

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIENCIAS HISTÓRICAS

Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Historia.

Estudiante:

Pedro Poch Plá

Profesor Guía: Gabriel Salazar Vergara

Santiago, Enero 2009.

Epígrafe . . .	6
PRELUDIO . . .	7
INTRODUCCIÓN . . .	8
Primer Acto . . .	9
Segundo Acto. . .	10
Tercer Acto. . .	12
Una Invitación. . .	13
CAPÍTULO I: SUJETOS, IDENTIDADES, CULTURAS Y PRÁCTICAS COLECTIVAS. . .	16
1.- Re-encontrándonos con “el Sujeto”: descubriendo las juventudes. . .	16
2.- El debate de la Identidad: De la crítica a las Tribus Urbanas a la configuración de las prácticas de acción colectiva. . .	21
3.- La Cultura como construcción social y constructora de sociedad. . .	24
4.- Recorriendo los estudios sobre el Hip-Hop. . .	27
5.- Buscando los caminos. . .	32
CAPÍTULO II: FORMACIÓN, EXPANSIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL HIP-HOP EN CHILE. . .	34
1.- Bailando por la libertad. . .	34
2.- Descubriendo el rap: . . .	41
– Roca Rapers en la memoria (un homenaje necesario). . .	44
3.- Del Paseo San Agustín a la Estación Mapocho: Expansión territorial del Hip-Hop. . .	50
4.- 4 Ramas, 4 Armas. . .	52
a) El Breakdance: Tradición de Danza Ancestral. . .	52
b) Los DJs: Piratas Musicales. . .	53
c) El Graffiti: Arte Callejero. . .	54
d) El Rap: Nuestra Arma es la Palabra. . .	56
5.- Asociatividades originales. . .	59
6.- “La Coalixión”: asumiendo el camino político del hip-hop en Chile. . .	61
7.- “Panteras Negras”: La espina de la transición ya está aquí. . .	68
a) Guerra en las Calles: el tema de la discordia. . .	68
b) Los Hechos. . .	70
c) La Reacción . . .	70
d) Los resultados . . .	73
e) El Hip-Hop: continuidades de la Cultura Popular. . .	74
8.- El boom de 1998: la comercialización del hip-hop. . .	75
9.- Entre Cultura y Movimiento Hip-Hop: ¿hay un camino distante? . . .	77
CAPÍTULO III: HIPHOPLOGÍA: LAS HORMIGAS AL ASALTO DEL ÁRBOL. . .	79
1.- Del Mensaje a la Acción. . .	81
a) Los Inicios . . .	82
b) La necesidad de la organización. . .	90
c) Payadores de la Nueva Era: declaración de autonomía. . .	92
d) Irrumpiendo en el espacio público: las marchas. . .	93
e) Hablándole al Hip-Hop: generando una escena. . .	97

f) Solidaridad y difusión: ¡Libertad a los Presos Políticos! . . .	100
g) Conociendo un Movimiento Hip-Hop: el viaje a Brasil. . . .	104
2.- “Taller”: de la acción dialógica a la práctica emancipadora. . . .	107
a) Reseña. . . .	110
b) La población: espacio de acción colectiva. . . .	112
c) La función educativa: el valor de la EntretEducación. . . .	114
d) La función organizativa: el surgimiento de los colectivos. . . .	122
e) La reestructuración. . . .	125
3.- Construyendo el Movimiento Hip-Hop de los Pobres. . . .	129
a) Dimensiones de la autogestión. . . .	131
b) El taller: entre victorias y debates. . . .	132
c) Construyendo proyectos para el Movimiento. . . .	137
d) Un fin abrupto. . . .	144
e) Más allá de HipHopLogía. . . .	147
CONCLUSIONES. . . .	151
Retomando el debate de las juventudes . . .	151
Sobre cómo nos aprendemos a leer. . . .	154
Sobre lo situacional de una investigación. . . .	155
BIBLIOGRAFÍA . . .	157
Publicaciones. . .	157
Documentos Internos HipHopLogía (Archivo Personal) . . .	159
Periódicos . . .	160
Entrevistas: . . .	160
APÉNDICES. . . .	161
Apéndice I: “Actividades HipHopLogía, 2001-2003” . . .	161
Apéndice II: Declaraciones (conmemoraciones del 11 de septiembre, 1º de mayo y 29 de marzo). . .	162
1.-Declaración H2L 11 de Septiembre, 2001. . .	162
2.- Declaración 11 de Septiembre 2002. . .	163
3.-Declaración 11 de Septiembre 2003. . .	164
4.-Declaración 1º de Mayo 2003. . .	165
5. “Historia de Lucha”, 29 de Marzo 2003. . .	166
Apéndice III: Logos, Etiquetas y demases. . .	168
1.- Botones. . .	168
2.- Calcomanías. . .	169
3.- Logos HipHopLogía. . .	170
Apéndice IV: Extractos de Entrevistas (HipHopLogía). . .	172
1.- Primera Entrevista Bufónk, . . .	172
2.- Segunda Entrevista Bufónk . . .	173
3.- Primera Entrevista Skapo . . .	175
4.- Segunda Entrevista Skapo. . .	176
5.- Primera Entrevista GuerrilleroKulto. . .	177

6.- Primera Entrevista SubVerso. . .	182
7.- Segunda Entrevista SubVerso. . .	182
8- Primera Entrevista Giorgio. . .	185

Epígrafe

A Jhonny Cariqueo Yáñez, joven activista hip-hop, muerto a raíz de la brutalidad policíaca, al sufrir un infarto luego de la paliza recibida al ser detenido el 29 de marzo de 2008 en la comuna de Pudahuel. A ti este trabajo, a ti y a los miles de jóvenes hip-hop que siguen luchando por un futuro diferente.

PRELUDIO

Aquí sólo serán invocados sus nombres, mientras que la memoria, las enseñanzas, los desafíos, las alegrías y las caídas quedan reservados para nosotros –que las sabremos recordar y reconstituir a cada momento– a todos y cada uno de los aquí convocados y convocadas mis infinitos agradecimientos.

A mi madre, por el sacrificio, la entrega y enseñarme lo que significa la lucha cotidiana, aquella que se da desinteresadamente por el otro, en su caso: sus hijos. Andrea, por crecer juntos y ser una gran hermana, compañera y amiga; Miguel por la alegría diaria, la espontaneidad necesaria, y el sentido de este camino: el futuro. Y a mi abuela, por desbordar tanto amor.

A mis hermanos –aquellos que trascienden la sangre– Omar, por tu amistad sin límites; Antonino, por la duda constante; Oso, por la responsabilidad necesaria; Jebi, por todo lo aprendido. A todos quienes hicieron de este paso por la Universidad un aprendizaje infinito e hicieron del conocimiento colectivo una práctica a toda prueba, a la Gabi por la decisión, y al Pastor por la fuerza, a la Morocha, Pali, Cota, Daniela, Chapita, Diego, Alfonso y Andrea por el apoyo, y a mis otros hermanos, Nico, K-repa, Pato, Toto, Oscuro, Pelao, Liber y Carola por la convicción, la solidaridad y saber mantener en pie la dignidad esquivada.

Al maestro Gabriel Salazar por contarnos esta historia atrevida, llena de colores y siempre inconclusa, y además, por aceptar la propuesta de este Seminario de Grado, donde los pobladores de la Daniela, los “choros y chorizos” del Liber y la fuerza necesaria de la Luisa y el Manuel que nos cuenta el Nico, le dan forma y sentido a nuestra manera de ver la Historia.

A Carlitos y Rodrigo, porque las miles de páginas fotocopiadas no son nada al lado de la amistad construida. Al Daniel y la Javiera por la interpelación constante, y el valor del compañerismo. A la Mónica, por enseñarme donde está el corazón: abajo y a la izquierda y porque a pesar de no llegar hasta el horizonte, fue la primera en escucharme e incentivar esta investigación, lo vivido fue un aprendizaje común.

Al BufónK, Skapo, GuerrillerOkulto, Giorgio y SubVerso por permitirme hurgar entre sus recuerdos y esperanzas, por darse el tiempo y tener la dedicación de contarme “su historia”, y por haber dado vida a esa experiencia llamada *HipHopLogía* que se llevó tantas horas de entrevistas y memorias. También agradezco a quienes me mostraron el mundo de los talleres –hace un rato ya– y que hoy insisten con porfía y esperanzas, al Baladi, Minuto Soler, Portavoz, Flu, Paso, Claudio y a todos quienes dan vida a la *Red Hip-Hop Activista* –de cuyas preguntas y conversaciones salieron muchas de las reflexiones aquí expuestas–. Con especial afecto quiero agradecer a Vicente (SubVerso) por invitarme a construir juntos un proyecto donde la historia se crea y se canta con nuestros propios acordes.

Y finalmente, a mi padre, con quien aprendí que la solidaridad no basta con enunciarla, sino que debe ser nuestra mejor práctica.

A todos ustedes, a los que me faltaron y a los que vendrán mis *gracias totales*.

INTRODUCCIÓN

“Desde el vientre del pueblo, nace la ciencia Formando conciencia en acción directa Nuestra escuela es la realidad, teoría y práctica Y la organización popular es la táctica Esto no es tan complicado, acá solo hay dos lados: Ricos y poderosos contra pueblo organiza’o ¿Dónde estai tú?, ¿dónde está tu gente? ¿Qué pensai tú? Dime, ¿cuál es tu mente?” (CoN\$PiRaZioN; Canción: Vamos; Disco: “Apaga la Tele”. 2006)

Todos los miércoles y luego de la rutina cotidiana –colegio, trabajo, universidad, etc.-llegan a un Centro Social Okupado anclado en un barrio tradicional santiaguino una veintena de jóvenes que, al decir, de sus expresiones y vestimentas ya son parte de este paisaje y de esta tierra. Son jóvenes que hoy se preparan para festejar y conmemorar los 25 años de desarrollo de una Cultura que se tomó un espacio en la vida de miles que como ellos descubrieron que a través de la música, el baile, la pintura, el canto o el conocimiento, podían construir un arma para enfrentarse a un sistema que constantemente los niega y deshumaniza.

Cada miércoles los jóvenes hiphoperos que constituyen la *Red Hip-Hop Activista* se reúnen para construir los andamiajes de sus propios sueños, es decir: para planificar actividades, programar encuentros, discutir principios, evaluar coordinaciones y debatir sobre las proyecciones de un Movimiento que no ha dejado de construirse y que está en el proyecto de cada uno y en la práctica colectiva de lo que se sabe hacer: arte, educación y organización. Conceptos que se mezclan y traducen en una opción, pero también en una forma de vida, donde la identidad corre a flujos interminables entre lo que es ser hiphopero, pero también poblador, otras trabajador, tal vez estudiante y cesante por qué no. Donde el hip-hop se hace en los ritmos propios de la vida y del ser social.

Si asumimos que fue en los primeros años de la década de los ochenta, cuando entre películas de bailes extraños y vinilos escondidos en las maletas de los retornados, llegaron a las calles de Santiago los primeros ritmos de algo que se conocería como hip-hop, estamos en condiciones entonces de adentrarnos en su propia historia, una que está anclada a los pasajes de tierras y las angosturas del Chile Popular, una historia que se tiñe de esperanzas e imposibles, que camina al ritmo de la organización social, y que se plantea objetivos de transformación; es una historia que se ha hecho a pulso, con la esencia de la autogestión, es decir, de las propias capacidades de si mismos; es un canto a todos nosotros, una radiografía de nuestra columna vertebral como jóvenes y protagonistas de una Historia que se hace visible desde aquí, donde la práctica y la reflexión activa se funden en una sola experiencia.

En el hip-hop confluyen múltiples expresiones artísticas, otras de carácter educativo, e incluso algunas ideológicas, el hip-hop es un arma, que puede ser utilizada contra un enemigo mayor como el sistema social opresivo y desigual, o contra sí mismo, vendiendo imágenes y estereotipos de una cultura que se impone y no se construye. Es por ello, que hemos decidido desarrollar este trabajo, desde una de las perspectiva y expresiones que más tiempo ha perdurado en la escena del hip-hop, aquella que reúne las expresiones del arte con la necesidad de la auto-educación, y la práctica organizativa. Todas ellas, dimensiones apropiadas y re-significadas, por cuanto, son expresiones llenas de contenidos, identidades, y hablas nacidos desde un lugar específico: el Hip-Hop Político,

Activista, Popular o Combativo, que se define a sí mismo: entrega un mensaje crítico y reflexivo, pero que además existe desde la acción, es el hip-hop que se aprende y enseña en los talleres, que se organiza en Colectivos, que se vincula con organizaciones sociales y territoriales, que emplea la Educación Popular primero como necesidad (reconstrucción del sujeto) y luego como método (taller), es el hip-hop que se autogestiona, desde el completo y el choripán, hasta las producciones musicales de excelente calidad y producidas por sus mismos artistas, sin más intermediarios; que realiza Tokatas por la Solidaridad y Festivales de hip-hop de primera línea, legitimados y reconocidos por todos quienes conocen algo de esta cultura. Es el hip-hop que canta de lo cotidiano así como de la existencia de Presos Políticos, y persecuciones a los Mapuches, que cuenta la realidad de vida *Poblacional* y que nos dice *Apaga la Tele*, es el hip-hop construido a base de *Versos en Resistencia* y de *Rapsodas Contemporáneos*, así es el hip-hop del cual queremos hablar, contar su historia y analizar su desarrollo.

Lo que buscamos con este trabajo, es poder observar en perspectiva histórica cómo se han gestado y desarrollado en el tiempo las experiencias organizativas que caminan hacia la construcción del llamado Movimiento Hip-Hop en Chile, en consecuencia, es un acercamiento histórico a un sector de la juventud en el Chile Neoliberal. Lo que nos importa aquí, es poder entrar por las prácticas asociativas, las lógicas de auto-educación, experiencias de autogestión, y las proyecciones a futuro, es decir, cómo se han planteado los jóvenes hiphoperos frente al contexto histórico en el que les ha tocado vivir.

No podemos olvidar, eso sí, que a la Historia la mueven seres vivos, que desarrollan sentimientos, afectos, fugas, que construyen proyectos y que toman posición sobre su tiempo, es decir que configuran proyectos históricos, es por ello que esta introducción se compone de tres actos y una invitación: para empezar a mostrarnos, a reconocernos, ya que como dice Sergio Grez, “en historiografía, como en muchas cosas de la vida, hay que involucrarse, comprometerse y definirse”¹. Pues bien, comenzamos a hacerlo parafraseando a John Holloway “si nosotros estamos aquí como punto de partida es porque no podemos comenzar con honestidad desde ningún otro lugar. No podemos comenzar desde ningún otro lugar que no sea el de nuestros propios pensamientos y nuestras propias reacciones”². Lo nuestro, es una apuesta por una historiografía propia, popular y activa, parte sistematizadora de nuestra memoria popular y constante danza entre los recuerdos, las experiencias y los saberes populares, es una práctica historiográfica que se piensa, pero que también se vive.

Primer Acto

Corre 1984, y mientras el país vive días agitados al calor de las Jornadas de Protesta Popular, intentando vencer el miedo y expresar la rabia tras diez años de dictadura, con miles de asesinados y desaparecidos a cuestas; hay algunos que aún siendo parte de esa *Juventud Popular* que fue declarada anómica y sacramentada de desintegrada –a pesar de su protagonismo en las largas jornadas de lucha– prefieren cambiar los

¹ Grez, Sergio, “Historia Social: Importancia y Vigencia” en Revista: *Nuestra Historia*. N°1. Facultad de Filosofía y Humanidades. U. de Chile. 2006. Pág.15.

² John Holloway, *Cambiar el Mundo sin tomar el poder*, Ed. Herramienta, Buenos Aires, 2002, Pág.17

desgastados casetes de Víctor Jara, Quilapayún o Inti Illimani, que se escuchaban despacio y a escondidas, prefieren dejar a un lado a Salo Reyes o Rodolfo Navech –íconos de la cultura dictatorial– y escogen contrabandear algunas cintas de Grandmaster Flash o algunos ritmos funkys de África Bambaataa, sin saber mucho lo que a veces decían, sin entender mayormente qué representaban esos sonidos, sintiéndose incluso rechazados a veces por escuchar música del norte, del centro mundial de la opresión, no era lo que se coreaba en las peñas, y tampoco se cantaba en guitarras de palo, no era música de protesta. Eran sonidos electrónicos, entrecortados, amenizados por baterías digitales.

