciones objetivas, y por las “orientaciones de valor”, que corresponden a las elecciones hechas por la personas en base a valores interiorizados.¹⁴

Los valores explican su naturaleza prescriptiva al fijar límites [...]; ellos dependen de la jerarquía y configuración de los fines de la personalidad y de la situación y requerimientos del sistema cultural. La integración de valores en un sistema evaluativo que contribuye en gran parte para identificar culturas individuales, es una condición para integrar las motivaciones en determinado sistema que identifique personalidades individuales.¹⁵

En las identidades están insertas las personalidades sin embargo en la presente tesis no es pertinente referirse al tema de la personalidad. En cambio, el concepto de valor interesa en relación a los valores que pueden ser identificados como propios de la sociedad en que viven los jóvenes hiphoperos. El vínculo entre los jóvenes hiphoperos y la sociedad en general puede ser abordada a partir de la relación entre sus respectivos sistemas de valores, de aquello que en el grupo de jóvenes y en el sistema aparece como deseable, importante, y valorado positiva y negativamente.

5.7. La Moda

Concerniente a los fenómenos de los estilos subculturales juveniles y su recuperación por parte del mercado y a la luz de las entrevistas, es pertinente hablar del concepto de la moda.

Las autoras Paula Croci y Alejandra Vitale realizan un compilado donde diversos autores abordan el tema de la moda (2000), llegando a establecer:

Limitada al vestido o aplicada a todo producto social, la moda puede ser pensada como un conjunto de técnicas y saberes que operan sobre el cuerpo y lo

¹⁴ *In Kluckhohn's opinion, a value is expressed in the long term and becomes desirable when it is interiorized by the subject and integrated into his or her personality system. The action is thus motivated by the "needs-orientations," which are the objective conditions, and by the "values-orientations," which correspond to the choices made by the person on the basis of interiorized values.*

¹⁵ *Values explain their prescriptive nature, by fixing limits within which the example of the affective faculty is admitted; they depend on the hierarchy and configuration of the ends of the personality and on the situation and requirements of the cultural system. The integration of values in an evaluative system that contributes to a large extent to identifying individual cultures is a condition for the integration of motivations in a certain system that identifies individual personalities.*

transforman en cuerpo productivo. En la sociedad [...] el mecanismo de la moda exige que el cuerpo sea útil [...] como cuerpo consumidor.” (Crocì y Vitale, 2000: 6)

La moda está ligada a la cultura y la identidad y como fenómeno es parte de ellas, en cuanto los sujetos consumen significados en el proceso de construcción de sí mismos. Sin embargo, la moda parece apuntar a los aspectos más superficiales y al mismo tiempo estar basada en una característica fundamental de la sociedad contemporánea.

La lógica de la moda - considerada como producción de signos distintivos que cuando dejan de serlo deben ser cambiados en el reino de lo efímero- es requerida por una sociedad de consumo que reclama de nuevas esencialidades para seguir existiendo. (*Ibid.*)

Edward Sapir plantea que la moda constituye un constructo que representa un escape, una rebelión sutil y una liberación de la tradición, de la costumbre. (*Er.*: “La moda: negación de la costumbre”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda: 165) En este sentido se podría interpretar que el que sigue la moda quiere sobresalir sobre el resto, yendo en una supuesta corriente vanguardista por sobre la norma. Sapir plantea que el seguimiento de la moda satisface “el deseo más común de adquirir prestigio y notoriedad” (*Ibid.*: 166)

Entonces, la moda resulta el emblema de una distinción singular o de la pertenencia a un grupo prestigioso. La imitación de una moda por círculos bien alejados del epicentro permite extender un puente entre una clase social y la clase inmediatamente superior.” (*Ibid.*)

Para Antoine Prost y Gerard Vincent la moda “Se trata de un proceso de desclasamiento continuo de los atuendos.” Sin embargo lo que permanece en este cambio continuo es el traje como código legible. (*Er.*: “Un código más sutil”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda: 183)

... vestirse bien según los cánones de la moda es manifestar, más todavía que el propio gusto, el dominio de los códigos sociales que rigen las diversas circunstancias de la vida pública. (*Ibid.*:184)

A través de la moda y sus códigos se expresa una personalidad social que según los autores busca estar fuera de los usos convencionales; fuera de la adaptación a la vida pública. (*Ibid.*)

Humberto Eco se refiere al vestido –elemento visible de la moda- como comunicación, expresión y códigos expresivos. (*Er.*: “Acerca del vestido”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. Passim.)

En relación a lo anterior, Giorgio Lomazzi hace explícito el carácter significante de este concepto. Para él la moda se impone desde la publicidad y

... es ante todo un sistema de signos significantes, un lenguaje: el modo más cómodo, pero también el más importante y el más directo, que el individuo puede utilizar cotidianamente para expresarse, más allá de la palabra. (*Er.*: “La publicidad impone la moda”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda: 123)

Interpretando a Lomazzi, los agentes publicitarios imponen las modas identificando primero a los grupos sociales a los que se van a dirigir. Así tienen por anticipado los elementos y el tipo de discurso que tienen que lanzar. En este sentido, “una moda se impone publicitariamente sobre todo gracias a la conciencia de su función social y psicológica.” (*Ibid.*)

En relación a la moda también, George Simmel nos habla de la imitación, que “hace aparecer [al individuo] como producto del grupo, como un receptáculo de contenidos sociales”, y permite “la fusión del individuo en la colectividad”, subrayando algo que permanece en medio de la experiencia generalizada de cambio. (*Er.*: “Moda y sociedad”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda: 19). En este sentido,

La moda es imitación de un modelo dado y proporciona así satisfacción a la necesidad de apoyo social; conduce al individuo al mismo camino por el que todos transitan y facilita una pauta general que hace de la conducta de cada uno un mero ejemplo de ella. (*Ibíd.*: 20)

Finalmente expresando otra postura completamente distinta, para Margarita Riviere en la moda se ven reflejadas las convenciones sociales y por otro lado, la protesta a estas convenciones. Para ella

La moda oficial es tan aburrida, inútil e insoportable como la sociedad establecida; pero es más fácil cambiar la moda que la sociedad. Y, sin embargo, el significado es claro: no se quieren las convenciones sociales –la moda- porque no se quiere a esta sociedad. La protesta del traje es tal vez el único medio asequible, la única forma de llamar la atención sobre este estado de cosas. (*Er.*: “La moda protesta”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda: 173)

En relación a la moda, en este texto no estoy hablando de la moda en el sentido que se le otorga desde las multitiendas, donde a partir de un estudio de mercado se impone una forma de vestir a la sociedad en general para ser adoptada y quien quiera comprar ropa debe consumir porque es lo único que hay. Esta no es la concepción de moda que se abarca desde los análisis que hago del hip hop.

El hip hop se impone como una moda desde la necesidad de imitar un estilo que posee un prestigio entre los jóvenes. Esto implica considerar la relación entre las concepciones académicas sobre la moda, el sistema tal como es entendido por los hiphoperos (sistema social, sistema capitalista, ideología hegemónica) y la imitación como fenómeno característico de los adolescentes.

Existe una lucha entre los jóvenes que producen un estilo que expresa su subcultura y el mercado que intenta recuperar a esos jóvenes y su estilo. La relación entre moda, sistema y juventud es en definitiva la relación entre los jóvenes portadores de un estilo que subvierte significados y una sociedad dominada por adultos que intenta mantener el orden y los significados a su manera.

5.8. El concepto de Ideología

Ideología es un concepto que se repite en el discurso de los hiphoperos. Es por ende significativo realizar un esbozo acerca de lo que entiendo por ideología.

Louis Althusser plantea que “La ideología es una ‘representación’ de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser, 1988)

Existe pues una causa de la transposición imaginaria de las condiciones reales de existencia: la existencia de un pequeño grupo de hombres cínicos que basan su dominación y explotación del "pueblo" en una representación falseada del mundo que han imaginado para esclavizar los espíritus mediante el dominio de su imaginación. (*Ibid.*)

Para Althusser entonces, la función de la ideología es “la ‘constitución’ de los individuos concretos en sujetos.” Y pasan a ser sujetos en la medida en que son interpelados y reaccionan a esta interpelación. “La ideología interpela, por lo tanto, a los individuos como sujetos.” (*Ibid.*) Y en este sentido, los sujetos adquieren un rol de dominados o de dominadores.

... es propio de la ideología el estar dotada de una estructura y un funcionamiento tales que la constituyen en una realidad no-histórica, es decir omnihistórica, en el sentido en que esa estructura y ese funcionamiento, bajo una misma forma, inmutable, están presentes en lo que se llama la historia toda, en el sentido en que el *Manifiesto* define la historia como historia de la lucha de clases, es decir, como historia de las sociedades de clases. (*Ibid.*)

Este análisis proviene de Marx, donde Althusser, interpretándolo, plantea que “La ideología es pues para Marx un *bricolage* imaginario, un puro sueño, vacío y vano, constituido con los ‘residuos diurnos’ de la única realidad plena y positiva, la de la historia concreta de individuos concretos, materiales, que producen materialmente su existencia. En este sentido, en la *Ideología Alemana* la ideología no tiene historia: su historia está fuera de ella, allí donde existe la única historia existente, la de los individuos concretos...” (*Ibid.*)

Sin embargo esta historia se manifiesta en la historia de la lucha de clases, como está aclarado en más arriba.

En Gramsci, a su vez, la ideología está vinculada a la dirección de la clase dominante, relacionadas con el concepto de hegemonía que se verá más adelante.

Para Guy Debord “La ideología es la *base* del pensamiento de una sociedad de clases en el curso conflictual de la historia. Los hechos ideológicos [...] [son] la conciencia deformada de las realidades” (Debord, 1999)

... la *materialización* de la ideología que entraña el éxito concreto de la producción económica autonomizada, en la forma del espectáculo, confunde prácticamente con la realidad social una ideología que ha podido rehacer todo lo real según su modelo. (*Ibid.*)

Debord plantea que el éxito de la ideología del capitalismo se ha materializado en la forma de espectáculo¹⁶, donde se produce una confusión entre ideología y realidad

¹⁶ “En la segunda mitad del siglo XX, Guy Debord [...] acuñó el concepto de “espectáculo”, elemento central de su actividad teórica y práctica, que constituye probablemente uno de los legados imprescindibles para posibilitar la comprensión actual del Modo de Producción capitalista.” (Cortes, s/f) Esta noción surge a partir de los análisis de este autor, su legado marxiano-lukacsiano y los análisis de la mercancía. (*Ibid.*)

Según Cortes, lo central en este concepto es que “la noción debordiana de espectáculo constata que la característica central del Modo de Producción capitalista - el predominio del valor de cambio por sobre el valor de uso- ya se ha extendido sobre todos las esferas de la vida.”

En este sentido, para Debord, la noción de espectáculo dice relación con el fetichismo de la mercancía, donde prima el objeto por sobre las relaciones sociales y los hombres que lo producen, y ligado a esto, con la alienación, -entendiendo a la alienación como el producto principal de la economía mercantil (Jappe, 1988: 25)-, con la “no intervención” (*Ibid.*: 20), donde, si la alienación en su primera fase histórica, “se puede caracterizar como una degradación del «ser» en «tener», el espectáculo consiste en una degradación del «tener» en «parecer».” (*Ibid.*)

“El espectáculo consiste en la recomposición de los aspectos separados en el plano de la *imagen*. Todo aquello de lo cual la vida carece se reencuentra en ese conjunto de representaciones independientes que es el espectáculo.” (*Ibid.*), donde la experiencia cotidiana se ha empobrecido a partir de la fragmentación “en ámbitos cada vez más separados y de la pérdida de todo aspecto unitario de la sociedad” (*Ibid.*).

“Su condición previa, [...] [del espectáculo], es [...], la pasividad de la contemplación.” (*Ibid.*: 21).

“El espectáculo se apodera, para sus propios fines, de la entera actividad social. [...]...por doquier se encuentra la sustitución de la realidad por su imagen. Y en este proceso la imagen acaba haciéndose real, siendo causa de un comportamiento real, y la realidad acaba por convertirse en imagen.” (*Ibid.*). “El espectáculo [...] estructura las imágenes conforme a los intereses de una parte de la sociedad...” (*Ibid.*).

Sin embargo, para Cortes, “Si bien en Debord el concepto de espectáculo aparece frecuentemente ligado al rol pasivo de contemplación de imágenes, porque tal es la forma en que esta fase del capitalismo afecta nuestra vida cotidiana, “*el problema, sin embargo, no es la ‘imagen’ ni la ‘representación’ en cuanto tal, como afirman tantas filosofías del siglo XX, sino la sociedad que tiene necesidad de esas imágenes. Es cierto que el espectáculo se apoya particularmente en la vista...pero el problema reside en la independencia que han conquistado esas representaciones que se sustraen del control de los hombres y les hablan de forma monológica, desterrando de la vida todo diálogo. Esas representaciones nacen de la*

social. Interpretando a Debord, y según mis conjeturas, como la ideología neoliberal es la única que quedó en pie después del fracaso de los socialismos reales, ésta abarca toda la realidad social primando en la sociedad occidental capitalista. Entonces vivimos el espectáculo -la alienación- (Jappe, 1998: 26) como la única realidad posible, cuando efectivamente existen más ideologías, sólo que la neoliberal (que desarrollaré más tarde) se plantea como la única existente. Incluso Debord plantea que “la historia de las ideologías ha terminado.” (*Ibid.*)

Para Debord, se impone una visión totalitaria:

El espectáculo es la ideología por excelencia porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sometimiento y la negación de la vida real. El espectáculo es materialmente la "expresión de la separación y el alejamiento entre el hombre y el hombre". La "nueva *dominación* del engaño" (*Ibid.*)

Ligado a lo anterior, Eduardo Grüner (2001) plantea que la función de las ideologías massmediáticas sería la de eliminar y liquidar la subjetividad crítica. (Grüner, 2001: 38). No podemos pasar por alto que la ideología del capitalismo se encuentra más presente que en ningún lugar en los medios masivos de comunicación.

... las grandes producciones ficcionales de las sociedades (llámense ideología, religión o fetichismo de la mercancía) o de los individuos (llámense sueños, lapsus o alucinaciones) no son, en el sentido vulgar, mentiras, sino regímenes de producción de ciertas verdades operativas, lógicas de construcción de la “realidad” que pueden ser desmontadas para mostrar los intereses particulares que tejen la aparente universalidad de lo verdadero.” (*Ibid.*: 39)

práctica social colectiva, pero se comportan como seres independientes” (Anselm Jappe, Guy Debord, página 22).” (Cortes, *Op. Cit.*)

“En el espectáculo, la sociedad fragmentada queda compuesta de un modo ilusorio.” (*Op. Cit.*: 38); la sociedad fragmentada en el proceso de producción donde el trabajador queda separado del producto que elabora (*Ibid.*)

En el espectáculo “...un *fragmento* de la totalidad social se ha sustraído a la discusión y a la decisión en común e imparte órdenes en una *comunicación unilateral*. Eso sucede por doquier donde los sujetos acceden al mundo ya no a través de la propia experiencia sino a través de imágenes, que son infinitamente más manipulables y que implican de por sí un asentimiento pasivo ” (*Ibid.*: 54)

En Debord el espectáculo es “«una sociedad sin comunidad»” (*Ibid.*: 55) y es económico e ideológico a la vez. Así, puede ser entendido tanto como un modo de producción como un tipo de vida cotidiana. (*Ibid.*: 35)

Aquí Grüner nos está hablando de la segunda consecuencia de la ideología massmediática: “la disolución de los límites entre la realidad y la ficción.” (*Ibid.*: 38)

En este sentido puedo referirme nuevamente a lo expuesto por Debord, quien nos habla de la sociedad del espectáculo. En relación a esto, puedo plantear la peligrosidad que existe en la pérdida “de los límites entre la realidad y la ficción” de que habla Grüner, al perder la objetividad sobre las ideologías.

5.9. La Globalización

Entiendo por globalización el proceso histórico que tiene antecedentes remotos en la expansión mundial del capitalismo, que tiene precedentes en el colonialismo y la llamada acumulación originaria del capital que designó Marx, mas es un proceso que se consolida en el siglo pasado, que tiene antecedentes más recientes, (según ciertos autores) en los procesos de internacionalización y transnacionalización. (*Vid* García Canclini: 45)

Néstor García Canclini en su libro “La globalización imaginada” nos habla de la globalización como “... una etapa histórica configurada en la segunda etapa del siglo XX, en la cual la convergencia procesos económicos, financieros, comunicacionales y migratorios acentúa la interdependencia entre vastos sectores de muchas sociedades y genera nuevos flujos y estructuras de interconexión supranacional.” (García Canclini, 1999: 63)

Para el autor “...fueron necesarios los satélites y el desarrollo de sistemas de información, manufactura y procesamiento de bienes con recursos electrónicos, transporte aéreo, trenes de alta velocidad y servicios distribuidos en todo el planeta para construir un mercado mundial donde el dinero, la producción de bienes y mensajes, se desterritorialicen, las fronteras geográficas se vuelvan porosas y las aduanas a menudo se tornen inoperantes. Ocurre entonces una interacción más compleja e interdependiente entre focos dispersos producción, circulación y consumo...” (*Ibid.*: 46)

En este sentido, la globalización se relaciona con la desterritorialización de los flujos de información y el incremento en la velocidad de la comunicación. Por otro lado las fronteras nacionales van adquiriendo menor importancia y los bienes y su producción, circulación y consumo se independizan de estas estructuras y adquieren más relevancia las empresas transnacionales, donde se vuelven más complejas las regulaciones del trabajo: importan más las ganancias empresariales que los trabajadores.

...los nuevos flujos comunicacionales e informatizados engendraron procesos globales en tanto se asociaron a fuertes concentraciones de capitales industriales y financieros, a la desregulación y a la eliminación de restricciones y controles nacionales que sujetaban las transacciones internacionales. También se requirió que los movimientos transfronterizos de las tecnologías, los bienes y las finanzas fueran acompañados por una intensificación de flujos migratorios y turísticos que favorecen la adquisición de lenguas e imaginarios multiculturales. (*Ibid.*:46, 47)

Por otro lado “La globalización puede ser vista como un conjunto de estrategias para realizar la hegemonía de microempresas industriales, corporaciones financieras, *majors* del cine, la televisión, la música y la informática, para apropiarse de los recursos naturales y culturales, del trabajo, el ocio y el dinero de los países pobres, subordinándolos a la explotación concentrada con que esos actores reordenaron el mundo en la segunda mitad del siglo XX” (*Ibid.*: 31)

La globalización, que exagera la competencia internacional y desestructura la producción cultural endógena, favorece la expansión de industrias culturales con capacidad a la vez de homogeneizar y atender en forma articulada las diversidades sectoriales y regionales. Destruye o debilita a los productores poco eficientes y concede a las culturas periféricas la posibilidad de encapsularse en sus tradiciones locales. (*Ibid.*: 24)

A partir de la globalización sobreviene un conflicto entre lo local y lo global. Por un lado, con un claro énfasis en las desigualdades sociales, en el sentido en que el capitalismo adquiere otra forma en la globalización y por otro, donde las fronteras de lo local comienzan a fundirse en lo global o a fortalecerse dentro de ellas mismas.

...lo que suele llamarse globalización se presenta como un conjunto de procesos de homogeneización y, a la vez, de fraccionamiento articulado del mundo, que reordenan las diferencias y las desigualdades sin suprimirlas. (*Ibid.*: 48, 49)

La globalización, más que un orden social o un único proceso, es resultado de múltiples movimientos, en parte contradictorios, con resultados abiertos, que implican diversas conexiones «local-global y local-local»... (*Ibid.*: 47)

De otra forma, la globalización la vivimos tanto en el plano económico, como en el cultural. Así el intercambio de mensajes, productos y bienes se realizan con mayor intensidad y rapidez que en épocas anteriores.

Se dice que “la globalización es un nuevo régimen de producción del espacio y el tiempo.” (*Ibid.*: 47) Los avances tecnológicos e informáticos avanzan a una velocidad sin precedentes en la historia. Podemos comunicarnos con una persona que está al otro lado del mundo a través del teléfono, incluso ahora a través de Internet con muy bajo costo, lo cuál nos lleva a vivenciar el tiempo y el espacio de otra forma.

Por otro lado, con la globalización se abre a gran alcance la posibilidad del intercambio de signos a ser apropiados para fundar identidades. Ya no solo accedemos a los imaginarios nacionales y locales, sino que tenemos acceso a imaginarios de otros lugares del mundo, lo cuál abre posibilidades de construcción de identidades a partir de apropiaciones y resignificaciones de otras culturas.

Al hablar de globalización, es importante mencionar el modo de producción que predomina en este proceso histórico, y que está hoy íntimamente ligado a la globalización: el modo de producción capitalista. Pero antes, para un mejor desarrollo, he de referirme a los conceptos de modernidad y posmodernidad.

5.10. Modernidad y posmodernidad

Fredric Jameson (1984) nos habla del posmodernismo como “declaraciones políticas” (Jameson, 1984.: 18). Así “...los estilos modernistas se” [transformarían] “en códigos

posmodernistas” (*Ibid.*: 36), en términos de fenómeno político. Para Jameson modernidad se correspondería con profundidad y posmodernidad con superficialidad.

5.10.1. Modernidad

Es importante para efectos de esta tesis también hablar del tema de la modernidad. La modernidad entendida como experiencia y como época histórica.

Así Marshall Berman (1988) nos habla de la modernidad como una experiencia. La experiencia de asumir la contradicción, que se percibe ejemplarmente en los escritos de Goethe, Marx y Nietzsche.

Esta atmósfera —de agitación y turbulencia, vértigo y embriaguez psíquicos, extensión de las posibilidades de la experiencia y destrucción de las barreras morales y los vínculos personales, expansión y desarreglo de la personalidad, fantasmas en las calles y en el alma— es la atmósfera en que nace la sensibilidad moderna. (Berman, 1988: 4)

El autor nos habla de tres fases de la modernidad: “En la primera fase, que se extiende más o menos desde comienzos del siglo XVI hasta finales del XVIII, las personas comienzan a experimentar la vida moderna; apenas si saben con qué han tropezado. Buscan desesperadamente, pero medio a ciegas, un vocabulario adecuado; tienen poca o nula sensación de pertenecer a un público o comunidad moderna en el seno de la cual pudieran compartir sus esfuerzos y esperanzas.” La “segunda fase comienza con la gran ola revolucionaria de la década de 1790. Con la Revolución francesa y sus repercusiones, surge abrupta y espectacularmente el gran público moderno. Este público comparte la sensación de estar viviendo una época revolucionaria, una época que genera insurrecciones explosivas en todas las dimensiones de la vida personal, social y política. Al mismo tiempo, el público moderno del siglo XIX puede recordar lo que es vivir, material y espiritualmente, en mundos que no son en absoluto modernos. De esta dicotomía interna, de esta sensación de vivir simultáneamente en dos mundos, emergen y se despliegan las ideas de modernización y modernismo. En el siglo XX, nuestra fase tercera y final, el proceso de modernización se expande para abarcar prácticamente todo el mundo y la cultura del modernismo en el mundo en desarrollo consigue triunfos

espectaculares en el arte y el pensamiento. Por otra parte, a medida que el público moderno se expande, se rompe en una multitud de fragmentos, que hablan idiomas privados inconmensurables; la idea de la modernidad, concebida en numerosas formas fragmentarias, pierde buena parte de su viveza, su resonancia y su profundidad, y pierde su capacidad de organizar y dar un significado a la vida de las personas. Como resultado de todo esto, nos encontramos hoy en medio de una edad moderna que ha perdido el contacto con las raíces de su propia modernidad.”(*Ibid.*: 2)

Podríamos interpretar estar tres etapas y decir que la última fase a la que se refiere Berman, junto con la tendencia afirmativa hacia la vida moderna (Berman, año: *vid.* 18) coincide con lo que otros autores llaman posmodernismo.

No podemos desligarnos del hecho de que la modernidad es una experiencia, mas tampoco de que la experiencia siempre está situada en contextos históricos. Podemos decir entonces que hoy vivimos en una modernidad con tremendos índices de tendencias posmodernas, que dicen relación con hacer teoría académica con una perspectiva ahistórica y con la experiencia de la modernidad, donde “como dijo Marx «todo está preñado de su contrario» y «todo lo sólido se desvanece en el aire»” (*Ibid.*: 26)

5.10.2. Posmodernidad

El posmodernismo para Jameson es una dominante cultural que se condice con una sensación de fin “(el fin de la ideología, del arte, de las clases sociales; la crisis del leninismo, de la socialdemocracia o del estado de bienestar)” (*Ibid.*: 15)

La creencia en su existencia [del posmodernismo] depende de la aceptación de la hipótesis de que se ha producido un corte radical [...], que generalmente se hace datar a fines de la década de 1950 o principios de la de 1960. (*Ibid.*)

Para este autor “...las teorías sobre el posmodernismo [...] nos informan sobre el advenimiento y el comienzo de un tipo completamente nuevo de sociedad, cuyo nombre más famoso es el de ‘sociedad posindustrial’ (Daniel Bell), [autor posmoderno], [...] la que a menudo se designa con los títulos de sociedad de consumo, sociedad de los

medios masivos, sociedad de la informática, sociedad electrónica o de la ‘tecnología sofisticada’, etc. Tales teorías tienen la [...] misión ideológica de demostrar [...] que la nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de la producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases.” (*Ibíd.*: 17)

Jameson plantea que Ernest Mandel, en su libro “*Late Capitalism*” intenta demostrar que esta “nueva sociedad”, “(...tercera etapa o momento de la evolución del capital)”, “consiste en una etapa del capitalismo más pura que cualesquiera de los momentos que la precedieron” (*Ibíd.*: 18)

Así puedo interpretar que el llamado posmodernismo es una dominante cultural y política, que pretende mostrar todas las teorías mixturadas:

Si no concebimos de manera general la existencia de una dominante cultural, nos vemos obligados a compartir el punto de vista que pretende que la historia actual es mera heterogeneidad, diferencia casual, coexistencia de innumerables fuerzas diversas cuya efectividad es indescifrable. (*Ibíd.*: 21)

El autor nos habla del posmodernismo como eclecticismo, que “canibaliza al azar y sin principios” (*Ibíd.*:38)

5.11. Sistema capitalista tardío

A su vez, Jameson (1984) nos habla del capitalismo en su fase actual, -el cuál coincide con el desarrollo de las teorías posmodernistas- adhiriendo a un concepto acuñado por Mandel: el capitalismo tardío.

Dice F. Jameson: “La tesis general de Mandel, sostiene que el capitalismo ha atravesado tres momentos fundamentales y que cada uno de ellos ha significado una expansión dialéctica en relación con el período anterior: estos tres momentos son el capitalismo de mercado, el estadio monopolista o del imperialismo y nuestro propio momento, al que erróneamente se denomina posindustrial, pero para el cual un nombre mejor podría ser

el de capitalismo multinacional [...] el capitalismo tardío o multinacional, o de consumo constituye [...] la forma mas pura de capital que haya surgido, produciendo una prodigiosa expansión de capital hacia zonas que no habían sido previamente convertidas en mercancías” (*Ibid.*: 60)

5.12. Hegemonía

Al hablar de capitalismo, es interesante para efectos de esta tesis hablar también de hegemonía. El autor con mayor autoridad en este tema es Antonio Gramsci que escribe basándose en los conceptos de Lenin.

El concepto de hegemonía en Gramsci esta ligado a la concepción de hegemonía de Lenin, la cuál consiste en un principio teórico-práctico de “dirección”. Para Lenin al igual que para Gramsci, la hegemonía posee una base de clase. (Portelli, 1989: 66)

Sin embargo en Lenin la hegemonía se presenta como la dirección política e ideológica, en cambio en Gramsci hay una diferencia substancial, siendo ésta la “dirección cultural e ideológica” con carácter de clase. (*Ibid.*: 68)

Ambos plantean la organización intelectual de la hegemonía sin embargo para Lenin la sociedad política prima por sobre la sociedad civil y para Gramsci es a la inversa. En esto reside uno de los aspectos fundamentales de la noción de hegemonía gramsciana. (*Ibid.*: 70)

En Gramsci la hegemonía la ejerce la “clase dirigente” a través de su “monopolio intelectual” que posee un carácter carismático sobre las otras capas intelectuales que terminan subordinándosele, creando un “bloque ideológico” ligado a esta clase, el cuál debe proporcionar una filosofía de vida que convenza al resto de la sociedad. A través de este bloque, la clase dirigente orientaría y controlaría a las clases auxiliares para lograr así la formación y el desarrollo de la sociedad civil. El bloque ideológico es por tanto uno de los aspectos primordiales de la hegemonía en Gramsci ya que si éste se debilita, se debilita la hegemonía. (*Ibid.*: 71)

La clase fundamental (o la clase dirigente en otros autores) controla así a la sociedad civil, difundiendo su concepción de mundo entre los otros grupos sociales lo que deviene en una especie de “sentido común”. Gracias a este control se obtiene un consenso, lo que se traduce en la dirección de la clase fundamental de la sociedad a nivel estructural. Este control desemboca en la formación de un “bloque histórico” que corresponde a la gestión de la sociedad civil. (*Ibíd.*)

A partir del control que ejerce entonces la clase dominante sobre la sociedad civil se produciría un debilitamiento de la sociedad política y su función coercitiva quedando reducida a un rol de apoyo de la sociedad civil. Por lo anterior Gramsci califica a la hegemonía de “democrática”. (*Ibíd.*: 73) Por que hay un consenso con respecto a la dirección ideológica y el rol de la sociedad política va a ser secundario. Sin embargo Gramsci plantea la imposibilidad de una hegemonía total pues, según él, siempre van a haber clases opositoras.

La hegemonía de una clase dirigente que es “fundamental” lo es durante todo un período histórico considerado y a nivel universal. (*Ibíd.*: 81) La clase fundamental es la base para la construcción del bloque histórico y éste a su vez, base de la hegemonía de esta clase.

5.12. El capitalismo: ideología y valores

En relación a los contenidos de esta tesis, es fundamental hablar acerca de los valores del neoliberalismo como ideología del capitalismo.

Existe una discusión inconclusa sobre si los valores de una sociedad como la chilena son valores del capitalismo, del neoliberalismo, de Occidente o de la democracia. Sin el propósito de zanjar el debate, puedo decir que actualmente en Chile vivimos una realidad común a varios países de América Latina, en la que el modelo económico y social predominante es el capitalismo sustentado por la ideología neoliberal. El neoliberalismo, como toda ideología, propone un modelo de persona, de sociedad, del propósito de la vida y de los medios legítimos para alcanzarlo. Detrás de esto, existe una racionalidad económica que subraya el individualismo, la competencia y el predominio

del mercado libre. Esto comprende un sistema de valores donde priman las leyes del mercado por sobre el ser humano. En este sentido, el significado de la libertad es subvertido, pues se la entiende solo en términos de la libertad de emprender y de consumir.