Sin saberlo, pensarlo, o conocerlo, la Juventud Popular chilena, reprimida ferozmente desde hace una década, se llenaba de ritmo, alegría y colores con los sonidos y las expresiones musicales de otros explotados, oprimidos y segregados; encontraba la juventud de este lado del continente un ejercicio de emancipación en los sonos libertarios de los negros norteamericanos, que viviendo la realidad del gueto inventaron una música que rompía los cuellos, las caderas, y hacía danzar los pies a la velocidad del sonido, el *Planeta Rock* (expresión que antecedió al hip-hop) era una expresión de resistencia a la política racial de segregación que imperaba en el país del norte. Los primeros DJs, se inventaron a sí mismos, heredando una dimensión autogestionaria al hip-hop que aún no ha conocido sus límites. El ritmo de los explotados del norte, casi por una coincidencia –de esas que sólo existen entre los oprimidos– se hizo carne en los acallados del sur. Los jóvenes chilenos comenzaban a moverse al ritmo de un baile del que ni siquiera conocían su nombre.

En 1984, y a través de Televisión Nacional se proyectan las películas *BeatStreet* y *Breakdance*, que invaden inmediatamente el corazón y la mente de muchos jóvenes, por primera vez se ve qué es el *brakdancing*, o lo que es un *DJ*, o cómo se pinta un *graffiti*, esas películas fueron la principal inspiración de quienes decidieron salir a las calles a quebrar sus cuerpos, a resistir a su manera –una que debemos aprender a leer más allá de lo explícito– la última resistencia y a la vez la más osada es la de los cuerpos dóciles de la juventud contra un mundo completo, represivo e impositivo. Se sacaron los cholguanes y las lonas a la calle, un par de zapatillas y la música sonando, sólo era cosa de bailar, de dejarse llevar, de expandir hasta el límite las capacidades de flectar el cuerpo –sin ser gimnasta–. Todo es un micro mundo, entre algunos, hay que vivirlo, no se explica, son las 24 horas dedicadas al baile, a sacar nuevos pasos y aprender colectivamente.

Estamos en 1986, para unos es el año decisivo, programado, evaluado y conspirado, las condiciones internas están maduras, la presión internacional es evidente, hay recursos materiales y humanos y la legitimidad propia de un tiranicidio, es el año decisivo para algunos; para otros también, aunque sin saberlo. En 1986 comienzan a reunirse –por primera vez– los jóvenes que cultivan el *Breakdance* en el ya mítico callejón de Bombero Ossa, sí en pleno barrio cívico, comercial y protestatario de Santiago. El hip-hop comenzaba a tomarse las calles. Bombero Ossa comienza esta historia...

Segundo Acto.

Es el día Lunes de cualquier semana, lejos del centro de Santiago y mucho más cerca de lo que algunos llaman la periferia. La comuna es Puente Alto y el lugar está justo al centro de las poblaciones *El Volcán 1* y *El Volcán 2*, aquellas que el segundo gobierno concertacionista construyó sin mirar a quienes las habitarían, quizá por vergüenza, quizá

porque es mejor mirar al mercado y no detenerse en los rostros que lo mueven. La casa, es una más de las miles en que el reloj suena antes de las seis de la mañana, hay que trabajar, y los centros de producción están lejos, es preciso levantarse, darse una ducha, intentar comer algo y correr a tomar el Transantiago, los olores de los cientos que viajan apretados distorsionan el desayuno, llegar al Metro, luchar por un espacio, Línea 4: dirección a Las Condes, allá están las construcciones de quienes viven en más de 50 metros cuadrados, son decenas de pisos que hay que mezclar, estucar, enyesar, medir, instalar aire acondicionado y ajustar la calefacción. Hay que llegar antes de las ocho de la mañana, de lo contrario es un día sin trabajo, un día más sin recursos, y cuando hay hijas de por medio aquello no es un juego.

Rodrigo, sale del trabajo a las seis de la tarde, si es día Lunes debe volver rápidamente a su población, es la reunión del *Volcán Records* –sello independiente de hip-hop que practica la autogestión en la producción musical– todos tiene un rol y hay que ser responsable. Si es Martes hay que ir al centro, es el día de planificación sobre lo que se hará en el Taller Komunión Armada, se discuten las metodologías, las dinámicas a emplear, los objetivos del taller, se evalúa, organiza, definen prioridades. Cuando es Miércoles, no hay tiempo para tomar la once, hay que ir a la Reunión-Asamblea de la *Red Hip-Hop Activista*, el lugar lo facilita un Centro Social Okupado, se agradece, llegan más de veinte jóvenes, la mayoría viste ropas anchas, vienen de diversos talleres a lo extenso de la periferia, el saludo es un ritual, las manos se chocan y se deslizan hasta re-encontrarse en una flexión de dedos, es como un abrazo, de esos que se dan entre hermanos, cada convocado es un nuevo saludo, la reunión comienza a las ocho, no hacen dos horas desde que terminó el trabajo, y la mente debe trabajar al cien por ciento, nuevas discusiones, nuevas evaluaciones, invitaciones, talleres que se integran y otros que se diluyen. Hay un Festival que preparar, son 25 años de hip-hop en Chile y hay que celebrarlos, hay que ser operativo; cartas de petición para gimnasios y sedes, permisos, apoyos, recursos, hay que organizar una fiesta y una muestra audiovisual, una escuela-taller y un concierto, son cuatro días y todos quieren tocar. La mente a mil, resolver, dialogar, proponer, el tiempo corre, van a ser las 11 de la noche, hay que volar al Metro, si hay suerte se alcanza el último tren: Línea 1 hasta Baquedano, transbordo; Línea 5 hasta Vicente Valdés; transbordo, Línea 4 hasta Plaza de Puente Alto; hay que alcanzar alguna “Local”, es preciso volver a la población en micro, caminando son algunas horas más y mañana hay que comenzar de nuevo. Los días Jueves, la cosa es parecida, otra Casa Okupada facilita el espacio para desarrollar el Taller Komunión Armada, son casi cuatro años de trabajo en el taller y muchas generaciones que han pasado mientras otros se quedan, hay una dinámica planificada, si no resulta no es problema, en el hip-hop los MCs (como Rodrigo) manejan a diestra y siniestra la capacidad de improvisación. Nuevamente hay que correr al Metro, hay que llegar a la casa para descansar y mañana nuevamente levantarse a trabajar en la construcción. Los Viernes, para el común de los jóvenes chilenos es el día de esparcimiento, que se ameniza con algún carrete, Rodrigo, sale del trabajo y va camino al centro, es la reunión de la Comisión de Educadores Populares de la *Red Hip-Hop Activista* y él es parte, ya nos imaginamos que ocurre.

Los fines de semana son la mejor oportunidad para organizar las tokatas, encuentros u otras actividades ligadas al hip-hop, Rodrigo maneja el arte de las rimas hace más de 15 años, es su momento de esparcimiento, de mostrar lo que mejor sabe hacer: educar con su mensaje, que a la vez es su mayor praxis. El MC aflora, piensa en sus hijas, le hace un guiño a su pareja, canta, improvisa, ameniza la ceremonia, los escenarios de Arica a Punta Arenas lo han visto, los jóvenes hiphoperos organizados lo han conocido, y la historia le tiene un lugar reservado, en la cotidianeidad de GuerrillerOkulto el hip-hop no para...

Tercer Acto.

En el sector nor-poniente de Santiago se ubica la comuna de Pudahuel, y allí los más de veinte años de hip-hop se sienten, se respiran, se viven en cada pasaje angosto y en cada cancha de tierra, los “piños”, las “crews”, las “clikas” abundan y se toman los espacios, los graffitis conviven al lado de los murales desgastados de luchas pasadas, y entre postes pintados de blanco y negro, bajo a la luz de algún farol los jóvenes hiphoperos se reúnen a compartir, algún *beat box* rompe el silencio y las rimas asaltan las gargantas. El poder de la improvisación genera un ambiente de historias vividas, se habla de la realidad en la población, de las vivencias diarias, de la desigualdad social, de las oportunidades que no aparecen y de la alegría que nunca llegó, se canta a los amigos con quienes se creció, entre grifos abiertos y piscinas de barro.

En los alrededores de las calles San Pablo y La Estrella, las poblaciones conviven una al lado de otra, todos con los mismos problemas y necesidades, Consultorios con filas interminables y Escuelas que se caen a pedazos, pero la solidaridad perdura y se extiende cuando la violencia nos gobierna –policías que se imponen en las calles, empresas de servicios básicos que cortan los suministros, cesantía que supera los promedios nacionales, narcotraficantes que controlan la vida de niñas, jóvenes y viejos-. Mientras esos problemas se midan en datos y se proyecten en índices, ningún Programa de Intervención Social los podrá solucionar. Hay algunas personas que piensan, primero, en enfrentar esos problemas para buscar sus soluciones, y lo hacen organizándose, desde lo cotidiano, estando allí, como los hiphoperos que inundan los pasajes con sus ropas anchas y sus canciones llenas de contenidos. Jhonny Cariqueo Yáñez era uno de ellos y su participación en el colectivo hip-hop “*Puño en Alto*” así lo demostraba.

El 29 de Marzo del año 2008, Jhonny marchó junto a pobladores, vecinos, amigos y compañeros de colectivo, hacia una plaza de ese sector de Pudahuel con la intención de realizar un homenaje y reconocimiento a los luchadores sociales que han sido asesinados en el transcurso de esta democracia. Fue casi una hora de marcha invitando e informando a la gente, que culminó –sin mediar provocación alguna– en una fuerte acción represiva por parte de Carabineros de Chile y con cerca de treinta personas detenidas. Jhonny alcanzó a huir entre las calles que había aprendido a conocer desde chico, pero fue interceptado por operativos del GOPE en las cercanías de la llamada Plaza Víctor Jara.

Jhonny fue conducido a la 26ª Comisaría de Pudahuel, donde debió pasar la noche hacinado en una celda entre insultos y golpes. Esta situación agravó los problemas cardíacos que sufría, y los dolores fueron cada vez más intensos. Su evidente mal estado hizo que sus compañeros demandaran desesperadamente por atención médica, la cual fue rechazada en primera instancia por los Carabineros de dicha Comisaría; al ver que la situación se agravaba Jhonny fue trasladado a un Servicio de Urgencias de Pudahuel donde recibió una inyección para calmar los dolores y la recomendación de que permaneciera en ese lugar para ser sometido a diversos exámenes. Carabineros de Chile, hizo caso omiso de la recomendación médica y Jhonny fue llevado de vuelta a su lugar de detención, para ser sometido nuevamente a diversos tipos de agresiones físicas y psicológicas. Al día siguiente y a eso de las 16:00 horas el 1º Juzgado de Garantía lo dejó libre y pudo regresar a su casa para poder descansar luego de una noche de detención, golpizas y malestares.

A las 14:00 horas del Lunes 31 de Marzo del 2008, fue la última vez que Jhonny se recostó en su cama –los dolores de su noche de detención no habían desaparecido-. El resultado, fue un paro cardíaco que le costó la vida. Jhonny Cariqueo Yáñez, moría a los 23 años de edad.

***Un despojo hacia el piojo flojo No es un simple antojo me reflejo en tus ojos
Para demostrar mi viejo compromiso Hip-hop mojo la toalla que limpia El puño
rojo que agito en la batalla Mi pueblo ya no calla despierta con su enojo Los
ricos con su oro llenándose de elogios Los pobres con sus flores llenándose de
amores Seremos los actores de las revoluciones Johnny Cariqueo.***

Una Invitación.

El Movimiento Hip-Hop en Chile ha tenido al menos tres expresiones de organización y práctica sistemática, que comienzan a constituirse en la segunda mitad de los años noventa con “La Coalición”, a principios nuestra década con “HipHopLogía” y en la actualidad con la “Red Hip-Hop Activista”. Lo que no quiere decir en ningún sentido, que estas tres expresiones sean secuenciales; cada una tiene su propia historia y particularidades, cada una con su mensaje y su praxis, su eje común es que todas han sido un aporte en la construcción de un Movimiento Hip-Hop con proyecto propio y experiencia casi obligada a la hora de hablar de nuevos movimientos sociales, redes asociativas, organizacionales, prácticas de educación popular, etc. Es decir, el Movimiento Hip-Hop ha roturado y se ha ganado su lugar a punta de experiencia y práctica continua.

Es una expresión cultural, política y social de las múltiples juventudes que co-existen en Chile, pero que a diferencia de otras no se definen como dirían los sociólogos en función de un mundo adulto-céntrico, sino que son capaces de identificar claramente quién y cómo los domina. Para el Movimiento Hip-Hop organizado su *otro* no es el mundo gris de los adultos, sino que un sistema económico-social-cultural-político que los oprime y al que resisten con un discurso, una práctica y una performatividad que hace confluir la vasta tradición cultural de los sectores populares, con elementos extraídos desde otros países y otras culturas. El Hip-Hop es un híbrido, se conforma con distintas expresiones y se divide en muchas más. Es así como el hip-hop, en sus más de 20 años de presencia en este país ha sido la elección de muchos jóvenes para entregar un mensaje y desarrollar una práctica que ya está profundamente arraigada en nuestro repertorio cultural y del cual muchos de nosotros no estamos ajenos.

Nuestra intención es adentrarnos en el Hip-Hop que dialoga con el resto de la sociedad, y que más aún asume posición, genera asociatividades y construye proyecto en conjunto con *otros* que al igual que quienes conforman (y han conformado) esta experiencia del hip-hop organizado piensan en que aún no se han agotado ni los repertorios, ni las estrategias y mucho menos las tácticas para continuar pensando que este mundo es preciso transformarlo, revolucionarlo, subvertirlo y dotarlo de una práctica donde lo que prime sea la lucha por la humanización y no su contrario.

Quizá por ello, este trabajo sea tanto una propuesta académica, al menos metodológica y temáticamente, así como también una apuesta política. Para lo primero, proponemos que es completamente factible poder realizar investigaciones históricas referidas al presente y

a la práctica de actores y sujetos vivos que disponen de toda su capacidad humanizadora para desarrollarse y así “mostrarse” socialmente.

Es así, como pensamos que además debemos reflexionar desde la historia para ayudar a solucionar algunos conflictos que no se han podido resolver del todo, pero sobretodo para aportar al proceso de sistematización de la experiencia del hip-hop organizado, que ha estas alturas se vuelve urgente.

Pocos historiadores han intervenido en este debate, y por tanto la imagen que se ha creado respecto a la capacidad, dinámica y diversidad de las acciones colectivas juveniles en un contexto neoliberal han estado desprovistas del aporte de la reflexión histórica. Hemos dejado un tema de vital importancia para leer el presente y posicionarnos frente al futuro, en ciencias (sin afán de negar la necesidad la trans-disciplinariedad) que no han sido capaces de tratar a los sujetos en perspectiva histórica y por tanto nos conducen a ver los procesos sociales sólo en función del presente, dejando de lado así el diálogo con experiencias pasadas, con proyección de futuro y con altos grados de tradición cultural y civil. Los jóvenes no se agrupan porque sí, ni mucho menos constituyen un segmento social anómico o desintegrado como alguna vez planteó la sociología

La juventud debe ser un tema obligado para la historia porque constituye uno de los sujetos más altamente transformadores y creadores de prácticas y discursos dinamizadores de la sociedad. Quizá, para prevenir conceptos como “tribu urbana”, que no están cuidadosamente planteados, ni responsablemente argumentados. No puede ser la Tribu, la salida de la problemática juvenil de hoy día. Esto es una encrucijada, donde la historia tiene algo que decir, la asociatividad juvenil, no sólo es un resultado de la lectura del presente, ni una mera elección estética-afectiva, también conlleva la necesidad de construir proyectos donde el alternativismo, la crítica y la propuesta se relacionan conjuntamente. Y ello, ya hace traspasar la imagen tribal que tan ampliamente ha expandido la sociología. Por eso, pretendemos mirar a la Juventud desde una perspectiva histórica y endógena a la vez, donde el investigador se compromete socialmente con la experiencia y actúa metodológicamente con las ciencias.

Actuar sobre este compromiso, sólo pone de manifiesto un problema epistemológico no menor, la necesidad de pensar la ciencia como un acto creador y al servicio de un proyecto político-social de largo alcance, que podríamos sintetizar, para no entrar en debates laxos, en liberación y humanización. Para ello, debemos despojarnos de esa visión cientificista, disciplinadora, reactiva y reglamentadora, aquella que se opondría completamente a que planteáramos un trabajo de investigación histórica sobre los Jóvenes, el Presente, y sus Proyectos de Transformación Social. Como reza nuestro epígrafe, para nosotros la ciencia debe nacer desde el vientre el pueblo, de la baja sociedad civil; la ciencia debe responder a nuestros intereses humanizadores y liberadores y no sólo a cánones ajenos y mercantilistas. En fin, así como hemos planteado que este trabajo es una propuesta académica, es también una apuesta política, en la medida, que pretende transformarse en un material de utilidad y discusión para todos quienes integran el Movimiento Hip-Hop o sus afines.

Sin duda, la historia del hip-hop es mucho más amplia que la que aquí se expondrá, de hecho, esta sólo responde a una de las tantas dimensiones del hip-hop, que pugna por expandirse, por eso lo nuestro comienza desde la necesidad de describir, de re-pensar-nos y aportar a la construcción de movimiento social potenciado desde el hip-hop, ya que como plantea Sidney Tarrow al momento de definir los Movimientos Sociales, estos se entienden como *“desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las elites, los oponentes y las autoridades.*

Esta definición tiene cuatro propiedades empíricas: desafío colectivo, objetivos comunes, solidaridad e interacción mantenida³. A simple vista el Movimiento Hip-Hop desarrolla todas estas propiedades y lo ha hecho a partir de un repertorio de acciones colectivas entre las que se cuentan, la creación de colectivos y talleres como forma de organización y planificación de trabajo, la apropiación de la auto-educación y la EntretEducación como prácticas de educación popular liberadora, el desarrollo de un discurso y práctica de autogestión, y el constante trabajo de base generalmente territorializado en el espacio más común de la juventud rapera, es decir, el territorio poblacional. Desde allí se ha planteado el Movimiento Hip-Hop chileno en los últimos diez años, en ese espacio y con esas prácticas se ha construido un lugar de diálogo y relación con otros sujetos y movimientos.

Pues bien, entonces sólo cabe preguntarnos, quiénes son, que motivaciones tienen y qué hacen estos jóvenes hiphoperos que se organizan, auto-educan, ejercitan la autogestión, participan de los conflictos de su contexto, y son protagonistas de diversos procesos que apuntan a la transformación social, desde su arte y cosmovisión de mundo, quiénes, por qué y para qué, preguntas simples y a veces básicas; pero hoy sumamente necesarias.

³ Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Ed. Alianza, Madrid, 1997, Pág. 21. cursiva del autor.

CAPÍTULO I: SUJETOS, IDENTIDADES, CULTURAS Y PRÁCTICAS COLECTIVAS.

1.- Re-encontrándonos con “el Sujeto”: descubriendo las juventudes.

Víctor Muñoz Tamayo, plantea que, “se ha escrito mucho sobre los jóvenes pero siempre desde fuera de la juventud y generalmente con el objetivo de plantear políticas sociales para los jóvenes”⁴. Y es por ello, que probablemente hasta el año 2002 –en momentos que Gabriel Salazar y Julio Pinto publicaban el volumen V de su *Historia Contemporánea*– podríamos decir que no había existido una intención tan clara y sistemática de realizar una “historia” de la juventud en Chile, pensando, tal vez, que este campo estaba reservado para los sociólogos, que sí habían venido produciendo un amplio repertorio de publicaciones e investigaciones sobre este tema.

Pero, si pensamos en la historia, podemos advertir que no hay ninguna fuerza en ella –que no sea la misma capacidad humana de los sujetos que la mueven– que le impida transformarse un aporte en la sistematización de las experiencias vividas por los jóvenes; por ello, tendremos que partir por desempolvar algunas categorías y volver a preguntarnos, qué es, qué hace y qué conforma a un sujeto. Para Pinto y Salazar, la respuesta a esta pregunta está dada porque son “los individuos que tienen conciencia de sí mismos, una conciencia que los lleva a tener la voluntad de influir sobre su “yo y su circunstancia” asegurando, por medio de sus actos, la protección y extensión de su libertad”⁵. Por tanto, los sujetos sociales provistos de historicidad están continuamente *siendo* e incidiendo sobre su propia realidad y configuración histórica, sin ir más lejos, los mismos profesores plantean que “este actor social tiene la vocación de influir sobre su destino, de transformar la vida social en la cual está inserto. Es la antípoda de aquel que en la sociedad tradicional siguió, sin cuestionar, los mandatos divinos y que en la sociedad actual, asume, ciegamente, los roles determinados por los centros de poder. Sobre el Sujeto social no caería “el peso de la noche”⁶. En consecuencia, podemos plantear que las distintas juventudes que coexisten sobre diversos planos sociales y culturales son capaces de construir-se a sí mismas como sujetos sociales, en la medida que puedan auto-identificarse (conciencia de si) y proyectarse históricamente.

Hace tiempo ya, que la juventud dejó de ser vista como una mera cuestión etárea o biológica, y es considerada ante todo una construcción social que se expresa generacionalmente según las condiciones que plantee su contexto. En este sentido, Víctor

⁴ Muñoz Tamayo, Víctor, “<<Por qué celebramos el primero de mayo aquí en la Población y no en General Velásquez>> Las organizaciones de la Juventud Pobladora y las dimensiones de lo social y lo político. 1990-1999” en: *Investigación y Crítica*, año 1 n°1, U. ARCIS, 1999. pág. 331.

⁵ Salazar, Gabriel y Pinto, Julio, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, Identidad y Movimiento*, Ed. Lom, Santiago, 1999, pág. 93.

⁶ *Ibid*, pág 93.

Muñoz Tamayo considera que “independientemente de las representaciones, es claro que los jóvenes han desarrollado potencialidades históricas y no esenciales, que los han situado como actores relevantes de múltiples procesos sociales en Chile. Sus luchas por constituirse en sujetos plenos se han manifestado desde sus tensiones individuales al proyectar metas y sueños en sus vidas, hasta aquellas asociaciones en que han compartido socialmente tales tensiones y han proyectado futuros colectivos”⁷. Esto, pone de manifiesto la urgencia con que debemos volcar nuestra mirada *historizante* desde y hacia los procesos que desarrollan las juventudes en Chile. Para Gabriel Salazar, aquello es un *plus* que tiene la juventud como sujeto y que la vuelve altamente dinámica, para él, la juventud es portadora de la energía transformadora, “por esto, y justo por esto, *urge* mirar la historia desde la perspectiva de ese enigmático “plus” dinámico, de recambio. De ese “algo más” que normalmente ha contenido y que, sin duda, hoy sigue conteniendo la historicidad infantil y juvenil. Pues allí, y casi siempre sólo allí, anida la esperanza, la utopía y la energía”⁸.

En este mismo sentido, el sociólogo Klaudio Duarte ha planteado que “como nunca antes en nuestra historia, las culturas juveniles, en tanto modos de expresión de las identidades y cosmovisiones juveniles, han venido ganando presencia en nuestras sociedades”⁹. Esa presencia de la que habla Duarte, evidentemente no responde a sí misma, sino que a un complejo desarrollo de lo que ha sido la historia de las juventudes en Chile. El que hoy se estén evidenciando mediante prácticas y discursos que generan rupturas y llaman la atención, es porque han ido mutando sus expresiones en la medida que el sistema mismo al que se oponen también cambia sus métodos de dominación y disciplinamiento. De esta forma, las prácticas de ciertas expresiones de la juventud accionan como ejercicios de resistencia, propuestas y proyectos (que vislumbran sus intereses sociales), frente a un oponente configurado por el sistema que los oprime.

En el prólogo del n°36 de la Revista *Proposiciones* –que está dedicado en su totalidad a tratar el tema de la juventud– desde reflexiones teóricas y relatos de experiencias históricas (viejas y nuevas), el profesor Salazar hace una introducción ocupando el prisma de la *rebeldía*, planteando su importancia desde el campo de la juventud, ya que como hemos dicho, es allí donde se anida el germen de la esperanza y la transformación. Esto, nos lleva a ver que en el planteamiento de Salazar la rebeldía responde a una situación generacional, va desarrollándose y expresándose en el tiempo desde distintas vertientes, ya que la rebeldía –en tanto expresión práctica de la juventud– se demuestra generacionalmente, respondiendo con un nuevo repertorio a cada una de las nuevas formas de dominación que ejercen quienes controlan la sociedad (y el mercado) “[...] pero sobre todo porque ahora, más que nunca antes, la rebeldía necesita ser creativa. Heterodoxamente creativa. Así los nuevos rebeldes están migrando desde la rígida militancia político-partidaria del pasado, a una más flexible *militancia social*. Desde la vieja organización jerárquica, a la *red social* horizontal. Desde la disciplina funcional de las estructuras, a la *sinergia social* de los grupos y comunidades. Desde la teoría abstracta, a la *cultura colectiva*. Del visible escuadrón de ataque, al invisible contagio viral”¹⁰.

Los sociólogos Raúl Zazuri y Rodrigo Ganter, han definido la juventud como “[...] que la juventud es más que una palabra, es una estética de la vida cotidiana o modalidades

⁷ Muñoz Tamayo, Víctor, “La juventud chilena y el derecho a construir sociedad. Una perspectiva histórica”, inédito, pág. 8

⁸ Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y Juventud*, Lom Ediciones, Santiago, 2002, pág. 8

⁹ Duarte, Klaudio, “Juventudes Chilenas: el potencial de su diversidad”, en: Duarte, Klaudio [et al] *Juventudes de Chile*, Colección: Nosotros los chilenos. Lom Ediciones, Santiago, 2007, pág. 18

¹⁰ Salazar, Gabriel, Prólogo al n°36 de la Revista *Proposiciones*. ED. Sur, Santiago, 2007, pág.12,

sociales construidas y atravesadas por lo social y la cultura imposible de ser reducida a un solo sector, de ahí que es imposible hablar de la juventud o del joven sino de juventudes y de jóvenes”¹¹. Esta vertiente culturalista¹² de la juventud es una de las que más ha primado en los estudios sociológicos en Chile. De hecho, estos dos académicos son los autores de único libro que se plantea de manera sistemática el caso del hip-hop en Chile. Lo complicado de este tipo de planteamientos radica en que observan las formas asociativas de las juventudes enmarcadas en el proceso de *tribalización urbana*, dando cuenta con ello, de una preeminencia del discurso y las formas, sobre las prácticas y los proyectos. Se genera así una lectura *sobre* el presente, y no *desde* él. Esta vertiente culturalista encierra las expresiones identitarias en el sínodo de la tribalidad, reduciéndolas a una visibilidad espectacularista que limita su proceso comunicativo en el diálogo de la tribalidad.

Por su parte, el sociólogo Klaudio Duarte¹³ también ha optado por hablar de juventudes, pero asumiendo que son el resultado de una construcción social. Duarte plantea que “esto nos lleva a no hablar de juventud (como si fuera una sola) sino hablar de juventudes, ya que existen muchos y diversos estilos o modos de ser joven en nuestro país”¹⁴. Y si a esto le sumamos que “hoy existe consenso en quienes investigan sobre temas de juventudes que se trata de una construcción social, más que de un objeto inanimado que sería posible definir o nombrar de una sola manera”¹⁵. Entonces, estamos expuestos a lo que el mismo Duarte ha planteado como que “concebimos a la *juventud* como un sector social que presenta experiencias de vida heterogéneas, con capacidades y potencialidades, como un grupo social que busca resolver una tensión existencial entre las ofertas y los requerimientos del mundo adulto para insertarse en dichos ofrecimientos, aquello que desde sus propios sueños y expectativas decide realizar y una situación socioeconómica que condiciona las posibilidades de tales proyectos”¹⁶. En este sentido, Klaudio Duarte y Víctor Muñoz Tamayo han venido buscando salidas *generacionales* al tema de la juventud, asimilándolo, quizá, a la necesidad de encontrar respuestas a los embates del capitalismo, así al menos lo sostiene Duarte en uno de sus últimos trabajos, “la constitución del ser joven en sociedades capitalistas con relaciones sociales conflictivas es parte de un conjunto de disputas permanentes, que se van actualizando de acuerdo con la modificación de

¹¹ Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo, *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estéticas del Descontento*. Eds. UCSH, Santiago, 2002, Pág. 18.

¹² Klaudio Duarte ha hecho notar las complicaciones de continuar ampliando esta forma de observar la juventud. “Quizás ese sea uno de los riesgos principales de ciertos enfoques que han emergido en algunos países del continente, y en especial en Chile, que se autodenominan como un *giro hacia la cultura*. En general, enfatizan <<la construcción de un sujeto juvenil enmarcado por la cultura>> (Zarzuri y Ganter 25:10) y observan lo juvenil a partir de sus producciones culturales propias, leídas mayormente a partir de la noción tribal planteada por Michel Maffesoli (1990) desde Europa”. En: Duarte, Klaudio, “Debate sobre juventudes, la fuerza de lo político y lo cultural”, en: *Proposiciones* n° 36. ED. Sur, Santiago, 2007, pág. 81

¹³ Este sociólogo es uno de los representantes de las tendencias epistemológicas que identifican a la juventud con una construcción social, que está *situada* en un medio donde debe interactuar con muchos *otros* que actúan directamente sobre su configuración. Duarte ha planteado que “nadie es joven porque sí, sino que es una construcción sociohistórica y constituye una relación con otros sectores sociales (niñas, niños, adultos, adultos mayores). En ese sentido las influencias históricas y culturales (si vives en el campo o en la ciudad, si eres negro o blanco, mujer u hombre, estudiante, trabajador, etcétera) del ser joven, permiten comprender mejor a los mundos juveniles”. En: Duarte, Klaudio, “Rotundos Invisibles: ser jóvenes en sociedades adultocéntricas”, en *Cuadernos Teológicos*, n°4, ed. Caminos, La Habana, 2003, Pág 18.

¹⁴ Duarte, Klaudio, “Juventudes Chilenas: ...”, op. cit., Pág.4.

¹⁵ Ibid, Pág. 6.

¹⁶ Duarte, Klaudio, “Rotundos Invisibles: ser jóvenes...” op. cit., págs 26-27.

los contextos y los actores, grupos e instituciones que en ellas debaten¹⁷. Por tanto, los proyectos históricos contruidos desde la juventud responden ante todo, a su expresión generacional (contexto) y a su posición social (resignificación de la cultura a partir de la clase).

Para continuar en la vereda sociológica, es necesario mirar los aportes de Pablo Cottet, quien en la primera mitad de los años 90 planteó cómo los discursos sobre la juventud, creaban realidades disímiles entre las distintas épocas en que la juventud se había dejado ver como un sujeto histórico activo y protagonista de la escena política nacional. “Dicho de otra forma, si queremos comprender fenómenos sociales en los que los jóvenes aparecen involucrados (como víctimas, protagonistas, etc.) debemos estudiar los espacios de habla que construyen esa misma realidad social¹⁸. En esas condiciones Cottet va a establecer cuáles han sido los discursos predominantes sobre la juventud en al menos tres períodos de la historia de Chile que responden a su vez a procesos históricos bastante específicos. La juventud de los años 60 ligada a las transformaciones desde el mundo estudiantil (generación del '68), el protagonismo de los jóvenes pobladores de los años '80 (Cottet no incluye las tendencias del análisis de la anomia social) en las protestas nacionales, y por último, la imagen de la juventud en un proceso de transición tan marcado por la idea de consenso y falta de conflicto, este joven de la transición es para Cottet un “genérico problema”, al cual es necesario transformar *desde arriba* es decir, desde las pautas de las instituciones del estado¹⁹. “Si en los sesenta al hablar de jóvenes la imagen predominante era la del “joven universitario de la reforma”, en los ochenta el habla predominante destaca el “joven poblador de la protesta”. Hoy en día hablar de jóvenes significa “jóvenes genéricos problema”²⁰. Esto devela que así como la juventud tiene la capacidad de auto-construirse, también puede (y es) construida, tanto en su entorno (dimensión social) como en su dinamicidad (discursos).

Desde la calzada de la historia, es Víctor Muñoz Tamayo quien ha planteado las ideas más lúcidas, al considerar que, “entenderemos, por tanto, “las juventudes”, como realidades y conceptos en que se mezclan elementos simbólicos y materiales tan estéticos como económicos, tan culturales, como políticos e institucionales, que denotan “Función” y “Signo” como dualidad “analíticamente distinguible pero inseparable”²¹. Es decir, nos está poniendo frente a un sujeto que se mueve y transgrede, que no está quieto ni determinado. Son juventudes que, en tanto actúan, se hacen visibles; y quizá por ello, han sido tan escurridizas para la historia. Las prácticas y los discursos juveniles²² se mezclan

¹⁷ Duarte, Claudio, “Debate sobre juventudes, la fuerza ...” op. cit. Pág. 35.

¹⁸ Cottet, Pablo, “los cambiantes discursos sobre la juventud” en *Proposiciones* n°24, Sur Ediciones, Santiago, 1994, Pág. 306,

¹⁹ Víctor Muñoz considera que: “En los años 90 la nueva democracia, lejos de incorporar a los jóvenes a la construcción del nuevo orden democrático, los representa como acreedores pasivos de la deuda social, un problema que se heredaba de la dictadura y que debía ser solucionado desde las alturas del poder político. Con ello, las representaciones que se construyen desde el estado, se desentendieron de la “fuerza de cambio” de los jóvenes y los vieron sólo como los que “pateando piedras” desde la exclusión, debían ser insertados socioeconómicamente.” En: Muñoz Tamayo, Víctor, “La juventud chilena y el derecho...”, op.cit., pág 6.