Al buscar los antecedentes de la conceptualización de los valores propios de una sociedad como la nuestra, se debe volver a los planteamientos de Weber, quien establece la relación entre ética religiosa y capitalismo, considerando ambos como expresiones de la misma cultura:

La *Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo* [...] es un análisis de la relación entre dos valores, o entre un valor y una actitud: la ética calvinista del siglo XVII y el espíritu capitalista contemporáneo a esa ética. (Zavala, 2000)

Zavala plantea que en Weber y su libro “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”, la relación entre religión, economía y sistema económico (el capitalismo) se da en la cultura: son “dos formas de una misma estructura (la cultura): una cierta ética y un cierto ‘espíritu’.” (*Ibid.*)

Lo que analiza Weber a lo largo de las dos partes de esta investigación clásica es en realidad lo que, algunos años después Thomas y Znaniecki llamarían “la actitud capitalista”. Se puede discutir si el espíritu capitalista es un valor, una actitud o una mentalidad. Lo que es indiscutible es que no es la economía capitalista, o la estructura económica. Los únicos datos económicos que Weber considera aparecen sólo en algunas notas de la primera parte. Todo el resto del libro son análisis sobre textos que expresan no la estructura económica capitalista sino más bien el espíritu que la anima. (*Ibid.*)

Leyendo a Weber, el sacrificio, el ahorro, el trabajo son valores de la ética protestante que actúan como determinantes del espíritu capitalista.

Ya en el siglo XVI la prosperidad económica es el signo con el que Dios les señala a los creyentes si su destino después de la muerte es la salvación o la condena. Esto es más claro en el calvinismo, tal como explica Weber:

... “perseverar” en la propia profesión es interpretada aquí como el deber de obtener en la lucha cotidiana la certeza subjetiva de haber sido elegido y de estar justificado. En lugar de los humildes pecadores a los que Lutero promete la gracia si se confían a Dios con fe arrepenida, se cría a aquellos “santos” seguros de sí mismos que reencontramos en los duros comerciantes puritanos de aquella época heroica e incluso en algunos ejemplares de nuestros días. Y por otra parte se recomendó el *trabajo profesional incesante* como medio sobresaliente para *obtener* esa auto-certeza. Solo él disipa la duda religiosa y da la seguridad del estado de gracia. (Weber, 1998: 173)

Interpretando a Weber puedo decir que se fundamenta teológicamente la competencia y el individualismo económicos.

Muchos autores concuerdan en que la competencia y el individualismo son valores que definen al capitalismo contemporáneo, sobre todo si hablamos del capitalismo neoliberal actuando sin el contrapeso del socialismo real y queriendo demostrar una mayor eficiencia que en los Estados de Bienestar europeos de las décadas de 1960 y 1970.

Esta expresión extremista del capitalismo sostuvo, y sostiene, al igual que lo hizo Adam Smith en el siglo XIX que el mercado se regula automáticamente a través de una suerte de mano invisible. Se trataría entonces de que el mercado se desarrolle libremente sin trabas de ninguna especie; por tales se entienden las medidas estatales que fijan precios, sueldos mínimos, condiciones de trabajo, jornadas laborales y la acción de los grupos sociales de presión tales como sindicatos, centros estudiantiles y asociaciones gremiales. (Ávila, 2006)

En este sentido, se expande como ideal del libre mercado, el individualismo, la competencia, la propiedad privada naturalizada, es decir, traducándose en la práctica en la explotación del hombre por el hombre.

Pero la propiedad privada actual, la propiedad burguesa, es la última y más acabada expresión del modo de producción y de apropiación de lo producido basado en los antagonismos de clase, en la explotación de los unos por los otros. (Marx, 1971: 50)

Esta explotación es inevitable en un sistema regulado por el mercado, y cuyos valores son la competencia, el individualismo con el objetivo de alcanzar el enriquecimiento personal.

Con esa pretendida naturalización del mercado, donde los valores que se pretenden imponer son los propios: como la competencia, la eficiencia, la eficacia, el sistema se asegura la reproducción de sí mismo siempre y cuando la propia volatilidad del mercado no imponga "nuevos valores". Como ejemplo citaremos a un neoliberal como Hayek: "La popularidad de la idea según la cual siempre es mejor cooperar que competir, demuestra el general desconocimiento de la verdadera función orientadora del mercado... Es la renovada competencia, y no el consenso, lo que aumenta cada vez más nuestra eficacia." (Hayek citado en Rebellato, 1995a:24). (Pérez y Carrancio, 2003)

Pérez y Carrancio plantean que para los liberales "la libertad verdadera proviene de la ausencia de intervención estatal." Afirman que se producen efectos positivos al permitir la expansión y crecimiento económico por el mero hecho de eliminar las 'restricciones impositivas' y algunos valores que justifican la intervención del Estado como ser: la solidaridad y la justicia social; distribución planificada, prevención de catástrofes, etc., etc. (*Ibid.*)

[Los valores liberales son]: Libertad, Competitividad, Eficacia y Eficiencia, Racionalidad Instrumental, Tecnocracia. Bajo su teoría del mercado, bastante y conscientemente imprecisa, se postula una cultura conservadora, reaccionaria y pernicioso para la vida del hombre y del mundo, que a su vez genera valores éticos en el relacionamiento cotidiano, por ejemplo, el ahorro, el pago puntual de los créditos, el exitismo, el respeto a la propiedad privada, el cumplimiento de los contratos, el conservadurismo, etc., a los cuales les correspondería un análisis particular en virtud de que no pertenecen precisamente al liberalismo sino

que han sido vertidos a la cultura a través del funcionamiento concreto en algunas sociedades como la norteamericana, en las que el capitalismo ha alcanzado puntos culminantes. (*Ibíd.*)

Entonces, a partir de los valores se plantea el neoliberalismo ya imbricado en la cultura. Sus valores han sido internalizados por los miembros de la sociedad y pasan a ser los únicos posibles para sobrevivir.

Para Javier Pinedo, el neoliberalismo en Chile se impone fuertemente en la dictadura y está asociado al "...proyecto que los 'Chicago [Boys]' vendieron a los militares, [que] significaba una reestructuración completa de la sociedad, del sistema político y de la economía y esto sólo podía lograrse bajo un estricto control social, para instaurar las conocidas medidas neoliberales: Reducción del sector público, reorientación de los excedentes hacia el mercado de capitales, apertura hacia la economía de libre mercado, regular el nivel de sueldos por las fuerzas del mercado, con el fin de eliminar la inflación" (Pinedo, 1997)

A principios de 1990, José Joaquín Brünner describe la posición adoptada por la intelectualidad derechista que sustentaba ideológicamente a la dictadura en su proyecto neoliberal:

En efecto, bajo la presión de explicar, justificar y conducir un drástico proceso de reformas políticas, sociales y económicas, y dentro de un cuadro ideológico internacional de ascenso del pensamiento neoliberal, emerge en Chile una nueva *intelligentsia* de derecha que se articula inicialmente en torno a una visión del desarrollo capitalista abierto a los mercados internacionales y que, en una siguiente etapa, universaliza esa visión en torno al potencial transformador de los mercados aplicados a los diversos sectores de la vida nacional. Así, esta visión evoluciona desde un programa de políticas económicas, inicialmente inspirada por el pensamiento de la Escuela de Chicago, hacia una ideología neoliberal totalizante que se alimenta y combina de manera heteróclita el pensamiento de Von Hayek, las propuestas económicas de Friedman, la crítica cultural desarrollada por algunos neoconservadores norteamericanos, las

sugerencias políticas provenientes de la escuela del *public choice*, el catolicismo capitalista de Novak, etc. (Brünner, 1990:187)

Brünner se refiere a las diferentes variantes del neoliberalismo ideológico o teórico, en los que se mencionan a la Escuela de Chicago, a Von Hayek y a Friedman, aquellos que desde la economía plantean un nuevo conjunto de valores que motive el comportamiento de los individuos en un también nuevo orden social. Este autor plantea que la intelectualidad chilena quiebra con la tradición para justificar el modelo socioeconómico y sus nuevos valores:

...la intelectualidad de derecha rompe mediante este proceso sus ligazones con la cultura católica tradicional y redefine su posición respecto al universo socialcristiano, aproximándose a éste, ahora, desde un ángulo neo-liberal, secularizado y moderno de defensa del individuo y del potencial transformador del capitalismo. (Brünner 1990:187)

Interpretando a Brünner, lo que se impone en Chile es una trilogía de valores: competencia, individualismo y el mercado libre como agente regulador de todos los aspectos de la vida personal y social. Los 16 años transcurridos desde que Brünner publicó su artículo han servido para profundizar la internalización de estos valores en todas las capas etáreas y sociales de Chile.

5.14. El concepto de Movimiento

Ya que los hiphoperos hablan del hip hop como un movimiento, no puedo dejar de hacer alusión a este concepto. Me referiré a continuación al concepto de movimiento social.

Dentro de las conceptualizaciones sobre movimiento social revisé bastantes autores, quedándome con la definición de una autora brasileña. Para Maria da Glória Gohn, los movimientos sociales son

... acciones colectivas de carácter sociopolítico, construidas por actores sociales

pertenecientes a diferentes clases y capas sociales. Ellos politizan sus demandas y crean un campo político de fuerza social en la sociedad civil. Sus acciones se estructuran a partir de repertorios creados sobre temas y problemas en situaciones de: conflictos, litigios y disputas. Las acciones desarrollan un proceso social y político-cultural que crea una identidad colectiva al movimiento, a partir de intereses en común. Esta identidad proviene de la fuerza del principio de solidaridad y es construida a partir de la base referencial de valores culturales y políticos compartidos por el grupo.¹⁷ (Gohn, 1995: 44)

En el caso del hip hop, algunos hiphoperos se agrupan como forma de movimiento social. En éstos se ve claramente una vocación política de transformación social. Sin embargo, las agrupaciones de hip hop que pueden ser identificadas con características de movimiento social, se presentan desde la clase popular.

5.15. Arte y vida

Finalmente en este marco teórico he de mencionar un último concepto que proviene del estudio del arte. En teoría e historia del arte hay una categorización vinculada a las vanguardias que dice relación con la unión del arte con la vida.

En el texto “Las vanguardias artísticas del siglo XX”, Mario De Micheli nos habla de cómo en ciertas vanguardias, como el dadaísmo y el surrealismo -entre otras- se produce una extrapolación del sentido del arte a partir de una crítica al arte burgués y una negación de la obra de arte y el arte-institución, buscando producir una unión entre el arte y la vida.

... el dadaísmo [...] va más allá del significado o de la simple noción de movimiento, para convertirse en un modo de vida.” en una búsqueda de la liberación del espíritu, (De Micheli, 1998: 156) en el alejamiento de dar a la

¹⁷ “... ações coletivas de caráter sociopolítico, construídas por atores sociais pertencentes a diferentes classes e camadas sociais. Eles politizam suas demandas e criam um campo político de força social na sociedade civil. Suas ações estruturam-se a partir de repertórios criados sobre temas e problemas em situações de: conflitos, litígios e disputas. As ações desenvolvem um processo social e político-cultural que cria uma identidade coletiva ao movimento, a partir de interesses em comum. Esta identidade decorre da força do princípio da solidariedade e é construída a partir da base referencial de valores culturais e políticos compartilhados pelo grupo.” (Traducción personal)

producción artística un valor estético (*Ibid.*: 160). El surrealismo “al igual que Dada, [no] [...] se presenta como una escuela literaria o artística” (*Ibid.*: 174)

El dadaísmo también en su momento se involucra en la política de forma más directa. A partir de la técnica del fotomontaje, Dada comienza a imponerse como instrumento de propaganda política y pedagógica. “Así, precisamente como quería Dada, arte y vida habían terminado por mezclarse estrechamente en forma directa, transitoria y contingente en la crónica de todos los días, en las paredes de las calles y en los escaparates.” (*Ibid.*: 165)

...los dadaístas «no se contentaban ya con un arte que se había convertido en un negocio puramente privado», deseando, sobretodo, «poner este arte de acuerdo con el hombre activo, con la vida que late en su plenitud» (*Ibid.*)

En Dada, “... lo decisivo [...] es su voluntad de querer quebrar las fronteras del arte y de la literatura para liberar las fuentes mismas de la poesía en el hombre. De ahí su definición de la poesía, no como medio de expresión, sino como actividad del espíritu; no como manifestación secundaria de la inteligencia y de la voluntad, sino como manera de ser y de vivir.”, manteniendo la primacía de la vida sobre la estética. (*Ibid.*: 171)

El surrealismo en este acercamiento de arte y vida tiene por un lado una postura romántica-individual y por otra una política. (*Ibid.*: 175)

«Surrealismo es automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral» (*Ibid.*: 179)

Así “...el surrealismo se define como actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas.” (*Ibid.*: 193)

Peter Bürger, explicando a Marcuse, plantea que en la sociedad burguesa la función del arte ha sido la de expresar lo bello, lo bueno que la humanidad no posee en la vida real.

El ideal cultural ha asumido la aspiración a una vida feliz: la aspiración a la humanidad, bondad, libertad, verdad, solidaridad. Pero todos ellos están provistos de un signo positivo: pertenecen a un mundo superior, puro, no cotidiano. (Bürger, 1987, 47)

...«la memoria de lo que podría ser»... (*Ibid.*)

Marcuse llama afirmativa a la cultura burguesa, precisamente porque destierra los valores mencionados en una esfera apartada de la vida cotidiana. (*Ibid.*)

En relación a esto, se plantea que el arte en la sociedad burguesa está separado de la “praxis vital”. Y en este sentido, el arte pierde la función de crítica social.

Al disfrutar del arte, el sujeto burgués, mutilado, se reconoce como personalidad. Pero a causa del *status* del arte, separado de la praxis vital, esta experiencia no tiene continuidad, no puede ser integrada en la praxis cotidiana. La carencia de continuidad [...] señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. Esta neutralización de las fuerzas transformadoras de la sociedad está, así, estrechamente relacionada con la función que el arte asume en la construcción de la subjetividad burguesa. (*Ibid.*:48)

En este sentido, Bürger nos habla del intento de las vanguardias artísticas del siglo XX de integrar el arte a la vida.

El dadaísmo [...] critica [...] la *institución arte* tal y como se ha formado en la sociedad burguesa. La vanguardia se dirige contra [...] el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y *contra* el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía. [...] La protesta de la vanguardia, cuya meta es devolver el arte a la praxis vital, descubre la conexión entre autonomía y carencia de función social. (*Ibid.*:62)

Entiendo que la autonomía del arte sería la autonomía respecto a la praxis vital. La institución arte en su *status* separada de la praxis vital, neutralizando la crítica social.

El arte sacro y el arte cortesano están unidos, aunque cada uno a su manera, con la praxis vital de los receptores. Como objeto de culto o como objeto de

representación, las obras de arte están al servicio de una finalidad. Esto ya no se aplica al arte burgués; la representación de la autocomprensión burguesa se verifica en un recinto propio, ajeno a la praxis vital. El burgués, que en su praxis vital se ve reducido a una función parcial (los asuntos de la racionalidad de los fines), en el arte se experimenta como «hombre», y aquí puede desplegar todas sus disposiciones, con la condición de que este ámbito quede rigurosamente separado de la praxis vital. Vemos así [...] que la separación del arte respecto de la praxis vital es el síntoma decisivo de la autonomía del arte burgués. ...la autonomía designa el *status* del arte en la sociedad burguesa... (*Ibid.*:102)

Bürger, explicando ahora a Walter Benjamin, plantea que “mediante la transformación de las técnicas de reproducción, cambian los modelos de percepción, pero también «se ha de transformar el carácter completo del arte”. (*Ibid.*:72) Con respecto a las técnicas de reproducción entiendo que las artes más representativas en esto son la fotografía y el cine.

Según Bürger, Benjamin habla de la relación *aurática* entre obra y receptor. Entiendo por aura el concepto benjaminiano que plantea la inaccesibilidad en la relación entre receptor y obra. (*Ibid.*:71)

Para Bürger, según Benjamin, los dadaístas especialmente rompen con esta concepción aurática del arte, al reproducir su obra, por ejemplo, con técnicas que ensayaban “efectos cinematográficos por medio de la pintura” (*Ibid.*:73)

Así, los dadaístas “alcanzan [...] una brutal destrucción del aura de sus producciones, que por medio de la producción reciben el estigma de la reproducción. Aquí la pérdida del aura no se deduce del cambio en las técnicas de reproducción, sino de la intención de los productores del arte.” (*Ibid.*)

Bürger nos habla de la experiencia como una totalidad, y de la experiencia estética como una fragmentación, una parte que no se aplica a la praxis vital. (*Ibid.*:80). En la experiencia estética se produce para este autor la pérdida de la función social de los artistas. (*Ibid.*: 81)

La intención de los vanguardistas se puede definir como el intento de devolver a la práctica la experiencia estética (opuesta a la praxis vital) que creó el esteticismo¹⁸. (*Ibid.*)

Para explicar mejor lo anterior, decir que con la división del trabajo se produce la disminución de la experiencia, lo que ocasiona también las esferas escindidas (*Ibid.*: 80) a las que hace alusión Habermas: la ciencia, el arte y la moral.

Para Bürger “Los movimientos europeos de vanguardia se pueden definir como un ataque al *status* del arte en la sociedad burguesa. No impugnan una expresión artística precedente (un estilo), sino la institución arte en su separación de la praxis vital de los hombres. Cuando los vanguardistas plantean la exigencia de que el arte vuelva a ser práctico, no quieren decir que el contenido de las obras sea socialmente significativo. La exigencia no se refiere al contenido de las obras; va dirigida contra el funcionamiento del arte en la sociedad...” (*Ibid.*: 103)

Los vanguardistas ven como rasgo dominante del arte en la sociedad burguesa su separación de la praxis vital. Este juicio, lo había facilitado, entre otras cosas, el esteticismo, al convertir este momento de la institución arte en contenido esencial de la obra. [...] Los vanguardistas intentaron, pues, una superación del arte en el sentido hegeliano del término, por que el arte no había de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado. (*Ibid.*)

Con lo anterior, Bürger plantea que el esteticismo es condición previa para el surgimiento de las vanguardias. (*Ibid.*)

La praxis vital, a la que el esteticismo se refiere por exclusión, es la racionalidad de los fines de la cotidianeidad burguesa. Los vanguardistas no intentan en absoluto integrar el arte en *esa* praxis vital; por el contrario, comparten la recusación del mundo ordenado conforme a la racionalidad de los fines que había formulado el esteticismo. Lo que les distingue de éste es el intento de

¹⁸ Entiendo por esteticismo, la pasión por la belleza y el amor del arte por el arte. El arte por el arte es entendido por Bürger como “pérdida del contenido político de las obras concretas” (79)

organizar, a partir del arte, una *nueva* praxis vital. También a este respecto el esteticismo es condición previa de la intervención vanguardista. (*Ibid.*: 104)

Bürger plantea que los vanguardistas necesitaron de los postulados del esteticismo porque “Sólo un arte que se aparta completamente de la praxis vital (deteriorada), [...] puede ser el eje sobre el que se pueda organizar una nueva praxis vital.” (*Ibid.*)

Pero lo que pasó con los vanguardistas, según Bürger es que producen una “falsa anulación de la distancia entre el arte y la vida”. Ellos intentaron unir el arte a la praxis vital en una nueva praxis vital. La objeción de Bürger es que si están inmersos en la praxis vital (incluso una nueva), pierden la capacidad de criticarla. (*Ibid.*: 105)

Cuando arte y praxis forman una unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (el arte de la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad. (*Ibid.*: 106)

Bürger plantea que la imposibilidad de la unión entre arte y praxis vital también se da en las vanguardias a partir de la individualidad del proceso creador, que remite a los conceptos de autoría, inspiración, autoridad y genialidad. Estos conceptos están presentes en el arte burgués, por lo que se alejan más aún del intento de las vanguardias por superar la separación entre arte y vida. (*Ibid.*)

6. ANÁLISIS

El análisis realizado para esta investigación es de tipo inductivo, como se explica en la metodología. A partir de 41 entrevistas (estructuradas, semi-estructuradas y no estructuradas), un foro, y una salida a terreno a un encuentro de hip hop, busqué en el material transcrito los temas emergentes que surgían como regularidades en los hablantes. Elaboraré temáticas y subtemáticas, y en relación a cada una de ellas realizo una interpretación que plantea mis impresiones y teorías acerca de lo que dicen los sujetos estudiados.

Es importante mencionar que los nombres de los sujetos entrevistados fueron cambiados, para mantener en confidencialidad su identidad, relacionado con mi ética antropológica, preservadora y cuidadora de mis informantes, en base a remotas pero posibles utilidades de sus dichos que para ellos no resulten satisfactorias.

Se encontrará en los nombres de los entrevistados dos modalidades: su “nombre” y su “sobrenombre” (o tag, en el caso de los graffiteros). Esto sucede, pues las entrevistas estructuradas que se utilizaron en esta tesis no se pregunta el sobrenombre, por lo que el nombre que aparece en la entrevista es el que les nace en primera instancia a los entrevistados cuando se les preguntó.

6.1. Jóvenes y juventud

Existe acuerdo en que el hip hop es una expresión propia de la juventud. La mayoría de los hiphoperos relaciona al hip hop con los negros, dando cuenta de sus orígenes, pero al hablar del hip hop en Chile, dicen que es de los jóvenes.

Los ritmos de la música provienen de África. Y con respecto al hip hop en sí, yo creo que es un nombre que se le dio a una cosa que tenía que surgir de la juventud y que era una reacción, pero no pienso que el hip hop en sí salió de tal parte. A lo mejor surgió allá, pero es porque salió allá primero y han imitado un poco, pero de todas maneras igual iba a surgir acá de una u otra forma. (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El hip hop les pertenece a los jóvenes porque son sus vivencias y expectativas, es un canal para expresar sus emociones y sus sentimientos de malestar y rebeldía. Los jóvenes escuchan más a uno de ellos que a un adulto, por los contenidos y el estilo que despliegan.

...los jóvenes en su mayoría escuchan hip hop, porque es una música bacán y tú puedes hacer hartas cosas. (Rethika, 19 años, taquera. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Estamos contando lo que nos pasa ahora y los problemas que tenemos de repente la juventud, las cosas que nos ha tocado vivir a nosotros. Y esa es nuestra vía de expresión, de contar y de alegar por todas las cosas que odiamos y que nos gustan. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Creo que los nuevos líderes son los músicos. Si te dai cuenta los jóvenes escuchan más un MC que un político. Porque un MC debe saber hablar. Decir buenas oraciones. Tiene que tener técnicas. (Marie, 22 años, MC de banda famosa. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Para ciertos hiphoperos el hip hop también es de los jóvenes porque es una manifestación que tiene poco tiempo en Chile, por lo que ellos no han tenido tiempo de envejecer junto con su subcultura.

Acá en Chile, como llegó hace poco, lo que más se ve son jóvenes. Por eso que tal vez en Chile puede decirse que el hip hop es de jóvenes. Es raro ver una

persona de treinta y tantos años pidiéndote cambiar música. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

[El foco del hip hop está en] La Florida, pero es más generacional porque es más gente joven, las comunas más viejas son tendientes al punk como Maipú o El Bosque. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Hacia harta falta algo nuevo, estaba siempre lo mismo y el hip hop es relativamente nuevo, algo que nos pertenece ahora a nosotros que somos jóvenes ahora y ese como vacío que había se llenó con el hip hop. (Rodrigo, 23 años, DJ de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

En la vida barrial en las poblaciones se da una experiencia de convivencia particular, de socialización comunitaria de interacciones frecuentes (Weinstein, *Op. Cit.*: 30). Por las condiciones de exclusión económica que se viven, los pobladores salen poco de su barrio.

Esto en la juventud urbano-popular se vive con mayor intensidad por las escasas oportunidades que tiene de acceder a trabajo y estudios. Por otro lado, la relación familiar con frecuencia es conflictiva por lo que los jóvenes pasan muchas horas del día en la calle. (*Ibid.*)

El hip hop se arraiga en la vida de barrio, por que los jóvenes urbano-populares tienen la necesidad de expresarse, de contar lo que pasa en los barrios.

El hip hop *underground* siempre va a estar en las poblaciones, en las villas donde hay jóvenes ¿cachai? No va a estar en los programas de la tele. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...yo en ese tiempo era bastante cabro chico, y más que nada me crié cachando como mis primos mayores bailaban un poco de *funky fresh*, bailaban rap, cuando empezaron a verse cada día un poco más los de barrio, el cabro que practicaba el break, el *funky*, todo ese tipo de cosas, en cualquier barrio. (Lucho, 24 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro "Cultura Hip Hop", realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

...hacen encuentros hip hop aquí, y se llena, y vienen los jóvenes, cabros chicos igual... más chicos que yo, quince años, chicos igual, y ya están organizados,

todos no se salen del colegio, y están estudiando, hay como un interés más de la gente del barrio, hay un interés más por la cultura, más metido que otra gente. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

El hip hop también es una forma en que la juventud se enfrenta al sistema y al mundo adulto, como lo ha hecho tradicionalmente en el pasado. Al menos, es una forma de manifestar la rebeldía frente a las normas, que los hiphoperos creen que es parte del ser joven.

Entonces es la respuesta que la juventud de cada época le da a la máquina, o sea, anteriormente en la década de los '70, quizás puede haber sido influenciada hacia otro lado, hacia otra música. Hoy día va ir por ahí la huevía. O sea, si algún día hay una revolución, te aseguro que se va a escuchar hip hop en la huevía. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en una Fuente de Soda en el centro de Santiago, en mayo de 2001)

...al hip hop no lo pescan, porque son los jóvenes que andan haciendo cagadas, rayando paredes... eso es parte de nuestra cultura, andar haciendo graffitis, para la gente puede sonar, "Oh, están haciendo cagadas, me rayaron el portón", pero es el futuro, como va cambiando el vocabulario, las personas, las generaciones. Antes eran tantos los *hippies* que habían, ahora hay hip hop, es lo mismo, solo que cambiamos de ropa. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

6.2. Diferencias identitarias:

Dentro del hip hop en Santiago de Chile existen diferencias identitarias entre diversos grupos, que se relacionan con las motivaciones, los valores y las prácticas que tienen los sujetos en relación al hip hop y el nivel de compromiso que estos adquieren. Lo anterior se expresa básicamente en las orientaciones motivacionales, valóricas y prácticas que desembocan en los diversos grupos identitarios.

6.2.1. "El hip hop como arte y profesión"

Así encontramos hiphoperos con marcadas motivaciones políticas y otros con marcadas motivaciones y expresiones identitarias que se relacionan más con el adquirir un cierto

grado de profesionalismo dentro de una carrera artística. Lo anterior relacionado a prácticas de subsistencia, estéticas y de trascendencia autorreferencial.

Los que están existiendo, algunos quedaron activos dentro del hip hop más político y radical, mientras que otros se dedicaron más a la parte artística. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

Yo quiero estar siempre en los medios, sonando, tocando hartos, y la dura, como todo artista, yo quiero que me conozcan en todo el mundo. Y por eso voy adelante, adelante, voy a pelear por todas, llevo mucho tiempo haciendo esto ya. (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

Ahora hace unos días atrás me mandaron a hacer un tema para una teleserie, y lo hice porque necesito el dinero, pero me siento mejor haciendo un tema como “amigos míos de la calle”, que cantándole a un jefe de TVN, pero eso igual, suena como resentido y eso igual está mal a la larga, cachai. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

Pa mí un graffiti embellece una ciudad. [...] mira cómo estaba esa muralla, re fea. La misma gente ha dicho, que se ve bonito con los graffitis aquí... Además para mí las calles son como el museo abierto a la gente. Por que están ahí las pinturas para que las vean sin que nadie les cobre. Entonces es bien bonito lo que uno siente. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.2.2. “El hip hop y la lucha de clases”

Por otro lado, dentro de los mismos hiphoperos más políticos encontramos diferencias. Hay algunos que poseen una expresión identitaria ligada directamente a un accionar relacionado con concepciones de izquierda clásicas

...armamos la Agrupación Sociocultural LY, la cuál nace en diciembre del 2000 y hasta el día de hoy sigue vigente y su función principal es crear identidad local pa’ después juntarnos con una identidad popular, con un poder popular pa’ ir juntos hacia exigir lo que nosotros vemos como una guerra de clase que ha estado congelada y dominada por los poderes económicos y sociales de este país. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

... pensamos que no es la mano pa’ el hip hop trabajar con estos proyectos que el gobierno está haciendo llegar a las poblaciones pa’ poder trabajar, pa’ hacer talleres, o poder tener amplificación, o sea, apoyarte con plata lo que tu querai

hacer. Nosotros políticamente vemos que es una estrategia pa' que ahí manipulen nomás, y de hecho no solamente el hip hop, sino la cultura en sí. (...) todos sabemos que es pa' manipular y mantener el movimiento social ahí, bajo la mirada de ellos y bajo el control de ellos, del gobierno, del Estado. Nosotros, bajo nuestra propia política hemos decidido estar fuera de eso, o sea seguir trabajando con la autogestión [...] Eso te va incentivando también a querer tú transmitir el conocimiento de la organización a demás personas, y así los cabros mismos en la práctica van descubriendo sus capacidades de poder construir su propia organización y sus propias alternativas dentro de la población. (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

... esa es la propuesta nuestra: que la cultura hip hop pase a ser un movimiento social. [...] nosotros nos definimos como hip hop activista. (Camarada, 30 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en julio de 2006)

6.2.3. “La militancia en el hip hop o el hip hop como programa en sí mismo”

Están los otros hiphoperos que también poseen un accionar político, más ligado a un funcionamiento programático militante que circula solo dentro de la escena hip hop, planteándose el hip hop como alternativa de vida dentro de lo social.

Hay dos posiciones políticas dentro de hip hop. Hay una posición política dentro del hip hop que es como la de PN que es como promover el movimiento de la cultura hip hop en términos de que creando espacios con los cabros y que se metan en el hip hop y entiendan la filosofía del hip hop, pa ellos ya es un proceso de militancia igual. Ahora por otro lado el nuestro no es tan así, en el sentido de que también tiene eso mismo, pero nosotros le agregamos más contenido político. Y ojala también de ese proceso educativo nos vamos a la acción, a hacer algo concreto. Por eso es que a nosotros se nos ve más en las marchas, o apoyando coyunturas que están ocurriendo. (Camarada, 30 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en julio de 2006)

...aquí hay un activista po. Él hace todos los meses jornadas en Cerro Navia y él hace talleres, hemos hecho conmigo, con ellos, talleres pa' los amigos, pa' los chicos de los amigos, les enseñamos a bailar.