²⁰ Cottet, Pablo, op. cit., Pág. 306.

²¹ Muñoz Tamayo, Víctor, *ACU rescatando el asombro: historia de la agrupación cultural universitaria* . Ediciones Calabaza del Diablo, Santiago, 2006, Pág.8.

²² “Lo *juvenil* lo comprendemos entonces como las expresiones sociales y (contra)culturales que el grupo social juventud despliega.”, en Claudio Duarte, “Rotundos Invisibles: ser jóvenes...” op. cit., Pág. 27.

e irrumpen en los espacios públicos de la historia sin medir en predisposiciones o recetas pre-establecidas.

Para este historiador, la construcción social de las juventudes también se reviste de importancia, así ha llegado a clasificar que hay al menos tres construcciones definidas en las cuales se pueden agrupar distintos intentos de estudiar la juventud. De una parte se incluyen las consideraciones que presentan a la juventud como un tiempo de *espera* que tiene mucha relación con lo que Klaudio Duarte ha llamado los mundos adultocéntricos, en la medida que la juventud se observa como una realidad que está a la espera de entrar en las lógicas adultas (del poder), de allí la necesidad de su disciplinamiento. La otra construcción que reconoce Muñoz, es la que considera a la juventud como un problema social, “la tarea de la inserción aparece como una constante que sugiere responsabilidades colectivas: para los jóvenes, insertarse adecuadamente; para la sociedad en su conjunto, velar porque la inserción se efectúe”²³. En este mismo sentido, Carolina Osorio también plantea algo similar, al decir que “la baja participación de los jóvenes ha dado paso a la construcción de un discurso social que se refiere al mundo juvenil como apático, ocupando dentro de ésta un lugar privilegiado la política. La retracción de la participación juvenil conlleva a la revisión de instancias política–institucionales, para representar los intereses y motivaciones reales de los jóvenes.”²⁴ Y la tercera construcción –volviendo a Muñoz– establece que la *imagen* es la de una juventud rebelde (motor del cambio social) *por esencia*, dejando de lado así su presencia *histórica*, donde auges y repliegues en el escenario público de la historia es lo que estamos buscando.

Así las cosas, el tema de Muñoz, es cómo el derecho de construir sociedad es ejercido por los jóvenes en el presente; y frente a ello, reflexiona que “para una sociedad que se resiste al cambio, la juventud será necesariamente un problema. Pero lo cierto es que los problemas de la sociedad no son los jóvenes, si no la incapacidad de ofrecer instancias en que éstos se sientan partícipes de una verdadera convivencia democrática, una convivencia que exista no porque los jóvenes la acepten pasivamente, sino porque la ayuden a construir. Sólo a partir de esta premisa es posible el respeto de los derechos juveniles”²⁵.

Carolina Osorio propone que, “hoy en día es necesario pensar en los jóvenes no sólo como un periodo de edad, de constitución de la persona, como etapa de preparación, etc., sino como “jóvenes en situación”, pueden no ser una identificación momentánea y experimental, sino constitutiva de su identidad social y personal, articulando la identificación con el estilo de valores, prácticas y costumbres que más allá de éste conforman la identidad generacional, es decir, el ser joven. Por lo tanto, considerar al “joven en situación” supone que éste integra proyecto y realización, aspiraciones y oportunidades como plan futuro de vida (personal, generacional) y como cursos de acción presente (social y cultural)”²⁶. El hecho de plantearse en <<situación>> nos habla de una juventud que está tanto temporalmente situada como en constante movimiento, es una construcción social que oscila entre habla y acción, entre discurso y práctica, que no quiere estar *sobre*, sino *desde* su propio mundo.

²³ Muñoz Tamayo, Víctor, “La juventud chilena y el derecho...”, op.cit, pág 4.

²⁴ Osorio, Carolina, “Las nuevas formas de acción colectiva: nuevos movimientos contestatarios juveniles en Santiago de Chile”. *Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003 Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/osorio.pdf>, Pág.5.

²⁵ Muñoz Tamayo, Víctor, “La juventud chilena y el derecho...”, op.cit Pág. 13,

²⁶ Osorio, Carolina, op. cit. Pág. 29.

De esta manera, sólo podemos reafirmar lo que hemos planteado hasta el momento, en el sentido de identificar a las juventudes, *primero*, como un sujeto colectivo consciente de su realidad y de su necesidad de hacer crecer exponencialmente su experiencia histórica; *segundo*, como una construcción social e histórica, en que los jóvenes deben situarse desde múltiples posiciones para observar al mundo y sus oponentes; y *tercero* como un sujeto que se puede expresar generacionalmente en la medida que va diversificando su repertorio de *resistencias, rebeldías, tensiones, y propuestas* con su mundo antagónico. Y dentro de lo cual, el aporte de la reflexión historiográfica es urgente. Las juventudes son un sujeto histórico.

2.- El debate de la Identidad: De la crítica a las Tribus Urbanas a la configuración de las prácticas de acción colectiva.

Cuando hablamos de *identidad*, al igual que de *sujetos* tenemos que tomar las providencias de nuestros planteamientos situacionales, es decir, ante todo estamos actuando en gerundio, nos estamos moviendo, y por ello, asumimos esta caracterización de Luis Alberto Romero cuando hablamos de identidades, “un actor social no es (como nos lo presentan las ciencias positivas) sino que *está siendo*, de tal manera que incluye en sí su pasado y su futuro, bajo la forma de tradiciones y proyectos, y cada definición categorial, aunque operativa, descarta algo de su vida, que está en el proceso. Por eso, una *identidad* no supone un actor acabadamente definido sino una cristalización provisoria dentro de una zona de la sociedad, que da el tono, la línea principal de una situación, sin excluir tonos menores o líneas alternativas, que se separan o integran, anticipan lo que vendrá o recuerdan lo que ya fue.”²⁷

Si desde el campo juvenil se construyen diversas identidades, entonces podemos asumir que hay algunas que son *propias*, por cuanto, se construyen *desde* los actores mismos y en función de sus propios proyectos de mundo, como dice Salazar es “una tarea autogestionaria que ellos deben ejecutar a como de lugar, con los recursos y la imaginación que sea, a favor de la corriente o en contra de ella. Al punto que en cierto sentido, de un confuso modo, terminan siendo *históricamente responsables* de la evolución del sistema conjunto (no es igual a ser “institucionalmente” responsable)”²⁸. Esta capacidad de autogestionar la identidad es la que la vuelve algo propio y expansible horizontalmente, ya que, se desarrolla en los ritmos de la vida social y no en las pautas estructurales que intenta imponer el mercado u otros agente de dominación. Si volvemos a Salazar, podemos plantear que, “los jóvenes populares, en la sociedad chilena dictatorial y postdictatorial, han aprendido y sabido convertir sus identidades sustitutivas, de emergencia, en fuentes de poder marginal. En el puro “poder de la identidad”. El cual, por su propia naturaleza se *ejerce fundamentalmente de sobre sí mismo*, participativa y democráticamente, tornando *innecesario* recorrer el viejo, gastado e “inútil” camino de la política formal”²⁹. En este mismo

²⁷ Romero, Luis Alberto, “La identidad de los sectores populares en el Buenos Aires de la entreguerra (1920-1945)” en: Última Década N°5. Viña del Mar, 1996. Pág. 1, en: www.cidpa.cl.

²⁸ Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V...* op. cit. Pág. 8.

²⁹ *Ibid*, Pág. 272.

sentido, Víctor Muñoz nos dice que “la política es patrimonio de los sujetos y se estructura socialmente según las instancias de acción colectiva que éstos construyen. Los partidos son una posibilidad real de canalizar la acción política, pero no son la única”³⁰. Esta es la capacidad de *lo propio* o *lo nuestro* en el sentido identitario³¹, es decir, de las posibilidades de poder construir una praxis y un discurso autónomos de los cánones establecidos³², y esta, es quizá, la expresión más palpable de que la juventud constantemente tiende a crear sus propios proyectos históricos, expresándose en prácticas de acción colectivas que son construidas para responder a las necesidades que genera el contexto.

Actualmente, el debate de la Identidad en las distintas expresiones juveniles, ha estado profundamente permeado por la propuesta del neo-tribalismo urbano, que, focalizando su mirada en las expresiones estéticas de los grupos juveniles, apuestan a que estos se construyen a partir de una *socialidad* emanada de los afectos y la espectacularidad que pueden generar con sus expresiones (estilos), lo que vuelve evidente la ausencia de “sentidos” históricos, como lo político (construcción) o lo social (incidencia).

Es así, como Michel Maffesoli se ha convertido en el principal teórico de una propuesta que, a estas alturas, ha sido ampliamente difundida por los medios de comunicación masivos, que etiquetan y reducen las expresiones asociativas de la juventud a una mera expresión estético-afectiva. Maffesoli intenta explicar la desindividualización en las sociedades de masas y lo hace planteando que, “para captar bien el *sentimiento* y *las experiencias compartidos*, presentes en numerosas situaciones y actitudes sociales, conviene tomar ya otro ángulo de ataque: el de la estética me parece el menos malo”³³. De allí que lo importante para su reflexión, no es cómo los jóvenes se explican el mundo en el que viven, sino que cómo responden a él mediante *socialidades* que se desprendan totalmente de objetivos políticos o pragmáticos, “imposible describir mejor la eflorescencia y la efervescencia del neotribalismo, que bajo sus distintas formas, se niega a reconocerse en cualquier tipo de proyecto político, no se inscribe dentro de ninguna finalidad y tiene como única razón de ser el presente vivido colectivamente”³⁴.

Es más, para Maffesoli, la socialidad, que vendría siendo una especie de piedra angular de la asociatividad, se explicaría por la presencia de un prisma lúdico de la vida que es precisamente el que deja de lado los temas del sentido y los proyectos, establece que, “la coexistencia social como tal, que yo propongo llamar socialidad, y que podría ser <<la forma lúdica de la socialización>>. En el marco del paradigma estético, a que tan aficionado soy, lo lúdico sería eso que no se preocupa por ningún tipo de finalidad, de utilidad, de <<practicidad>>, o de eso que se suele llamar <<realidades>> pero sería al mismo tiempo eso que estiliza la existencia poniendo de relieve su característica esencial”³⁵. Pues bien,

³⁰ Muñoz Tamayo, Víctor, “La juventud chilena y el derecho...”, op.cit Pág. 12.

³¹ Carolina Osorio plantea que es la identidad la que vuelve *distintas* a cada una de las juventudes, así, “en el proceso de “relato de búsqueda” de la lógica de acción, el sujeto desarrolla una “identidad”, entendida como el conjunto de características específicas que le otorgan la individualidad al sujeto, diferenciándolo de los otros”. En Osorio, Carolina, op. cit. Pág. 7

³² al referirse a la tensión que se genera entre los proyectos juveniles y la política formal, Klaudio Duarte establece que “Esta antipatía juvenil ante la política, en tanto modo tradicional de organización y participación de la sociedad, ha llevado a muchos gripes de jóvenes a recrear nuevas formas de hacerse presente en los temas que les importan y que les son significativos” en: Klaudio Duarte, “Rotundos Invisibles: ser jóvenes...” op. cit., Pág. 36.

³³ Maffesoli, Michel, El tiempo de las Tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas. Icaria ediciones. 137.

³⁴ Ibid, pág. 138.

³⁵ Ibid, pág. 150.

la imagen que proyecta el concepto del neo-tribalismo urbano, es uno en que la lectura del presente prima por sobre la configuración de una identidad con ribetes de tradición popular. ¿cómo nos debiéramos explicar la configuración de *tribus urbanas* en espacios cargados de identidad como las poblaciones populares de Santiago u otras grandes ciudades?, ¿cómo nos explicamos las lógicas de tribalidad urbana en jóvenes que hacen explícita su intención de construir proyectos antagónicos y (contra)culturales?, ¿cómo nos explicamos la historia del hip-hop en Chile desde el prisma de las tribus urbanas?. Son respuestas que escapan totalmente del alcance de esta propuesta teórica, ya que, en ellas inciden otros aspectos, que superan el presente y que lo asumen como una manera de mirar la historia y no como un panorama establecido sobre ella, no se trata de actuar *sobre* el presente, sino *desde* él.

Maffesoli, como muchos otros teóricos, asumen que la llamada caída de los meta-relatos incide dentro de la actitud cotidiana de las personas y determina su acción colectiva, por tanto, si no hay un relato de liberación, entonces la gente no quiere liberarse; si no hay un relato de revolución, entonces los sujetos no quieren ser revolucionarios; y en consecuencia, sólo se ocupan de *espectacularizar* su presente, sin incidir en él.

En el caso chileno, los sociólogos Raúl Zarzuri y Rodrigo Ganter, se han convertido en los principales promotores de la propuesta teórica del neo-tribalismo urbano, al cual definen como “la metáfora de un(os) tatuaje(es) grabado(s) sobre la piel de Santiago, una mancha de tinta indeleble inscrita en una esquina metropolitana, algo así como un ruido sordo y multiplicador, un rumor metálico, una interferencia en el continuum del dial, un registro sonoro, delirante en el tráfico discursivo monocorde, una nueva forma de cartografiar el cuerpo y la memoria de Santiago”³⁶. Raúl Zarzuri propone que “hoy asistimos a la emergencia de una serie de manifestaciones culturales juveniles. Hordas de tribus –de “nuevos bárbaros”– arremeten en las ciudades con la espectacularidad en algunos casos de sus estilos, marcando sus mensajes en los cuerpos y en los muros, marcando territorios en algunos casos intransitables, imposibles de leer por los desconocidos”³⁷, por tanto, esta cartografía de la que hablan se ocupa de identificar a estos *nuevos bárbaros*, tal vez, de la misma manera en que en otros tiempos también consideró que la ciudad estaba siendo sitiada por bárbaros que provenían de los campos y a los cuales era preciso, identificar, marcar, marginar. Las expresiones juveniles culturales, son lo menos parecida a lo bárbarico; si algo poseen de aquella historicidad pretérita de los sectores populares, es su capacidad asociativa y solidaria, que trasciende y se hereda en proyección histórica, no es “algo” que haya aparecido o llegado de la mano de nuevos bárbaros, sino que es una capacidad social en construcción (gerundio).

Para estos autores, existe una ruptura generacional (con el mundo adultocéntrico) que explica el por qué de la tribalidad, “esta ruptura generacional, señala la aparición de nuevas formas de culturas juveniles en una [sic] contexto posmoderno, las cuales son identificadas con el nombre de “tribus urbanas”, enmarcadas dentro del proceso de neotribalización que afectan a las sociedades actuales”³⁸. Es evidente, que la sola presencia de las llamadas *redes sociales* aplaca con seguridad este impresionismo centrado en el presente que se desarrolla en la tribalidad. Las tribus se vuelcan sobre sí, y hoy las expresiones juveniles (al menos en el caso del hip-hop) están pujando constantemente por salir al espacio público y *tomárselo* desde la práctica. Así, asumimos y compartimos la

³⁶ Zarzuri & Ganter, op. cit., Pág. 69.

³⁷ Zarzuri, Raúl, “La ciudad de la furia y las culturas juveniles tribales”, Centro de Estudios Socioculturales, en: www.cesc.cl,

pág. 1.

³⁸ Ibid, Pág., 63

crítica de Klaudio Duarte cuando plantea que “la utilización mecanicista que se ha hecho de las nociones de neotribalidad y tribus urbanas, las cuales niegan continuidades entre los modos de agrupación juvenil de este tiempo con épocas anteriores, y homogenizan la misma diversidad a la que apelan tras estas nociones, que aún no muestran pertinencia y rendimiento político para nuestras realidades, como al parecer tienen en Europa”³⁹.

La crítica que desliza Klaudio Duarte está llena de sentido común. Quizá en el escenario Europeo de Maffesoli este tipo de análisis surtan efecto, pero en estas latitudes estamos desarrollando otras etapas de asociatividad, la red, la coordinación, el juntarse, la organización, son elementos que superan ampliamente al acto tribal⁴⁰. De hecho Carles Feixa, uno de los principales investigadores sobre temas de juventud de esta corriente *narrativa y culturalista*, ha planteado ya, en la nueva configuración de lo que él da en llamar

⁴¹ *novísimos movimientos sociales* que la sola existencia de las “tribus” no es necesaria, y que el salto debe darse de la tribalidad a la red. Es por esta razón, que no nos referiremos al hip-hop como *tribu urbana* ni como una estética del descontento, sino que como un proceso de construcción social y cultural que asume diversos caminos como posibilidades desarrollo, y que por consiguiente, sobrepasa profundamente la lógica de la tribalidad.

3.- La Cultura como construcción social y constructora de sociedad.

Cómo ya hemos observado, la juventud, en tanto, construcción socio-histórica, adquiere distintas formas de expresión en las que llevan al máximo sus repertorios identitarios y colectivos. Así al menos, lo hemos podido observar en las expresiones de las generaciones anteriores a nuestro presente. Ahora bien si atendemos a la pregunta de Salazar de que –“Los jóvenes prefieren recuperar su propio “fundamento histórico”, desterrándolo de los ’70 y revitalizándolo según el 2000. Eso está claro. Lo que no está claro es *cómo*, a partir de él, se desarrollará una nueva politización. O *cuándo*”⁴²– tendríamos que situarnos en expresiones de la juventud que estén desarrollando un proyecto histórico en que se re-configuran todos sus aspectos, desde los *situacionales* hasta los *históricos*. De allí que a nosotros nos interese entrar por la experiencia del Movimiento Hip-Hop en Chile, porque pensamos que a partir de allí podemos despejar algunas de estas dudas.

³⁹ Duarte, Klaudio, “Debate sobre juventudes, la fuerza ...” op. cit. Pág. 36.

⁴⁰ Gabriel Salazar también deja ver una crítica al tema de la tribalidad al señalarla como un movimiento centrípeto, “Su proyección histórica [refiriéndose a la tribalización] es de difícil pronóstico, dado que el potencial de desarrollo de las tribus –por ejemplo, en términos de un nuevo tipo de movimiento social- está en su mayor parte ocupado en procesos *internos* de las propias tribus, e internos incluso en cada sujeto. Es un proceso que se vive con gran intensidad coloquial, pero sin prisa. Y son, por eso mismo, pocos los casos en que el movimiento centrípeto de tribalización se ha convertido en, y dado lugar a, un despliegue centrífugo de movimiento social. En: Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V...* op. cit , Pág. 266.

⁴¹ “[...] proponemos denominarlos <<novísimos>> movimientos sociales (a riesgo de movernos en un terreno todavía pantanoso). Entendemos por tales a aquellas movilizaciones colectivas que surgen en la era de la globalización y que utilizan las nuevas tecnologías como formas de comunicación e instrumentos de lucha.”, En: Feixa, Carles, “De jóvenes, movimientos y sociedades”, en: *Movimientos Juveniles: de la globalización a la antiglobalización*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002, pag. 16.

⁴² Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V ...*, op. cit , Pág. 254.

Para Zarzuri & Ganter esto se explicaría debido a que “se asiste entonces a la emergencia de nuevas manifestaciones culturales juveniles que han sido catalogadas como situaciones problemas que escapan al control normativo de la sociedad, por lo tanto han sido objetos de cuestionamientos, como formas de expresión juveniles, identificándolas como fuente de peligro y riesgo para el orden social”⁴³. Para ellos, el énfasis sigue puesto en las *culturas juveniles*, y es por eso que es necesario discutir lo que entendemos por cultura⁴⁴. Para nosotros, la cultura se constituye en el espacio común del diálogo identitario entre distintos actores sociales, y de esta manera es imposible pensar esta interacción desde la exclusividad de la estética, porque en él confluyen discursos, prácticas, luchas, tradiciones, memorias y significaciones. De esta manera, concebimos a la cultura como una construcción social, como a sí mismo, un espacio que construye sociedad, a través, de la práctica soberana de la sociedad civil, que se expresa en la dinámica transformadora de la realidad. No hay cultura que no se esté moviendo, no hay culturas cristalizadas. Ahora, estas culturas que se mueven e inciden sobre su propia realidad, generan –como dice Salazar– una alternativa política, “la acumulación de hechos rebeldes es capaz de generar un verdadero archipiélago de culturas libres. Un arsenal de culturas auto-construidas al margen o sobre el filo de la Ley. Por esto, antes de convertirse en un proceso histórico formal, o en Derecho o en Ley, la memoria ciudadana se transforma en cultura alternativa, libre y autocontenida. Una cultura viva, hecha de gestos, actitudes, redes autónomas, símbolos en clave, gritos desafiantes”⁴⁵

Por su parte, Klaudio Duarte considera que los nuevos intereses juveniles están dados por “aquellas construcciones propias de estos sujetos, que despliegan sus experiencias desde sus propios lugares, con sus códigos de lenguaje y expresión apropiados o re-apropiados que construyen estilos en resistencia a lo impuesto o como búsqueda de la aceptación del sistema social y cultural, así como también de las variadas acciones que desde sus agrupaciones juveniles realizan para vivir crear y aportar en sus comunidades”⁴⁶. Con esta caracterización, observamos la tendiente frecuencia con que, a partir de la cultura, se generan acciones colectivas específicas y espacios de interacción social solidaria o de enfrentamiento con algún oponente. Estableciendo, eso sí, que la cultura –en tanto expresión de la vida social– se encuentra inmersa en una pugna, por cuanto existe una relación establecida (Cultura impuesta) a la que se debe enfrentar. Así, la definición de contra-cultura opera en el espacio de conflicto, y la concepción de cultura propia es la que nos habla de las características y tensiones que se desarrollan en su configuración situacional.

Carolina Osorio –más específicamente– se refiere a que “las nuevas formas de acción colectiva evidencian formas organizativas, estratégicas y tácticas heterogéneas, y se caracterizan por su flexibilidad”⁴⁷. Esta investigadora, también plantea que frente *lo gris* (como diría Klaudio Duarte) de la política institucionalizada (adultocéntrica) los jóvenes

⁴³ Zarzuri & Ganter, op. cit., Pág. 28.

⁴⁴ nuevamente optamos por sintetizar con Salazar, “La cultura auténtica es la cultura de las identidades sociales, y es aquella que se juega, día a día, no en las páginas de la Historia, sino en el hogar, en la escuela, en el trabajo, en la calle y en la plaza pública. Amarrada al género, a la niñez y a la juventud. Amarrada a la memoria viva de cada uno.” En Salazar, Gabriel, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V ...* op. cit, Págs. 290-291

⁴⁵ Salazar, Gabriel; “Transición ciudadana: de la auto justicia estatal al tribunal de la Historia” en *Cuadernos de Historia*, N°25. Universidad de Chile. Santiago 2006 P.161, 162.

⁴⁶ Duarte, Klaudio, “Juventudes Chilenas: ...”, op. cit , Pág. 5.

⁴⁷ Osorio, Carolina, op. cit., Pág. 3.

optan por desarrollar sus propias construcciones de participación⁴⁸ y asociatividad, que generalmente se plantean de manera antagónica al sistema dominante. Para Osorio, esto demuestra la configuración de *novísimos movimientos sociales* a partir de construcciones culturales juveniles. Ella, asume las propuestas de Carles Feixa donde se caracteriza este nuevo tipo de construcción⁴⁹ social, sobretodo, por la utilización de los medios de comunicación, “sin duda, una característica fundamental de los nuevos movimientos juveniles es la importancia otorgada a los medios de comunicación, que permiten extender su mensaje a una población amplia, que incluso pueden llegar a rebasar las fronteras nacionales”⁵⁰.

Feixa, ha planteado un decálogo (provisorio, a decir de él) sobre las principales características que se encuentran en estos Movimientos, que podríamos sintetizar en:

Decálogo Provisional de los Novísimos M.S.:

1. del centro a la periferia.
2. de lo político a lo cultural.
3. del sistema a la red.
4. de la igualdad a la diferencia.
5. de los sucesos a los no sucesos.
6. de lo formal a lo informal.
7. de la tribu a la red.
8. de lo nacional a lo transnacional.
9. de lo global a lo glocal.
10. de lo sedentario a lo nomádico.

A pesar de lo llamativo de la propuesta, no debemos olvidar que estas condiciones sobre las que se plantean los *novísimos movimientos* están pensadas desde el escenario europeo y no responden necesariamente a la realidad de nuestro *sur*. Así al menos lo plantea el propio Feixa, cuando caracteriza las prioridades situadas de los nuevos movimientos sociales de lo que él identifica como Tercer Mundo, “esta situación contrasta con los países del llamado Tercer Mundo, en los cuales la etnia, el lenguaje, la clase, se siguen expresando como elementos de dominación y liberación; por lo que muchos de los movimientos sociales siguen conservando las estructuras <<clásicas>> de fuerza de trabajo *versus* capital”⁵¹. Es por ello, que desde estas latitudes debemos crear nuestras propias construcciones categoriales si es que no queremos continuar reproduciendo las pautas europeas y no volvamos a reproducir conceptos como las *tribus*.

⁴⁸ Osorio plantea que, “Se visualiza de este modo una “cierta apatía por participar en espacios institucionales”. Sin embargo, surgen nuevas formas de organización o nuevos movimientos juveniles que difieren de las antiguas formas de movilización juvenil, siendo una de sus características principales el ser contestatario al sistema imperante” en: *Ibid*, Pág.5.

⁴⁹ Estos novísimos movimientos sociales se caracterizan por volver al tipo de reivindicaciones materiales que habían articulado a los movimientos clásicos [...]; por recuperar las nociones de organización y lucha institucional tan desprestigiadas por los nuevos movimientos sociales; por combinar la parafernalia festiva carnavalesca que recuerda al situacionismo con tácticas mucho más efectivas de boicot (tanto real como *on line*); finalmente, por cruzar las fronteras de género, clase, etnicidad, territorio y edad que habían separado a los activistas de movimientos anteriores en compartimentos más o menos estancos. En: Feixa, Carles, “De jóvenes, movimientos y sociedades”, en: Feixa, Saura y Costa (eds), *Movimientos Juveniles: de la globalización a la antiglobalización*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002, pags. 17-18.

⁵⁰ Osorio, Carolina, op. cit. Pág. 7.

⁵¹ Feixa, Carles, “De jóvenes, movimientos y ...”, op. cit., Pág. 13.

4.- Recorriendo los estudios sobre el Hip-Hop.

Como el hip-hop, en tanto tema de estudio, es un relato que se construye desde el presente, y no han transcurrido muchos años desde que se convirtió en *realidad* para las ciencias sociales, es que analizaremos las propuestas que se han planteado desde algunas categorías que aquí hemos considerado necesario construir.

Es así como podríamos dividir las entre:

- *narrativas culturales*, es decir, aquellas visiones en las que el hip-hop aparece tan sólo como una expresión de las *culturas juveniles*, centradas en lo artístico, en desmedro de su proyección política e histórica.
- *Tradición cultural popular*, o sea, aquellas categorías en las que el hip-hop es visto como una expresión de la cultura popular y de sus nexos con ese mundo, por ello, aquí las experiencias organizacionales y políticas toman relevancia y se convierten en una estrategia de crecimiento para los movimientos sociales.

El estudio de Zarzuri & Ganter, es el más representativo de la primera categoría, ya que, se centran, entre otras cosas en la identificación de códigos que resulten comunes a diversos sujetos, “en este caso las agrupaciones de jóvenes que se visten de manera parecida y llamativa, siguen hábitos comunes y que van adquiriendo notoriedad en el contexto metropolitano actual a partir de sus estéticas y estilos juveniles”⁵². Aún, con estas condiciones los autores no desconocen que desde aquellas estéticas se producen asociatividades que se expresan en organizaciones, a las que generalmente llaman

⁵³ *colectivos*, y que desde allí se generan nuevas (micro)políticas de afectividad y relaciones humanas (donde sorprendentemente quedan fuera las dimensiones políticas y territoriales que interaccionan con el resto de la sociedad). “Tales colectivos ya no se sienten impulsados por aquellos grandes relatos juveniles de orden mundial, sino que intentan dar cuenta de lo que pasa en sus propias culturas juveniles, adoptando, como colectivos, comportamientos éticos culturales distintos e incluso opuestos a los establecidos por la sociedad adulta e institucionalizada. [...] los jóvenes eligen símbolos y signos decantados por el proceso massmediático, que los identifica entre sí, traduciéndolos a nuevas narrativas, cuyas tramas experienciales son capaces de configurarse como espacios para decantar en el colectivo biografías personales que operan como eje de una nueva micro-política de la cotidianeidad”⁵⁴.

Lo que más podemos valorar desde el estudio de Zarzuri & Ganter es su intención por adentrarse *desde* algunas prácticas de organización del Movimiento Hip-Hop que no han sido las más observadas por las ciencias sociales, debido a que no figuran públicamente

⁵² Zarzuri & Ganter, op. cit., Pág. 19.

⁵³ “Estas nuevas formas de organización son novedosas respecto de las organizaciones tradicionales, no hay dirigentes, ni liderazgos perpetuos, sino que las rige una especie de asambleísmo permanente, sin excluir los liderazgos espontáneos que deben estar al servicio del colectivo”. En: Zarzuri & Ganter, op. cit., Pág. 58. Desde el mismo centro de estudios Tamara Contreras plantea que “Estos jóvenes ponen en práctica nuevas formas de hacer política, reflejadas en una organicidad propia, no jerarquizada, autogestionada, y de corte sociocultural, fuertemente vinculada con el quehacer cotidiano: los colectivos, de distintos tipos, formas y tamaños que invaden el espacio urbano con sus códigos estéticos y sus acciones colectivas, antagónicas de las prácticas políticas formales”.

⁵⁴ Zarzuri & Ganter, *Culturas juveniles...* op. cit., Pág. 57.

apoyadas por la *industria*, que generalmente es lo que las vuelve visibles⁵⁵. Estos dos sociólogos se centraron en la experiencia de un grupo de rap específico que trabaja desde la Población La Legua, y que lleva el nombre de *Legua York*, que fue uno de los colectivos *fundadores* de la experiencia de HipHopLogía⁵⁶ y parte integrante de ella en los primeros meses, de allí que la relevancia del estudio de Zarzuri & Ganter es que se ocuparon de ver la construcción del Hip-Hop desde los andamios del mismo. El problema es que nunca se plantearon la edificación de un escenario en que la narrativa cultural incida directamente sobre la realidad social que se desarrolla (es más que una marca barbárica), sino que sólo se ocuparon del mensaje⁵⁷ (plano discursivo) y de la performatividad (plano artístico). Asimismo, una de sus debilidades es que su estudio de caso sólo estuvo centrado en la experiencia de *La Legua York*, lo que le resta legitimidad práctica y política desde la óptica del mismo movimiento, ya que sin negar en ningún momento la importancia y el aporte de *Legua York* al Movimiento Hip-Hop, no se puede observar una cultura desde la exclusividad. De allí, que pensemos que para adentrarnos en el hip-hop, primero debemos hacerlo *desde* el hip-hop, y segundo tratando de asumir la mayor cantidad de experiencias y prácticas existentes⁵⁸.

Desde las posiciones de las *narrativas culturales* –como las hemos llamado– se derivan también algunas concepciones que se centran más en lo identitario desde una óptica discursiva, como lo planteado por Adrián Baeza, para quien “la identidad juvenil a partir del discurso *hip-hop* se resuelve como adhesión a un proyecto cultural de resistencia [...] el proyecto tiene relación con la forma de construir el discurso desde una tensión cultural entre dos racionalidades en pugna”⁵⁹. Para este autor el Hip-Hop es una expresión de cultura

⁵⁵ Daniel Sierra plantea algo similar para el caso de las investigaciones sobre grupos de rock, “Esto quiere decir que, de alguna u otra manera, nuestra forma ondulante de concebir el desenvolvimiento del Rock chileno ha estado muy influenciada por la manera en que el mercado ha ido definiendo quines hacen historia y quienes no; quienes suenan en la radio y quines enmudecen; de quienes se debería escribir y a quienes se debería olvidar”, en: Sierra, Daniel, “Rock y Asociatividad al norte del Mapocho”, en Daniel Fauré (et al) *Desarrollo y Culturas Locales: Chile, 1980-2006*, informe de Seminario de Grado en Licenciatura en Historia. U. de Chile, 2006, Pág. 377. Por su parte, Gabriela Bade añade a este debate que “en Chile tiene casi 20 años de existencia pero su reconocimiento oficial es muy restringido: con suerte se habla de dos o tres bandas *hiphoperas* que han logrado salir del anonimato, pero el grueso de un movimiento creativo poblacional, fuerte y contestatario, crítico y hasta corrosivo, la nueva trova popular que emerge de las poblaciones, está todavía por descubrirse”, en: Bade, Gabriela, “Puro verso es tu Chile en la *Pobla*” en: Garcés, Mario (et al), *El Mundo de las poblaciones*, Colección: Nosotros los Chilenos, Lom, Santiago, 2004, Pág. 65.

⁵⁶ Bade dice que, “Llegó un momento en que *HipHología* (sic) eran tan grande que en una misma noche podía tener a distintos grupos actuando en diferentes partes de Santiago bajo el mismo nombre”. En: Ibid, Pág. 81.