El que quiere buscar algo, está. Si es pa' alguien que le está enseñando a otro, a hacer con las tornamesas, o una señora que está enferma y se le hace una tocata, que se hacen miles de tocatas a beneficio, ¡que más activismo!, y esos cabros que organizan no saben ni siquiera como expresarse en su intelectualidad, pero son activistas igual po guacho, por que los locos, si alguien les pide la mano, actúan. Y no hacen el quite. (...) Ahí está el activismo, siempre ha estado entre nosotros. (...) siempre le perteneció al barrio. El hip hop es activista por completo. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el

sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

6.2.4. “La autorreferencialidad y el gusto”

Encontramos también sujetos que tienen un acercamiento al hip hop a partir de una postura más autorreferente y hedonista. El hip hop que se hace por gusto, y es lo que uno quiera hacer de él, con la idea de pasarlo bien en compañía de otros.

Mira, desde mi punto de vista personal, yo veo el hip hop a mi forma. Yo no me preocupo del sistema, de nada de lo que pase. Pa mi el hip hop es hacer graffiti, escuchar buena música, crear música, compartir con los amigos dibujos, pintar juntos. Eso es ser buen hip hop. Pa mi el hip hop no es andar escribiendo contra la política, andar protestando. A mí eso no me interesa. Yo vivo el hip hop de esta forma y no de la forma “represiva” digamos. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

... el hip hop te permite no estar ni ahí con ninguna huevá también, te lo permite. O sea, que vos no estis ni ahí con participar en nada también. Es tu volá igual, ¿Cachai? Libre albedrío, si vos queris hacerlo, lo hacis. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.2.5. “La búsqueda de la identidad”

Por otro lado hay jóvenes que se acercan al hip hop para probar una identidad juvenil, en una etapa propia de búsquedas identitarias. En relación a este punto podemos identificar que hay algunos de ellos que permanecen dentro del movimiento y otros que solo se quedan un tiempo, que son denominados por ellos mismos como los alumbrasos (que serían los que se preocupan más por andarse mostrando que por hacer dentro del movimiento; el que se valora a sí mismo por inseguridad y no valora la tradición del hip hop, que todo hiphopero “auténtico” valora) o los que están por moda, que serían estigmatizados por los actores de la subcultura.

...es una cuestión como de identidad, de tratar de buscar identidad en la gente que llega al movimiento. Bueno, cuando uno es adolescente se agarra de todos lados, buscando una forma de enfrentarse a la vida. (Franco, 20 años, estudiante

de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...y hay locos que son mula, quiénes son los cabros chicos nuevos o raperos nuevos de este año por ejemplo, de la moda que se llama. Que después de tocar un año chao. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Ahora en cuanto al rapero chileno yo creo que la mayoría es hip hop porque busca influencias, busca identidad, y lo otro es porque se siente resentido o desadaptado. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.2.6. Diferencias identitarias por las cuatro ramas

Además el hip hop en sí se divide en cuatro ramas: rap o MCing, DJing¹⁹, breakdance y graffiti. Son cuatro componentes y cuatro actividades (cuatro armas llamadas también por ellos) que se pueden asumir dentro del movimiento. Esto igualmente forma parte de los distintos grupos, relacionadas al accionar de estos jóvenes, en el sentido de que algunos subrayan el hecho de pertenecer a una rama más que pertenecer al movimiento.

Igual aquí en esta comuna hay caleta de raperos, pero pa diferenciar, nosotros nos conocemos entre todos los que pintamos, los que bailan... (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

No, de todo, hacen todo, las cuatro ramas. Yo tengo un amigo que es DJ, nosotros bailamos, ellos rayan, cantan... (Mass, 21 años, b-boy. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Sin embargo pude constatar en terreno que se da mucho también que estas cuatro actividades se entrelazan, en el sentido en que un sujeto puede ser MC y b-boy a la vez, a veces producir eventos y durante parte de su vida haber sido DJ.

...yo hice mucho tiempo graffiti, también fui DJ, breaker... (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

¹⁹ El MCing es la actividad que hace el MC. Lo mismo para el DJing

6.2.7. “Los otros, los que no son”

Finalmente, ya desde los análisis etnohistóricos sabemos que existen etnocategorizaciones que dicen relación con los discursos que los grupos humanos construyen acerca de los “otros” desde una postura etnocéntrica donde lo civilizado se relaciona con el “nosotros” y lo bárbaro se atribuye a los “otros”. En el caso del hip hop existe la dicotomía del hip hop auténtico o real versus el hip hop comercial o de moda. Hay hiphoperos se describen a sí mismos con los adjetivos auténtico, *underground*, antiguo, el que sabe, conciente, vivo, piola, humilde, lo que conformaría el “nosotros”, versus “los otros”: el flaite, el longi, el vándalo, el nuevo (que no cacha), el mula, el cuico, el comercial o vendío, el que está por moda, el posero, el alumbrao

Hay un hip hop que es comercial como tipo Snoop, que está en las tiendas (...) Eso pa mi es, no sé po, una basura. Es comercial. El verdadero hip hop es algo *underground*, como súper oculto, que tenga relación con lo antiguo. Entre más antiguo, más piola que seai, mejor pa ti. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

... ahora tu vas a cualquier parte y mucha gente que nunca ha sido del movimiento hip hop anda rayando y después sigue otra onda, en lo suyo y sigue rayando hueás, así como se dice los flaites. También algunos sacan su tag y empiezan a rayar, entonces todo se malinterpreta. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Qué es el vandalismo, pucha, pesquemos esta micro, rayémosle el vidrio, dejemos la cagá en este museo, no sé. Maldad po. En realidad pa mi eso es maldad. Yo prefiero, en vez de andarme pitiando todas esas latas en la calle, juntarlas y hacer un graffiti bonito. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...esos son pandillas o grupos que se ponen un y mientras no tengan gente rapeando y graffiteando son sólo una pandilla, si expresan su rabia y sus ganas de competir son hip hop. (Juan, 27 años, estudiante de periodismo y MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Estas son diferencias que se perciben entre los propios exponentes de este género pero para efectos de la investigación incluyo a todos los grupos que están dentro de las diferencias identitarias descritas en los párrafos anteriores. Para mí va a ser hip hop quien se sienta y autodefina como tal.

6.3. Motivaciones

Aparte de las motivaciones propias que puedan existir dentro de cada uno de las distintas identidades descritas anteriormente dentro del hip hop en Santiago de Chile, existen otros diversos tipos de motivos que mueven a los jóvenes a participar de esta subcultura juvenil.

6.3.1. Expresión de la inconformidad

Dentro del hip hop los jóvenes encuentran un espacio donde expresar una serie de sentimientos que no son acogidos dentro de la sociedad, muchas veces emociones de inconformismo con el mundo en que viven.

Los gallos rapean, están diciendo las cosas que les molestan y las cosas que les toca vivir a cada uno. No es siempre como tan artístico, es como una vía de decir las cosas que te tocan vivir, es una liberación que tienes, que le dices a toda la sociedad tus problemas, o las cosas que no te gustan... (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Mira. ¿Sabes por qué lo hago? Por lo menos yo, a mi me gustan por que encuentro que esos graffitis son como furiosos, son como con fuerza, con rabia, como que eso expresa. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

A ver, el hip hop [...] critica a los demás, a las cosas que se hacen mal, a la gente que tiene poder, por ejemplo, por que nosotros somos minoría igual. Nosotros no les vamos a ganar a toda la gente, por ejemplo a los políticos que los huevones roban y toda esa huevía. (Hyse, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.3.2. “Distintos a la norma”

Por otro lado desde el hip hop estos jóvenes tienen la posibilidad de ser distintos a la norma y ser de una forma que les gusta. La normalidad es vista como una imposición

que los hiphoperos no aceptan para sí, tienen una propuesta distinta e incluso construida como opuesta a la norma de los adultos.

Pa mi es contra lo normal. Lo normal es, si tu veís a una persona bien vestida, es una persona normal. En contra lo normal. Es lo que es raro. Ponte pa mi el mismo graffiti es raro. Yo te puedo hacer una huevá bien loca, pero pa mi eso es normal, por que yo hago cosas locas ¿cachai? Pero pa mi hacer cosas anormales, es algo propio. Entonces la ropa también. Yo la uso como yo quiero. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...también es una cultura. Pero bien diferente a la cultura normal. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Cuando cierta gente se vestía normal, o la mamá los vestía, nosotros teníamos un estilo diferente. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.3.3. Evolución y creatividad

Además a través del hip hop ellos perciben que pueden ser mejores personas. Hay un tema ahí donde el hip hop es percibido como una forma de evolucionar y superarse; superación y evolución ligadas a la creatividad.

La tendencia hip hop bordea la raíz, saber quién es uno, cuidar su cuerpo, cuidar su espíritu, hacer el amor bien, tratar bien a sus hijos, cuidar a los ancianos, no agilarse. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

... hablando más sensible, la huevá [el hip hop] es creación. Es arte. (...)Yo diría que es un contenido o un contenedor que hace ser a locos virtuosos. Y por eso la hueá es mágica, es sublime. Por que hace a locos hacer y que destaquen, como todos estos que están pintando y los hace pensar y ver la vida con certeza. Onda, tienen que ser perseverantes. Pa llegar a dibujar bien tenís que estar metido ahí en tu escritorio, en tu mesa de dibujo dibujando. Eso es el hip hop. Es una fuente energética pa crear a jóvenes virtuosos. (Kav2, 25 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.3.4. La competencia como motivación

Además de la superación de sí mismos paralelamente está presente con mucha fuerza la idea de superar a otros a través de la competencia y esto se plantea ligado al ser mejor. Ser mejor que el otro y para uno mismo también. El tema de la competencia es parte del hip hop y esto se visualiza fuertemente en sus cuatro ramas.

... pelear por lo suyo, es bien batalladora la propuesta del hip hop porque está basado en la competencia, la idea de ser alguien en el hip hop es practicarlo hasta poder ganar el respeto de los otros con algo creíble e impresionante, si no puedes hacerlo te conviertes en un fan. Si tienes suficientes agallas vas a poder lograrlo y pasar al otro, mostrarles tu mejor estilo y todo el mundo te va a respetar porque te enfrentaste, de eso se trata el “ser hombre” o “ser humano”, que uno pueda sobrellevar el obstáculo y competir hasta pasarlo. (Juan, 27 años, estudiante de periodismo y MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Nosotros igual somos competitivos entre nosotros mismos, quien quiere ser más bacán, quien va mejor vestido, quien fuma más pitos, quien baila mejor, quien hace el mejor graffiti...el hip hop es competición. Yo pienso que eso es bueno porque nosotros tenemos un grupo y también competimos...quien hace la mejor canción, quien hace el mejor *cover*, o quien hace la mejor melodía... es una competencia sana, eso es lo que la gente aquí no ha logrado captar. Eso es lo que nos diferencia de los *punkies* y de otros grupos; nosotros igual somos más competición, salir adelante...no quedarse en el mismo hoyo. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

...la idea era que, mientras más rayados tengas, y más lejos, más bacán erís, sobre los demás, que también andan rayando. O sea, sobresalís sobre los demás. Eso es como una competencia, de quién sobresale más. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

El hip hop cuando empezó, siempre empezó como una competencia, entre pandillas. Oye, yo bailo mejor que tú, yo hago esto mejor que tú, yo pinto mejor que tú, yo hago mejores mezclas que tú, yo rapeo mejor que tú. Y así se van superando. Es una superación entre los cultores, de sí mismos, son como metas. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo creo que hip hop es competir con...Chile tiene su movimiento, crece se hace popular. Si ya todo Chile lo conoce, de repente salir a expresarte a Argentina, vamos a Perú, a Brasil. A representar de que en Chile hay graffiti... (Francisco, 20 años, estudiante de fotografía en un instituto y graffitero. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Pa mi el hip hop igual en cierta forma es competencia, por que uno siempre está como al tanto de lo que están haciendo los otros pintores y uno siempre quiere hacer innovaciones, diseños, y hacer cosas mejores que el otro, pero en buena onda. No se po. Éste hizo esta producción y yo quiero hacer una más bacán. Esa es una competencia sana yo creo. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.3.4.1. Breakdance y competencia

Por ejemplo en el breakdance existe una instancia formal de competencia llamada “batalla” o “combat”. Esto lo pude constatar en las salidas a terreno a los encuentros de hip hop. Aquí el break estaba presente en el suelo y en el escenario. En el escenario había competencias entre bandas de breakdance. Cuando un grupo bailaba, el otro se burlaba con gestos faciales, manuales y corporales. Se veía una competencia donde sobresalía el más bacán, el más despierto, el mejor preparado para la vida, lo que se muestra en su manejo del cuerpo y la música.

Y también las competencias, que eso es lo más bacán. Las competencias se llaman combat. Son cuatro tiempos. Tu tenís que desafiar a tu contrincante pero bailando. Por ejemplo tu... está la música y ahí tu tenís que hacerle así (gesto), desafiándolo a que baile contigo y ahí se ve cuál es el mejor, que tenga mejor acrobacia y que tenga buen ritmo por que también eso cuenta. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Si un huevón quiere competir, yo compito, y si puedo, yo le gano al loco. Si no, yo me tiro y me quedo piola cachai, pero la huevá era todo en el baile. Siempre competencia. Si, en el hip hop siempre hay competencia. Y nosotros empezamos así también. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.3.4.2. “Desviaciones”

Sin embargo, a pesar de que existe un consenso respecto a que las competencias son sanas, también sucede que se traspasan los límites y las competencias se transforman en peleas.

...el break es más, claro, competencia. El tag igual po. Cuando andai taqueando y te andan tachando así. Ahí tenís atados, andai pegándole a los locos ¿cachai o no? Cuando hacís tu huevá y te la tachan así y después cachai quién es, le pegai,

o andai tachándole todos los rayados que hace. Igual es competencia po. (Mass, 21 años, b-boy. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.3.5. El arte y la expresión como motivaciones

Por otro lado, existen motivaciones ligadas a la expresión estética y al arte que está presente en esta disciplina

...la única mano que provoca cambios internos es la música, es el arte, (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

Porque igual es una forma de expresión pero totalmente liberal, podís expresar lo que tu querai, tus sentimientos los podís soltar al máximo, cachai. Y aparte de eso no se...yo creo que es bueno porque de repente es lo mismo que hacer deporte, es arte cachai, estai creando y uno cuando está creando, haciendo arte, pintando, sea lo que sea, uno se siente bien. Y se relaja, sirve para el cuerpo...Entonces yo creo que rapear para mi también es súper bueno, es una terapia pa' mi... (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

Lo del hip hop es una estética. Para mí es un estilo de vida porque siempre he vivido con la hueá, pero es una cuestión de estética. La ropa, la música, los graffitis, son distintas expresiones que al final al individuo lo rodean por todas partes. Eso como que define un poco lo que es el hip hop, es cuestión de gustos. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El hip hop es un medio de expresión. Está la música, la pintura, la danza. Eso es lo que me alucinó de la gueá. Porque es completa. Y yo como sabía dibujar, empecé a ver lo que salían en las películas, en los metros. Yo me enamoré de eso. Fue lo que me motivó. (Zcek, 23 años, graffitero renombrado. Vive en el sector oriente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.4. Hiphoperos y su accionar

6.4.1. La rutina diaria es hip hop

Si bien el accionar de los entrevistados es diverso, existe un elemento común que se mantiene en sus discursos: para la mayoría de ellos todo gira en torno al hip hop, su rutina diaria está marcada por el hip hop, aunque trabajen o estudien como actividad formal principal.

Es que todo esto se relaciona. Por ejemplo, te cuento un día normal mío. Me levanto, prendo la radio, suena el teléfono. Espero que me pasen a buscar, nos juntamos. Después vamos para allá, tal lado, “ah vamos a ir a pintar nosotros”, “ya vamos”. Van a hacer unos graffitis. Y ahí, “Oye sabes que hay una fiesta en la noche”. “Ah ya”. Entonces, ahí vamos a ensayar, de repente invitamos amigos a los ensayos. Estamos ahí, a veces vamos a la fiesta en la noche, después leseando, pasamos a comer algo. Entonces, todos los días es lo mismo. Por ejemplo, yo voy al colegio, escuchando música, después ya salimos a ensayar... (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Despierto a las siete de la mañana con los codazos de mi señora. Me levanto, me visto, pesco mi mochila, echo los potes con comida, algunos cassettes, mi personal, la micro. Llego al trabajo y ahí hay cualquier bulla, pero igual me chanto los fonos y sigo escuchando. A las siete me pego el camino de vuelta. En mi casa tengo una pieza como con quinientos discos y tornamesa. Con *deck* y ahí escucho mi música. A veces llamo a algún amigo y lo invito pa' la casa. Nos tomamos un copete, nos fumamos un cuete. Ese es un día normal. Los días sábados, sagrado venir pa' cá. [Parque Forestal] (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

¿Actividades? Mmm, comprar música, leer, intercambiar materiales, videos, documentales, nos juntamos a escuchar música, todo está relacionado. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...nosotros vamos y nos encontramos con amigos, vamos a tocar porque para nosotros es como, no es rutina, pero es como la vida, está como dentro de la vida de nosotros. (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

A la vez, el hip hop es lo más importante, superando a otras actividades y prioridades del resto de la sociedad

El movimiento hip hop es no estar ni ahí ni con la política, ni con el 18 de septiembre, ni con casi ninguna fiesta. Si hay tocata o encuentro hip hop siempre vamos a estar ahí, sin pescar esas otras fiestas de fechas. A mí me gusta que sea así. No me atrae ir a las otras fiestas, ir a tomar. Prefiero ir a bailar en el movimiento. (Pedro, 26 años, b-boy. Vive en el sector sur de Santiago. J. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Hay gente totalmente consagrada al hip hop que se gasta el sueldo para ir a un recital a Brasil. Brillar frente al otro. No hay mucho código ni símbolo, sólo arte, ser más “fly” como dicen los gringos, no todos nacieron para eso. (Juan, 27 años, estudiante de periodismo y MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.4.2. Instancias de encuentro

Además de tener una rutina cotidiana marcada por el hip hop, los entrevistados valoran dentro de sus prácticas asistir a instancias de encuentro, organizadas por ellos mismos o por otros hiphoperos. Dentro de estas instancias aparecen actos determinados por alguna de las ramas o reuniones donde se juntan las cuatro actividades principales. Se producen instancias tanto regionales como nacionales e internacionales.

Y en Chile Evolution B-Boy y Gravedad Zero son los que llevan el movimiento, porque si no estuvieran ellos, yo creo que [el breakdance] sólo se practicaría aisladamente, no habrían torneos nacionales. Porque cada cierto tiempo se hacen torneos nacionales, encuentros de la calle, tocatas hip hop, donde llegan raperos, breakers, graffiteros, y ahí entra todo el movimiento. Ellos son ahí los que llevan la batuta. (Pedro, 26 años, b-boy. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Y aquí en Chile también pasa, o sea, el Sudaka, no se si conocís el Sudaka, es...un encuentro que se hace solamente aquí en Chile, de hip hop sudamericano. Y se concentra en lo que es el break, es como un campeonato de breakdance sudamericano. Donde compite Brasil, Argentina, este año vinieron de Perú... (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

A la vez se producen encuentros intercomunales, barriales, determinados básicamente por alguna de las ramas

Tu estai pintando y se te acerca un loco y hola hola hola, oy, tu pintai, yo también pinto, ya, dame tu teléfono. Juntémonos a pintar, cachai, como aquí po, aquí hicimos como un encuentro. Intentamos hacer como un encuentro. Harta gente de otras comunas, vino un cabro de Cerro Navia a pintar. De Quilicura, ¿cachai? Igual es bueno. Es bacán. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

También de acuerdo a las diferencias identitarias planteadas anteriormente se ven distintos tipos de accionar relacionado a instancias de encuentro

...si es para los encuentros a los que están acostumbrados los raperos, solamente tocatas, sí tenemos solamente tocatas, pero nosotros tenemos también otro tipo

de encuentros. Seminarios, pa' fijar orden de cosas pa' el hip hop nacional, charlas, tenemos encuentros también todas las semanas los rap activistas pa' ver como va la cosa en las poblaciones... o sea, tenemos otras muchas instancias de participación y de creación y de fortalecer los poderes locales y populares...a varios niveles, cachai. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Nosotros en agosto pasado realizamos un encuentro. [...] en ese festival que se realizó dos días, donde tratamos de reunir la mayor cantidad de gente hip hop consciente o que está mirando hacia futuro, estuvo bastante bueno el ambiente, hubieron fallas técnicas, pero se entregaron reconocimientos. (Lucho, 24 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Foro "Cultura Hip Hop", realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Los encuentros son autoorganizados por quienes practican hip hop, pero también hay experiencias en que la organización es hecha por personas ajenas al movimiento, principalmente agentes municipales

Esos encuentros de graffiti que los organiza la municipalidad son mula, te van a pasar un cartón y un spray, eso es lo más que dan. (Javiera, 17 años, graffitera. Vive en el sector oriente de Santiago. FA. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...Lavín cuando era alcalde dijo que iba a juntarse con los raperos. Hizo un encuentro, les dieron completos. A este gallo lo invitaron a hacer unos dibujos, a graffitear, les dieron latas, les dieron unos completos, y los gallos súper felices ahí rayando, pero él me dijo que a las dos semanas, después de que salió en los diarios Lavín, ya estaba todo listo, los graffitis los borraron... súper chueco, no sé si habrá sido Lavín el que los borró pero debió haberse preocupado. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Además para algunos entrevistados, existen razones no sólo para no aceptar la ayuda ofrecida por el gobierno, sino para mirarla con desconfianza.

...pensamos que no es la mano pa' el hip hop trabajar con estos proyectos que el gobierno está haciendo llegar a las poblaciones pa' poder trabajar, pa' hacer talleres, o poder tener amplificación, o miles de otras cosas, o sea, apoyarte con plata lo que tu querai hacer. Nosotros políticamente vemos que es una estrategia pa' que ahí manipulen nomás... (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

Dentro de los encuentros, las tocatas se destacan. Las tocatas o recitales, en las que se exponen las ramas de MC y DJ, son vividas con particular entusiasmo, es un momento para mostrarse y ver a otros.

Me gustan las tocatas, pero me gusta ir a escuchar música, no ir a escuchar a veinte compadres arriba del escenario que no se entiende nada. Igual me gusta apreciar un show de hip hop, me gusta ver calidad en el escenario, no me gusta ir a puro escuchar malas vibras. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Me gusta de repente ir a recitales, pero cuando voy a hacer un show, me gusta hacer un show, ir preparado y todo para la gente. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

A pesar de ser una instancia de encuentro fundamental para el hip hop, las tocatas son momentos en que ocurren o se expresan conflictos.

En Mapocho de repente los breaker querían practicar, mostrar lo que hacen, como deporte, (su cuerpo es lo que ellos ocupan para presentarse). Y los otros locos de repente con una garrafa al lado, de repente yo pasaba y los locos: “préstame \$100”, siendo hip hop los dos. Yo “loco no tengo”, y el otro “oye loco pásame \$100”, “no tengo, loco”, y de repente una cortapluma. (Francisco, 20 años, estudiante de fotografía en un instituto y graffitero. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Pa’ quienes vivimos la época de los ‘80, las tocatas eran muy diferentes a lo que son ahora. O sea, tu ibai a una tocata y realmente se vacilaba, se bailaba, se escuchaba al grupo. Ahora no. Tu vai a una tocata y los hueones, en su grupito cachai, ni pescan. Pescan solamente cuando está rapeando su amigo. Las típicas peleas, cachai, divisiones de grupos...bueno, infinidad de cosas que pasan, entonces eso es lo que más ha choqueado dentro del hip hop: la misma masificación. (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

Las tocatas no son algo fácil de realizar, se requiere de dinero para organizarlas, aunque también pueden dejar algo de ganancia. Sin embargo ellos las organizan de todas maneras, ya que son parte fundamental de su forma de vivirse el movimiento. En este sentido, aquí vemos también como el tema del financiamiento de las tocatas se liga a su concepción de un hip hop no comercial y autogestionado.

...de repente no tenemos dinero para hacer tocatas, cachai, porque para hacer una tocata bacán tienes que tener dinero para amplificación. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

...a veces cuando invertimos nosotros, arrendamos algún lugar y hacemos una tocata nosotros, puede entrar algo. Pero no es mucho porque no podís cobrarle mucho a la gente. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa, en agosto de 2000)

Es que tú veís, no sé po, huevones que de repente están pintando, tocatas de repente en comunas, se hacen tocatas, grupos se invitan entre ellos mismos, se corren la voz. ¿Cuánto vai a cobrar en una tocata, quinientos pesos?... (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.4.3. Los talleres

Además de los encuentros y tocatas, quienes practican hip hop a menudo se comprometen en la tarea de organizar talleres de hip hop, de forma individual o colectiva, ya sea con el auspicio de municipios y del Estado o sin este. Lo que ocurre en estos talleres es el traspaso de la experiencia adquirida en el hip hop. Muchas veces es la formalización de un conocimiento aprendido en la calle.

De repente igual hay corporaciones buenas, como Balmaceda 1215 que es del gobierno, nos han ayudado, nos sirvió montones, y tienen talleres gratis, y tienen información disponible que nos ayuda. Harta gente que se la juega. Hemos visto que son trabajadores del gobierno que se la juegan por la juventud. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Claro, un taller. Me pasaban todos los materiales, croqueras, lápices, pizarra, todo pa poder enseñar y el resultado de eso era pintar graffitis con el grupo de gente que estaba aprendiendo. Me pasaron una cantidad grande de spray y en los alrededores del liceo habían unas latas grandes. Ahí hicimos una producción de graffiti, con toda la gente que participó en el taller. Eso fue en el 2001. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Para algunos puede convertirse en una suerte de trabajo remunerado que además les permite realizarse haciendo lo que les gusta y enseñándolo a los demás.

Yo igual tengo espacio en mi municipalidad, yo trabajo, organizo cuestiones, ahora tengo que hacer varios talleres en el UE, no se donde queda, pero me llamaron. Por que hay interés, aunque en algunas partes sí y en otras partes no. San Miguel, San Joaquín apoya mucho el graffiti, el Bosque, en Viña... (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Y resulta que cuando uno batalla, eso empieza en la calle. No es algo que se tome de una escuela, no. Es algo que otros niños que aprendieron en la calle pueden enseñar, como ahora por ejemplo otros niños enseñan en la escuela de Rodrigo Díaz, o yo hago talleres en la Revista Paula. Ellos enseñan break por que ellos lo aprendieron también de la calle, igual que yo. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

Algunos sin embargo tienen distintos objetivos donde el cobrar entra en conflicto de su concepción de la vida y del hip hop.

Nosotros siempre estamos haciendo cosas con la gente, porque tenemos un compromiso con la gente, cachai, y hacemos cursos de breakdance con amigos, y la gente va gratis. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

En ciertos talleres autogestionados se tiene un concepto muy particular de la forma de llevarlos a cabo y de cuál es su objetivo, ligado a las concepciones clásicas de izquierda. Se plantea incluso el hip hop como instrumento para hacer política en términos de bases sociales. En estos talleres puedo visualizar concepciones de la educación donde no existe una figura autoritaria que enseña y otros que aprenden lo que no saben; aquí todos enseñan y aprenden a la vez.

...la lógica de los talleres no tiene que ver con una lógica de la escuela, donde el profesor se para adelante y el alumno escucha, y lo que dice el profe no se cuestiona. Aquí no, se cuestiona todo, se trata de que el taller sea un lugar de discusión. (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

...si alguien sabe break y otros locos no saben, y quieren aprender, se les puede enseñar. Ahora la diferencia es que nuestros talleres dan contenido social y político. Ahora obviamente que si es un taller que tú querís, no sé, tratar sobre la conciencia de clase, no podís llegar y hacérselo el primer día a los cabros y a las cabras, sino que todo va por un proceso [...] y ahí es donde nosotros trabajamos mucho la educación popular. (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

...hay gente que hace talleres de hip hop, pero solamente se aboca a que el hip hop es su vida, y el hip hop lo es todo. En cambio nosotros no, pensamos que el hip hop es una herramienta de lucha para. Y obviamente que el hip hop es la vida misma de nosotros, pero...sabemos que nuestra vida se compone de otras cosas. Que somos hijos, padres, pobladores, somos de una clase social

disconforme, que queremos cambiar este sistema. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

...el fin concreto es que de esos talleres salgan nuevos líderes y esos nuevos líderes creen organizaciones hip hop en la población. Cada vez los raperos y raperas que van a esos talleres vayan aprendiendo y cada vez se vayan como más atraídos por el trabajo social dentro del hip hop y hacia la comunidad, y obviamente a comprometerse con la lucha social. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

En las citas anteriores también se pueden ver claramente las diferencias identitarias entre el hip hop político ligado a concepciones de izquierda clásicas y el hip hop político programático relacionado con la militancia del hip hop para el hip hop.

6.5. El hip hop según sus propios actores: valores, prácticas y concepciones.

Si los hiphoperos tienen un sistema de valores, en términos barthianos o kluckhonianos, -vale decir, un sistema de valores con ciertos límites que guía su conducta, en el sentido de pertenencia a un grupo, con normas de moralidad para juzgar o ser juzgados-, puedo distinguir una gama de valores en relación a variados factores de las identidades hip hop.

6.5.1. “Hedonismo”

Hay algunos valores entre los hiphoperos que son más universales que otros. Por ejemplo, para la mayoría de ellos, el hip hop es pasarlo bien. El hip hop es para pasarlo bien. Y en este sentido se liga a vivir con alegría y disfrutar.

Así para todos los entrevistados el hip hop es una actividad placentera. El hip hop se caracteriza por ser así: en el hip hop hay que pasarlo bien.

... pintamos juntos y lo pasamos bien, esa es la idea. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Un mensaje que entrega la cultura hip hop... mmhh. Es como una reacción inflamable, porque hay que cuestionar con las que criticar algunas cosas, dar a conocer otras. Pasarla bien también. (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el

sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Si tuviera que explicar lo que es el hip hop a alguien que no cacha nada, puta, le diría que es pa pasarlo bien, pa sentir, claro, por que, puta uno ve a un cabro chico de once años y él cree que, puta, por que les anda pegando a todos es rapero... (Hul, 22 años, MC. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

El hip hop es una cultura distinta, es una cultura, de más, con música, con alegría, [...] Si no hay música, si no hay alegría, si no hay eso, no hay una lucha. (Miguel, 34 años, MC y líder da banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

6.5.2. El cuidado del cuerpo y el rechazo a la droga

Para los hiphoperos también existen otros valores, sin embargo no todos ellos los presentan o exhiben una conducta consistente, pero no por eso se transforman en punto de discusión. Entre estos se encuentran el cuidar el cuerpo, y el enseñar a los más jóvenes a decir que no a la droga, no a la violencia. En relación a lo anterior, existen jóvenes con un fuerte compromiso relacionado con esto, y otros que no.

Esta lógica me quedó clara en una salida a terreno en noviembre del 2002, en el V Encuentro de la Calle producido por las Escuelas de Hip Hop, donde se percibe en el discurso del animador del evento un enfoque hacia transmitir el cuidado del cuerpo; llama a los asistentes a no beber alcohol, a no fumar. Se entreve en él esto de radiar el que hay que estar bien, sentirse bien, gozar de la vida, *“porque hay que ser los más bacanes, hay que estar preparados para este mundo que deja fuera a los marginales, a los jóvenes, a los hip hop”* (Notas de campo del V Encuentro de la Calle, noviembre del 2002).

6.5.2.1. “Hay que cuidarse y ser buena persona”

Los hablantes al definir la subcultura hablan de una idea del hip hop asociado a algo positivo, sano, ajeno a la maldad. En este sentido se ve en el discurso de ellos, en

términos positivos, el hacer el bien, cuidarse. El hip hop posee un sistema valórico que guía las decisiones y acciones de quienes lo practican.

Mecanismos que propone el hip hop como cultura para el cambio social... Cuidar tu cuerpo, cuidar tu templo. La Nación Zulú que es como la religión del hip hop, el cuerpo es el movimiento, el espacio que también se está moviendo a la vez, así que hay que cuidarlo y bailar, y hay que querer hartito, hay que ser feliz. Y hay que ser bueno, hay que estar con los buenos y combatir el mal. Eso es el hip hop. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa en agosto de 2000)

La tendencia hip hop bordea la raíz, saber quién es uno, cuidar su cuerpo, cuidar su espíritu, hacer el amor bien, tratar bien a sus hijos, cuidar a los ancianos, no agilarse. [...] toda esa mística tiene que ver también con Dios, que hay un creador que está muy presente, y eso, la música de los blancos no lo tiene. La música de los pueblos originarios sí la tiene. [...] A darse cuenta y a hacerse una buena persona por'. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

...ser buena persona para que las cosas buenas estén contigo ¿Cachai? Eso es todo. Y así todos los demás también van a ser buenas personas contigo. Si hay un huevón que está agilao, que se vaya del piño... (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

En relación a lo anterior también existe una clara postura que critica la violencia y el consumo enajenante de drogas y alcohol.

Es nuestro compromiso enseñar a los niños que no hay que drogarse, que hay que estudiar, que es bueno hacer deportes y que sólo de ellos depende el futuro de sus vidas y la realización de sus sueños. (Miguel, 26 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. 1996)

Yo siempre estoy tratando con menores de edad, y estoy hablando con ellos, la gran mayoría de mis amigos son de 16, 15 años, y siempre les digo que vean lo de no meterse a la droga. (Pedro, 26 años, b-boy. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Esto es referente a lo que hay que tener un poco lo que es la paz, la violencia no es buena. Entonces, nosotros no estamos con la violencia, no nos gustan las drogas ni ninguna cosa de ese tipo. Aunque hay gente que consume y se pone camiseta de hip hop, pero el hip hop realmente está en contra de todas las cosas negativas que están en este sistema, nosotros estamos para cambiarlo de manera positiva y mostrar que nosotros siendo de la calle, siendo de cualquier lugar podemos mejorar el mundo. (Mono, 24 años, b-boy y MC. Vive en el sector

poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El mensaje es súper positivo porque surgió en barrios negros con problemas como para alejarse de drogas y cosas. Son cosas súper sanas y ajenas a maldad. (Rodrigo, 23 años, DJ de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Hay una idea entre los hiphoperos de que en el hip hop hay un mensaje, con valores, que se debe entregar a otros jóvenes para surgir. Ligado a estos valores positivos, también está la idea de tener buena disposición con los demás. En este sentido, el hip hop es una práctica colectiva con y hacia otros, en pos de ser mejores y posibilitar que otros también lo sean. Esto se plantea como un distanciamiento de la sociedad y sus valores y prácticas negativas.

Y ahí entro a jugar un rol fundamental yo y mi crecimiento personal pa' poder fortalecer los crecimientos de otras personas, y ese fortalecer los crecimientos de las personas como personas hace que en un futuro crezcamos con un crecimiento colectivo, que varias personas estemos creciendo con valores, y no con antivalores como los que nos enseña esta sociedad. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Lo que te decía al principio, el amor comunitario, el compartir. También el ser contestatario, el rebelarse ante las cosas que tu no puedes parar como la injusticia social, y así como el político se para ante el público, el rapero debe pararse también con el micrófono y no sólo cantarle a la marihuana, o sea si quiere fumarse un pito está bien, pero que también le cante a su gente para que surja y se desarrolle y no se quede siempre abajo. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Y dentro del mismo taller hay dos cosas importantes: una es la educación misma, el conocimiento que se pueda entregar en forma recíproca y la otra son los valores humanos, eso es lo más importante, o sea, no puede ser que solamente un taller se limite a que nos veamos solamente ponte los puros viernes, y de ahí solamente el otro viernes, y que solamente nos juntemos a discutir, sino que también hay ahí un lazo de amistad, vivimos en la misma población, nos podemos juntar otros días, podemos hacer otras hueás...eso es todo lo que realmente creemos que debe ser. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

...lo que yo quiero es que me ayuden, entonces a mí también me gustaría ayudar a otros. Esa es una cuestión que estaba pensando yo ahora, esa es la diferencia entre ser astuto y ser inteligente porque la gente astuta hace cuestiones bien, pero

no deja nada para el de abajo. El astuto piensa en él, en algunas cosas no más. En lo que le pasa a él no más, pero no en el futuro ni en los que vienen después. (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.2.2. Visión religiosa

En este sentido hay también una cierta visión religiosa del hip hop como algo sagrado que hay que respetar, que se evidencia en el discurso que transmiten algunos raperos.

...el hip hop es otra cosa, no es una pandilla asaltando una botillería, ni siquiera es la moda, porque la moda del hip hop ha cambiado durante 20 años, ni siquiera es que si hay grupos o no, sino que se basa en un sentido de comunidad y gente que quiera agruparse frente a algunos temas que se adoran como práctica, esa es la idea. Practicar y hacerlo es como lo máximo a que un hip hop puede aspirar, es como una profesión que hay que practicar, credos que tienes que seguir y que son importantes. Y se adoran, se santifican de alguna forma. Esas son las verdaderas pautas. (Juan, 27 años, estudiante de periodismo y MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Y los que conocen, y los que están cantando, y los que pintan, tienen la responsabilidad de transmitir algo bueno, porque si no... El verbo es sagrado. Lo que uno habla, se hace. Y cuando uno habla una hueá sin responsabilidad, esa misma hueá te pilla a vos mismo. Así que hay que tener cuidado con lo que se habla, y el hip hop es palabra. O sea podríamos decir que el hip hop es como el evangelio. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa, en agosto de 2000)

Yo ya descubrí que tengo que seguir cantando porque así me di cuenta en un momento que estaba cantando y me dije, puta qué estoy haciendo aquí, cantando, hueveando. Hay que transmitir para tirar luz, para que no haya tanta neblina, para que la gente vea las hueás con claridad y el hip hop siempre ha sido eso. Todos los grupos, los patriarcas de la hueá... Afrika Bambaataa es musulmán. Los Public Enemy son de la nación del Islam. Son gente súper radical y religiosa. Musulmanes, y tienen una visión bastante diferente a los cristianos sobre Dios también; el hip hop ha estado ligado a eso. Porque los negros son gente creyente. Los blancos son los que no creen. Los europeos son los que no tienen dioses pero hacen iglesias. Esos son los que te dicen que Dios está muerto, pero los pueblos del tercer mundo, los indígenas, los negros, los asiáticos, ellos saben que Dios está ahí, y viven ahí, viven tranquilos, viven la tierra. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa, en agosto de 2000)

6.5.3. La superación

Otro de los valores de la subcultura hip hop dice relación con la superación. En todos los hipoperos se plantea un fuerte sentimiento de superación, de ser mejores personas y ser mejores en sus prácticas hip hop.

Vale decir, además del carácter colectivo, de buenas intenciones recíprocas, la idea de la superación es fuerte dentro de los postulados del hip hop. No basta con tener cierta actitud; cada uno debe mejorarse a sí mismo, dentro del hip hop y en la vida. Y para esto es importante y necesaria la disciplina, la constancia y el trabajo.

... en el fondo si hubiera que decir alguna frase yo creo que es “supérate a ti mismo”. El hip hop cuando empezó, siempre empezó como una competencia, entre pandillas. Oye, yo bailo mejor que tú, yo hago esto mejor que tú, yo pinto mejor que tú, yo hago mejores mezclas que tú, yo rapeo mejor que tú. Y así se van superando. Es una superación entre los cultores, de sí mismos, son como metas. Porque por ejemplo el break es un baile bastante acrobático, que requiere bastante práctica, entonces para eso tienen que superarse, tienen que trabajar, tienen que sacarse la cresta. Cuando estábamos aprendiendo yo me acuerdo varios quedábamos con lesiones, fracturas, todos magullados, igual seguíamos todos vendados, hasta lograr hacer lo que uno quiere, metas que uno se va poniendo. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...esa es la idea de nosotros, hacer las cosas con presión, pero más que eso hay que hacer una presión a todos, poner la vara alta. Si nosotros rayamos harto y alguien dice que es mejor, va a tener que rayar más que nosotros, a eso nos referimos con presión y también mejor. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...yo hice mucho tiempo graffiti, también fui DJ, breaker, cuando bailaba loco me entrenaba mucho... el breaker como cualquier disciplina gimnasta tiene que estar siempre superándose. Listo para romper el escenario. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.4. Creativo, original

La necesidad de la superación, vinculada a la constancia y a la perseverancia también está ligada a la idea de que hay que ser creativo y original. Y pensar constantemente en cómo se pueden hacer mejor las cosas. Esto sería otro de los valores del hip hop.

Y en eso va po. En las formas de las letras [del graffiti]. Si tu vai sacando formas de letras nuevas, bacán. Tú mientras más estilos de letras vai sacando, más las vai mejorando. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...uno tiene que usar toda la creatividad pa hacerlo. O sea, puta, el que quiere pintar tiene que hacer el dibujo de él. No va a andar copiando el que tiene al lado. Ellos bailan y buscan siempre pasos nuevos. Pa mejorar. Yo igual po, yo hablo de todo y sin copiar un ritmo, un estilo de cantar de alguien. Siempre busco algo nuevo. (Hul, 22 años, MC. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

No se po', eso pinté. Y todos me decían –oye bacán, que onda, puta que soy creativo-, jajaja. [...] Es que el graffiti tu también tenís que producirlo. Tenís que hacer que la gente lo vea, lo mire, que quede bonito, bien pintao, no con pifias. No sé, uno tiene que darse el tiempo de pensar las cosas. (Hyse, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Y el hip hop también trata como de eso ¿no?, de que por ejemplo si yo hago algún tema, pa' que vos me superís a mi tenis que darle un enfoque mucho más original que el que yo le di... (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.5.5. “El hip hop es «hacer», en alguna de las cuatro ramas”

Se repite también entre los entrevistados que el ser hip hop significa hacer, vale decir, ejercer una de las cuatro ramas que forman al movimiento en sus prácticas. Quien no practica una de las cuatro ramas no sería hip hop. Esto es muy importante dentro de los valores del hip hop, ya que muchos plantean que quien no practica una de las cuatro ramas, no es hip hop.

No me importa la vestimenta, nada. Pero yo digo que hay muchos quejones que, puta, pura pinta los huevones. Tu les preguntai si alguna onda hip hop, onda, si aportan al movimiento, y nada po. No cantan, nada. Tienen un casete y chao. Creen que por escuchar música ya son, y no po. Tienen que aportar en algo de los cuatro elementos, ¿cachai? Pintura, música, baile, y dentro de la música está el DJ y el que canta. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Si preguntai cómo puede definirse, pa' mi el activismo es, primordialmente, hacer una de las cuatro ramas y segundo, saber dirigirlas. (Camarada, 28 años,

MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Para mí el hip hop son las personas que hacen algo. El hip hop se divide en cuatro ramas. Es graffiti, unos bailan, otros cantan. (Das, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Ser hip hop significa saber lo que son las ramas de la cultura hip hop. Saber qué es el graffiti, el rapear, el breakdance, el tag -que es una firma- y conocer grupos, b-boys de otros países y conocer la trayectoria de ellos y cómo se ha desarrollado el movimiento afuera. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.6. “El hip hop es un arte”

Volviendo a la teoría, para García Canclini (1977) el modelo socioeconómico permitió “caracterizar las tres áreas en que el sistema estético burgués escindió las actividades artísticas: el arte de élites, el arte para las masas y el arte popular.” (García Canclini, 1977: 73)

Para este autor “el carácter popular del arte no depende sólo de que sea visto por muchos espectadores, sino que se deben tener en cuenta las tres etapas del proceso artístico. El sentido elitista, masivo o popular es el resultado del modo en que se realiza la producción, la distribución y el consumo, y de la participación o exclusión de las diferentes clases sociales en el conjunto del proceso.” (*Ibid.*)

Cada una de estas modalidades del arte tiene distintas estéticas y criterios de valor para ser juzgadas.

Así, el arte popular sería el “producido por la clase trabajadora o por artistas que representan sus intereses y objetivos”, poniendo el acento en el “consumo no mercantil, en la utilidad placentera y productiva de los objetos que crea, no en su originalidad o en la ganancia que deje su venta; la calidad de la producción y la amplitud de su difusión están subordinadas al uso, a la satisfacción de las necesidades del conjunto del pueblo. Su valor supremo es *la representación y satisfacción solidaria de deseos colectivos*. Llevado a sus últimas consecuencias, el arte popular es un *arte de liberación*. [...] su creatividad y su placer consisten en ese trabajo sobre el lenguaje que lo potencia hasta convertirlo en una forma de la praxis.” (*Ibid.*)

Otro de los valores del hip hop es planteado en relación al arte. Así, hacer música, pintura o danza (MCing, DJing, graffiti o breakdance) son prácticas artísticas, dentro de lo que se podría considerar arte popular. No de la clase trabajadora, sino de los jóvenes populares.

6.5.6.1. “El hip hop es arte hecho por personas que no han estudiado arte ni son artistas”

Existen hiphoperos que plantean el hip hop como un arte fácil de realizar ya que no hay que tener muchos conocimientos académicos ni talento artístico para poder llevarlo a cabo. Esto hace que muchas personas tengan la posibilidad de poder practicar hip hop en sus cuatro ramas. En el caso de la música (DJ y MC), no hay que saber cantar, y teniendo acceso a cierta tecnología de consumo masivo ya es posible poder crear algo. En el caso del graffiti y el break, se accede a ellos en el aprendizaje callejero y a través de videos y fotografías.

[El hip hop] fue la música que se empezó a hacer sin tener instrumentos, sin ser músico. Pegándose nada más que en los trucos, a la gente que le gustaba oír música. Con discos, y empezaron a hueviar y a cantar encima. Se hizo eso una forma alternativa de hacer música sin ser un docto, sin estudiar y sin tocar nada. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa, en agosto de 2000)

Personalmente creo que es porque el hip hop es más urbano. Tiene olor a cemento. Como te decía, todos pueden hacerlo. De hecho no hace falta saber tocar un instrumento. Lo único que hace falta es tener un computador y que se ponga a hacer música, y si no tiene computador hay gente que se compra discos con pistas que ya vienen instrumentales y ya lo sacan. No hay drama en eso, es re fácil hacerlo, por eso hay tanta gente ahora. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.6.2. “El hip hop es un arte callejero, urbano y popular”

A lo anterior se suma que los hiphoperos se consideran a sí mismos como artistas populares, artistas que desarrollan su arte en las calles de las ciudades, en las poblaciones.

Y somos artistas más que nada. Eso ténganlo siempre claro. La gente que hace hip hop, cualquiera de las cuatro ramas, es artista y así es considerado en la población, estén o no en los medios, quieran o no aceptarlo, estudiemos o no para hacerlo, somos artistas y lo vamos a seguir siendo. Somos artistas considerados en las poblaciones. Aunque no salgamos en MTV, no salgamos en la tele, somos considerados en las poblaciones. Los cabros chicos a veces nos ven y quieren ser como nosotros. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

[El hip hop] es arte urbano y en todas las culturas y países van a existir los ghettos y gente que le guste pasar la mayor parte de su tiempo en la calle con una radio escuchando rap o bailando break. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Cuando los primeros graffiteros, raperos y breakers salían a la calle a hacer su arte, nadie les pagaba, no necesitaban que les pagaran, es algo que nace de uno, de adentro. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.6.3. “Cada una de las cuatro ramas es una arte”

El breakdance, el rap, el DJing y el graffiti son danza, música y pintura. Las manifestaciones del hip hop son arte popular, entendido como diferente del arte elitista. Los hiphoperos dicen de forma explícita que cada una de las cuatro ramas es un arte, a la manera del hip hop, con su propuesta estética y valórica.

El hip hop es un medio de expresión. Está la música, la pintura, la danza. Eso es lo que me alucinó de la gueá. Porque es completa. Y yo como sabía dibujar, empecé a ver lo que salían en las películas, en los metros. Yo me enamoré de eso. Fue lo que me motivó. (Zcek, 23 años, graffitero renombrado. Vive en el sector oriente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

... creen que por escuchar música ya son, y no po. Tienen que aportar en algo de los cuatro elementos, ¿cachai? Pintura, música, baile, y dentro de la música está el DJ y el que canta. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Los gallos rapean, están diciendo las cosas que les molestan y las cosas que les toca vivir a cada uno. No es siempre como tan artístico, es como una vía de decir las cosas que te tocan vivir, es una liberación que tienes, que le dices a toda la sociedad tus problemas, o las cosas que no te gustan, y es tu forma para tratar de cambiar. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

A la vez, la concepción de arte está entendida como forma de expresión. Y dentro de esto, incluso hay hablantes que plantean la imposibilidad de evaluar la calidad de este arte; al ser el arte una expresión se saldría de la posibilidad de evaluación, de encasillamiento en bello o feo, o bueno o malo.

El hip hop es un arte de libre expresión de cuatro ramas: graffiti, break, DJ, MCs y estas cuatro ramas son un estilo de arte callejero, y esta libre expresión puede ser a través de tus rimas, que son tus pensamientos o tus vivencias, el graffiti también es un sentimiento, expresión personal podría decirse, de estilo propio. El breakdance es ya un estilo más corporal podríamos decir. A la gente que no tiene ningún conocimiento de hip hop podría decirle que esta es una cultura sana, es un movimiento artístico, expresivo, y que está latente ahora y va a seguir surgiendo pa adelante. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Es cosa de gustos. No existe una cuestión que digamos esto es hip hop y esto no es hip hop. Es como el arte. En el sentido de que tu no puedes decir si un dibujo es bueno o cuanto cuesta o si una música es buena ¿qué es bueno y qué es malo? Son expresiones solamente, después la gente lo clasifica por una necesidad de comercialización de expansión, no sé como se pueda llamar. El arte no lo podís calificar de bueno o malo. Son expresiones solamente. Yo no clasifico. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.6.4. Arte y fama

En el hip hop como en toda expresión artística, los autores buscan el reconocimiento. Las obras de un artista muestran la calidad de su propuesta y su evolución en el tiempo. Así en el tag y en el graffiti esto es la base para que luego se identifique al autor como alguien relevante en el medio hip hop.

Yo quiero estar siempre en los medios, sonando, tocando hartito, y la dura, como todo artista, yo quiero que me conozcan en todo el mundo. Y por eso voy adelante, adelante, voy a pelear por todas, llevo mucho tiempo haciendo esto ya. (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital.

Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

...muchas veces la gente ve tu nombre artístico, tu tag y después ve otro graffiti por otro lado y está tu mismo tag y cacha que lo hizo la misma persona. Si todas las pinturas se dejaran sin firmar la gente no sabría quién las hace. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.5.6.5. “El hip hop es un arte atravesado por condiciones comerciales”

Los hiphoperos, al igual que ciertos artistas, se cuestionan las condiciones económicas y comerciales a la que está sometida la creación artística. Se plantea el dilema de elegir entre vender o no las creaciones para financiarse.

Si yo ya estoy ganando plata con el hip hop, es comercial. Todo depende de cada uno, pero si yo saco un disco pa evolucionar yo no más, en lo que me gusta, o sea, no lo ando mostrando, no ando vendiéndolo, no po. Piola no más, yo hago lo que hago por que me gusta, es un arte. Yo no sacaría mi arte, lo que yo hago pa que otro huevón venga y me lo compre, es como si me estuviera vendiendo yo mismo. (Hyse, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Si el sello se lleva todo el dinero, tú no te llevai nada con los discos, es un mercado súper crudo, cachai. Es fuerte, es algo... yo no soy dueño de mi música, porque ellos son dueños de tu música. Es como un negocio sucio, pero la gente te conoce, dicen “ah, ahí está el loquito que canta”, pero ellos se llevan todo el dinero y tu no te llevai nada... (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

6.5.6.6. “Los cambios vienen por el arte”

Algunos hiphoperos sostienen que el hip hop puede provocar el cambio de la sociedad a partir de los cambios personales, porque el arte tiene la capacidad de gatillar cambios internos, de provocar cambios en la percepción o la conciencia que se tiene del mundo y los demás. Esta concepción nos remite a la idea del hip hop como un programa a desplegar en la sociedad, como estilo de vida con prácticas específicas que al difundirse

mejoran la vida de los jóvenes urbano-populares y les ofrecen alternativas que no tendrían de otra forma.

...yo creo que los cambios ahora van a ser de adentro hacia afuera, y como van a ser de adentro hacia afuera, la única mano que provoca cambios internos es la música, es el arte, entonces, eso es lo único que puede provocar a la gallá. Que la gallá se despierte, pero en forma real, y ahí recién, algo. Un cambio. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.5.6.7. Unión arte y vida

Para algunos hiphoperos, el hip hop es un arte que está unido a sus propias vidas. Arte y vida no están separados en la vida de estos artistas populares porque sería una impostura o una imposibilidad.

La sabrosura, la música me fascina. La música afroamericana es como el verbo en la vida mía. En general, la música y la vida no están muy separadas en el caso de los músicos, y yo creo que eso debiera ser en el caso de un artista cualquiera. (Pablo, 34 años, músico. Vive en el centro de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.7. “El hip hop no es una moda”

Los hiphoperos explican que el ingreso al hip hop es por moda, queriendo decir que los adolescentes se acercan al hip hop porque es una tendencia que se ha extendido, que ha adquirido visibilidad como identidad juvenil. Sin embargo también hay un juicio negativo a los que se acercan al hip hop solo por moda. En este sentido, para algunos hiphoperos es un valor no estar en el hip hop por moda.

...nos tuvimos que cambiar aquí al Forestal. Aquí llegan los que tienen que estar no más. No aceptamos que llegue tanto pendejo que no tiene idea lo que está haciendo. Muchos están por la moda, por la música que escuchan, pero no saben cómo es la cosa. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Todos entran por moda y nosotros aquí les contamos toda la historia y ahí como que les cambia un poco la perspectiva del movimiento y después ya se dan cuenta que es más que una moda, podríamos decir que si no es una cultura es una subcultura, es una forma de vida. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero.

Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

En las poblaciones la hueá está creciendo por todos lados. Vai a La Florida y todos son raperos. Igual puede ser una moda, pero a la gente le interesa la música y otras cosas. La idea es que la gente haga algo por su vida. (Zcek, 23 años, graffitero renombrado. Vive en el sector oriente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Si el hip hop se adopta solo por moda, entonces es probable que se abandone luego de un tiempo, como la moda en el vestir que es por temporada. Después de un período de actividad y producción, muchos jóvenes dejan su práctica hip hop.

Igual aquí en esta comuna hay caleta de raperos, pero pa diferenciar, nosotros nos conocemos entre todos los que pintamos, los que bailan, y hay locos que son mula, que son los cabros chicos nuevos o raperos nuevos de este año por ejemplo, de la moda que se llama. Que después de tocar un año chao. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

En un proceso propio de la juventud, los adolescentes imitan a otros jóvenes en búsqueda de identidad y afirmación. Esto hace que el hip hop también sea adoptado por adolescentes por imitación de la estética de estos jóvenes hiphoperos, principalmente la ropa como señal manifiesta. Particularmente entre los jóvenes populares el hip hop es una tendencia fuerte entre las identidades juveniles, una moda juvenil. Sucede así que muchos jóvenes populares adoptan los aspectos formales, rasgos manifiestos como la ropa, sin adoptar los valores de la subcultura. En este sentido, los jóvenes hip hop se diferencian a sí mismos de los flaites, que solo se visten, pero que según ellos no son hip hop ni lo practican.

...lo ven como una moda también algunos po. O los padres de algunos de los chiquillos piensan que el hip hop es algo parecido al flaite. Que el flaite sería como el que anda con los pantalones abajo, pero na que ver po. La vestimenta es lo de menos y la onda es que te guste y que hagai cosas por ello. Que surjai de a poquito. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

Tú podís ser rapero como querai. La ropa es lo de menos. O el escuchar música es lo de menos. Si no tenís música igual podís ser hip hop. No por que yo escucho más música que tu soy más hip hop que tú. O por que me visto con ropa de marca voy a ser más hip hop que tú. Hay gente que es así, que por que tú no estai con ropa de marca dice -ah, este huevón no es rapero, es flaite. (Cyb, 17

años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Hay muchos huevones raperos que tu los veís de pinta y pueden ser los huevones flaite y toda la huevía... discriminan caleta a los locos hip hop por esa huevía. Por que ven locos vestidos de ancho. Es que esa es la huevía. Los flaites se visten como hip hop y ya no se distinguen. Es difícil distinguir a simple vista si soy hip hop, flaite o que huevía. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Para algunos, que el hip hop sea una moda no tiene importancia, ellos se plantean como hiphoperos con motivaciones y prácticas independientes a las de los que se están sumando hoy en día. Que el hip hop no sea una moda se debe básicamente a que es una subcultura hace varios años establecida a nivel mundial.

Hay moda porque los locos nos vieron a nosotros. En el 92 ya nos vestíamos así como andamos ahora, con los buzos rayados. Nosotros pasamos eso hace tiempo y recién están saliendo estas modas. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Por lo menos a mí no me interesa, como la moda mundial del hip hop, lo que se está haciendo. O sea yo lo que hago lo hago por naturaleza, porque crecí, me topé con esto y después me fui dando cuenta de lo que significaba como expresión natural mía. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El percibir al hip hop como una moda implica una pérdida de valor para la mayoría de los hiphoperos, una degradación del significado del hip hop.

La moda también se liga al comercio, a la mercantilización de los elementos del hip hop; la moda al servicio de la mercantilización. Y la mercantilización del hip hop coarta al movimiento. Si el hip hop es solo moda, para ciertos hiphoperos quiere decir que solo existe como un pretexto para vender ropa, música y revistas; vender la subcultura.

Yo creo que el hip hop sin conciencia social, no tiene razón de ser. Los grupos que para mí son más respetables son aquellos que siempre usaron las letras sociales. [...] Si no hay conciencia social no puede haber música y la cosa se vuelve una moda, un comercio. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Después con el paso del tiempo, con la globalización y todo el cahuín, pasó a ser una moda. Para nosotros no es moda, pero ahora es una moda. Tu podís ir a una

tienda donde te venden ropa, te venden discos, revistas, videos de competencias de break, o de DJs. Todo es comprable y vendible. Videos donde te enseñan a hacer un graffiti cuando a nosotros nadie nos enseñó a hacer graffiti. Cómo mezclar música, cómo rapear, cosas así. El hip hop puro es marginal. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...el graffiti nunca ha sido moda y no creo que lo sea tampoco. Pero el rap... el movimiento... los break nunca se han dejado comercializar ni nada de eso, les han pagado por trabajar en algunas partes. Es más que nada la música que se ha vendido, algunos grupos. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Además de ser un mecanismo que obliga a los cuerpos a consumir, la moda también se caracteriza por ser una norma que se impone de forma pasajera: aquello que trae la certeza de estar a la moda, al año siguiente es todo lo contrario.

La concepción de la moda que plantean Croci y Vitale, (que “el mecanismo de la moda exige que el cuerpo sea útil [...] como cuerpo consumidor”) (Croci y Vitale, 2000: 6) está presente en el discurso de los hiphoperos entrevistados, pues algunos de ellos afirman que existen jóvenes que solo duran una temporada en el hip hop, influidos por el hip hop en cuanto moda, pero que luego abandonan sus prácticas.

...hay locos que son mula, que son los cabros chicos nuevos o raperos nuevos de este año por ejemplo, de la moda que se llama. Que después de tocar un año chao. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Los hiphoperos entienden que parte de los más conocidos exponentes del hip hop están implicados en una forma de hacer hip hop que se relaciona con el consumo de productos, con un sistema mercantil que ha convertido en moda una subcultura que surgió como subversión de los significados.

En síntesis, en relación al sistema valórico del hip hop, los valores son básicamente estos:

Valores compartidos por todos o casi todos:

- El hip hop es para pasarlo bien

- La competencia, -consigo mismo y los demás-, para ser mejores y la superación de sí mismos
- Ser creativo y original.
- La práctica. El hacer o practicar una de las cuatro ramas
- Ser vivo, no alumbrado. Ser piola, *underground*.
- Saber de hip hop, de sus orígenes y su historia. La valoración de lo antiguo.
- El hip hop no es por moda
- Los flaites no son hip hop por que no tienen sistema de valores hip hop.

Valores que no son compartidos por todos:

- Ser antisistémico
- Ser anticomercial
- Ser contestatario
- El hip hop es un estilo de vida
- Y en relación a las diferencias identitarias:
 - Ser artista profesional

6.5.8. Globalización y hip hop

La globalización y los procesos interculturales contribuyeron a la creación y a la expansión del hip hop.

Los hiphoperos reconocen la importancia de la globalización en la difusión del hip hop en los medios urbanos contemporáneos. Entienden que los aspectos negativos y positivos de la globalización contribuyen a producir las condiciones de vida y tecnológicas que permiten que el hip hop se expanda por todo el mundo. Para ellos, la globalización es sinónimo de neoliberalismo y capitalismo mundial, y también es sinónimo de tecnología de la información y comunicación.

Yo siempre he dicho: nosotros los raperos, o hiphoperos, como lo quieran llamar -y yo cacho que esto clasifica igual a las otras tendencias o tribus suburbanas-, somos consecuencia de la globalización y de toda esta huevía que se ha llegado a expandir por el mundo mediante este sistema económico de mierda, neoliberalismo o capitalismo, como se quiera llamar. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Yo creo que se ha masificado por el desarrollo de las comunicaciones, la globalización y todo eso, y por la tecnocracia más que nada. Por las máquinas. Porque al ser un movimiento electrónico tú puedes hacerlo de la manera que sea y en todos lados hay computadores o baterías programables. Y lo otro es lo que

te decía, que como en todo el mundo hay calles y el hip hop tiene olor a cemento, hay hip hop en todos lados. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Para algunos hiphoperos la globalización, contribuyó a convertir en moda una expresión que en Chile había sido exclusiva de una minoría iniciada, que aprendió sin el apoyo de la tecnología y de los medios de comunicación masivos que existen hoy. Para ellos, la globalización ha contribuido a la masificación del hip hop mediante su comercialización.