⁵⁷ Las letras, los colores, formas y sonidos del dispositivo juvenil no son sólo llagas sobre la epidermis urbana, también promueven la producción de un nuevo tejido capilar, de nuevos circuitos de integración no centralizados, de una nueva experiencia social aún por inventar en un registro mucho más amplio que el de la sola subjetividad juvenil. En: Zarzuri & Ganter, *Culturas juveniles...* op. cit., Pág. 29.

⁵⁸ asumiendo la propuesta de Klaudio Duarte “Necesitamos cambiarnos los lentes. Mirar con otros ojos y abrirnos para relevar los posibles aportes que las y los jóvenes pueden hacer a la transformación de nuestras realidades. Para ello es vital aprehender y comprender los mundos juveniles desde sus potencialidades y capacidades, como ejes de nuevas lecturas. es decir, partir desde la pregunta por las contribuciones que, en diversos espacios sociales, pueden hacer las dinámicas colectivas, institucionales, etc”, Duarte, Klaudio, “Debate sobre juventudes...”, op cit, pág. 42.

⁵⁹ Baeza, Adrián, “Vatos clavando clavos, soltando esclavos. La identidad como proyecto en el discurso del HIP HOP chileno” en: Subercaseaux, Bernardo (et al), *Identidades y Sujetos: para una discusión latinoamericana*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, Santiago, 2002, Pág. 240.

subalterna, donde la característica está en la conciencia de aquella subalternidad⁶⁰, lo que es expresado a través del discurso hip-hop, y que incluso –dice Baeza– es reproducible dentro del Hip-Hop entre el enunciante (cantante) y los receptores (escuchas). Para este autor, dentro del hip-hop se reproducen algunas prácticas de dominación, donde quienes tienen la capacidad de *rapear* se sobreponen al resto, dejan de ser subalternos para convertirse en liberados, es un asunto de *performatividad*. Baeza sintetiza su propuesta en que “el discurso *hip-hop* ofrece a estos jóvenes una alternativa identitaria, al servir como marco interpretativo de su posición subalterna en el mundo social”⁶¹. De esta forma, da cuerpo a un análisis del hip-hop desde el campo lingüístico, lo que lo aleja un poco de la práctica situada de las expresiones asociativas del hip-hop. Es decir, en este tipo de casos, se corren riesgos de dar una imagen sobredimensionada o minimizada de la realidad si se separan tanto discursos y prácticas.

Dentro de lo que hemos convenido en llamar las categorías de *tradición cultural*, nos encontramos con al menos tres planteamientos sistemáticos; uno, es el que hace Carolina Osorio, y que ya hemos comentado en parte, que siguiendo a Feixa propone que “este sujeto Urbano popular está en constante tensión entre la resolución de sus necesidades concretas y prácticas y un sistema que los excluye constantemente, este joven urbano popular es absolutamente consciente de su situación de desventaja frente a otros grupos sociales entendiendo como responsable de tal situación a un sistema económico social que no es justo, frente a esto reaccionan críticamente y deciden organizarse, entendiendo que es necesario luchar y trabajar por un cambio”⁶². Las acciones para este cambio están dadas por la capacidad de construir organizaciones y redes que soporten la propuesta del hip-hop.

El estudio de Osorio relata también las experiencias de los estudiantes secundarios de la ACES y de las organizaciones de minorías sexuales universitarias, con el objeto de desarrollar un modelo de estudio en el que se identifica un sujeto, sus oponentes y su repertorio de acciones. Esto, según Osorio constituiría a estas expresiones juveniles en *novísimos movimientos sociales*. Para ella, “estamos en presencia de organizaciones juveniles de carácter no jerárquicos lo cual nos lleva a una ausencia de líderes, gestándose nuevas formas de organización que son descentralizada, de estructuras no rígidas, si no más bien cada sector que se integre a la organización tiene la misma importancia”⁶³.

Con estas definiciones, se dirige al estudio de la experiencia de HipHopLogía, para plantear cosas como que “por otro lado se observa que aún sin tenerlo sistematizado, o ser conocedores de tal teoría, se observa un fuerte remitente del modelo de “Educación Popular” de Paulo Freire, ya que a través de la formación de líderes y talleres de hip-hop en las poblaciones se intenta ejercer una educación que despierte, libere, en contraposición al sistema educacional convencional el que para ellos es alienante y educa para no cuestionar nada y seguir siendo “esclavos”⁶⁴. Sin ser probablemente una caracterización muy fina de la experiencia, inserta un elemento que nadie hasta el momento había desarrollado, dando cuenta con eso de lo alejada que ha estado la reflexión teórica –académica del mundo hip-hop.

⁶⁰ refiriéndose a esto, Baeza plantea que “el proyecto de una “cultura” propia, la del *hip hop* es el de un espacio de negación de aquellas regulaciones del poder” en: Baeza, Adrián, “Vatos clavando clavos, soltando esclavos...”, op. cit., Pág. 257.

⁶¹ Ibid, Pág. 237.

⁶² Osorio, Carolina, op cit, Pág.17

⁶³ Ibid, Pág.26

⁶⁴ Ibid, Pág.18

Por otro lado, Felipe Ibáñez, en su tesis de Licenciatura en Literatura es quien nos muestra, tal vez, una de las propuestas más novedosas de cómo observar el desarrollo del hip-hop en Chile. Para él, esto responde a una necesidad que podríamos denominar *generacional* para expresar el mensaje autónomo y lleno de contenido del pueblo cuando se enfrenta a un oponente mayor. De allí, que considere que la Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip-Hop, son parte de una misma continuidad histórico-cultural, “de este modo, la lira popular, la nueva canción chilena y los grupos de hip-hop activista seleccionan ciertas tradiciones para socializar su práctica, la cual consiste, en muchas oportunidades, en la expresión de los conflictos cotidianos”⁶⁵. Por lo demás, plantea que es *el pueblo* el principal receptor de este mensaje, y de esa forma, configura un espacio de interacción cultural, donde el pueblo actúa como sujeto histórico, deslindándose así, de su dramática condición de alienación, para insertarse en el proceso creador de la historicidad, es decir, de la producción de su propia existencia y sentido. De allí lo importante de la propuesta de Ibáñez, ya que, nos sitúa en un escenario mucho más definido, donde el hip-hop comienza a asumirse como una expresión del pueblo para reafirmar su propia identidad, Ibáñez no niega la importación del hip-hop desde EE.UU. pero le otorga mucho más relevancia al proceso de radicación popular que vivió en Chile, y por eso marca la diferencia con los otros autores que intentan explicarse la relación entre una cultura propia de Norteamérica con la realidad chilena; para Ibáñez, al hip-hop no lo creó la Nueva Canción Chilena, ni mucho menos la Lira Popular, pero sí se nutrió de ellas, y continuó desarrollando el proyecto histórico que se genera desde la cultura popular: informar, educar, criticar y demostrar lo cotidiano de la vida del pueblo.

Desde las producciones culturales, Ibáñez inserta un tema al debate que desde ninguna otra *ciencia* se había planteado, las prácticas de autogestión⁶⁶, además, él las entiende como parte de un proceso histórico de apropiación, “así, frente a un público masivo, la lira popular, Víctor Jara y el hip-hop activista se las tuvieron/han tenido que arreglar con los medios disponibles de su época para lidiar con este conflicto y las fuerzas productivas, obstaculizando su alienación por un lado, –al mantener la potencialidad de su mensaje–, y por otro, resolviendo el tema de la difusión y reproducción por ellos mismos”⁶⁷. Lo que no es menor para Ibáñez, es que dentro de las prácticas del Hip-Hop (de las cual él estudió las que se dan en la Red Hip-Hop Activista –RH2A–, aunque muy sintéticamente) se mantiene intacta la matriz autonomista de las prácticas populares, al referirse a la configuración interna de la RH2A, plantea que “de esta manera, las distintas comisiones (comunicaciones, de autogestión, de lazos sociales y la de educadores populares) tienen el propósito de generar esa autonomía con las herramientas que los mismos jóvenes han aprendido, extendiendo y profundizando ese conocimiento para que con él, los sujetos comiencen a empoderarse”⁶⁸. Nueva sorpresa, desde la literatura se están planteando los debates que esperábamos en los textos de historia o sociología, ¿cómo se empoderan los

⁶⁵ Ibáñez, Felipe, *La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Literatura Hispánica, U. de Chile, 2008, Pág.10.

⁶⁶ Ibáñez, plantea que, “en efecto, los modos de producción –los medios de reproducción y los de difusión– que ellos están creando, (al financiar todas las herramientas del hip hop con sus propios medios económicos sin pedir proyectos concursables al Estado, generando además su propio circuito de difusión) se liberan de las relaciones de dependencia con los patrones; emancipándose, también de las relaciones sociales que el productor mantiene con el detentador de los medios de producción, ya que ellos mismos son los propietarios.”, en: *Ibid*, Pág. 36.

⁶⁷ *Ibid*, Pág.13

⁶⁸ *Ibid*, Pág. 36.

jóvenes hiphoperos a partir de sus prácticas? Dejaremos esto para el desarrollo de los siguientes capítulos.

Muy cerca de lo que propone Ibáñez se encuentra Gabriela Bade, que reconoce que la opción de hacer hip-hop se debe a que “era mucho más simple, barato y directo que hacer rock”⁶⁹. En tanto que, Zarzuri & Ganter –siguiendo a Ron Eyerman– consideran que “la música se constituye en un dispositivo de producción y reproducción cultural, es decir, se presenta como un vehículo portador de una memoria generacional que influye en la interpretación de la realidad contribuyendo a tejer y destejer las identidades sociales que participan de dichas ritualizaciones”⁷⁰. Sin dudas que el núcleo más duro de la producción del Hip-Hop se halla en las poblaciones de las grandes ciudades, tanto en las más históricas como en las más nuevas, ya que el genérico es el mismo, el Hip-Hop es la expresión por excelencia de la juventud urbano-popular de esta década. Sólo de esta forma, se explica Bade que el Hip-Hop se reproduzca “ahí donde las canciones siguen corriendo de boca en boca, porque todavía están fuera del sistema. Lo realmente inesperado, lo que sorprende,

es que la encarnación actual de esa rabia popular tenga ritmo de *hip-hop*”⁷¹. Una de las cosas interesantes de realizar este trabajo es descubrir por qué se produce esto mismo que Bade enuncia, dónde está el nexo entre el hip-hop y la apropiación de la memoria popular, o por donde se cuele el hip-hop para constituirse en cultura y proyecto popular. Para ella, “tanta música *hip-hopera* había en las poblaciones, que se armaron rápidamente colectivos que se convirtieron en verdaderos referentes para los jóvenes. Un colectivo es una agrupación de varias bandas y artistas solistas unidos frente a la sociedad durante un período por su forma de interpretar la realidad. El primero fue organizado por Lalo Meneses y se llamó la Coalición”⁷². En este mismo sentido Karen Rosenfeld, desde su tesis de sociología, plantea que, “cabe mencionar algunas de las razones que se mencionan [sic] para la expansión de esta cultura entre jóvenes: un discurso de alto contenido político y antisistémico atrayente para jóvenes que se sienten excluidos de las esferas de decisión y discriminados. El carácter horizontal de las relaciones entre los miembros de esta cultura; valores afincados en el aprendizaje autodidacta, el respeto hacia los más experimentados y talentosos; la naturaleza multidisciplinaria que implica cuatro manifestaciones artísticas; y lo económico de practicar el baile y la rima (aunque no así el grafiti en muro)”⁷³.

El investigador danés Rainer Quitzow, tensiona este debate al problematizar la teoría de Tomlinson sobre el imperialismo cultural al plantear que “las teorías de imperialismo cultural, desarrolladas y revisadas extensamente desde los setentas, plantean la idea de que el Occidente económicamente poderosos, principalmente estados Unidos, ejerce un tipo de monopolio cultural sobre las sociedades de los países en desarrollo”⁷⁴; así, lo que se propone Quitzow es observar cómo este imperialismo cultural repercute en la conformación de la cultura hip-hop en Chile, ejemplificando con el accionar de las grandes industrias discográficas que venden una imagen cultural distorsionada y ambigua sobre

⁶⁹ Bade, Gabriela, “Puro verso es tu Chile ...”, op. cit. Pág. 74.

⁷⁰ Zarzuri & Ganter, op. cit., Pág. 71.

⁷¹ Bade, Gabriela, “Puro verso es tu Chile ...”, op. cit. Pág. 69.

⁷² Ibid, Pág. 74.

⁷³ Rosenfeld, Karen, *Identidad y posición social en grupos juveniles. Diversidad en hiphoperos y hiphoperas*. Tesis de Sociología, U. de Chile, 2005. Pág.12.

⁷⁴ Quitzow, Rainer, “Lejos de NYC: el hip hop en Chile” traducido por Diego Campos, en: *Bifurcaciones* N° 2, Santiago, en: www.bifurcaciones.cl, pág. 2

la esencia del hip-hop (asociativa, solidaria, popular). Quitzow se ocupa de analizar cómo esas imágenes finalmente construyen imaginarios culturales exportables, ya que, “y lo que es más importante, en Estados Unidos la acumulación de riqueza personal se han transformado en un aspecto central de la música. Algunos de los artistas más exitosos glorifican las riquezas materiales adquiridas a través de la música o de su vida como mafiosos (Hustler, en el original)”⁷⁵. Con esos elementos, este investigador se adentra en la historia del hip-hop en Chile, para dar cuenta finalmente que, a pesar de que el hip-hop se exportó como parte de la política de imperialismo cultural, adquirió en estas otras latitudes distintas dimensiones, unas que aceptaban el imperialismo y copiaban fielmente las imágenes exportadas, y otras que, asumieron lo central del hip-hop, como que “los jóvenes han utilizado el hip-hop de manera propia para desafiar el sistema y afirmar su identidad”⁷⁶. Los que nos hace volver a la idea una tradición cultural que se nutre de estos nuevos elementos expresivos.

5.- Buscando los caminos.

Si volvemos al inicio de todo esto, entonces deberíamos preguntarnos ¿por qué hacer una historia del presente y, más aún, centrada en la experiencia del Movimiento Hip-Hop y sus proyecciones? Entonces, tendríamos que volver a Klaudio Duarte y decir que “el potente silencio juvenil no es signo de no tener palabra, sino más bien es señal clara de tener otra palabra, otra frecuencia y otro ritmo en el habla, cuestiones que muchos actores adultos y sus instituciones no han logrado aprehender ni significar de manera respetuosa”⁷⁷. Y es aquí, donde encontramos los primeros caminos que justifican nuestro trabajo, ya que nuestra intención es escribirlo precisamente desde esa *otra frecuencia* en la que están transitando las identidades, culturas, narrativas, y movimientos juveniles. Donde es tan importante asumir al Movimiento como punta de lanza de un proceso cultural mayor, pero sin olvidar nunca, que está conformado por muchos jóvenes que desde su cotidianeidad e intereses le dan vida.

Los movimientos juveniles y sociales se conforman de sujetos colectivos, que desarrollan prácticas y discursos, que en el caso del hip-hop se asemejan a lo que planeta Ibáñez, “el rapero activista debe estar en ambos lados, en el mensaje y en la acción, su proyecto no es solo cantar y criticar sino que también pasa por ejecutar lo que está planteando, de llevar su propia teoría a la práctica”⁷⁸. De allí, que la necesidad también sea escribir en la misma urgencia y sentido, con los ritmos del bombo y caja (como los del corazón) de fondo. Con la misma urgencia con la que están aflorando las redes de raperos por todo el territorio, con la misma presura que tienen los protagonistas de esta historia de querer contar-se a sí mismos lo que son. De allí quizá que hayamos dejado esta pregunta/reflexión para el final de este capítulo de acercamiento teórico, Salazar hace la provocación de que “el nuevo “otro” está, pues, constituido. [...] La “negación” del sistema está, aquí, encarnada y planteada. ¿Qué falta para que el proceso histórico ingrese a una fase superior habida consideración al hecho de que el sistema ya inició la lucha contra

⁷⁵ Ibid, pág. 4

⁷⁶ Ibid, pág. 10

⁷⁷ Duarte, Klaudio, “Debate sobre juventudes, la fuerza ...” op. cit, Pág. 41.

⁷⁸ Ibáñez, Felipe, *Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: ...*, op. cit. Pág. 39

su nueva alteridad? Sin duda: que el nuevo “otro” (o sea, la actual juventud marginal) se *transforme dentro de sí*, y de ser una mera “diferencia negadora estructural”, se convierta en una “diferencia histórica positiva”. O sea: en un *movimiento dialéctico global* capaz de confrontar al sistema que lo engendró, transformarlo y superarlo, para llegar a una síntesis superior⁷⁹. Y en eso estamos, intentándolo, ocupando todos los espacios de reflexión – como este mismo– para respondernos a través de la sistematización de la experiencia, lo que fuimos, lo que somos, y lo que queremos ser.