En ese tiempo, verano del 88 o 89, nosotros éramos puros, éramos prácticamente los únicos haciendo eso, nadie sabía lo que era el rap, el hip hop, el graffiti, los DJs. Después con el paso del tiempo, con la globalización y todo el cahuín, pasó a ser una moda. Para nosotros no es moda, pero ahora es una moda. Tu podís ir a una tienda donde te venden ropa, te venden discos, revistas, videos de competencias de break, o de DJs. Todo es comprable y vendible. Videos donde te enseñan a hacer un graffiti cuando a nosotros nadie nos enseñó a hacer graffiti. Cómo mezclar música, cómo rapear, cosas así. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9. Estilo

En todos los autores mencionados en esta tesis que indagan el tema del estilo, éste dice relación con una elección. Una opción que se toma dentro de una gama de posibilidades, restringidas o abiertas. Entre las limitaciones, está la restricción o libertad económica y entre otras posibilidades, hay elecciones culturales que, según yo, se enmarcan dentro de lo intercultural. El estilo de vida está condicionado por aspectos económicos, sociales y culturales.

Los hiphoperos se refieren de múltiples maneras al tema del estilo.

6.5.9.1. Estilo subcultural

Una aproximación es concebir al estilo como una manifestación de la subcultura hip hop, como una forma de hacer visibles sus valores. El hip hop en cuanto subcultura determina la forma en que se realizan múltiples actividades. Para algunos hiphoperos, la subcultura es reconocible por su estética y sus técnicas.

Lo del hip hop es una estética. Para mí es un estilo de vida porque siempre he vivido con la hueá, pero es una cuestión de estética. La ropa, la música, los graffitis, son distintas expresiones que al final al individuo lo rodean por todas partes. Eso como que define un poco lo que es el hip hop, es cuestión de gustos. Quizás es moda, pero no en el sentido de moda pasajera, porque obviamente para los que son hip hop de corazón, que aman demasiado la cuestión, aquellos que vibran con el estilo, aquellos que sienten que esas vías de expresión son las que más los llenan. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Porque me gusta el estilo, la forma en que se muestra el hip hop, me llena totalmente, la música, todo, la forma de hacer la música, de hacer los mensajes. Porque es una cosa súper técnica. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9.2. Estilo subcultural que se ve en la vestimenta

En el caso de una subcultura juvenil como el hip hop, la ropa es la señal manifiesta más evidente, una forma de reconocerse que tienen los hiphoperos. Hay entrevistados, que son parte de de la subcultura hace tiempo y aseguran que si bien no es lo más importante, ellos prefieren la ropa hip hop porque es cómoda y les gusta.

...en general no es que yo tenga que usar esto [ropa deportiva] para ser hip hop. Uno puede usar la marca que quiera. Lo que pasó con la marca Adidas es que fue la única marca de ropa deportiva que auspició a los grupos, a los breakers. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9.3. Estilo subcultural inventado por los negros

Según algunos entrevistados, el hip hop proviene de los negros de barrios pobres en Estados Unidos, mas no es exclusivo de quienes lo inventaron. Se reconoce la existencia de un estilo negro hip hop que es un modelo para el estilo que muestran los hiphoperos en Chile. Aunque el hip hop no tiene raza, algunos hiphoperos han tenido la necesidad de observar el estilo negro hip hop como estilo subcultural para aprender a hacer hip hop y para tener un modelo de estilo hip hop chileno.

Es igual como el estilo, es igual el estilo que los negros hicieron, que es universal. Ellos en sus canciones dicen “yo puedo ser negro de piel, puedo tener el pelo afro, pero soy igual que tú” El hip hop es universal, el hip hop no tiene

razas... (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

Cuando nosotros empezamos esto éramos diferentes en la forma de vestir. Nosotros recurríamos a la ropa americana, comprábamos ropa ancha porque necesitábamos sentirnos más cómodos para bailar, necesitábamos sentirnos cómodos para pintar. Mirábamos de repente videos de cómo era el estilo de ellos, de los negros de allá, bueno, habían otros que no eran negros, pero te sentías identificado con eso, con la ropa. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9.4. Desarrollar un estilo propio, un estilo artístico personal

El tema del estilo en relación a lo artístico se vincula con el hip hop en el sentido de que éste es un conjunto de manifestaciones artísticas: danza, pintura y música.

Vemos así claramente cómo existe un marcado estilo hip hop en el graffiti, en la música hip hop y en el breakdance, estilos característicos que son reconocibles como tales, con una “dirección”, un “carácter estilístico”, un “marco”, una técnica y una visión formal. (Hauser, 1975a). Para este autor:

...un estilo muestra una tendencia evolutiva e implica el concepto de una dirección, la idea de la realización paulatina de un propósito, [...] una voluntad artística, una concepción de la forma... Los representantes de una escuela estilística [...] se comportan como si estuvieran animados por el impulso de alcanzar un objetivo determinado, [...] como un estímulo que el sujeto creador comparte con los otros, pero que en cada uno de ellos se transforma en una dinámica interna, propia y personal, solamente condicionada por la influencia convergente de tradiciones, convenciones e instituciones. (Hauser, 1975a: 97)

El estilo hip hop es una abstracción de las manifestaciones concretas visibles que tiene la subcultura en las cuatro ramas. Para algunos hiphoperos, la palabra estilo tiene el significado del estilo personal, incluso de un estilo artístico a modo de sello personal que sea reconocible como de ellos, y pueda ser identificado como hip hop.

No, igual que en graffiti, esa es la idea tú siempre empezai copiando, tienes que imitar para seguir, pero hay muchos estilos propios, onda te nombro Green, Zeckis y tú cachai el estilo, no hay otro en el mundo. (Juanpe, 26 años,

estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Igual que con el graffiti, cuando empezábamos el estilo como que no era muy definido, hasta que graffiti tras graffiti empezai a agarrar un estilo, empezai a ser conocido. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9.5. Estilo de vida

Algunos hiphoperos hablan del hip hop como estilo de vida en términos generales. Es la forma en se vive, que está teñida de la estética y valores del hip hop. Aquí se ve que además de una cierta rutina diaria que es hip hop existe un “creerse el cuento”, a veces incluso en la pertenencia a una pandilla. Un involucramiento referido a pensar desde la juventud que la propia vida puede ser hip hop en todos sus aspectos.

Yo estoy dentro del hip hop porque a mí me gusta, encuentro que es como una forma de expresarte en tu forma de vida, como tu estilo de vida que vas adoptando, haciendo este tipo de cosas habitualmente, cada cierto tiempo, pintando, poder expresarte. (Francisco, 20 años, estudiante de fotografía en un instituto y graffitero. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Ya esto lo agarré como un estilo de vida. Yo ya desde chico me la creo neto. Los amigos, las cosas que viví diariamente, está todo como ligado al hip hop, y al final es como una familia en realidad. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo cuando era más chico me creía el cuento de la vida hip hop. Y por eso entiendo ahora a los más chicos que prácticamente compiten para ver quién es más raperero porque anda con los pantalones más anchos. De hecho en mi barrio siempre se pelean patotas de raperos en frente de mi casa, puros cabros chicos que andan con palos. Ahí yo creo que si el hip hop es un estilo de vida, debe ser positivo. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.9.6. Estilo en la profesión y el trabajo

Ciertos hiphoperos entienden al estilo de vida en conexión directa con el trabajo. Para algunos de ellos, el hip hop es su estilo de vida porque además de ser una actividad que se hace por gusto, es su trabajo, les permite financiar su vida.

Yo pienso que si tú eres cortante en esto....para mi es mi trabajo, cachai, es mi... es mi vida... mi trabajo. No tengo ni una profesión. Mi profesión es el hip hop y no puedo dejar de hacer temas buenos. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

Es que ya esto lo tomamos aparte como estilo de vida, como un trabajo, ya como nuestras vidas. Tenemos que pensar que haciendo esto vamos a alimentarnos. Igual al principio cuesta, igual tienes que tener tu peguita aparte, porque no es mucho cuando partes, no es mucho lo que ganas, pero igual te salvas. Más adelante vas ganando más plata y puedes tomarlo ya como algo que te más y puedes vivir bien con lo que haces. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Es un estilo de vida, yo vivo del hip hop, yo no hago nada más que temas, los presento, saco un nuevo disco y vivo de las ganancias de los discos que vendo... la SCD, sociedad de derechos de autor que nos cuida a nosotros nuestros temas y nos paga en dinero... Yo estoy viviendo del hip hop, de los quince años que vivo del hip hop... (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

Otros hiphoperos, en cambio, destacan que su pasión por el hip hop es tan grande que incluso trabajan en otra cosa para solventar los gastos que les significa el estilo de vida que han elegido. También se plantea la duda de que el hip hop sea estilo de vida, debido a la dificultad que hay en Chile de vivir del él.

Según, como las personas lo miren, pero pa mí el hip hop es como la vida. Yo todo lo que hago es por esto. Lo que me gusta. Unos estudian, y después trabajan pa comprarse sus pinturas. En mi caso yo mismo me costeo mis pinturas. Hago trabajos, pero cuando tengo más tiempo, por que con el estudio y el trabajo a veces no me queda tiempo. Y el hip hop pa mí es como mi estilo de vida. (Das, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

En este momento [el hip hop] está después de la familia y los estudios. Cuando era más chico era como lo más importante, pero igual es mi vida, me encanta pero no va a dar de comer, he ganado plata pero esporádicamente, en otras partes se puede vivir de eso pero acá no. Yo no quiero vivir del graffiti porque para que sea libre me tiene que dar el gusto a mí, por quererlo hacerlo no más, no por necesidad. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Pa mí, una manifestación. Por que dicen estilo de vida pero eso como que no es mucho. Por que uno no va a vivir de esto po. O sea, sería espectacular que uno

viviera de esto po, pero no se puede. Es una manifestación. (Hul, 22 años, MC. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

6.5.9.7. Estilo: fusión de vida cotidiana y hip hop

Para algunos hiphoperos, el hip hop es su estilo de vida en el sentido de que el hip hop y la vida cotidiana se funden en uno. No es que la vida se viva al ritmo del hip hop, o que durante su rutina cotidiana practiquen una de las ramas del hip hop, el hip hop es la vida misma, es su vida vivida en el estilo subcultural que han elegido.

Para mí es un estilo de vida. Yo ya llevo este estilo de vida, yo ya llevo el hip hop en la vida. Pa mí fiesta es hip hop. El descansar, escuchando música hip hop, pintar es hip hop, juntarme con gente que le gusta el hip hop, vestirme como hip hop. Tu me colocai unos pantalones normal, como se usan y yo me siento incómodo. Yo no puedo, no. Me los bajo. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

El hip hop se practica en todos lados. En tu casa, en las esquinas, donde tus familiares, con tus amigos. Es la vida cotidiana, todos los días desde que me despierto hasta que me acuesto estoy viviendo el hip hop. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...el hip hop es mi vida. Porque yo vivo pa'l hip hop y me da todo. Desde los 12 años que soy hip hop, llevo 7 años. Es que es mi vida porque yo desde pendejo me metí en esto y ya no puedo salir, porque si es que quiero salir no voy a poder porque ya es mi vida. Yo me visto normal y no soy yo, no me siento cómodo. Es mi forma de ser, mi estilo de vida. Es que el hip hop ya no está como opción, soy yo. No es otra cosa que como soy yo. Como actúo todos los días, me levanto, me baño, desayuno y todo es hip hop. (Cristóbal, 19 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Esta fusión de vida y hip hop en general se da en jóvenes que llevan muchos años involucrados en el ambiente hip hop.

[El hip hop] es mi vida diaria. Y mi vida diaria también es el hip hop. Y viceversa. Eso no lo puedo separar. Porque sería incomodo separarlo. Tendría que estar haciendo 30 vidas paralelas. Haciendo teatro y no me gusta. (Pablo, 34 años, músico. Vive en el centro de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

[El hip hop] es la vida, es mi vida. Yo estoy desde muy chico con esto. De que tenía 8 años, de que me interesé por el ritmo, cuando estuve en el internado en Costa Rica, allí la mayoría eran puros negros, la percusión fue algo que siempre estuvo ahí. Entonces para mí es la vida, mi estilo de vida, la historia de mi vida, todos los recuerdos de mi vida los tengo asociados con las distintas expresiones, yo hice mucho tiempo graffiti, también fui DJ, breaker, cuando bailaba loco me entrenaba mucho... el breaker como cualquier disciplina gimnasta tiene que estar siempre superándose. Listo para romper el escenario. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.10. “El hip hop es una cultura”

Para muchos de los actores el hip hop es una cultura. Si nos remitimos a la definición de cultura utilizada en esta tesis, como el *“conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación en la vida social”* (García Canclini, 2004: 34) dentro de un marco intercultural, podemos decir que los significados atribuidos al hip hop por sus propios actores se enlazan con el concepto de cultura según García Canclini (2004) relacionado a una de las cuatro vertientes contemporáneas que destacan esta perspectiva procesual de la cultura; *“la cultura como la instancia en la que cada grupo organiza su identidad”* (Ibíd.: 35)

Los hiphoperos se refieren al hip hop como cultura. Plantean que se debe conocer esta cultura para poder formar parte de ella. Este conocimiento es la base de la pertenencia al hip hop, se debe saber de dónde proviene, de qué se trata, cuáles son sus principios o propuestas, para luego desplegar la acción en sus cuatro ramas.

Ser hip hop significa saber lo que son las ramas de la cultura hip hop. Saber qué es el graffiti, el rapear, el breakdance, el tag -que es una firma- y conocer grupos, b-boys de otros países y conocer la trayectoria de ellos y cómo se ha desarrollado el movimiento afuera. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Primero, antes de ser como cultura, lo que tengo entendido yo, es que nació el rap a fines de los '70, y ya después se formó el hip hop como cultura por el año '82, por ahí aproximadamente, no sabría decirte exactamente la fecha, pero Afrika Bambaataa formó lo que es la nación Zulu que es la nación a la que pertenecemos todos los que lo llevamos en la sangre. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Este conocimiento de lo que es el hip hop establece una línea de pensamiento y acción. El hip hop no se define solo por sus expresiones artísticas, éstas son resultado de una forma de concebir la vida. Para los hablantes el hip hop es una cultura que determina que los sujetos quieran optar por una forma de vivir coherente e intensa que los distinga de los demás; es un estilo de vida.

El hip hop nació como una fusión de música, y no solo de música, de pensamientos callejeros de un grupo de emigrantes que vivían en EEUU y es claro. Ahí se hizo la primera rítmica quizás, se inventó el rap y el breakdance... Pero el hip hop es la cultura. No una música. Es una tendencia. De pensar y de actuar. Y dentro de la tendencia existen expresiones artísticas; eso lo más fuerte dentro de él. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro "Cultura Hip Hop", realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Pa mí el hip hop es una cultura que cada vez crece más. No sé, como una forma de vida. Por que tú si sientes el hip hop como fuerte te transforma entero. Tú de repente dejas de hacer cosas por él. Como yo, que igual he perdido hartas pegas, como de empresas por estar pintando. Y yo casi siempre, pintando siempre, y todo el día en la calle. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

A la vez los hablantes se refieren a que la cultura hip hop puede constituirse en un medio de subsistencia, es decir, esta le entrega elementos a los sujetos para que puedan financiar su existencia material. Hablan de esto como demostrando a la sociedad que el hip hop es una cultura de la cual se puede vivir.

...la cultura hip hop es como una forma de sobrevivencia y es para ir adelante, y yo creo que eso es lo que queremos dejar a la sociedad, de que nosotros queremos ir adelante, queremos avanzar con esto, demostrar que podemos vivir de la cultura hip hop, de nuestra cultura podemos vivir, podemos sacar provecho, podemos sobrevivir, podemos comer, podemos estar bien, podemos hacer todas esas cosas, y eso queremos dejar en claro, que esto no es un juego. Igual es una cosa seria. (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

Ligado a la idea del hip hop como una cultura que permite la supervivencia, el hip hop se vincula como una cultura específica de la gente pobre, aquellos que se enfrentan a condiciones de vida adversas y para los cuales el hip hop es algo natural o propio. El hip hop le sirve a los "vivos", es decir, a los que están atentos a lo que sucede, los que juegan con las cartas que les han tocado y no se quedan esperando que las cosas les

pasen. Este es un concepto que procede del lenguaje carcelario y dice relación con anticiparse a los acontecimientos como forma de sobrevivir, en una insistente observación de los hechos y auto-observación en relación a las salidas posibles a la adversidad y a la búsqueda de las mejores salidas. Al ser el hip hop una cultura de los pobres, de los vivos, de los proletarios, es también una cultura universal, porque los pobres existen en todo el mundo, y las condiciones en las que viven trascienden fronteras.

Yo vacilo en la calle, con mis amigos, fumo pito en la esquina de mi casa y tengo 34 años. Y hago música, y conozco Europa y, doy foros también. Pero no dejo de ser flaute y punga, por que el hip hop es flaute y es punga. Y luchamos contra el sistema y estamos claros, pero, que vamos a hacernos paja con eso si tenemos que vivir. De eso se trata, esto es una cultura de vivos. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Pero yo así, creo que, como dijo el hermano aquí, el hip hop es una cultura marginal. Es callejera. Le pertenece, si tenemos que hablar antiguamente, a la clase proletaria. De ahí es y de todo el mundo (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Yo creo que hay que ver un poco el hip hop como una cultura universal, entendiendo que Chile está un poco fuera de lo que son las raíces, las culturas, o las micro culturas, sino que está metido en lo que es la idiosincrasia propia del chileno. Yo siempre me he preguntado cuál es la verdadera identidad de la gente que vivimos en Chile, o sea, ¿es la cueca?, ¿es el trompo?, es ¿vestirse de huaso? ¿o es aquella raza que estaba antes de que llegaran los españoles y que el mestizaje fuera tal? (Lucho, 24 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Esta noción del hip hop como una cultura universal de reemplazo de la cultura chilena, a la que se pone en duda al cuestionar su originalidad y autenticidad, lleva a algunos sujetos a hacer una autocrítica de la facilidad en que los chilenos adoptamos elementos de culturas extranjeras, entre los que se encontraría también el hip hop.

Ahora en cuanto al rapero chileno yo creo que la mayoría es hip hop porque busca influencias, busca identidad, y lo otro es porque se siente resentido o desadaptado. Y eso es porque la cultura chilena es charcha, y si tú me preguntas qué es lo charcha de la cultura chilena es que casi no la hay. Hay algo híbrido, es agarrarse de muchos lados, una diversidad de a medio camino entre el legado

mapuche y la introducción del español, y dentro de eso que es híbrido nos agarramos influencias foráneas y nos llenamos de McDonalds y Burger King, y de hip hop. El hip hop es algo foráneo, pero uno la hace parte de su vida, y trata de hacerla criolla. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

La cultura hip hop, además de ser conceptualizada de tan diferentes maneras, se distingue por tener una misión y un mensaje que debe entregar a las personas, en sintonía con el concepto de pasarlo bien de forma sana.

Bueno, cada una de las bandas tiene la misión de fomentar la cultura de liberación del hip hop en su región. Es nuestro compromiso enseñar a los niños que no hay que drogarse, que hay que estudiar, que es bueno hacer deportes y que sólo de ellos depende el futuro de sus vidas y la realización de sus sueños. (Miguel, 26 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. 1996)

6.5.11. “La Mezcla” v/s la creatividad y la originalidad

La creatividad y originalidad se logran a través de la mezcla, que caracteriza a las ramas del hip hop. Lo que se mezcla son elementos propios del hip hop y ajenos a él, combinando lo antiguo con lo nuevo.

En el hip hop todo se mezcla. Se mezcla la música, se mezclan los estilos, se mezclan la plástica y el dibujo, o sea, tu podís incluso tomar, no sé, algo de Van Gogh y hacer algo con eso y te resulta algo hip hop después. No es algo que sea único. Y es igual para todos, para los DJs que mezclan música, pueden mezclar música hasta de rock, de Metallica, y si hacís una buena mezcla, puedes decir que es hip hop. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

La mezcla se ha convertido en una de las técnicas características del hip hop en cuanto estilo artístico. Es una de las técnicas que se utilizan para producir obras en las cuatro ramas que sean coherentes con la visión del hip hop que tienen los entrevistados. El DJ mezcla melodías hechas por otros con tecnología musical nueva

[El hip hop] es el jazz de hace caleta de años, pero simplificado y con tecnología de ahora. Una batería electrónica, y un trozo de una música antigua a lo mejor, que corra, y que queden algunas cosas y que le cambiamos el ritmo y hacemos una rima, pero, esencialmente la música hip hop es la letra y el ritmo. (Miguel,

31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

...decidí empezar a hacer música con el folklore de nosotros, ocupando poesía, ocupando el folklore chileno, cachai, que muchas veces... la gente no reconoce la música antigua como Víctor Jara, cosas que igual para mí, yo he ido descubriendo, cachai, como Víctor Jara era un excelente compositor y cantautor... (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

El graffitero hace referencias a artistas plásticos que no son hip hop junto a imágenes cotidianas.

Tu podís tomar pintores antiguos y llevarlos, o cualquier tontera que se te ocurra, pero mezclarlo siempre con otra cosa. Tu mezclai algo y ya empieza a ser parte de... y con estilo, que es lo principal. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...tú siempre empezai copiando, tienes que imitar para seguir, pero hay muchos estilos propios, onda te nombro Green, Zeckis y tú cachai el estilo, no hay otro en el mundo. La música no sé, porque como dicen ya está todo hecho, sólo hay que mezclar distinto, sobre todo en música es como difícil sacar sonidos nuevos. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El b-boy aprende observando modelos preexistentes y haciendo propuestas que basadas en ellos, los superan.

Ellos enseñan break por que ellos lo aprendieron también de la calle, igual que yo. Eso se aprende, por que es algo que tu veís antiguo y tan innovador, porque es algo nuevo también. Pa la gente que lo ve es algo nuevo y complicado. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

El MC rescata a los antiguos *griots* africanos y payadores chilenos y en él se reformula el concepto de historia oral con ritmo y rima, uniendo lo tradicional y lo nuevo.

[El hip hop traspasa fronteras] porque la música traspasa las fronteras. Y el habla es una forma de comunicación esencial. El hip hop entrega mucho mensaje. Es la nueva trova que se está creando. La nueva paya. La nueva forma de comunicar. Además es bacán porque podís comunicar con ritmo, entonces por eso llega fácil a la gente. (Marie, 22 años, MC de banda famosa. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El rap obedece a música contestataria, porque viene desde África, no desde EEUU como se nos ha hecho creer en Sudamérica. Es una música que traen los africanos desde su esclavitud en EEUU. En esta esclavitud se propaga tanto este odio a sus opresores que empiezan a hacer críticas a través de versos, payas, pa' aterrizarlo a algo que se entienda fácil. Ellos hacían payas criticando al opresor y estas payas eran tan bien entendidas solamente entre ellos, en idioma africano, y eso se hacía a través del rap. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

6.5.12. La importancia del saber de los orígenes y el respeto por ello (África, Jamaica, Nueva York, Chile, los oprimidos)

Por otro lado, saber de hip hop, de sus orígenes y su historia es muy importante para la mayoría de los hiphoperos, es algo que se puede considerar como un valor y ligado a lo anterior, respetar lo antiguo, relacionado con los orígenes de la música negra, los orígenes del hip hop en Jamaica, y su surgimiento en Nueva York. Se transmite entre estos jóvenes este respeto, como base de los valores del hip hop. Incluso esto se percibe en la música que hacen, donde a través de la mezcla de música rescatan discos antiguos haciendo bases nuevas.

Así lo antiguo debe ser conocido y respetado por los hiphoperos. Es un requisito para poder imitar y mezclar de manera adecuada, y también demuestra lo que sabe el hiphopero de su rama y del hip hop en general. La valoración de lo antiguo se evidencia en el recuerdo de los primeros grupos y personajes destacados en las cuatro ramas, de Chile y de otros países.

...si no hubiera existido gente como CMC, como Lalo Meneses o Panteras Negras, o la gente más antigua, y la onda del break, ningún cimiento hubiera durado para que las generaciones posteriores hubieran podido conocer un poco más. De hecho, lo que nosotros podíamos percibir de lo que era el rap era lo que escuchábamos de lo que Panteras Negras decía en sus letras, o de los locos que bailaban break. Ellos eran los que a nosotros nos decían, “mira, esto es hip hop, esto es break”. Eso fue re importante y creo que eso hay que reivindicarlo. La gente nueva, entre comillas nueva, tiene que saber escuchar muy bien a la gente antigua. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

El verdadero hip hop es algo *underground*, como súper oculto, que tenga relación con lo antiguo. Entre más antiguo, más piola que seai, mejor pa ti. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

...yo vi a Afrika Bambaataa el año 85, que son unos de los propulsores de la Zulu Nation. Un tipo que unió como todas las expresiones de la calle para un poco combatir el pandillerismo y como por hacer algo por el hip hop, mostrarlo y demostrar que también es una vía de escape de energías más positivas que andar agarrándose a balazos o andar traficando drogas. Y él fue como implantando lo que fue la Zulu Nation en distintos lugares de Europa. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

En este respeto por lo antiguo en general, se destaca el reconocimiento de los antecedentes del hip hop y sus orígenes: África, Jamaica, Nueva York, resaltando su condición de oprimido como antecedente del hip hop. Saber que el hip hop tiene sus raíces en lo negro, hace que en el relato de su origen a menudo se reflejen y combinen las referencias a los negros oprimidos y a la pobreza.

...tu veís ahora en la calle como cualquier cabro anda con pantalones abajo y como que no tiene idea, ni de adonde viene tampoco el hip hop, de sus raíces, que es de los negros trabajadores que golpeaban, y tiene raíces también africanas, relacionadas también con el *reggae*, el *root*, del estilo del hijo de Bob Marley, que tiene un dúo con Lauryn Hill. Entonces tienen como una fusión con ella, hacen un dúo súper lindo, por que ellos son casados y hacen fusión, mezcla de hip hop con *root*, también cantan algo verdadero, de los negros, lo que tu sentís. *Root*, ese estilo como *reggae*. (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

El hip hop, nunca creas que hay que definirlo, pero en general la música negra es una gran familia. Cuando hablamos de papá y mamá estamos hablando ya de la antigüedad de África misma, cuando hablemos a lo mejor de los hijos podemos decir música Gospel, refiriéndose a EEUU específicamente. Música de trabajo, música de adoración que todo venía de África. No me interesa decirlo en el orden pero digo los grandes momentos, y después está el Jazz, el Funk, el Soul, el hip hop. (Pablo, 34 años, músico. Vive en el centro de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

... yo me he preocupado harto de leer y de estudiar el origen del hip hop y igual, cuando estudiái eso al final terminái en el origen de la música afro-norteamericana. Y ahí cachai que la música afro-norteamericana está, puta, en Jamaica desde el año '20, pero que también era música que llegaba del continente ahí, entonces hay dos influencias ahí, o sea, el hip hop es completamente desde el continente, pero en Jamaica también se desarrolló un estilo que habían copiado de los negros norteamericanos de poner música en la calle y lo hacían en camiones. Eso se llama en Jamaica los "*sound system*",

entonces, y también los que ponían música se llamaban DJ's, como "jugador con discos" ¿no?, de eso, también, en las fiestas que hacían en radios en EEUU en los años '50 y '60, imagínate fiestas en radios, un bailable, pero en ese tiempo estaba el animador en vivo ahí, y el animador era el discjockey conocido, hacía versos también cuando estaba ahí. -Ahora viene este tema y guá...-. Bueno, eso, los jamaicanos que estuvieron en esa época lo vieron y empezaron a hacer allá, a su estilo obviamente, que viven en una isla, que es distinto ¿no? y que después también se volvió a remezclar cuando hubieron algunos emigrantes jamaicanos que fueron a vivir a los Ángeles o a Nueva York y que después especialmente empezaron a hacer música, eran discjockey, tenían tiendas de discos y empezó a haber esa mezcla que como que no se sabe en el fondo de adónde es ¿no?, pero todo viene de ahí, de EEUU, ahí nació todo. De los negros que estaban ahí que son gente africana que vive ahí por lo que ya toda la gente ya sabe vivieron los africanos en América. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.5.13. Identificación con los oprimidos, el barrio, la población

Por otro lado, este respeto por lo antiguo también se liga al saber que los primeros hiphoperos fueron negros oprimidos, ligado a una cierta identificación con esta condición. Y esta identificación se vincula con la identificación con el territorio: el barrio, la población.

6.5.14. Inmigración, opresión, esclavitud.

El hip hop tiene sus antecedentes en la esclavitud y en la opresión a los negros. Este fenómeno ha ido cambiando con el paso del tiempo, y hoy podemos ver su equivalencia en la discriminación que viven los inmigrantes de color en el primer mundo. El hip hop tiene sus orígenes en los negros oprimidos, y sus exponentes actuales en Europa tienden a ser parte de grupos que viven marginalidad étnica, etnorracial y/o xenofobia. (Wacquant, 2001: 123)

...en España hay un cantante, un MC de hip hop que se llama Frank T, que es un negro. Él es marroquí, pero él se crió en España entonces habla como español, el loco canta cosas así bacanes, o sea como emigrante, como negro, ta clarito de adonde el huevón es, la música negra es la primera música del mundo y las demás huevás todas, vienen de ahí. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

Y en Francia los grupos franceses de hip hop son también casi puros emigrantes turcos y árabes, entonces, o sea, es la misma gente en el fondo que lo hizo en EEUU. La gente de color y los latinos también que tuvieron hartos que ver en el hip hop porque eran de barrios y estaban todos mezclados. Los puertorriqueños, los negros, los jamaicanos, todos, entonces la música nos pertenece a nosotros. Es una música tercermundista. Un folklore de ahora. De esta época. Es el folklore de esta época ¿no? que tiene que ver con una huevada social. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.5.15. La pobreza, el barrio

Que los hiphoperos digan que el hip hop tiene antecedentes afroamericanos no significa que el hip hop les pertenezca a los negros exclusivamente. Ellos resaltan que el hip hop en términos universales también es propio de quienes viven condiciones de opresión, marginación, pobreza en las ciudades y en los barrios.

No estoy diciendo que el hip hop pertenezca a una raza o a un grupo particular, pero los negros sí son los precursores, que empezaron con el resentimiento, con su forma de hacer las cosas, con su música, con su talento. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Mirábamos de repente videos de cómo era el estilo de ellos, de los negros de allá, [...] te sentías identificado con eso. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

A los diecisiete años ya estaba absolutamente metido en el hip hop. Sabía que el hip hop era una expresión cultural muy importante y que las cosas que decían los grupos no eran tonteras y que la mayoría trataba temas sobre los barrios pobres norteamericanos. (Miguel, 26 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. 1996)

...como dijo el hermano aquí, el hip hop es una cultura marginal. Es callejera. Le pertenece, si tenemos que hablar antiguamente, a la clase proletaria. De ahí es y de todo el mundo (Miguel, 34 años, líder y MC de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de la capital. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Es importante mencionar que en muchos hiphoperos hay un fuerte sentido de pertenencia al barrio, la población, espacio con el que se identifican.

...somos seguidores de los orígenes del rap y somos cultores de ese rap, pero somos raperos en sus raíces y hacer rap aquí tiene mucho que ver con la

identidad de nuestra población. Es un rap de lucha. Eso es hacer rap en nuestra población es ser contestatario a todo el tipo de opresión que hay. (Lucho, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

... hay algo que es muy hermoso. Cuando me levanto en la mañana y voy a comprar el pan, yo sé que ésa es mi casa, y que todo el mundo me conoce. Por ejemplo, si me cruzó con don Servando sé que él me va a decir: Buen día, ¿cómo está, don Miguel? Y yo, por supuesto, sé que él espera que le responda: Muy bien, don Servando. ¿Cómo anda usted? Y eso es muy importante. En las poblaciones somos una gran familia. Yo sé cuando la Isabel está pololeando con el Diego y también sé que cuando el domingo los locos vienen de la cancha con caras largas es porque perdieron el partido. Es un mundo propio lleno de cosas feas y bonitas que siempre están apareciendo en nuestras canciones. (Miguel, 26 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. 1996)

...entiendo que dentro de la cultura hip hop como empezó en una cultura urbana de barrio, hay como eso que todos se abanderizan con un barrio, los de La Reina, Puente Alto, San Miguel, hay como rivalidades pero no es tan trascendental, pero uno siempre uno se identifica con el lugar donde vive donde están tus amigos tus cosas. (Rodrigo, 23 años, DJ de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.16. El respeto por los negros oprimidos, lo popular carcelario y lo antiguo chileno popular e indígena.

En este reconocimiento a lo antiguo se hace una analogía: lo antiguo acá en Chile es lo indígena y lo popular chileno, y también es valorado por los hip hop. Lo negro en EEUU se asimila a lo indígena, a la pobreza y a la juventud en Chile y en las poblaciones.

Yo creo que aquí en Chile está bien, porque igual los chilenos tenemos harta sangre, tenemos harto de indígena, somos bien choros. (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Nosotros hemos participado en campañas y protestas. Los mismos Panteras Negras, los MCs son los más radicales. Ellos son todos de la Huamachuco. Ellos viven la dura y hablan en contra de los ricos, de los pacos, de los políticos corruptos. Y hablan de los problemas de la juventud o de la sociedad. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

... aquí hay mucha discriminación, demasiada. Te discriminan por la forma de vestirse, o a una persona pobre, por la forma de caminar, por la forma de comer,

de bailar, de actuar, por la forma de hacer cualquier cosa, es discriminada la juventud. Y en África fue lo mismo, y en Estados Unidos igual. Por el color de la piel, por la religión. (Pedro, 26 años, b-boy. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Muchos de nosotros conversábamos hace poco de lo que son nuestras raíces familiares. Y hay un origen común, mapuche, africano, español por el lado de Chile, en otros lados más portugués y eso nos hace tan variados, gracias a Dios tan dotados de tanta cantidad de cosas, tanta sangre. La sangre que se pone gruesa cuando es así, mezclada. Entonces eso hace la diáspora africana, en este caso, hace que la gente se tienda a juntar por muy lejanos que estén, por muy escondidos que estén los rasgos físicos o no escondidos, da lo mismo. Aparece eso. Aparece lo que es la necesidad de compartir un sentimiento común. (Pablo, 34 años, músico. Vive en el centro de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Esos son los hombres más antiguos. Así que esa es la mano. Los mapuches, yo tengo, yo creo que alguna parte también de mi sangre por ahí ¿no? Para ellos historia se hacía hablando. [...] Y eso deberían hacerlo todos los raperos que están en la onda hip hop: volver a la raíz, buscar eso o sea, pa' los negros buscar la raíz que busquen lo que tienen allá, pero para nosotros, es lo que está aquí. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

Nosotros seguimos fieles a los orígenes. Lo que nosotros hacemos es rap. Y somos seguidores profundos, a lo mejor más evolucionados, en lo que es tipo de música de todos esos ancestros indígenas, tanto sean africanos, tanto sean mapuches, tanto sean peruanos, tanto sean indígenas de cualquier lugar del mundo. Somos seguidores de las corrientes musicales que ha habido en Chile desde siempre: Víctor Jara, Violeta Parra, con una lucha constante contra los opresores, porque eso es rap, una lucha constante contra los opresores, que en primer lugar tenían dominados a los pueblos africanos y a los pueblos aborígenes y ahora nos tienen oprimidos a través de todos los niveles económicos al pueblo pobre con otro tipo de esclavitud que es monetaria. Y somos seguidores de eso; de los orígenes del rap y somos cultores de ese rap, pero somos raperos en sus raíces y hacer rap aquí tiene mucho que ver con la identidad de nuestra población. Es un rap de lucha. Eso es hacer rap en nuestra población es ser contestatario a todo el tipo de opresión que hay. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Además, la juventud urbano-popular tiene una cercanía cotidiana con las “conductas desviadas” (Weinstein, 1984: 31) y los castigos institucionales. En el hip hop también aparece una cierta valoración de lo delincinencial y la cultura carcelaria, expresado en los conceptos de choro, flaite, cana, punga y vivo.

La pobreza está en todo el mundo, los locos choros existen en todo el mundo, la cana está en todo el mundo. Entonces, creo que el hip hop un poco refleja eso. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Ayudando a los que tú consideres hermanos, los que se unen a través de lazos difíciles, irse en cana juntos, como un rito de las pandillas, yo estoy por ti, tú estás por mí. (Juan, 27 años, estudiante de periodismo y MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo vacilo en la calle, con mis amigos, fumo pito en la esquina de mi casa y tengo 34 años. Y hago música, y conozco Europa y, doy foros también. Pero no dejo de ser flaite y punga, por que el hip hop es flaite y es punga. [...] De eso se trata, esto es una cultura de vivos. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Para algunos hiphoperos, lo anterior se liga con un sentimiento de disconformidad, que se expresaría en sus prácticas: el hip hop para ellos debe ser contestatario, reflejar las injusticias sociales y plantear rebelarse contra ellas.

...el ser contestatario, el rebelarse ante las cosas que tu no puedes parar como la injusticia social, y así como el político se para ante el público, el rapero debe pararse también con el micrófono y no sólo cantarle a la marihuana, o sea si quiere fumarse un pito está bien, pero que también le cante a su gente para que surja y se desarrolle y no se quede siempre abajo. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.5.17. El movimiento

Los hiphoperos al referirse al hip hop muchas veces se refieren al “movimiento”. Se plantea que el hip hop se acerca a lo que podría ser un movimiento social.

Ha sido como un movimiento. Digo movimiento porque tiene una filosofía y una ideología, sobre lo que significa el hip hop, que es lo que hacemos nosotros. Y se ha ido convirtiendo en un movimiento que ha ido agitando esta ideología antisistema dentro del mismo hip hop. Y ha ido creciendo, entonces a medida que ha ido creciendo la gente que va entrando ha ido ayudando a estructurar más esta organización. Al principio empezamos como colectivo; éramos unos cuantos grupos de rap solamente. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

Una distinción importante que hacen algunos hiphoperos al hablar de movimiento, es la que existe entre cultura hip hop y movimiento hip hop. La cultura hip hop es la práctica de las ramas, en cambio la idea de movimiento se relaciona con la organización de personas y grupos con metas compartidas.

...creemos que en Chile no hay hoy en día un movimiento hip hop, sino que hay cultores de la música y la tendencia hip hop. Por que ahí hay que definir dos palabras: la cultura hip hop es un montón de locos que cultivan un tipo de tendencia o de música, y el movimiento hip hop es gente caminando hacia un mismo lado. Eso no está pasando. Hoy en día hay caleta de locos caminando hacia caleta de lados. Nosotros creemos que hay que darle cauce al movimiento. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

... esa es la propuesta nuestra: que la cultura hip hop pase a ser un movimiento social. (Camarada, 30 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en julio de 2006)

Algunos hiphoperos afirman que si movimiento hip hop es organización hip hop, en Chile falta mucho por construir. En ese sentido, existe la idea de que es posible avanzar hacia la organización en un movimiento social o político, desde un presente que se proyecta al futuro.

...hay micro organizaciones que no se pueden juntar entre ellas para crear un movimiento o un lugar en conjunto en donde ir caminando, cachai. Sino que todos los locos están caminando para muchos lados. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Ahora, organizar al hip hop, insisto, es un plan político. Y eso tiene que ver con cómo ciertos líderes dentro del hip hop, ciertos MCs, o lo que sea; cultores del hip hop, puedan llegar a lograr eso. Pero pensar que todo el movimiento es así, yo creo que no. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro "Cultura Hip Hop", realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Otros hiphoperos afirman que el movimiento hip hop como organización con fines políticos no existe, debido a que no tiene sentido una organización política que se proponga objetivos a partir de ser hip hop.

... yo creo que creer que un grupo de gente ligada al hip hop puede llegar a crear un movimiento político, es una pretensión. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Para otros hiphoperos, en cambio, el uso de la palabra movimiento es sinónimo de cultura hip hop o de práctica hip hop. Lo importante es construir movimiento hip hop es el desempeño concreto en una de las ramas de éste.

...tengo amigos y todo lo demás pero eso no significa que yo conviva sólo con gente del movimiento hip hop, entonces no podría decirte que pertenezco a un grupo hip hop. Se podría decir que me identifico como hip hop. Escucho música, hago música, trabajo en esto, todo está en torno. (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

No me importa la vestimenta. Pero yo digo que hay muchos quejones que, puta, pura pinta los huevones. Tú les preguntai si alguna onda hip hop, onda, si aportan al movimiento, y nada po. No cantan, nada. Tienen un casete y chao. Creen que por escuchar música ya son, y no po. Tienen que aportar en algo de los cuatro elementos, ¿cachai? Pintura, música, baile, y dentro de la música está el DJ y el que canta. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

En otros hiphoperos, hacer algo dentro del hip hop es ser parte del movimiento porque al extenderse las actividades hip hop, por sí solas crean un cambio en las conciencias y en la sociedad. Esta noción de movimiento es consistente con el concepto del hip hop como un programa a ser desplegado en la juventud mediante la acción en las cuatro ramas. A partir de practicar y desarrollar alguna de las ramas del hip hop se abren oportunidades de vida para los jóvenes urbano-populares que de otra forma no tienen, relacionadas con ser mejores personas y alejarse de las cosas negativas que existen en las poblaciones.

...el hip hop lucha contra fuerzas de dominación, por ejemplo el sistema, muchas cosas...que uno no está de acuerdo, pero yo creo que las letras que nosotros tenemos en parte unen al movimiento hip hop, sea de cualquier clase social, sea... ni discriminamos, no hay racismo, nada, nos relacionamos con todo tipo de personas y las letras hablan eso...en unas partes por ejemplo dicen que la cultura hip hop se hizo para que nosotros crezcamos como jóvenes y no estemos en una calle por ejemplo o robando o haciendo cosas malas, cachai, sino estar rapeando o bailando break o haciendo graffitis, cachai, y eso también hablan las letras de

nosotros, que eso es el hip hop. (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

... cada una de las bandas tiene la misión de fomentar la cultura de liberación del hip hop en su región. Es nuestro compromiso enseñar a los niños que no hay que drogarse, que hay que estudiar, que es bueno hacer deportes y que sólo de ellos depende el futuro de sus vidas y la realización de sus sueños. (Miguel, 26 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. 1996)

Lo que más se plantea es superación en cuanto al movimiento mismo, en cuanto a organización, y lo más importante, en cuanto a la imagen. Siempre donde vaya, el hip hop tiene que dejar una apariencia buena porque aquí siempre es mirado como un delincuente, porque es marginal, así que yo creo que lo más importante es superar esa imagen que está en todas partes. (Pedro, 26 años, b-boy. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Otra posición, que se distingue de las anteriores, es concebir al conjunto de personas que practican alguna rama del hip hop como un movimiento de unos pocos. Para estos hiphoperos, quienes realmente saben lo que hacen y lo hacen bien son una minoría. Dentro de su contexto inmediato, los hiphoperos se juntan y se entienden entre ellos.

El hip hop en Chile es súper incipiente como movimiento, pero es bien elitista. Para el público se presenta como que todos los con pantalones anchos son hip hop pero no es así. Yo estoy desde el 88 89. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...la gente después cree que te volví hermético. Y como formé parte de un movimiento ya no ves de la misma forma, ya no sentís, o ya no escuchái la misma música, o tenís otras amistades, entonces te vas alejando de a poco. Pero eso es como el riesgo que uno tiene que correr al momento de pertenecer a cualquier cosa. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El graffiti, si lo entiende, lo entiende, si no, mala cuea. Puta hay hueones que ni se entienden. Es pa que se lean entre ellos mismos. Al final los locos que cachan van a poder descifrar y decir si las letras están buenas y toda la huevía. Entre los mismos locos del movimiento se distinguen. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Otros entienden el movimiento como el ser parte de un colectivo con lazos afectivos y de intereses comunes.

O sea, claro, un teórico podría decir que se trata de una tribu urbana, que se asemeja mucho a lo que es una barra brava. Pero por otro lado también es una cuestión más comunitaria, de sentimiento, porque la mayoría se trata como de “hermano”, sin pertenecer a una secta o tener dogmas, pero es la música lo que nos une principalmente. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Sí me siento parte del movimiento hip hop. Yo creo que hablar de movimiento es como hablar de cierta camaradería entre la gente que lo hace. Cuando uno se siente partícipe del movimiento, es como ser parte de un conjunto, como una unidad más. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.6. “Hip hop *underground* v/s hip hop comercial”

Categorialmente existe una oposición entre dos polos del hip hop: el comercial y el *underground*. El carácter fundamental de esta oposición se encuentra en que la práctica del hip hop se haga para ganar dinero o no. Otra oposición, complementaria a la anterior, es afirmar que el hip hop *underground* es propio de la calle o de las poblaciones, y que el hip hop comercial no lo es. Quienes hacen esta distinción valoran el hip hop *underground* por sobre el comercial. En ciertos casos también se plantea el hip hop comercial vinculado a la moda, incluso algunos dicen que el hip hop comercial no es hip hop.

Es como todo movimiento *under*. Lo que uno siempre anda buscando es lo no comercial. Por ejemplo, nosotros pescamos esto por la onda del break. Empezamos a culturizarnos de esto. Nos dimos cuenta que era mucho más de lo que te mostraba la tele o la radio. (Árabe, 30 años, vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El hip hop no se vende. Uno lo hace por amor y por expresión. Y estos locos se vendieron. Estos locos cantaban “y los perros chuchesumadres de los políticos, la cache de la espada y la pata de la guagua” y ahora cantan lo que el sello discográfico les dice. (Gerardo, 17 años, mecánico. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El de moda yo creo que sería el de las radios, todas las huevás que están sonando ahora. El hip hop *underground* siempre va a estar en las poblaciones, en las villas donde hay jóvenes. No va a estar en los programas de la tele, que apoyan a huevones de plata. Y no solo de plata si no que, puta, igual un huevón pobre de

repente puede salir en la tele, hacer una movía, pero ¿quién te va a pescar? Nadie po. Un huevón que tiene plata puede seguir y seguir insistiendo, y grabar sus discos y toda la huevá. O pintar harto, pa'llá pa'rriba. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Lo que está ahora sonando, y lo que pega harto, el hip hop que siempre suena en la radio es lo que es más comercial po y puta, la otra gente es buena, hace cosas por el hip hop pero no está ni ahí con ir a la tele po. Si no por ir a al tele o por ir a una huevá, o, que te pague una disquera buena..., si tu trabajas en tus propias disqueras, o si trabajai con tus propios trabajos, de tu mundo, trabajai con tus propias cosas, puta, podís ser más que esa persona po. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Yo veo el hip hop comercial como el hip hop vendío. Que televisión, que programas, que radio y pura tele. Y todo por la plata ¿cachai? Hay MCs que te cantan por cantar, no por ganar plata. Que no cobran. Hay huevones que tú les decís, oye, tenemos una tocata a beneficio y te dicen -ya, te cobro tanto-, sabiendo que es a beneficio, igual cobran, no están ni ahí. Por que son comerciales, son vendíos. Se vendieron a la plata ¿cachai? No pueden hacer nada si no es por plata. El otro yo lo llamaría como hip hop *underground*, que es el de la población, que todo ese hip hop es... agresivo. Igual es agresivo el hip hop de población, haciendo hip hop agresivo igual nunca vai a vender po, tirando mierda siempre ¿cachai? (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Hay algunos hiphoperos que plantean lo comercial ligado al venderse y vinculado a esto la idea de que lo valioso, lo propio y lo profundo no se vende, no tiene precio, y el hip hop está en esa categoría. Este concepto de venderse implica no solo venderse en el sentido de vender tu arte para ganar dinero sino también un venderse en el sentido de pasar por sobre los valores del hip hop, por ejemplo el alumbrarse o querer mostrarse demasiado; el hip hop puede ser catalogado de comercial cuando se hace por ganar algo, como ser famoso o reconocido por personas que no son tus pares cercanos.

O sea, lo comercial siempre va a estar por que si yo tengo un disco y lo vendo ya es comercial. Si yo ya estoy ganando plata con el hip hop, es comercial. Todo depende de cada uno, pero si yo saco un disco pa evolucionar yo no más, en lo que me gusta, o sea, no lo ando mostrando, no ando vendiéndolo, no po, piola no más, yo hago lo que hago por que me gusta, es un arte. Yo no sacaría mi arte, lo que yo hago pa que otro huevón venga y me lo compre, es como si me estuviera vendiendo yo mismo ¿cachai? Igual hay caleta de hip hop comerciales. Los gringos igual. (Hyse, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Sí, lo que se llama el hip hop *underground* cachai. Puta, igual a mí me gusta pintar harto en mi barrio. Yo salgo pa otros laos a pintar igual, a otras comunas, pero hay gente que dice que eso es como comercial así, como que... La semana pasá conocí a un chico que pinta también y le preguntamos donde pintaba, y dijo –no, yo soy de pueblo-, como queriendo decir –yo soy de mi barrio y pinto en mi barrio no más-. Entonces, por eso de repente la gente que hace graffitis pa otras comunas, como yo, me gusta salir de aquí a pintar, dicen que tú eres comercial ¿cachai?, que tu pintai para puro darte a alumbrar, pa que te vean. Hay gente que piensa así. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

La idea es ser *under* igual. En la cultura. Por que al ser comercial se pone posera la onda. [Ser posero] es como andar alumbrándose así, “Guá, yo soy bien raperazo pa mis cosas”, entonces ni un brillo. Eso se toma mal entre nosotros. Una persona *under* es piola, que hace algo. (Sek, 22 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. CS. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

En cierto plano, podemos ver la dicotomía comercial-*underground* también desde el punto de vista de la cooptación de los movimientos juveniles desde el mercado. En este sentido también existen ciertas aproximaciones de los hablantes a esta concepción. En relación a esto hay actividades dentro del hip hop más propicias a ser comercializadas, como la del DJ y el MC: la música hip hop junto a la vestimenta.

Está lleno de fiestas hip hop, vienen DJs de afuera, los traen los mismos locos de acá, pero la huevá es pa puro hacerse plata al final. Se quieren hacer plata con los huevones que hacen fiestas pa'llá pa'rriba. Cobran seis mil pesos, sabiendo que se va a llenar la huevá. Ponen hip hop, toda la huevá. Se aprovechan. Pero igual encuentro bacán que hagan fiestas así po. Pa que no vayan huevones, o se metan huevones flaites a toda la huevá del hip hop. Cobran caro. Son las fiestas si po. Esas son bacanes. Eso encuentro comercial yo. Los raperos de la tele, que quieren puro vender discos. (Sao, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Eso pa mí es, no sé po, una basura. Es comercial. El verdadero hip hop es algo *underground*, como súper oculto, que tenga relación con lo antiguo. Entre más antiguo, más piola que seai, mejor pa ti. No con tanto alumbramiento de ropa y que -yo soy hip hop y la cuestión-, porque se ha vuelto... tu veís ahora en la calle como cualquier cabro anda con pantalones abajo, un gorro al lado y si tú le preguntai ¿qué es el hip hop para ti?, -no, es música, no sé, yo escucho música po-, así como que no tiene idea, ni de adonde viene tampoco el hip hop, de sus raíces, que es de los negros trabajadores que golpeaban, y tiene raíces también africanas, relacionadas también con el reggae, el root... (Katia, 18 años, b-girl. Vive en el sector centro-poniente de la capital. Entrevista realizada en Villa C, en febrero de 2005)

Rechazar la fama buscada o construida es parte de la autodefinición de *underground*. Esto es fundamental para diferenciarse del hip hop comercial juzgado negativamente por estar fuera de los valores del hip hop.

...yo me considero que estoy en el *underground* porque he tenido posibilidades de salir en publicidades de revistas y cosas así y no he mandado fotografías. Podría haber tenido diseños en “No Gratos”, que es la revista de graffiti que tenemos aquí en Chile. Hay dos volúmenes. Podría haber salido yo en cualquiera de esos dos episodios. No tengo ninguna fotografía en esas revistas y a mí me conoce la gente de mi barrio no más. Nadie más. Y tampoco me interesa que me conozcan, pero igual he salido a otros lados. No tengo ningún problema con eso tampoco. Si un amigo me dice vamos a pintar a no sé dónde, voy, pero igual me gusta pintar en mi comuna. Prefiero empezar acá. Pero como te digo no tengo ningún problema en salir a pintar a otras partes. Igual lo he hecho. He pintado en Valparaíso, en Viña, en Curacaví, en Cerro Navia. En hartas comunas de Santiago. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Para otros actores, fundamentalmente los que tienen aspiraciones profesionales, hablar de la oposición entre comercial y *underground* es por falta de experiencia en el hip hop y en la vida. Quienes son tildados de comerciales y criticados por ello, sostienen que sus críticos no se han enfrentado a la necesidad de sobrevivir ni se han jugado por vivir del hip hop, y tener que hacerse conocido en los medios como parte de una carrera artística. Otro argumento de estos hablantes es la necesidad de difundir el hip hop más allá de sus seguidores actuales, hacia otros sectores.

...en realidad esos compadres tienen medios como para sobrevivir, cachai, a lo mejor ellos estudiaron alguna profesión, tienen su trabajo encima, o a lo mejor estudian en el colegio y tienen su grupo *under* y dicen “no, nosotros no salimos en la tele”, cachai, ¿por qué?, porque están en un colegio y los papás todavía los mantienen. Hay muchos grupos que son así, que están en cuarto medio, tercero medio, y son hip hop, y hablan que los vendidos pa’llá, que los vendidos pa’cá...y ellos todavía no se han dado cuenta que quizás rapear lo pueden ocupar como una forma de sobrevivir, como tu profesión. Yo así lo estoy ocupando ahora, haciendo ideas con el Raff, con el Víctor, lo estoy viendo más como mi profesión. Por eso es que salimos en los medios. (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

No po, yo creo que *underground* son todos los hip hop, todo el hip hop es *under*. El que sale en las radios, todo. Lo que pasa es que ellos es obvio que tienen que darse a conocer po. En la radio, en cualquier lado, por que si no, no hubiera llegado esto aquí po. Estamos claros. A la demás gente. Si no tenís que cantarle solo a los que escuchan esto po. Tienen que escucharlo todos. Los de aquí abajo,

los del barrio alto, no sé po, en el sur, norte, en todos lados. Y todos tienen que dar su opinión po. Que todos escuchen y no se quede aquí pegado en un barrio y que tenga, no sé po, mayor poder la huevá. (Hul, 22 años, MC. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...hay gente que vive del hip hop. Si fueran opuestos [hip hop comercial y *underground*], no habría gente que viviría del hip hop. Porque ponte ya, yo tengo mi familia y lo que sé hacer, o lo que me gusta hacer es cantar. Hay gente que vive de eso. Como en EEUU. Porque allá ya está más desarrollado. Allá, más de la mitad de las personas escucha hip hop. Hay gente de edad que le gusta el hip hop. Las películas, ahora todo tiene hip hop ¿cachai? (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

En esta misma línea argumentativa, otros sujetos afirman que la relación entre hip hop comercial y hip hop real no es de oposición, sino que se refieren a aspectos distintos de la práctica hip hop.

No hay que clasificarlo en comercial y/o real. Porque, por ejemplo Eminem o, huevones que se escuchan en la radio y ganan plata, o Tiro de Gracia, los huevones también vivieron calle, son inteligentes pero, si vos vai en el auto escuchando Tiro de Gracia te pueden clasificar como un huevón posero y toda la hueá ¿cachai? Pero no saben que los huevones vivieron calles y son así, les va bien por que son virtuosos. Tienen buenas rimas, los huevones han vivido y la hacen bien. Pero hay otros huevones que son muy mula. Salen en la radio pero no les dura. Tienen éxito pero no tienen la gloria. Es que el éxito te hace comercial, pero tu genialidad te hace ser real. (Kav2, 25 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Otros actores resuelven la dicotomía comercial-*underground* desde un punto intermedio, en el cual no hay que venderse, en el sentido de que no hay que alumbrarse, pero sí es legítimo para ellos vivir del hip hop, o sea ganar dinero para sobrevivir. En este sentido para ellos existen un hip hop comercial y uno *under*, pero no como polos opuestos. En este sentido se podría ser *underground* y comercial a la vez.

¡Que no daría si pudiera vivir del graffiti! Aparte que yo no tengo ningún estudio en arte. Lo básico no más. Artes plásticas. Ahora me gustaría empezar a estudiar. Yo quería estudiar lo mismo que va a estudiar él. Pero ponte, él salió hace cuatro años del liceo. Tal vez yo puedo pasar dos años y me pongo a estudiar. O puedan pasar seis años y recién me ponga a estudiar. Y así po. No se sabe. Igual sería bueno estudiar porque así te perfeccionai. Aparte que te perfeccionai, después podís hasta, de proyecto de vida, ya, hacer una agencia de graffiti, y se cobre lo que se debe cobrar, pero un trabajo profesional, bueno. No por gusto o por hobby. Igual yo esto lo pinto porque igual cacho de pintura. Igual sé ocupar

colores, sé de degradaciones. Pero igual perfeccionarse. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

...a mí a veces me han salido pegas de pintar casas, jardines por dentro, con graffitis, huevás bacanes, y lo he hecho, porque cobrai tu plata, hacís algo y estai ganando plata con lo que tu hacís ¿cachai? Igual es bacán eso. Entonces no tenís pa qué estar vendiendo una pintura a una empresa, ponte tú, la empresa tanto te contrató pa que le hagai unas pinturas bacanes. Puta, a mí una vez me dijeron, -tú deberíai hacerte unas tarjetas, pa que se las ofrezcai a la gente po, -yo hago graffiti-. Yo no, ni ahí con esa huevá. Basta con la gente que te ve pintando en la calle y encuentra algo bonito. Te ve haciéndolo más encima, y te dice sabís que me gustaría que pintarai esto. ¿Cuánto cobrai? Así po. Más piola. Igual a mí me gusta ser más piola en ese sentido. No me gusta mucho darme a alumbrar de todo lo que hago. Yo creo que la idea es compartir bacán, ser piola, tranquilo y pasarla bacán. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Hay también una forma de resolución de la contradicción entre *underground* y comercial, que dice relación con superarla: incorporar el hip hop a nivel tal que no importe la oposición. Lograr una autonomía respecto de la oposición *underground* y comercial en el sentido de que importe más la práctica del hip hop que las circunstancias.

Es que una vez que tú ya vas creciendo, tú creas como tu propio mundo hip hop cachai. Tú ya no estás ni ahí con ir a pintar a un lugar alumbrado o no alumbrado, tú lo haces por que te gusta, ¿cachai?, porque ya lo sentís. Lo mismo yo creo pa la música. Después, puta, ya soi conocido, te hacís conocido por lo que haces, y va a llegar un momento en que tu decís, puta la gente me conoce por que lo hago por que es rico, y tú ya estái tan acostumbrado a hacer esto, y que la gente te reconozca por tu pintura, no vas a estar ni ahí ya po. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Es cosa de gustos. No existe una cuestión que digamos esto es hip hop y esto no es hip hop. Es como el arte. En el sentido de que tu no puedes decir si un dibujo es bueno o cuánto cuesta o si una música es buena ¿qué es bueno y qué es malo? Son expresiones solamente, después la gente lo clasifica por una necesidad de comercialización, de expansión, no sé como se pueda llamar. El arte no lo podís calificar de bueno o malo. (Jony, 30 años, músico famoso. Vive en el sector oriente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

En esta división entre *underground* y comercial también podemos ver que existen claras diferencias entre las ramas del hip hop, en el sentido de que hay algunas que se prestan

para ser comercializadas mucho más que otras. Tal es el caso de la música (MC y DJ), por sobre el breakdance y el graffiti.

Hay un hip hop más comercial. Los comerciales son más las personas de arriba, las que cantan yo creo. El graffiti no es tanto comercial, nunca se ha conocido a un pintor comercial. Los más comerciales son los que cantan. Los MCs son los más comerciales. Y creen que cantando, saliendo en autos en los videos. Y todos los videos, las grabaciones, se las costean los padres. Nunca han trabajado pa hacer lo que les gusta a ellos, yo creo. (Das, 20 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. DS. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.7. Hip hop v/s “sistema” y “comercio”

La industria cultural ha llevado “el arte a la esfera del consumo”, (Adorno y Horkheimer) hacia las masas, banalizando el contenido de éste y convirtiéndolo en mera diversión y mercancía.