Para nuestro caso de estudio, debemos asumir que el sujeto está conformado por la juventud, en tanto construcción social, enmarcada en una acción cultural que no está dada (en participio) sino que está situada (en gerundio), y que se desarrolla en un contexto neoliberal, donde las fluctuaciones del mercado son las que definen las pautas políticas de dominación sobre la sociedad.

⁷⁹ Salazar, Gabriel, prólogo al libro *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estéticas del Descontento*. Eds. UCSH, Santiago, 2002, Pág.

CAPÍTULO II: FORMACIÓN, EXPANSIÓN Y ORGANIZACIÓN DEL HIP-HOP EN CHILE.

1.- Bailando por la libertad.

Si existe un acuerdo entre los hiphoperos chilenos sobre *su historia*, es que ésta se inició en los primeros años de la década de los ochenta, al ritmo de los compases de la música electro-funk que provenía desde Estados Unidos. La práctica consistía en ocupar un equipo de sonido con casetera para escuchar la música y bailar sobre una superficie lisa que permitiera deslizarse sin correr mayores riesgos. Esa forma de baile era conocida como

breakdance, y fue mundialmente difundida a través de las películas *Breakdance*⁸⁰ y *Beat Street*, que llegaron a Chile el año 1984. Lalo Meneses, fundador de *Panteras Negras*, uno de los grupos de rap más influyentes en la cultura hip-hop chilena, comenta que:

“Vivía con mi mamá en la población Huamachuco. Siempre me gustó cantar. Pero en 1982, o el ’83, no me acuerdo, apareció en Música Libre un negrito brasileño que bailaba una canción de Quincy Jones. Bailaba y parecía flotando en el aire. Con eso me volví loco. Luego comencé a escuchar a los Jackson y toda esa música disco. Pero cuando vi Breakdance mi vida cambió completamente”⁸¹

En Chile, hubo miles de jóvenes que, al igual que Lalo Meneses, comenzaron a bailar breakdance y a cultivarlo como una forma de vida; las películas citadas influían sobre la juventud a un ritmo bastante acelerado, introduciendo de esa forma una serie de valores e imágenes sociales que comienzan a ser reproducidos por los jóvenes chilenos con la misma rapidez que se difundía la cinta. Así, el baile, la competencia, y las ansias de superación comenzaron a ser fundamentales. Giorgio, uno de los fundadores del influyente y consagrado grupo de rap M-16, recuerda que:

“Como a los 9 o 10 años, por el 85 – 86, con la película Breakdance, como niño era la novedad po, era el baile que te revolucionó tu cuerpo y tu vida, porque era bailar y competir, ser mejor y toda esa visión de la película que te entregó, fue un pilar fundamental pa mi y pa muchos.”⁸²

Durante este proceso, nadie tenía claro y ni siquiera intuía que esta expresión artística del baile sería parte fundamental de la construcción social y cultural del hip-hop en Chile. Sólo se trataba de bailar algo que hacía ocupar el tiempo y al cual se le asignaba un sentido muy potente desde la vida cotidiana.

⁸⁰ El nombre original de esta película es *Breakin'*, pero en muchos países fue difundida con la traducción *Breakdance: the Movie*.

⁸¹ Soy Lalo Meneses, entrevista realizada por Sergio Lagos, en: *Zona de Contacto*, 28 de Junio de 1996.

⁸² 1ª Entrevista a Giorgio, 4 de Octubre de 2008, *Quinta Normal*.

“Si po, cuando empecé en el 89, bailaba, y esa huea fue la que realmente a mí me tocó, de hecho cuando empecé a bailar, teniendo trece años, cabro chico po weón, alucinando con la huea, o sea, lo que yo tenía claro en mi vida era que yo iba a morir bailando, o sea esa huea era mi vida ¿cachai?, yo bailaba, bailaba, bailaba, y eso fue más o menos por tres años, no fue mucho, hasta que conocí el rap”⁸³.

El breakdance, como expresión artística de baile, permitió a los jóvenes que lo practicaban poder tener un primer acercamiento con una expresión cultural mayor, que con el paso del tiempo asumiría el nombre de hip-hop. En un inicio, aquellas fronteras de expresión y producción artística no estaban ni tan claras, ni tan definidas; nadie hablaba de ramas ni de armas, y lo único que estaba medianamente claro era que el breakdance era un baile y que el rap era una expresión musical.

Con esos elementos y de la misma manera que aquellos jóvenes habitantes de los barrios marginales y guetos de Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos, quines cultivaban el baile comenzaron a ocupar los espacios públicos de sus barrios y, posteriormente, lugares más céntricos de la ciudad que permitían poder reunir a un número mayor de personas.

Es así, como se inicia y da origen a uno de los elementos de significación social más importantes que ha asumido y (re)producido el hip-hop: la asociatividad. En un comienzo, las redes asociativas eran esencialmente artísticas, por cuanto estaban destinadas casi unívocamente a poder fijar lugares de encuentro, infraestructura necesaria, y pautas de superación entre quienes se dedicaban a bailar. Esta lógica asociativa se centraba en la realidad más inmediata del grupo de baile, ya que, la búsqueda de respuestas a las necesidades que emanaban de él, eran las que hacían girar a sus integrantes en un círculo de intenciones, desarrollos y competencias.

“Yo tenía un compañero de curso, que era el Marcelo Rojas, que ya bailaba break en esa época y cuando me empezó a cachar que a mí me gustaba esa música, el hueón empezó como a decirme: hueón te gusta esa huea de música, esa huea es terrible popera, soi popero hueón, me trataba terrible mal el loco, me decía: ‘si a vo te gusta esta huea ven y júntate con nosotros, en tal lugar, nosotros bailamos break y te podemos enseñar, podemos pasarte otra música’, me huebió caleta, hasta que un día él con otro cabro, el chico Mani, que es un loco que todavía baila break, pasaron a mi casa a buscarme, y me dijeron: ‘ya weón vamos’. Y mi primer contacto que tuve ahí, digamos, con el piso, fue conocer al Germán, al chico Many y al Marcelo, que fueron lo locos que ya bailaban, practicaban, sacaban una radio grande los hueones, ponían casete, ahí fue la primera vez que escuché Public Enemy y Run DMC.”⁸⁴

De esta manera, los cultores del baile o *b-boys* y *b-girls* comenzaron a expandir sus redes y lazos asociativos, en la medida que, por un lado, se les sumaban más integrantes al grupo original; y por otro, se conocía a más grupos de baile. Bufónk dio sus primeros pasos en esta cultura un poco más tarde que sus principales gestores, pero al igual que la mayoría,

⁸³ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto, 18 de Mayo de 2008, Puente Alto.

⁸⁴ Ibid.

su experiencia nace a partir del baile, y de la necesidad de asociarse con otros jóvenes que hicieran algo similar.

“Nos juntábamos afuera de la casa de un loco que se llamaba German, y tirábamos unos cholguanes o cualquier otra cosa que sirviera pa bailar, y nos juntábamos todos los días en la tarde a bailar afuera de la casa del loco, porque él sacaba su radio y ponía música y todo el rollo, entonces sacaba luz de su casa y nos poníamos todos a bailar, a practicar más que nada. Después empezamos a cachar la movía, y que había otros piños a dos poblaciones más allá, y que también se juntaban, entonces ahí partíamos nosotros pa allá y nos juntábamos de repente a hacer desafíos, pero siempre en la buena onda, como una ‘competencia sana’ si se puede decir, porque competíamos, nos burlábamos el uno de otro, pero el que ganaba, ganaba, y ahí quedaba, después seguíamos siendo amigos”⁸⁵

Así, una vez que el baile se había transformado en más que una afición, y ocupaba la mayor parte del tiempo de quienes lo practicaban, es que podemos hablar de una expresión artística que superó a la moda. Las grandes industrias de música, ropa, cine o de otros productos de consumo social masivo, generalmente tienden a construir estereotipos sociales que puedan ser altamente reproducibles y alcanzables por un público masivo, y es así como van construyendo imágenes de lo que *debiera ser*. En ese ámbito se incluyen las películas a través de las que el breakdance se expandió a nivel mundial. Pero el origen del break no se encontraba en Hollywood ni en ninguna de las bodegas de una productora de cine.

El origen del breakdance se remontaba –como ya hemos dicho– a los sectores más segregados de las grandes ciudades norteamericanas. Allí, entre la fusión y el mestizaje de tantas expresiones culturales como inmigrantes se podía encontrar, nació este estilo de baile, que a la vez, venía acompañado del nacimiento de otra figura importantísima para la cultura hip-hop, que lleva el nombre de DJ.

Los primeros DJs, tuvieron la necesidad de diseñar sus propias maquinas de sonidos, dando cuenta con ello, de la esencia autogestionaria de la cultura hip-hop. Lo que hicieron los DJs, fue modificar los tocadiscos que producían empresas tecnológicas como Sony, RCA o Philips, para convertirlos en instrumentos útiles a sus fines. Transformaron el antiguo tocadiscos en una tornamesa: instrumento tecnológico de mezcla de sonidos, donde los scratch⁸⁶, el mixer⁸⁷ y el crossefader⁸⁸ pasaron a ser los nuevos acompañantes de la aguja que antes hacía sonar los vinilos.

Estos nuevos músicos, provenientes de los guetos de negros e inmigrantes, que habían producidos sus máquinas de sonidos con sus propias manos, comenzaron a incidir dentro de la realidad social que estaban viviendo. Como podemos suponer, las condiciones de vida en los barrios bajos de Norteamérica a finales de los años 70 no eran las mejores; ilegalidad, falta de empleo, un creciente mercado de drogas, abandono municipal, y la afloración de

⁸⁵ 1ª Entrevista Bufónk, martes 30 de septiembre de 2008. Barrio Brasil.

⁸⁶ Sonido que hace un vinilo cuando se mueve hacia adelante y hacia atrás en un lapso muy breve de tiempo, y complementado con un adecuado corte en la mezcladora en alguno de los sentidos del movimiento.

⁸⁷ equipo que sirve para mezclar distintas fuentes de sonido, por ejemplo: un tocadiscos, un micrófono, una casetera, etc.

⁸⁸ utilizado para traspasar sonidos de una tornamesa a otra, o para usar ambas al mismo tiempo. Sirve para mezclar canciones y hacer scratch.

cientos de “pandillas juveniles” que solucionaban sus problemas o ajustes de cuentas a través de la violencia de unos a otros.

Frente a esa realidad, los DJs de los principales guetos de ciudades como Nueva York –dentro de los que encontramos a figuras tan emblemáticas como Afrika Bambaataa⁸⁹– comenzaron a buscar las soluciones a sus problemas en un lugar que no fueran las políticas de gobierno ni los programas asistenciales de las fundaciones de beneficencia; y las encontraron en la propia capacidad de la comunidad. Así, y ocupando la memoria histórica de los oprimidos que allí se reunían –descendientes de africanos, puertorriqueños, jamaquinos, mexicanos, etc.–, los DJs, comenzarán a utilizar los sótanos desocupados de los edificios que conformaban los barrios marginales, y en esos espacios subterráneos aflorará una sinergia social que aún no conoce límites. En los sótanos se organizaban las fiestas llamadas *Sound Systems* donde llegaba gran cantidad de gente inspirada por la música que hacía sonar el DJ y que convocaba a todos a bailar. La famosa frase colectivizada por los DJs de casi todo el mundo: *The roof, The roof is on fire*, dice relación, precisamente, con lo vivido en los *Sound Systems*, donde había momentos en que, efectivamente, el sótano estaba a punto de envolverse en llamas o explotar gracias a la energía social que allí desbordaba. Era el momento en que la fiesta llegaba a su punto más álgido, y los valores promovidos por los convocantes se hacían carne en la expresión de los asistentes: paz y respeto, se fundían en una sola expresión de comunidad y festividad.

Pero como los problemas de la calle no se solucionaban solamente con las fiestas en los sótanos, los DJs comenzaron a sacar sus tornamesas y parlantes a la vía pública, a las canchas de básquetbol, o a los parques, para reunir a la gente en torno a una expresión de alegría y asociatividad que sólo se daba a través del baile. Así, la calle se transformaba en una verdadera fiesta o carnaval, donde el espacio público asumía una auténtica soberanía popular, en términos de control, planificación, y reunión. La expresión, tan ampliamente difundida, que: *las calles son del hip-hop*, es demostrativa de esta dimensión de comunidad, más que de aquella cargada de estereotipos e imágenes negativas que se entrega de las pandillas a través de la televisión y el cine.

De esta manera, y una vez que se ha incidido en el espacio público, los DJs comenzaron a plantear que los problemas de apropiación territorial y de índole personal debían resolverse mediante batallas de carácter artístico y no en enfrentamientos con armas o golpes que pudieran causar daño a la integridad física de las personas. De ninguna manera esto solucionó el tema de la violencia en los sectores populares, que durante toda la década de los 80 y motorizada por la aparición del “crack”, continuó y evolucionó a expresiones más complejas aún; pero sí dio la pauta, para que muchos decidieran asumir el camino del baile y la música como una forma de solucionar los conflictos y además como un buen espacio de esparcimiento. Por tanto, se convirtió en una alternativa al círculo de la violencia, y en una expresión cultural que se comenzó a reproducir socialmente.

Asimismo, nacen los primeros grupos de baile especializados en el breakdance, dando cuenta, que lo suyo era una expresión de libertad y subversión frente al sistema de dominación imperante, ya que si la lógica de la violencia los convocaba a danzar con la muerte a punta de balas, los *b-boys* preferían re-significar su territorio, dotarlo de expresiones artísticas, y construir un espacio cultural ejerciendo control y poder social desde (y no sobre) su comunidad.

⁸⁹ Considerado como uno de los primeros Djs de la historia junto a Kool Herc y Grand Master Flash, provino de los barrios más “complicados” de Nueva York, donde se hizo parte del grupo pandillero *Black Spade*, para posteriormente en 1975 fundar la Zulu Nation, una organización de djs, graffiteros y breakers, que difundieron los valores de paz, amor y respeto dentro de las comunidades, enfrentándose a la violencia pandillera.

Fragmentos de esta historia fueron difundidos por las grandes industrias cinematográficas y compañías disqueras en un comienzo, por lo tanto, lo que posibilita la expansión y difusión de sus ideas es precisamente esta industria, que además ya llevaba largas décadas explotando la imagen y el talento de los artistas afroamericanos, entonces había toda una maquinaria instalada para captar y utilizar estos talentos, desde la época del jazz, pasando por el rock and roll, el motown y el soul en los años 60, hasta llegar al rap. En consecuencia, la explotación artística de estas expresiones incidía en su masificación cultural y social. Es un tema de mercado: si las expresiones artísticas de los afroamericanos vendían, los ejecutivos blancos estaban dispuestos a difundir estos mensajes contestatarios. Así y todo, el desarrollo del hip-hop no necesitó permisos ni apoyos para radicarse y expandirse por las periferias de la manera en que lo hizo, probablemente porque su característica fundamental radica en que estaba contenida como amalgama de identidad y cultura en los recuerdos, las memorias y las expresiones de quienes comenzaron a darle sentido a esta nueva forma de comunicación popular que tenían los oprimidos del mundo. Es así, como a través de las letras de alguna canción de grupos de rap nacidos en la segunda parte de la década de los ochenta en Estados Unidos, como Public Enemy, Run DMC, KRS-One o Ice-T, se podía descubrir parte del origen y las intenciones de por qué las personas comenzaron a bailar break y escuchar rap.

A Chile, esta historia llegó de diferentes maneras. Una de ellas, era a través de las maletas de los retornados que provenían de Europa u otros países de América, y que en su mayoría correspondían a jóvenes que se habían ido muy chicos de Chile, en los inicios de la dictadura de Pinochet, o bien que habían nacido en el exterior, pero que ahora retornaban con sus padres. Al respecto, Rainer Quitzow señala que: “mientras Pinochet comenzaba a readmitir a las familias de exiliados, los hijos de esas familias, que habían vivido la mayor parte de sus vidas en Europa como extranjeros, se traían consigo sus cintas musicales. De este modo la música comenzó a propagarse entre amigos”⁹⁰. Ejemplos paradigmáticos de esto son Jimmy Fernández, fundador y MC del grupo *La Pozze Latina* y los integrantes del grupo *Makiza*. Lo paradigmático de sus casos es que, si bien son retornados y miembros de familias a las cuales su compromiso político las llevó a ser exiliadas del país, ellos han sido protagonistas de los principales *booms* discográficos del hip-hop, *La Pozze Latina* en la primera mitad de los noventa, y *Makiza* a finales de la misma década. Esos *booms* de producciones hip-hop coinciden precisamente con los momentos en que la gran industria discográfica cooptó y generó muchos grupos de rap, que se transformaron en éxitos de ventas y difusión de un estereotipo del *ser rapero*.