Como lo dice Michell (2003) “...el rol de la industria cultural y sus medios tecnológicos en constante perfeccionamiento es precisamente el de complementar la administración total de la sociedad con un método de reificación de la conciencia hasta suprimir toda posibilidad de escapatoria.” (Michell, 2003²⁰)

...la sección escrita por Adorno referida a la *Kulturindustrie*, [...] cuestiona en profundidad la posibilidad misma de ampliar los espacios de libertad a través de una industria que somete a la disciplina de la racionalidad instrumental todos los ámbitos del arte y la cultura, incluidos por supuesto el que ocupan los medios de comunicación. (*Ibid.*)

... la industria cultural *se sirve* de ésta [de la obra de arte] para fines políticos y de dominación, a la vez que, convirtiéndola en mercancía, la introduce decididamente en la esfera del intercambio mercantil. (*Ibid.*)

²⁰ En página web citada en la bibliografía. MICHELL, Jorge 2003. *Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales*. En <http://www.rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm>

Así la industria cultural se ha encargado de hacer esto con la música, por lo cual el hip hop también se ha convertido en mercancía, donde se venden, además de la música, los elementos diacríticos de la subcultura. Las subculturas son cooptadas y transformadas en mercancías, en productos de la industria cultural.

Esto es percibido por los hiphoperos, quienes se plantean en oposición a la venta de su subcultura.

La oposición entre el hip hop comercial y *underground* se plantea en este ámbito pero con otras palabras, donde los conceptos que se oponen y son objeto de discusión son el hip hop y el sistema. Aquí la palabra sistema alude tanto al circuito de la industria musical (de la que los hiphoperos quieren ser parte o a la que evitan pertenecer), como al sistema social o a la sociedad en términos generales.

6.7.1. Sentirse fuera del “sistema”

Un primer punto en que las opiniones divergen es la relación de los hiphoperos con el sistema. Por parte de estos jóvenes se plantea la dicotomía de estar dentro o fuera de él. Sin definir en qué consiste el sistema, los entrevistados reconocen que están dentro de él, con diferentes matices. Se percibe que se puede estar dentro del sistema y al mismo tiempo sentirse fuera de él.

...no es por creerme que no estoy dentro del sistema, pero quizás igual somos como distintos [al sistema] en la manera de pensar o de vivir... (Javier, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...nosotros igual venimos del hip hop y es un movimiento de la calle, de protesta... totalmente fuera del sistema, igual nosotros estamos dentro de él, pero igual nos sentimos fuera de él. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

6.7.2. Atacar al sistema desde adentro

Para otros, poder cambiar el sistema implica necesariamente estar dentro de él, se afirma que pertenecer al sistema da pie para tomar conciencia de las falencias de este y no aceptar la forma en que funciona.

No, yo no me siento parte diferente del sistema. Al contrario, estoy ligado a ello porque estoy atacando algo que no quiero que sea así y es porque estoy dentro, ¿para qué estar tratando de mejorar algo de lo que estoy fuera? (Vicente, 19 años, MC y DJ. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.7.3. Es imposible estar fuera del sistema

Para algunos entrevistados, la inclusión en el sistema está determinada por la imposibilidad de hacer otra cosa; no existiría alternativa viable distinta que ser parte del sistema.

Lo que pasa es que tú igual tenís que pegarte al sistema, aunque no quieras. [...] Igual estái adentro. Y tenís que por algún lado, aunque en lo más mínimo, pegarte al sistema. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.7.4. El hip hop puede aprovecharse del sistema en su propio beneficio

Hay otros hablantes que se plantean dentro del sistema y además a partir de esto se abriría la posibilidad de aprovecharse de él; usar el sistema en beneficio propio y del hip hop.

Yo me siento parte del sistema en lo que significa moverse, porque no hay otra forma de hacerlo. No puedo flotar en el espacio, ni tengo el poder como para [...] no utilizar los medios del sistema. Creo que es natural, hay que usarlos. Pero ahí está la cosa, usarlos, yo no me siento dentro del sistema, yo uso el sistema, para moverme, para trasladarme. (Pablo, 34 años, músico. Vive en el centro de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...el graffiti nunca ha sido moda y no creo que lo sea tampoco. Los break nunca se han dejado comercializar ni nada de eso. Les han pagado por trabajar en algunas partes pero más no sé. Es más que nada la música que se ha vendido, algunos grupos, pero está bien porque de repente los medios aportan un espacio para hacer cosas. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Estando dentro del sistema, en el sentido de que no existe la posibilidad de estar fuera de él, se plantea como razonable la posibilidad de aprovechar lo que ofrece sin

necesariamente concordar con sus postulados. El discurso de estos entrevistados es que se debe aprovechar lo que se pueda del sistema en beneficio del hip hop.

6.7.5. La contradicción de estar en el sistema y oponerse a él.

Otra postura relacionada con la anterior, es la de algunos sujetos que asumen la tensión entre el hip hop que no se comercializa y la posibilidad de comercializarlo como una contradicción esencial e ineludible. En este sentido, lo comercial se identifica con el sistema.

La única forma de llegar a decir que tu podís vivir de la música es que venga y te contrate una empresa transnacional, un sello grande. Pero en el fondo eso también te limita tus condiciones, ahí es donde está la contradicción del hip hop. Porque por un lado se dice antisistémico y por otro acepta todo lo que tenga que ver con lo foráneo y la tecnocracia. Esa contradicción es inherente al movimiento. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Quien adopta esta posición se plantea en contra del sistema. Practicar alguna rama del hip hop y vivir de ello en alguna medida implicaría estar dentro del sistema, pero eso es contradictorio porque el hip hop se plantea como antisistémico en sus valores.

6.7.6. El hip hop ayuda al sistema (lo embellece, mejora y colabora con él)

En este sentido, una postura distinta a la de la mayoría de los hablantes es la que sostiene que el hip hop no sólo es parte del sistema, no se le opone, sino que en realidad el hip hop ayuda al sistema, lo embellece y/o colabora con él. Estos entrevistados viven sin contradicción la relación del hip hop con el sistema en el sentido en que no se plantean el hip hop en términos políticos antagónicos. Se plantean en términos individuales en una relación sin conflictos trascendentes con el sistema social.

No es contra el sistema. Estamos ayudando al sistema, estamos comunicándole cosas que de repente nos interesa a nosotros los jóvenes, es como una vía de comunicación, y una vía de entretenimiento, a todos nos gusta decir las cosas que nos gustan y son muchos ámbitos que involucra el hip hop. (Gustavo, 22 años, estudiante de sonido y MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo embellezco el sistema. El hip hop no es contra la sociedad ni contra la huevía. Embellece a la sociedad. Es parte de la sociedad. Y somos la parte activa de la sociedad. El huevón que dijo que está contra la sociedad o contra el sistema está mal. Porque es imposible. (Kav2, 25 años, graffitero. Vive en el sector centroponiente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.7.8. El sistema no ayuda al hip hop

6.7.8.1. El hip hop es independiente por la falta de apoyo o ayuda del sistema

Entre los hablantes existe una postura que sostiene que el sistema ignora al hip hop. No apoya sus expresiones.

...a mí me encantaría tocar aquí en una cancha, y de más que la llenamos, pero no hay... nadie se pone con el hip hop, por eso decíamos de la ayuda del sistema... jamás la van a hacer. Por eso hacemos esto de inventar tocatas, por último hacemos cualquier cosa... (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

6.7.8.2. El sistema coarta a los jóvenes hip hop

Otra perspectiva sobre la relación del hip hop y el sistema es afirmar que el sistema ataca o persigue al hip hop, ya sea porque coarta directamente las expresiones del hip hop o porque el sistema está diseñado en contra de los pobres, los jóvenes o los pobladores, es decir, precisamente aquellos que practican el hip hop.

...los locos que manejan las radios son fachos, cachai, como que igual el hip hop es algo súper mal catalogado por el sistema, y por los medios de comunicación. (Mercurio, 21 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en enero de 2003)

Mira, yo creo que la máquina es terriblemente inteligente. Al sistema le conviene que los jóvenes de las poblaciones tengamos kilos de pasta base frente a nuestras casas, le conviene que no nos eduquemos y le conviene sigamos siendo tontos, pobres y violentos. Porque así nos tienen en la línea y no podemos exigir nada. (Miguel, 26 años, líder y MC de banda de la vieja escuela. 1996)

Y en este país, justamente hoy en día, el capitalismo, más allá de ser un sistema económico, también es una psicología de tratar a la sociedad. Y eso está claro. El

marketing funciona tras la psicología. Y esa psicología específicamente, a ti, a una persona pobre, le está enseñando como debe comportarse en esta sociedad. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

6.7.8.3. El sistema ha cambiado las condiciones, se ha abierto para el hip hop

Otros entrevistados afirman que en el pasado el sistema reprimió las expresiones del hip hop, pero que con el tiempo ha ocurrido un cambio paulatino de las condiciones y el sistema ha tenido una apertura hacia el hip hop.

Nacimos pintando de noche, sin espacio, completamente con la represión de todo un sistema, entonces si se abren espacios mejor, y si no, igual vamos a seguir pintando. Yo igual tengo espacio en mi municipalidad, yo trabajo, organizo cuestiones, ahora tengo que hacer varios talleres en el UE, no sé donde queda, pero me llamaron. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Bueno, el hip hop va contra el sistema igual, porque es una forma que fue discriminada. Antes, mucho antes del graffiti la policía te llevaba detenido. A mí igual en otro tiempo me llevaron detenido. Ahora no po, por que tú estás pintando un graffiti y la gente está acostumbrada así ya. Hasta la policía te ve y ni te pesca ya po. Antes no po. Llegaba y te preguntaba por los permisos. (Geo, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Que el hip hop se comercialice es visto como una amenaza permanente, ya que las ramas del MC y el DJ son fáciles de convertir en productos del sistema, como toda expresión musical. La comercialización del hip hop es total cuando se cooptan los significados y el sentido de la subcultura y se venden los significantes del estilo.

6.7.9. El hip hop se oponía en sus orígenes al sistema (EEUU, años ‘80 en Chile), pero hoy en día ha perdido esta esencia

Una posición relacionada con esta última, es afirmar que el contenido social o político estuvo marcado en los orígenes del hip hop, tanto en EEUU como en Chile, pero que desde entonces hasta la actualidad se ha perdido la pureza o la esencia de la subcultura, para convertirse en una moda vaciada de su mensaje inicial.

Lo que pasa es que cuando nace el hip hop, en la década del 70, en Estados Unidos, ahí era hip hop puro. Recién se estaba inventado, se estaba creando el estilo, uno tras otro. [...] Y después con el tiempo alguien dijo aquí hay plata. Alguien puede ganar un millón de dólares con esto. Empezaron a llevar a los grupos a los estudios y después se comercializó. Lo mismo pasa acá un poco. En ese tiempo, verano del 88 o 89, nosotros éramos puros, éramos prácticamente los únicos haciendo eso, nadie sabía lo que era el rap, el hip hop, el graffiti, los DJs. Después con el paso del tiempo, con la globalización y todo el cahuín, pasó a ser una moda. Para nosotros no es moda, pero ahora es una moda. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.7.10. El hip hop es usado por el sistema, que coopta los significados de la subcultura

Los científicos sociales que han estudiado el tema de las subculturas, sostienen que estas surgen como resistencia al orden social establecido, sin embargo pronto son cooptadas por éste. La subversión de significados que caracteriza a estas subculturas es una amenaza para la sociedad que debe ser neutralizada. Hebdige plantea que “Cada subcultura vive un ciclo de resistencia y desactivación [que se inscribe] dentro de las grandes matrices culturales y comerciales” (Hebdige, Op. Cit: 177). Esto es percibido también por los hiphoperos de distintas maneras.

Ahora los gringos están influyendo con la cuestión más comercial, por eso los sellos se están fijando en los grupos chilenos, como están viendo que es negocio, en Chile hay pocos grupos comparado con Brasil donde hay hasta una radio. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Bueno, si el hip hop cruza fronteras es porque ya se empezó a comercializar. Surgió la demanda, la gente de plata, las productoras compraron material y lo vendieron afuera. Pero yo creo que la fuerza que tiene esto es lo nuevo. Porque hay gente que no le gusta el rock, no le gusta el tecno, no le gusta lo tropical... es rapero. Pero en realidad qué lo llama a ello, no lo sé. No sé lo que ellos [raperos jóvenes] ven ahora, qué grupos escuchan, que tendencias siguen, porque en realidad ya está bastante manoseado el hip hop. No sé qué intereses ahora tienen los más jóvenes, los que están recién entrando al movimiento. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...los cabros creen que van a ganar plata, pero aquí los que ganan plata son los sellos. Y los que también ganan plata son los que se venden y cantan idioteces. Esos ganan plata. Los que son payasos también. Si Felipe Camiroaga grabara un

rap con [su personaje] Luciano Bello ¿cuántas copias no vendería? Más que los Tiro de Gracia. Si hacís eso cualquiera gana plata. Pero esa hueá no es hip hop. Es humor, es un comercial. Acá se gana pero se gana poco, es como los artesanos esta hueá. Si te movís, te ganai algo para pagar la amplificación, para repartir un resto, y te fuiste a tu casa. (Miguel, 30 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Entrevista realizada en un cerro cerca de su casa, en agosto de 2000)

6.7.11. Hip hop y contenidos políticos

El sentido de la cultura materializado en los significados compartidos por sus miembros, alude a un tema implícito en los párrafos precedentes: el contenido político contra el sistema que el hip hop despliega en alguna medida en sus cuatro ramas.

Venimos de una dictadura, un sistema consumista atroz y tenemos mucho que decir. Las mejores letras que he escuchado vienen de España que ellos tuvieron 30 años con Franco y esos están cantando ahora, los que eran bien pendejos y son letras fuertes que llegan a los que quieren escuchar. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.7.11.1. Depende de cada hiphopero si el hip hop tiene o no contenidos contra el sistema

Una vez más las opiniones están divididas, pues algunos hablantes sostienen que para cada persona puede ser distinto; depende de cada hiphopero si el hip hop tiene contenidos políticos específicos contra el sistema.

Mira, desde mi punto de vista personal, yo veo el hip hop a mi forma. Yo no me preocupo del sistema, de nada de lo que pase. Pa mí el hip hop es hacer graffiti, escuchar buena música, crear música, compartir dibujos con los amigos, pintar juntos. Eso es ser buen hip hop. Pa mí el hip hop no es andar escribiendo contra la política, andar protestando. A mí eso no me interesa. Yo vivo el hip hop de esta forma y no de la forma “represiva” digamos. (Nach1, 21 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Depende de cada persona. Si te quieres involucrar más y quieres participar, no sé, en tu barrio o quieres cambiar como vive la gente es cosa de cada persona. Yo con el graffiti igual puedo estar en contra del sistema. Puedo entregar mensajes o rayar ilegalmente. (Zcek, 23 años, graffitero renombrado. Vive en el sector oriente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Para ellos, estar en contra del sistema es una opción, es cuestión de gustos, como todo en la vida, y el hip hop no es la excepción.

6.7.11.2. El hip hop tiene contenidos contra el sistema y si no se adhiere a ellos no se es hip hop.

En cambio, otros afirman que la presencia de un discurso antisistema es un requisito del hip hop, si un hiphopero no adhiere a esos contenidos políticos, entonces no es hip hop. Aquí el sistema se identifica con la comercialización.

De hecho, el hip hop es contestatario. Yo creo que el hip hop sin conciencia social, no tiene razón de ser. Los grupos que para mí son más respetables son aquellos que siempre usaron las letras sociales. Que empezaron hablando de funky, de fiestas, pero luego evolucionaron a contestar a las personas y ese mismo resentimiento que llevan dentro, hacerlo crecer. Si no hay conciencia social no puede haber música y la cosa se vuelve una moda, un comercio. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Por lo menos acá en Chile hay grupos que dieron la pauta, por ejemplo Los Panteras Negras, con sus letras contestatarias. En Estados Unidos hay un grupo que son los Public Enemy que empezaron con un tipo de letra dura, contra el gobierno, contra la falta de espacios, contra las discriminaciones... igual el hip hop es eso también, es pararse y decir oye me está cagando, oye peliemos, si tú y yo tenemos las mismas armas, peliemos. Igual si alguien viene y escucha una letra de que “yo iba caminando por Providencia...” y no, filo. Eso es comercio. El hip hop nace como una forma de transmitir algo, un mensaje, de educar. (Daniel, 28 años, ex b-boy, ex graffitero. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

El hip hop está fuera del comercio. En la cultura, pero lo que se conoce es el rap. Y se conoce la vida de los raperos, lo que visten, como cantan, lo que hablan, pero ellos no precisamente todos son hip hop. No todos los huevones que hacen rimas sobre una batería electrónica hacen hip hop. El hip hop es la música callejera que tiene un contenido social o lírico, pero desde la calle. No desde un buró o desde una universidad o de una persona que escriba. No. Es de una persona callejera. Es la conciencia que el pueblo toma por sí mismo, por lo que vive. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

6.7.12. El hip hop está en contra del sistema

Muchos de los entrevistados adoptan una posición que puede sintetizarse en que el hip hop se opone al sistema. Esta oposición tiene motivaciones y expresiones muy heterogéneas entre los hablantes.

...la gracia de hacer algo que demuestre que no estai ni ahí con el sistema sobre todo rayar empresas, hacer cagar la hueá de la CTC, bacán. Pero rayar un pasaje donde no pasa nadie, cual fue el riesgo, [...] la competencia de hacer hueas riesgosas, mientras más cerca de La Moneda mejor. (Juanpe, 26 años, estudiante de ciencias políticas y graffitero. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

...es que todo el pensamiento [hip hop] es en contra del sistema, porque es monótono y todos hacen lo mismo. Onda se acuestan temprano, salen en la mañana vestidos de terno y corbata, con su maletín a trabajar. Se suben a una máquina todos a trabajar y en la noche la apagan y se van a acostar. Son como robots, todo lo mismo. (Cristóbal, 19 años, MC. Vive en el sector sur de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.7.12.1. El hip hop denuncia las injusticias del sistema

Para algunos hiphoperos, el hip hop se opone al sistema al denunciar las injusticias que comete. Esta injusticia es el trato desigual que reciben los pobres y otras personas vulnerables, el hip hop debe denunciar, expresar o reflejar eso.

Yo creo que el hip hop, más allá de una raza, más allá de un idioma, o de un país, tiene que ver con cierta gente, y esta gente es la gente que ha sido víctima de un sistema. [...] la situación es la misma en todos lados. Y se aloja fácilmente porque tiene un sentimiento de respuesta a. Entonces, sería como decir que la pobreza pertenece a un país. No. La pobreza está en todo el mundo, los locos choros existen en todo el mundo, la cana está en todo el mundo. Entonces, creo que el hip hop un poco refleja eso. También muchas veces dicen que por que el hip hop lleva a las droga y el alcohol. [...] Eso existe hace años. Es un problema social. El hip hop es el reflejo de. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Me gusta [pintar], contra todo. Contra el sistema más que nada. Contra todo lo que a mí me molesta, lo que es política, lo que son las guerras, lo que es el abuso contra el pueblo, porque a mí eso no me gusta. Yo soy como todos aquí, somos todos humildes y de repente se ven cosas que a uno le dan rabia y quiere decir las, pero como no se puede, lo plasmas en la muralla, a tu manera. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

6.7.12.2. El hip hop tiene una propuesta distinta a la del sistema

Para otros, el hip hop se opone al sistema al tener una propuesta distinta, un modelo alternativo que disminuya o elimine las injusticias. Se trata de pasar de la denuncia a una propuesta activa, la existencia de esta propuesta distinta es lo que define al hip hop.

El hip hop realmente está en contra de todas las cosas negativas que están en este sistema, nosotros estamos para cambiarlo de manera positiva y mostrar que nosotros siendo de la calle, siendo de cualquier lugar podemos mejorar el mundo que tienen los viejos consumiendo. (Mono, 24 años, b-boy y MC. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo en ese sentido admiro caleta a los *punkies* porque son súper radicales. Yo he visto a *punkies* que le regalan cosas a los indigentes en la calle. Pienso que eso es, que ahí está la esencia de todo. Ayudarse. Si hay un movimiento antisistémico, que ayude a los marginales, a los que están abajo. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

6.7.12.3. El hip hop busca el cambio social radical del sistema

En otros entrevistados, la propuesta distinta del hip hop respecto del sistema tiene la forma específica del cambio social radical. Se habla de la caída del sistema y del Estado como enemigo del hip hop. Para lograr esto están la denuncia y la acción hacia el cambio

...hoy día en la mañana estuve con la gente de la casa okupa, nos reconocemos como hermanos en la lucha porque la lucha es una sola y esa lucha cuando caiga este sistema culiao no va a caer solamente pa' los raperos, va a caer pa' todos los pobladores, pa' toda la gente pobre de Chile y del mundo si es posible. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

El Estado representa la represión, la opresión, el robo, la mentira, o sea, todo lo que sustenta todo este sistema capitalista. O sea, el Estado es un mero títere de este sistema que impera en el mundo, que es el sistema del dinero. Por lo tanto, pa' nosotros nuestro enemigo ya más claro, es el Estado. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

Nosotros fuimos específicamente radicales, es decir nosotros estamos contra el sistema y vamos a hacer algo. Pa' nosotros el rap siempre ha sido denuncia pero decidimos que esta huevá era acción también. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Foro "Cultura Hip Hop", realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Y obviamente que el hip hop pa' nosotros también es la vida misma de nosotros, pero...sabemos que nuestra vida se compone de otras cosas también. Que somos hijos, que somos padres, somos pobladores, somos de una clase social disconforme, que queremos cambiar este sistema, [...] eso es nuestro taller de hip hop, a diferencia de otros, de empezar a elevar más la conciencia, de que el hip hop no lo es todo, de que el hip hop incluso existe y nació por necesitar de ese algo que también nos agita a hacer lo que estamos haciendo. (Camarada, 26 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

7. RESULTADOS

En este apartado, acercaré el análisis al marco teórico y plantearé algunas conclusiones con respecto a lo estudiado.

7.1. Cultura, subcultura e identidad

A partir de la lectura de distintos autores, puedo finalmente decir que el hip hop es una subcultura, en términos hebdigeanos. Para Hebdige las subculturas “expresan [...] una tensión fundamental entre quienes ocupan el poder y quienes están condenados a posiciones subordinadas y a vidas de segunda clase”. (*Ibid.*: 180) La subcultura sería la “forma de resistencia donde las contradicciones y las objeciones experimentadas ante [la] ideología reinante [en términos althusserianos] se representan de manera sesgada en el estilo.” (*Ibid.*:181). Sin embargo creo y sostengo, e incluso los propios hiphoperos plantean, que esto no significa que el hip hop le pertenezca solo a la clase más desposeída. El hip hop es un fenómeno transclasista, que atraviesa y se crea en todos los estratos socioeconómicos. Así encontré hiphoperos en Las Condes y Ñuñoa como en la población Huamachuco y La Legua. Aunque siempre el origen de clase del hip hop está marcado. Aun cuando sean jóvenes de estratos más altos, los elementos y rasgos del estilo y los valores de la subcultura remiten a los orígenes en la pobreza, asociado a lo negro. Así lo plantea un joven MC, estudiante de periodismo del sector poniente de Santiago:

No estoy diciendo que el hip hop pertenezca a una raza o a un grupo particular, pero los negros sí son los precursores, que empezaron con el resentimiento, con su forma de hacer las cosas, con su música, con su talento. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo creo que esto tiene que ver con, más que una cosa de países o de fronteras tiene que ver con, digamos, una realidad de una situación de gente que vive en extrema pobreza. Yo creo que el hip hop, más allá de una raza, más allá de un idioma, o de un país, tiene que ver con cierta gente, y esta gente es la gente que ha sido víctima de un sistema. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político.

Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Si bien el hip hop no pertenece a un grupo particular, la gran mayoría de los hiphoperos pertenecen a estratos sociales bajos.

Profundizando lo anterior, debo mencionar que el hip hop es un fenómeno intercultural, en el sentido de que es incorporado y adaptado a partir de la subjetividad de quienes viven condiciones de opresión, marginación, pobreza en las ciudades y en los barrios.

Con respecto a lo intercultural, hay hiphoperos que se cuestionan la cultura chilena y se acercan a una interpretación intercultural, que entiende a la cultura como un proceso.

Yo creo que hay que ver un poco el hip hop como una cultura universal, entendiendo que Chile está un poco fuera de lo que son las raíces, las culturas, o las microculturas, sino que está metido en lo que es la idiosincrasia propia del chileno. Yo siempre me he preguntado cuál es la verdadera identidad de la gente que vivimos en Chile, o sea, ¿es la cueca?, ¿es el trompo?, es ¿vestirse de huaso? ¿o es aquella raza que estaba antes de que llegaran los españoles y que el mestizaje fuera tal? (Lucho, 24 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Por otro lado, ellos hablan del hip hop como una cultura universal. En este sentido los circuitos locales adquieren importancia dentro de la cultura y lo global. Así, en lo local se manifiestan los rasgos diacríticos que son apropiados de la cultura global y son reelaborados en cada rincón del mundo donde se practica hip hop. Aquí vemos la interculturalidad manifiesta.

... no sé si hay algo de aquí que sea de aquí. Ponte tú aquí en Santiago: nada es de aquí. Ni como hablai, ni lo que comís, ni las cazuelas que se llaman cazuelas; son españolas. El hip hop es la cultura. [...] Yo creo que el hip hop le pertenece a cada lugar. En Japón será japonés y hablará de los samuráis. En China hablará de los shaolines, en Chile habla de los flaites. Yo creo que habla de la gente que un poco pide más allá. De la realidad. No sé si el hip hop será de algún lado. No sé si el rock latino sea latino en el fondo ¿no? No sé qué es de aquí. Yo creo que nada es de aquí hermano, o sea en este mundo culiao nos robaron de todo. Todo es de todos hace mucho tiempo. América sufrió una usurpación, África igual y todo es de todas partes y esta es una cultura que nació de la gente de color y de los latinos y nos pertenece por eso. Y en cada lugar cada uno como una enredadera va formándose de acuerdo al lugar; va teniendo su propio color: en

Temuco, en Punta Arenas, en Arica, Peñalolén, no sé. Pero yo así, creo que, como dijo el hermano aquí, el hip hop es una cultura marginal. Es callejera. Le pertenece, si tenemos que hablar antiguamente, a la clase proletaria. De ahí es y de todo el mundo. (Miguel, 34 años, líder y MC de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de la capital. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

El hip hop es una subcultura inserta en el circuito intercultural global; en la cultura global, y adquiere distintos sentidos en cada sector donde es adoptada. Por esto se entiende, -como ya mencioné en el marco teórico- que el hip hop no sea un fenómeno foráneo que se ha introducido como un elemento externo a algo propio que siempre existió. Pues la cultura es un proceso. No una sustancia pura que se contamina con lo extranjero.

Si la cultura es “la instancia en la que cada grupo organiza su identidad” (García Canclini, 2004: 35), la identidad se manifiesta como el estilo subcultural dentro de la cultura como un proceso. La subcultura es el conjunto de valores que poseen estos jóvenes y el estilo es la selección de los rasgos diacríticos que se resignifican en lo local.

Así, los orígenes de los negros oprimidos son resignificados en lo indígena oprimido, en los jóvenes urbano-populares donde se mantienen los elementos de la calle, la esquina, la pobreza, la marginalidad. Los jóvenes urbano-populares hiphoperos construyen su identidad en base al estilo de los negros y latinos pobres de EEUU y lo contextualizan y concretizan en los barrios y poblaciones de Santiago.

Esos son los hombres más antiguos. Así que esa es la mano. Los mapuches, yo tengo, yo creo que alguna parte también de mi sangre por ahí ¿no? Para ellos historia se hacía hablando. [...] Y eso deberían hacerlo todos los raperos que están en la onda hip hop: volver a la raíz, buscar eso o sea, pa’ los negros buscar la raíz que busquen lo que tienen allá, pero para nosotros, es lo que está aquí. (Miguel, 31 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en una Fuente de Soda del centro de la capital, en mayo de 2001)

Nosotros seguimos fieles a los orígenes. Y somos seguidores profundos, a lo mejor más evolucionados, en lo que es tipo de música de todos esos ancestros indígenas, tanto sean africanos, tanto sean mapuches, tanto sean indígenas de cualquier lugar del mundo. Somos seguidores de las corrientes musicales que ha habido en Chile desde siempre: Víctor Jara, Violeta Parra, con una lucha

constante contra los opresores, porque eso es rap, una lucha constante contra los opresores, que en primer lugar tenían dominados a los pueblos africanos y a los pueblos aborígenes y ahora nos tienen oprimidos a través de todos los niveles económicos al pueblo pobre con otro tipo de esclavitud que es monetaria. Y somos seguidores de eso; de los orígenes del rap y somos cultores de ese rap, pero somos raperos en sus raíces y hacer rap aquí tiene mucho que ver con la identidad de nuestra población. Es un rap de lucha. Es ser contestatario a todo el tipo de opresión que hay. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

Frente a los procesos de precarización y marginalidad urbana, los jóvenes tienen un mayor desamparo que los adultos, con pocas posibilidades de educación, ya que en Chile la educación de calidad es pagada, donde existe precarización y flexibilización del trabajo, en una etapa donde las posibilidades de vivienda independiente son lejanas, estos jóvenes se agrupan en base a lealtades recíprocas, con valores propios, sistemas de prestigio válido entre ellos y se hacen visibles en la ciudad a través de símbolos con un significado particular incomprensible para otros. En vez de dirigirse hacia los procesos autodestructivos que se dan en los grupos vulnerados (drogadicción, delincuencia y violencia), ellos reaccionan formando una suerte de familia sustituta, con valores como la alegría, la fiesta sana, la creación artística, el cuidado del cuerpo, y el reflejo de la vivencia cotidiana expresado muchas veces en forma de protesta.

Planteo que esta respuesta es básicamente por que el hip hop como subcultura de resistencia, que en su totalidad se plantea disconforme con elementos del orden social nacional y capitalista, como estilo subcultural de subversión del orden de los significados de la sociedad hegemónica, como testimonio de las injusticias de la sociedad, identifica a estos jóvenes. Por esto, ellos escogen el hip hop por sobre las instancias de participación que les ofrece el Estado y la sociedad civil (asociaciones religiosas, instancias deportivas) o el camino del pandillerismo y la delincuencia. Los jóvenes urbano-populares, frente al desamparo, optan por un camino de construcción de sus vidas, donde el hip hop les satisface las necesidades que no les son proporcionadas por la sociedad. Los jóvenes construyen y se apropian de espacios, y a través del hip hop ellos dan sentido a su vivencia presente y en muchos casos, futura. El hip hop se ofrece como alternativa de vida, uniendo arte, creación, sistema de valores, expresión, manifestación, protesta y visibilidad.

García Canclini en una tercera vertiente plantea que la cultura se proyecta “*como una instancia de conformación del consenso de la hegemonía*” vale decir como una instancia “*de configuración de la cultura política, y también de la legitimidad.*”. Este es escenario donde se conciben los cambios y las luchas de poder. (*Ibíd.*:37)

Si en esta tendencia de la cultura, es donde se representan simbólicamente “los otros”, las relaciones de diferencia, desigualdad y las relaciones de poder (*Ibíd.*: 38) podemos decir a partir del discurso del hip hop que este se presenta como contrahegemónico.

En relación a esto, los hiphoperos hablan de estar en contra (contra el sistema, las injusticias, la política, el gobierno, la falta de espacios, la discriminación, los políticos corruptos, los opresores, las fuerzas de dominación, entre otros) de manera explícita:

El hip hop realmente está en contra de todas las cosas negativas que están en este sistema, nosotros estamos para cambiarlo de manera positiva y mostrar que nosotros siendo de la calle, siendo de cualquier lugar podemos mejorar el mundo que tienen los viejos consumiendo. (Mono, 24 años, b-boy y MC. Vive en el sector poniente de la capital. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Me gusta [pintar], contra todo. Contra el sistema más que nada. Contra todo lo que a mí me molesta, lo que es política, lo que son las guerras, lo que es el abuso contra el pueblo, porque a mí eso no me gusta. Yo soy como todos aquí, somos todos humildes y de repente se ven cosas que a uno le dan rabia y quiere decirlas, pero como no se puede, lo plasmas en la muralla, a tu manera. (Cyb, 17 años, graffitero. Vive en el sector centro-poniente de Santiago. Entrevista realizada en Villa C, en enero de 2005)

Ligado a lo anterior, García Canclini plantea también una rama de la cultura como “*dramatización eufemizada de los conflictos sociales*” como dramatización simbólica, la cuál se plasma en la sociedad a través de diversas actividades como el teatro, las artes y los deportes. (*Ibíd.*38)

En el caso del hip hop, este es una expresión artística, donde los hiphoperos a través de las distintas ramas del hip hop manifiestan las disconformidades con la realidad social, reflejando los conflictos sociales a través de sus líricas, de sus actividades, de su estética musical y personal, del plasmar en los muros de la ciudad símbolos propios que tienen sentido y significado para ellos mismos, con un afán de hacerse visibles a partir de otros códigos distintos a los socialmente comprendidos; códigos comprendidos por ellos. El

hip hop es un estilo subcultural espectacular, una identidad que se despliega a partir de significantes y rasgos diacríticos.

En relación al tema de la identidad como articulador de semejanzas y diferencias, en el hip hop vemos como este se despliega desde la lógica de la identidad entendida en sentido barthiano, donde los límites se marcan incluso dentro del mismo hip hop. Así, los hiphoperos se diferencian de la sociedad hegemónica, en un reconocimiento de la propia identidad hip hop, mas también se diferencian de otros grupos de jóvenes, como los punks, y dentro de ellos mismos hay distintos grupos que tienen diversas motivaciones, valores y prácticas en su hacer hip hop.

Finalmente con respecto a la identidad, Larraín (2001: 29) plantea que en que en ésta hay una necesidad de autorreconocimiento que muchas veces no es satisfecha por la sociedad. Se produciría así una falta de respeto o negación de las concepciones de vida de los sujetos, donde se generaría una reacción de lucha por el reconocimiento, creándose así formas de resistencia colectiva y lucha social.

En relación a esto, el hip hop se presenta como manifestación de respuesta frente a una sociedad que no solo no los reconoce sino que tampoco satisface sus necesidades básicas. Estos jóvenes hiphoperos manifiestan su inconformismo social a través de su estética, su puesta en escena, sus líricas, su ocupación del espacio público y sus actividades.

Para Urresti (2002) en términos teóricos, las subculturas están en contraposición a una cultura generacional e interclasista. Los estudios de la escuela de Birmingham fueron realizados en un contexto de posguerra, en los años '70. Mi síntesis sobre la subcultura se relaciona con un análisis de clase desde otra óptica, si bien moderna, en una sociedad con muchos elementos posmodernos. En este sentido es difícil hablar de una clase obrera y otra explotadora. Sin embargo, podemos hablar aún de clases subalternas: los trabajadores, desempleados, pobres, sometidos por la clase dominante que opera a partir de una ideología hegemónica y la impone al resto de la sociedad. La subcultura da cuenta de estas desigualdades. Esto no implica que el hip hop no sea interclasista. Hay jóvenes de clase alta, o jóvenes con poca conciencia social crítica que son hip hop, sin

embargo en algo de sus líricas y en sus prácticas están concientes de las desigualdades sociales o disconformes con los valores y estilo de vida que confiere el capitalismo.

7.2. Globalización y hip hop

La globalización es un fenómeno complejo, que se relaciona en última instancia con la interconexión e interdependencia de las economías nacionales, los flujos de información e incremento de la velocidad de las comunicaciones que conducen al surgimiento de significados de forma intercultural. En palabras de García Canclini,

...lo que tratamos de ver actualmente, dado que las condiciones de producción, circulación, y consumo de cultura no ocurren en una sola sociedad, es cómo se reelabora el sentido interculturalmente. No sólo dentro de una etnia, ni siquiera dentro de una nación, sino en circuitos globales. (García Canclini, 2004: 35)

En el cruce de estos conceptos y del origen del hip hop, tal como se relata en fuentes académicas y en el discurso de los jóvenes hiphoperos de Santiago, permite concluir que el proceso de globalización y la reelaboración de sentido de forma intercultural (que es su consecuencia), están asociados a la creación y expansión mundial de la subcultura hip hop.

Para los hiphoperos esto está claro. Ellos asocian la globalización al surgimiento del hip hop y también –aunque no lo llamen así– a la conformación del capitalismo tardío a nivel mundial que produce tecnología y se sostiene en ella fuertemente en contextos urbanos. Esta es una realidad a la que hip hop no puede sustraerse, sea que sus actores lo valoren de forma positiva o negativa:

Yo creo que se ha masificado por el desarrollo de las comunicaciones, la globalización y todo eso, y por la tecnocracia más que nada. Por las máquinas. Porque al ser un movimiento electrónico tú puedes hacerlo de la manera que sea y en todos lados hay computadores o baterías programables. Y lo otro es lo que te decía, que como en todo el mundo hay calles y el hip hop tiene olor a cemento, hay hip hop en todos lados. (Franco, 20 años, estudiante de periodismo y MC. Vive en el sector poniente de Santiago. Entrevista realizada en el Parque Forestal, en agosto de 2000)

Yo siempre he dicho: nosotros los raperos, o hiphoperos, como lo quieran llamar -y yo cacho que esto clasifica igual a las otras tendencias o tribus suburbanas-, somos consecuencia de la globalización y de toda esta huevía que se ha llegado a expandir por el mundo mediante este sistema económico de mierda, neoliberalismo o capitalismo, como se quiera llamar. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

7.3. El hip hop: un fenómeno de la juventud

Planteo en esta tesis que el hip hop es un fenómeno propio de la juventud, entendida como período de moratoria y en términos de autoadscripción.

La juventud entendida como moratoria social, más que moratoria vital, nos permite acercarnos al concepto de juventud desde una perspectiva que va más allá de la entendida por ciertos autores que la plantean como un asunto relacionado con cierta edad.

Entiendo la moratoria social la como un cierto período de tiempo donde los jóvenes gozan de ciertos permisos, donde aun no tienen las responsabilidades de la vida adulta, donde estas exigencias sociales han sido postergadas por un tiempo, disponiendo de una cierta tolerancia social.

Siguiendo a Margulis y Urresti (1996), también podemos hablar de los jóvenes y de los no jóvenes en términos de moratoria vital (relacionada con una condición biológica de estar más lejos de la muerte, lo que traduzco como la edad), donde podrían existir jóvenes no juveniles (que por edad serían jóvenes pero viven una vida con responsabilidades de adulto) y no jóvenes juveniles (adultos que siguen teniendo vida de joven en el sentido de moratoria social.)

Es interesante este planteamiento, ya que en el hip hop se producen los dos fenómenos. Por un lado encontramos a jóvenes no juveniles, en el sentido de que, por pertenecer a una clase baja, deben trabajar a temprana edad, pero que siguen siendo jóvenes en términos de moratoria vital y en ciertas prácticas que ejercen en su vida, como adherir a la subcultura hip hop. Por otro lado, se ve un fenómeno de no jóvenes juveniles, vale decir, gente mayor de 30 años que sigue actuando como si fuera joven. Esto es

interesante, pues no es que ellos hayan eludido las responsabilidades de la vida adulta, como trabajar para sobrevivir, sino que estas responsabilidades las han asumido dentro de su alternativa de vida de ser hip hop. Por esto, quisiera plantear aquí una segunda categoría identitaria de juventud, relacionada con la autoadscripción.

En el hip hop se ve un fenómeno de autoadscripción a la juventud, dirigido por jóvenes mayores de 30 (adultos jóvenes, como son llamados en la sociedad tradicional), en el sentido de negarse a tener una vida adulta como el común de la gente, normada por la sociedad hegemónica. Lo cual no implica que no tengan ni cumplan responsabilidades de adulto, sino que no las cumplen de la forma tradicional. Trabajan en el hip hop, viviendo de forma modesta, pues ni el hip hop ni la música producen grandes ingresos en este país. Trabajan en proyectos municipales con jóvenes, haciendo música, conciertos y produciendo discos, y otros trabajan en oficios para costearse la actividad del hip hop.

En este sentido, la alternativa hip hop se plantea como opción a la vida normal que programa la sociedad hegemónica y adultocéntrica. Y se proyecta desde una postura ideológica también, al no estar de acuerdo con sus valores. El hip hop se esgrime como una alternativa de la juventud, ya que los jóvenes no están de acuerdo con la sociedad capitalista en general. Y esto se ve en los hiphoperos políticos y en los que se dicen apolíticos. Incluso estos últimos no están de acuerdo con la forma de vida de la sociedad. Se percibe en ellos inconformidad con los valores del capitalismo y con el estilo de vida que este otorga.

La juventud en términos de autoadscripción la defino entonces como una disconformidad con la sociedad adultocéntrica hegemónica y una apuesta de vida distinta a ésta.

Esta disconformidad se incrementa cuando se trata de jóvenes urbano-populares que sufren la desigualdad de forma mucho más manifiesta. Estos jóvenes interactúan más con su grupo de pares (Weinstein, 1984: 30), tienen una mayor cercanía con “conductas desviadas” (alcoholismo, delincuencia, drogadicción) (*Ibid.*: 31) y “una menor coordinación en la adquisición de los roles adultos” (*Ibid.*: 32), frente a lo cual ellos optan por esta alternativa que satisface mejor sus vidas. El hip hop les proporciona la

salida a las condiciones de vida negativas características de la juventud en situación de vulneración.

7.4. Hip hop como Movimiento

Existe un debate inconcluso entre los hiphoperos respecto de la posibilidad de constituir un movimiento político. Si tenemos en cuenta las diferencias identitarias, a grandes rasgos podemos distinguir a aquellos que tienen motivaciones y proyecciones de cambio social asociadas a una noción amplia de la acción política, y a aquellos a los que la política en general no les interesa mayormente e incluso manifiestan rechazo.

Para quienes la política tiene importancia, y sostienen que el hip hop necesariamente tiene un efecto político, -entendido como la posibilidad de influir sobre las ideas y las acciones de otras personas-, el hip hop está en un camino difícil desde una subcultura juvenil percibida generalmente como un estilo musical hacia la constitución de un referente político con demandas y acciones visibles. Para los hiphoperos políticos, la subcultura hip hop se convierte en movimiento porque surge como protesta y denuncia que luego se convierten en demandas que compiten con las de otros grupos en la sociedad civil.

...el hip hop lucha contra fuerzas de dominación, por ejemplo el sistema, muchas cosas... que uno no está de acuerdo, pero yo creo que las letras que nosotros tenemos en parte unen al movimiento hip hop, sea de cualquier clase social... (Reincidente, 23 años, MC de banda famosa. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en una plaza cercana a la casa del entrevistado, en enero de 2003)

La definición de movimiento social²¹ que elabora Gohn (1995: 44), y que se consigna en el Marco Teórico, sin duda se puede aplicar al conjunto de grupos de hip hop que actúan en Santiago, en términos generales. Lo relevante es que en la medida en que existen grupos hip hop que se proyectan teniendo una vocación política de

²¹ “...acciones colectivas de carácter sociopolítico, construidas por actores sociales pertenecientes a diferentes clases y capas sociales. Ellos politizan sus demandas y crean un campo político de fuerza social en la sociedad civil. Sus acciones se estructuran a partir de repertorios creados sobre temas y problemas en situaciones de: conflictos, litigios y disputas. Las acciones desarrollan un proceso social y político-cultural que crea una identidad colectiva al movimiento, a partir de intereses en común. Esta identidad proviene de la fuerza del principio de solidaridad y es construida a partir de la base referencial de valores culturales y políticos compartidos por el grupo.” (Traducción personal)

transformación social voluntariamente organizada, podemos constatar que el hip hop para los hiphoperos más políticos es un movimiento político, con líderes comprometidos, pero que no se autoengañan afirmando que representan a la totalidad de los jóvenes que forman parte de la subcultura.

Ahora, organizar al hip hop, insisto, es un plan político. Y eso tiene que ver con cómo ciertos líderes dentro del hip hop, ciertos MCs, o lo que sea, cultores del hip hop, puedan llegar a lograr eso. Pero pensar que todo el movimiento es así, yo creo que no. (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

Sin tener el propósito de convertirse en un partido político como los tradicionales de Chile, para muchos hiphoperos su subcultura está asociada a la juventud pero principalmente a su origen en sectores populares, lo que los relaciona con la concepción de conciencia de clase.

...nosotros sí somos los proletarios, sí somos los que nuestros papás a veces no tienen, y tenemos la cagá en nuestras casas... (Camarada, 28 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

...-nos viniste a tirar droga pa’ adormecer la lucha de la organización, no te compramos tampoco eso de que los pobres siempre van a ser pobres, no te compramos ninguno de tus cuentos-, les decimos a todos los opresores... (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

La concepción del hip hop comprometido con objetivos políticos, centrados en la lucha política en la sociedad y no en la búsqueda de cargos de representación electoral, hace que muchos hiphoperos se planteen como movimiento político en crecimiento:

Ha sido como un movimiento. Digo movimiento porque tiene una filosofía y una ideología, sobre lo que significa el hip hop, que es lo que hacemos nosotros. Y se ha ido convirtiendo en un movimiento que ha ido agitando esta ideología antisistema dentro del mismo hip hop. Y ha ido creciendo, entonces a medida que ha ido creciendo la gente que va entrando ha ido ayudando a estructurar más esta organización. Al principio empezamos como colectivo; éramos unos cuantos grupos de rap solamente. (Camarada, 26 años, MC. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en la sede de su organización, en diciembre de 2002)

A pesar de la conciencia de la necesidad de constituir una agrupación hip hop que tenga relevancia en el campo de la lucha política, con reivindicaciones propias de la clase popular, algunos de los hiphoperos políticos son cautos al momento de evaluar los avances, y opinan que falta mucho por recorrer.

...creemos que en Chile no hay hoy en día un movimiento hip hop, sino que hay cultores de la música y la tendencia hip hop. Por que ahí hay que definir dos palabras: la cultura hip hop es un montón de locos que cultivan un tipo de tendencia o de música, y el movimiento hip hop es gente caminando hacia un mismo lado. Eso no está pasando. Hoy en día hay caleta de locos caminando hacia caleta de lados. Nosotros creemos que hay que darle cauce al movimiento. (Lucho, 22 años, MC de hip hop político. Vive en el sector sur de la capital. Entrevista realizada en su casa, en diciembre de 2002)

... yo creo que creer que un grupo de gente ligada al hip hop puede llegar a crear un movimiento político, es una pretensión. (Miguel, 34 años, MC y líder de banda de la vieja escuela. Vive en el sector poniente de Santiago. Foro “Cultura Hip Hop”, realizado en la U. Católica, Campus San Joaquín, en octubre de 2004)

7.5. Arte y vida

El hip hop es arte. Un arte que no tiene la concepción de sí mismo como arte elitista. Al contrario, es un arte popular, que surge en las poblaciones, que se aprende y que se expresa básicamente en la calle. A la vez es un estilo de vida. La vida de estos jóvenes gira en torno al hip hop. Si el hip hop es arte y estilo de vida, ellos viven constantemente en esta unión arte y vida.

En el hip hop, al ser “arte popular”, se produce implícita esta crítica al arte burgués que plantean las vanguardias artísticas en su intento de unir arte y vida.

El hip hop, más allá de ser un estilo artístico, es también un estilo de vida. En este sentido, hay hiphoperos que llevan el arte (la forma de vivirse el hip hop, con sus artes y sus concepciones valóricas) a la vida.

También en el hip hop (como en las vanguardias) se presenta la característica de involucrarse en contenidos políticos, tanto en sus líricas o textos como en sus prácticas (talleres de educación popular, ocupación del espacio público).

El hip hop como el surrealismo, "...se define como actitud del espíritu hacia la realidad y la vida, no como un conjunto de reglas formales ni de medidas estéticas." (De Micheli, 1998: 193)

En el hip hop el arte no se encuentra separado de la praxis vital, no es autónomo de ésta, ya que en él se produce tanto crítica social como la unión con los valores positivos de la humanidad: el sistema valórico del hip hop (ser buena persona, superarse, ser creativo y original, etc.), sin dejar de mencionar que el hip hop además es para muchos hiphoperos su forma de sobrevivir en la sociedad.

Asimismo, no está separado de la praxis vital pues tiene un fin en sí mismo: el de albergar y darle sentido a la vida de jóvenes, tanto urbano-populares, como jóvenes desencantados con la sociedad hegemónica.

Por otro lado, en el hip hop tampoco existe la relación aurática entre obra y receptor, ya que el hip hop es una actividad y un estilo de vida abierto para todo el que quiera adoptarlo.

Más que ser un estilo artístico, el hip hop es arte y vida. El arte en él está integrado a la vida, y cumple una función social. Ya que para los hiphoperos el hip hop es la vida misma, como cultura, movimiento, estilo de vida, protesta, me atrevo a afirmar que en el hip hop se supera el fracaso de integrar el arte a la vida de las vanguardias artísticas del s. XX, ya que en éstas la acción aún era determinada por el esteticismo²², la autoría, al artista individual con un cierto atributo de creador por sobre el resto de la sociedad. Si bien en el hip hop se dan minoritariamente estos fenómenos, en la mayor parte de los entrevistados, estas manifestaciones se dan fragmentadas. En los pocos hiphoperos que buscan figurar como autores y hacer cosas bellas, esto se presenta como una excepción y no como una generalidad de la subcultura. Por ejemplo, en el graffiti y en el MCing se busca el reconocimiento de autor. Sin embargo el arte aquí no es un arte elevado. Es un arte popular, al cual puede acceder cualquier sujeto.

²² Entiendo por esteticismo, la pasión por la belleza y el amor del arte por el arte. El arte por el arte es entendido por Bürguer como "pérdida del contenido político de las obras concretas" (79)

8. CONCLUSIÓN

El hip hop en Santiago de Chile es una subcultura expresada en forma de estilo subcultural que tiene un origen social relacionado con la juventud urbano-popular. Se define por orientaciones de valores básicos y rasgos diacríticos manifiestos. En algunos sectores adopta la forma de movimiento político y/o estilo artístico y es vivenciada por sus actores como estilo de vida, ligado a la concepción de arte y vida. Es una de las identidades posibles a adoptar dentro del repertorio multicultural de la globalización.

9. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max.
 - 1944: “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas”. En Dialéctica del iluminismo. En <http://www.marxists.org/espanol/adorno/1944-il.htm>, consultado en 2006.
- AGUIRRE CAUHÉ, Silvia.
 - 1995: “Entrevistas y cuestionarios”. En AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. (Editor). Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural. Editorial Boixareu Universitaria - Marcombo. Barcelona.
- ALTHUSSER, Louis.
 - 1988 [1970]: Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan. Nueva Visión. Buenos Aires. En <http://www.nombrefalso.com.ar/materias/apuntes/html/althusser.html>, consultado en 2006.
- ANGUERA, María Teresa.
 - 1995: “La observación participante”. En AGUIRRE BAZTÁN, Ángel. (Editor). Etnografía. Metodología cualitativa en la investigación sociocultural. Editorial Boixareu Universitaria - Marcombo. Barcelona.
- ARRIAGADA, Pablo. CODOCEDO, Paula. SANDOVAL, Alejandra.
 - 2003: Identidades. Jóvenes urbano populares. El caso del hip hop. En www.identidades.cl, consultado en 2006
- ÁVILA, Roberto.
 - 2006: El neoliberalismo. En http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=181623, consultado en 2006.
- BAEZA, Adrián.
 - 2002: “Vatos clavando clavos, soltando esclavos”: la identidad como proyecto en el discurso del hip hop chileno. En MARTÍNEZ, José Luis (Editor). Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad de Chile.
- BARTH, Fredrik. (Compilador).

- 1976 [1969]: Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales. F.C.E. México – DF.

- BARTHES, Roland.
 - 2000: “La retórica de la moda”. En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- BAUDRILLARD, Jean.
 - 2000: “El objeto de consumo.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- BERMAN, Marshal.
 - 1988: Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad. Siglo XXI editores. España.

- BRIONES, Guillermo.
 - 1998 [1982]: Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales. Editorial Trillas. México, DF.

- BRÜNNER, José Joaquín.
 - 1990: “La *intelligentsia*: escenarios institucionales y universos ideológicos”. En Revista Proposiciones N° 18. Chile, Sociedad y Transición. Ediciones Sur. Santiago-Chile.

- BÜRQUER, Peter.
 - 1987 [1974]: Teoría de la vanguardia. Ediciones Península. Barcelona. [*Theorie der Avantgarde*]

- CASTEL, Robert.
 - 2004 [1995]: La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del salariado. Paidós. Buenos Aires. [*Les métamorphoses de la question sociale.*]

- CORREA, Cristina. HIDALGO, Rodrigo. OLAVARRÍA, Juan Pablo. HENRÍQUEZ, Karla
 - 1999: El hip hop en Chile. Tesis para optar al grado y al título de periodista. Universidad de Chile. Santiago.

- CORTES, Julio.

- sin fecha (s/f): “Espectáculo”, en Glosario Crítico de Materialismo histórico, en http://www.mercadonegro.cl/e107/e107_files/downloads/Glosario%20Critico%20de%20Materialismo%20Historico.pdf, consultado en 2006.
- COSTA, Pere-Oriol, PÉREZ TORNERO, José Manuel, TROPEA, Fabio
 - 1997: Tribus urbanas. El ansia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia. Paidós. Barcelona.
- CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras).
 - 2000: “Prólogo”. Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.
- DEBORD, Guy.
 - 1988 [1967]: La sociedad del espectáculo. Traducción de Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano. [*La société du spectacle*]. En <http://www.sindominio.net/ash/espect9.htm>, consultado en 2006.
- DE MICHELI, Mario
 - 1988 [1966]: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Alianza Editorial. Madrid. [*La avanguardie artistique del Novecento*]
- DEWEY, John
 - 1949 [1934]: El arte como experiencia. FCE. México-DF. [*Art as Experience*]
- DOUGLAS, Mary
 - 1998 [1996]: Estilos de pensar. Gedisa. Barcelona. [*Thought Styles*]
- ECO, Humberto.
 - 2000: “Acerca del vestido”. En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.
- GALLINO, Luciano
 - 1995: Diccionario de sociología. Siglo XXI editores. Madrid. [*Dizionario di sociologia 1983*].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor.
 - 2004: Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad. Gedisa. Barcelona.
 - 1999: La Globalización Imaginada. Paidós. Barcelona.
 - 1977: Arte popular y sociedad en América Latina. Grijalbo. México, DF.

- GIDDENS, Anthony
 - 1998 [1991]: Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea. Ediciones Península. Barcelona. [*Modernity and Self-identify. Self and Society in the Late Modern Age*]

- GOHN, Maria da Glória
 - 1995: Movimentos e lutas sociais na história do Brasil. Loyola. São Paulo. En “*O Papel dos Movimentos Sociais na Construção de Outra Sociabilidade*”, En http://www.educacaoonline.pro.br/art_o_papel_dos_movimentos.asp?f_id_artigo=442, consultado en 2006.

- GOROSITO KRAMER, Ana María.
 - 1994: “Identidad, cultura y nacionalidad”. En BAYARDO, Rubens. LACARRIEU, Mónica (Compiladores). Globalización e Identidad Cultural. Ediciones Ciccus. Buenos Aires.

- GRÜNER, Eduardo.
 - 2001: El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires.

- HAUSER, Arnold.
 - 1975a [1974]: Sociología del arte. Volumen 1º. Ediciones Guadarrama. Madrid. [*Soziologie der Kunst*]
 - 1975b [1974]: Sociología del arte. Volumen 2º. Ediciones Guadarrama. Madrid. [*Soziologie der Kunst*]

- HEBDIGE, Dick.
 - 2004 [1979]: Subcultura. El significado del estilo. Paidós. Barcelona, traducción de Carles Roche. [*Subculture. The Meaning of Style*]

- HERNÁNDEZ, Roberto. FERNÁNDEZ Carlos. BAPTISTA, Pilar.
 - 1998 [1991]: Metodología de la investigación. McGraw-Hill Interamericana Editores. México, DF

- IBÁÑEZ, Marcelo. PAZ, Miguel.
 - 2001: “Historia del hip hop nacional”. Separata de Revista La Cópula N° 8. Colectivo Cultural La Cópula. Santiago de Chile.

- JAMESON, Fredric.

- 1984: Ensayos sobre el posmodernismo. Ediciones Imago Mundi. Buenos Aires. Compilador: Horacio Tarcus.

- JAPPE, Anselm.
 - 1998 [1993]: Guy Debord. Editorial Anagrama. Barcelona. [*Debord*]

- KELLNER, Douglas.
 - Sin fecha (s/f): “*Cultural Studies and Ethics*” U.C.L.A. En <http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/CSETHIC.htm>, consultado en 2006.

- KLUCKHOHN, Clyde.
 - 1968: “Valor y orientaciones de valor en la teoría de la acción”. En PARSONS, Talcott, Hacia una teoría general de la acción.

- LARRAÍN, Jorge
 - 2001: Identidad Chilena. Lom Ediciones. Santiago-Chile.

- LOMAZZI, Giorgio
 - 2000: “La publicidad impone la moda.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- LOMNITZ, Claudio.
 - 2002: “Identidad”. En ALTAMIRANO, Carlos. (Director). Términos críticos de sociología de la cultura. Paidós. Buenos Aires.

- MAFFESOLI, Michel
 - 1990: El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas. Icaria Editorial, Barcelona.

- MARCUS, Greil.
 - 1993 [1989]: Rastros de Carmín. Una historia secreta del siglo XX. Anagrama. Barcelona. Traducción de Damián Alou. [*Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century*]

- MARGULIS, Mario. URRESTI, Marcelo.
 - 1996: “La juventud es más que una palabra”. En <http://www.celaju.org/biblioteca/instit/claso>, consultado en 2006.

- MARX, Karl

- 1971 [1848]: El manifiesto comunista. Ediciones en Lenguas extranjeras. Pekín. [*Das Kommunistische Manifest*]

- MICHELL, Jorge.
 - 2003: “Adorno, Benjamin, el arte y las industrias culturales”. En www.rcci.net/globalizacion/2003/fg357.htm, consultado en 2006.

- ORTÍ, Alfonso.
 - 2000: “La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo”. En GARCÍA FERRANDO, Manuel. IBÁÑEZ, Jesús. ALVIRA, Francisco. El análisis de la realidad social. Métodos y técnicas de investigación (3ª edición). Alianza Editorial. Madrid.

- PÉREZ, Edgardo. CARRANCIO, Beatriz.
 - 2003: “Apuntes para una crítica al neoliberalismo”. En <http://www.rebellion.org/uruguay/carrancio160103.htm>, consultado en 2006.

- PINEDO, Javier.
 - 1997: “Chile a fines del siglo XX: entre la modernidad, la modernización y la identidad.” En <http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/pinedo.html>, versión electrónica de la Revista Universum de la Universidad de Talca, Año 12. consultado en 2006.

- PORTELLI, Hugues.
 - 1989 [1973]: Gramsci y el bloque histórico. Siglo XXI editores. México, DF.

- PROST, Antoine. VINCENT, Gerard.
 - 2000: “Un código más sutil”. En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- REGUILLO, Rossana.
 - 2000: Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto. Enciclopedia Latinoamericana de sociocultura y comunicación. Grupo editorial Norma. Bogotá.

- RIVIERE, Margarita.
 - 2000: “La moda protesta.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- SAHLINS, Marshall

- 1997 [1976]: Cultura y razón práctica. Gedisa. Barcelona [*Culture and Practical Reason*]

- SAPIR, Edward.
 - 2000: “La moda: negación de la costumbre.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- SIMMEL, George.
 - 2000: “Moda y sociedad.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- STRAUSS, Anselm. CORBIN, Juliet.
 - 2002: Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.

- TAYLOR, Steve J. BOGDAN, Robert
 - 1987 [1984]: Introducción a los métodos cualitativos de investigación. Paidós. Barcelona

- TONER, Anki.
 - 1998: Hip-Hop. Editorial Celeste. Madrid.

- TORRES, Osvaldo.
 - 2002: “La técnica de la entrevista y su objetividad”. En CAMPOS, Marco Antonio (Editor). Revista Pensamiento y Sociedad, Año 1 Número 1. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Central de Chile, Santiago.

- TRAVERSA, Oscar
 - 2000: “Acerca de la moda hay algo que decir.” En CROCI, Paula. VITALE, Alejandra. (Compiladoras). Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda. La Marca Editora. Buenos Aires.

- URRESTI, Marcelo.
 - 2002: “Culturas juveniles”. En ALTAMIRANO, Carlos. (Director). Términos críticos de sociología de la cultura. Paidós. Buenos Aires.

- WACQUANT, Loïc
 - 2001: Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio. Manantial, Buenos Aires.

- WEINSTEIN, José
 - 1984: La juventud urbano-popular vista desde la sociología. C.I.D.E. Santiago-Chile

- WEBER, Max
 - 1998 [1904]: La ética protestante y el espíritu del capitalismo. Ediciones ISTMO. Madrid. [*Protestantische ethik*]

- ZARZURI, Raúl. GANTER, Rodrigo.
 - 2002: Memoria, cultura y nuevas narrativas juveniles. Santiago: CESC. En www.cesc.cl, consultado en 2003.
 - 1999. “Tribus urbanas: por el devenir de nuevas subjetividades juveniles”. En Revista de Trabajo Social Perspectivas, año 6º, N° 8. Universidad Católica Raúl Silva Henríquez (UCSH). Santiago-Chile.

- ZAVALA, Iván.
 - 2000: “Weber, el poder de los valores”, En http://biblioweb.unam.mx/valores_distantes/C1WEBER.htm, En Valores distantes. Diferencias culturales en América del Norte. Universidad Autónoma de México, Dirección general de Servicios de Cómputo Académico, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM. En, http://biblioweb.unam.mx/valores_distantes/index.html, consultado en 2006.