Otra forma de acercarse a los postulados del hip-hop que se venían desarrollando desde los guetos del Bronx y otros lugares de EE.UU., era mediante la auto-educación y auto-difusión que hacían por sí mismos los cultores del breakdance de este lado del planeta. Esto nos lleva a observar una dimensión característica del hip-hop chileno, que se fundamenta a partir de la necesidad de configurar lazos y redes asociativas y solidarias entre quienes comparten la expresión y los valores que estaba cultivando el hip-hop en aquella época.

Es así, como a mediados de 1986, los grupos de *b-boys* comienzan a reunirse en un paseo ubicado entre las calles Ahumada y Bandera y que corría paralelamente al norte de la calle Agustinas. Ese paseo, de no más de cien metros de largo, albergó por casi tres años a las primeras redes asociativas que dieron origen a la cultura hip-hop en Chile. Fue en Bombero Ossa (nombre del paseo) donde cada sábado por la tarde comenzaron a reunirse para bailar, enfrentarse, y compartir información sobre música, baile, e historia de la cultura.

⁹⁰ Quitzow, Rainer, “Lejos de NCY: El hip hop en Chile...”, op cit. pág. 7

“Había un lugar que era Bombero Ossa, que era donde bailaban breakdance, y ahí se intercambiaba música, de todo lo que llega, entonces todos querían piratear po, otros grababan, otros robaban música y se cagaban a otros, después de eso ahí se vinculaba la gente, y ahí llegaban las revistas y los videos que alguien traía y nos juntábamos en una casa a verlos”⁹¹

Quitow, propone que “el *breakdancing*, por su parte, es un baile individual ejecutado dentro del contexto local. Le permite a la juventud responder al creciente individualismo en la sociedad chilena, y proporciona una fuente para un nuevo tipo de identidad grupal”. Como hemos visto, para bailar break había que tener la capacidad individual necesaria, pero era imposible ejecutarlo si no era en grupo y rodeado por pares. El break es eminentemente colectivo: se baila en grupo, se perfecciona en grupo, y en las “batallas” se defienden en grupo.

Esta dimensión de lo grupal produce que el baile sea asumido como una forma de vida, donde se construyen códigos propios de acción y reproducción. Se fijan pautas colectivas para participar, y responsabilidades con las cuales cumplir, como la práctica y la superación individual para aportar al desarrollo grupal. De esta manera, el break comenzó a constituirse como un baile que permitía expresarse de manera distinta a lo que imponía y obligaba a reproducir la cultura oficial, no era lo mismo que bailar cueca, ni *el patito chiquito*, ni cantar la canción nacional (con todas sus estrofas) como se acostumbraba a hacer en los colegios. El break no era nada de eso, era algo voluntario, que se podía escoger, y que representaba el más humano de todos los valores, aquel que estaba censurado por la dictadura (entre muchos otros): la libertad. El breakdance era el baile de la libertad, que rompía esquemas y subvertía las tradiciones.

“Entonces, como que cuando yo conocí esto del baile y empecé a juntarme con estos cabros, puta, ese sentido de estar en la calle y estar bailando era todo pa mí. Era un sentido de libertad, como una hueá que era mi terapia, yo no pololeaba ni ni una hueá. De hecho era tanto el arraigo que nosotros teníamos por el baile, que si vo te ponía a pololear y dejaba el baile por una polola, esa hueá era terrible mal vista. O sea, un weón que se iba, que dejaba de bailar por irse con una mina, era un weón maricón, ¿cachai? Era mucho el arraigo que teníamos como grupo por el baile, o sea no importaba ni una hueá más que bailar y sacar un paso nuevo”⁹²

En esta espiral de perfeccionamiento, y con un espacio público céntrico e igualitario en distancia para todos quienes quisieran llegar, la incipiente cultura hip-hop se ve enfrentada a uno de sus primeros problemas, y ocurre en momentos que el país daba la bienvenida a la tan anunciada democracia. Pero los sonos de que “la alegría ya viene” no fueron escuchados por el hip-hop, ya que ellos fueron expulsados del espacio al que estaban acostumbrados a asistir.

“Y después de eso cerraron Bombero Ossa por “ruidos molestos” y sacaron a toda la gente pa poner un banco, y de ahí la gente se fue al Paseo San Agustín, más o menos por el 91 hasta el 96 más o menos, y ahí también nació otro

⁹¹ 1ª Entrevista Giorgio.

⁹² 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

círculo, y con otra moda, con otra onda de hip-hop, con una hueá más comercial, después terminó San Agustín con el gangsta rap”⁹³ .

Bombero Ossa, el primer punto de encuentro para los jóvenes hiphoperos, fue cerrado para dar lugar a un símbolo de la tan publicitada modernidad. Un banco era el mejor reemplazo para ubicarse en un espacio que hasta el momento desbordaba humanidad, y donde los valores del respeto, el aprendizaje y la paz eran los que primaban. En cambio, un banco representa impersonalidad, dinero, dominación y disciplina. ¿Qué mejor enroque? Deshabitar la calle de quienes producían “ruidos molestos” con sus radios a pilas para instalar cajas, filas, papeles y guardias de seguridad.

Pero el hip-hop ya no se detendría, y buscaría otros espacios donde seguir cultivando su cultura y estrechando sus lazos. Es entonces cuando se produce un espacio de transición territorial antes de llegar al Paseo San Agustín, y por algunos meses los hiphoperos se reunirán en un lugar llamado “El Callejón”, y que se ubica en los alrededores de la intersección de las calles Moneda con Estado, en pleno centro de Santiago y a menos de tres cuadras del antiguo paseo de Bombero Ossa. Este nuevo espacio recibirá a los exiliados de Bombero Ossa, y continuará con su especie de “micro-mercado” donde se podían adquirir producciones musicales, artículos de revistas y libros, e incluso –en esta época– algunas de las primeras auto-producciones de los incipientes grupos de rap chilenos que estaban dando sus primeros pasos en una escena desconocida.

“Y la parte más importante yo cacho cuando aprendimos la volá del hip-hop, fue cuando nos invitaron al callejón, ahí por Moneda con Estado, ahí cerca del Banco de Chile, le llaman “El Callejón” a esa hueá, y donde nosotros llegamos, que ahí ya se juntaban, ahí habían llegado los locos que habían emigrado de Bombero Ossa, ¿cachai? Y cuando llegamos ahí, llegamos a aprender, porque llegaban locos de todas partes a bailar, pero ahí después llegaron locos a vender casetes, unas hueás como fanzines, por ejemplo era típico que un loco en cualquier revista o lo que fuera y el weón encontraba un artículo de hip-hop o de un grupo de rap, el loco venía y le sacaba fotocopia y llegaba a la hueá y la regalaba,

entonces de repente llegaban a tus manos, y ahí vo cachabai la volá”⁹⁴

Recapitulando, el hip-hop como expresión de cultura popular nace en Estados Unidos a fines de los años 70, y llega a Chile por medio de algunas películas mostradas en televisión en 1984, más algo de música electro-funk que sonaba en las radios, y algunos bailarines que aparecían en programas de televisión local. Todos esos elementos confluyen para que un sector de la juventud chilena se sienta identificada por esa forma de expresión que atraía la atención de las personas por su llamativa forma de bailar; es así como se empiezan a crear los primeros grupos de *b-boys* que cultivaban el breakdance y que lo asumen como una forma de vida, proyectando de esta manera las bases de lo que sería la cultura hip-hop en Chile, que cada vez se autonomizaba más de su matriz norteamericana y se fundía en su propia identidad cultural. El hip-hop en Chile roturó su propio camino histórico de la mano de los sectores populares, donde fue recibido y desarrollado de manera impresionante.

El “Diccionario de Hip-Hop y Rap Afrolatinos” propone que: “el breakdance fue la llave para el nacimiento de la cultura hip-hop en Chile. La popularidad del baile que se vivió a comienzos de los 80 en sectores populares de Santiago, alimentada por la televisión y los

⁹³ 1ª Entrevista Giorgio

⁹⁴ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

medios de la dictadura, fue la base para la organización de los primeros grupos de rap local. Al principio, aislados, establecieron puntos de reunión en el centro de la ciudad, y se crearon los primeros circuitos locales de hip-hop⁹⁵.

2.- Descubriendo el rap:

Otras de las convenciones que existen dentro de la cultura hip-hop es que el rap, es decir, el canto sobre pistas pre-grabadas digitalmente, se comienza a desarrollar con posterioridad al baile. En ello, pueden observarse diferentes motivos.

Uno, es que el rap que se cultivaba en Estados Unidos contaba con la frontera idiomática, y por tanto, era muy difícil que los jóvenes populares chilenos los pudieran entender. Otro, puede ser que el baile concentraba tanta atención que se prescindía de otras expresiones. Y por último, podemos plantear que no había referentes locales a los cuales observar.

Es por ello que en 1988, cuando el grupo de música fusión *De Kiruza* editó la canción “Algo Está Pasando”, la historia del hip-hop en Chile cambiaría profundamente. La letra explícita que alertaba que “algo andaba mal”, y que había una vigilancia constante sobre la juventud, no dejó indiferente a nadie. Lalo Meneses recuerda que:

“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. Bueno, todo ese conflicto duró hasta que conocí al Pedro Foncea, que era la única persona que combinaba la cosa política con la musical. Lo vi en un recital que dio el 89 en el Parque O’Higgins. Cuando apareció cantando rap, yo no lo podía creer. Después de un par de meses me⁹⁶
junté con él y conversamos de Malcom X y los Black Panthers.”

Para muchos, el tema de los *De Kiruza* fue una revelación y una inspiración para asumir este nuevo camino que permitía el hip-hop: cantar. ¿Pero sobre qué? Casi de inmediato, estos primeros cultores del rap se dieron cuenta que ésta era la mejor opción que tenían para cantar sobre lo que les estaba pasando como jóvenes, como hijos de una generación que creció en dictadura y como receptores de un mensaje de modernidad que no los representaba. O sea, el camino que asumieron los primeros grupos de rap en Chile fue el de una crítica social y política muy fuerte, que a la vez entregó un legado a las futuras generaciones del hip-hop: el rap era una de las principales armas que tenían los sectores populares para comunicar su realidad. Panteras Negras, M-16, CMC Los Marginales, Fuerza Hip-Hop y otros más, se convirtieron así en los primeros grupos que comenzaron a rapear. Los pasos iniciales de la mayoría de los integrantes de estos grupos fueron en el break, y en la medida que iban perfeccionando sus técnicas de baile se atrevían a experimentar con otro tipo de expresiones como el canto. A veces interrumpían el baile para improvisar algunas rimas bien básicas que hablaban de lo que estaban haciendo. La mayoría no se lo tomaba en serio –lo importante era el baile–.

⁹⁵ Diccionario de Hip-Hop y Rap Afrolatinos, España, Primera Edición, 2002

⁹⁶ Soy Lalo Meneses, *op cit.*

Pero con la aparición de los primeros temas exportados desde Estados Unidos por el grupo Public Enemy o con su single de 1989 *Fight The Power* (“Resiste al Poder”, que a la vez es el tema central de la película “Haz lo Correcto”, del reconocido director de cine Spike Lee), el hip-hop en Chile se sintió sumamente identificado. Las traducciones de las letras de Public Enemy corrían a montones, y las preguntas sobre lo que proponían Chuck D y compañía eran comunes en las reuniones de los sábados en Bombero Ossa y posteriormente en “El Callejón”. Nadie había escuchado, por ejemplo, que en un grupo de rap hubiera un personaje dedicado a reflexionar sobre la cultura y los conflictos sociales, que era la responsabilidad que tenía Profesor Griff en el mítico grupo norteamericano.

En la década de los ochenta, en Estados Unidos, las temáticas de las letras de rap giraban casi en su totalidad en torno a los conflictos raciales vividos por los afro-americanos. Eran letras que invocaban su pasado de esclavos, y su situación de segregación social (que compartían con muchos otros inmigrantes llegados luego de la época de la esclavitud), letras que invocaban generalmente a las vivencias y a la memoria histórica de los negros. Es decir, el tema central del hip-hop en Norteamérica era racial. En Chile, de igual manera debía existir un tema central que abocara la mirada del rap, y por la fuerza de la realidad, ese fue el contenido popular, asumiéndolo como una dimensión que transita entre concepciones clasistas y tradicionales de los sectores populares.

Dentro del hip-hop local, el discurso clasista era una herramienta útil para reafirmar la identidad popular que ya existía subterráneamente en la cultura hip-hop chilena. Pero esta vez no se trata de un concepto de clase rígido y definido ideológicamente desde un prisma ortodoxo, más bien, son insinuaciones e interpretaciones de lo que pueden entender por clase los jóvenes populares de la época que no necesariamente eran militantes de ninguna organización revolucionaria, ni habían participado de “escuelas de cuadro” o de definición ideológica. Para los primeros hiphoperos, “la clase” era todo lo que rodeaba su mundo: la discriminación, la cesantía, la violencia, la falta de oportunidades, y de otro lado, la asociatividad, el espacio común de interacción, la solidaridad, y la alegría. Estos elementos son los que determinaban la vida social de los jóvenes de fines de los años ‘80. Por ello, su concepción clasista de la realidad se fundía con la conciencia que existía de ser marginado, segregado, apartado, discriminado, etc. De allí que el asumirse desplazado del sistema social, pero además en un constante conflicto con él, fue lo que dio origen al discurso predominante de esta primera etapa del hip-hop. Por ejemplo, la primera (auto)producción musical de la que se tenga registro y que sea completamente hiphopera, fue el casete de 1990 *Lejos del Centro* del grupo Panteras Negras. En las letras de sus canciones, ya se ponía de manifiesto el real sentido que desarrollaría el hip-hop en Chile.

“Lo que a mi me impulsó a hacer rap y dejar el baile fue la primera vez que me llegó un casete que se llamaba ‘Lejos del Centro’ de Panteras Negras, y esa hueá me cambió la vida hueón, porque era la primera vez que yo escuchaba música donde los locos que estaban ahí rapeando hablaban hueás que yo vivía. Yo nunca había escuchado eso en mi vida, nunca, porque yo la noción que tenía de música era en Inglés, y la que estaba en Castellano te hablaba de puro romance, o escuchaba cumbia, o sea era otra hueá. Entonces cuando me llegó el casete ‘Lejos del Centro’ de Panteras Negras, empecé a escuchar los beat pa bailar break, pero los locos hablaban de la población, y eran hueás que yo cachaba. Por ejemplo, de los locos que andaban aspirando ‘ñoco’, me gustó caleta esa hueá, o sea el primer disco, el ‘Lejos del Centro’, fue lo que a mí me inspiró pa

hacer rap, y después el ‘Reyes de la Jungla’, esos dos casetes yo los hice cagar escuchándolos, me sé de memoria todas las canciones de esos dos casetes.”⁹⁷

Paralelamente a todo lo que hemos descrito, el hip-hop en Chile, y más aún a partir de las primeras experiencias del rap, se ancló profundamente en el mundo poblacional. Fue allí, en las poblaciones de todo tipo –las que provenían de tomas, las construidas en el gobierno de Frei en los años 60, las de la Unidad Popular, o en los campamentos erradicados por Pinochet, y más adelante en las nuevas villas y poblaciones que la Concertación concentraría en el sector sur de Santiago– donde el hip-hop encontraría su mejor nicho de desarrollo.

“O sea, el hip-hop llegó a acá y lo tomamos como una hueá de nosotros, tiene que ver todo el rollo con lo de los oprimidos. El primer DJ del Bronx era negro y puertorriqueño, y el loco quiso compartir con la gente, y sacó la tornamesa a la plaza. Entonces la hueá siempre ha sido popular, la hueá de estar todos juntos”⁹⁸

El hip-hop de esencia popular no tardó mucho en expandirse por toda la periferia santiaguina, tomándose las calles y retratando las vivencias cotidianas de la juventud popular. Por ejemplo, uno de los primeros grupos de rap en Chile –que ya hemos nombrado– *Panteras Negras*, proviene de la Población Huamachuco, que está ubicada al norte de Santiago en la comuna de Renca. Otro de los principales grupos de la época es *M-16*, que está conformado por jóvenes provenientes de la Población José María Caro en Lo Espejo y de los alrededores de la Población Santa Julia en Macul. Más adelante, se constituirán grupos como *Enigma Okulto*, que se movía entre la Población Jaime Eyzaguirre en Macul y Lo Hermida en Peñalolén, o el grupo que ha dado origen al más potente boom del hip-hop en Chile, *Tiro de Gracia*, que provenía en su totalidad de la Población Los Copihues en la comuna de La Florida.

“Es que yo creo que es una hueá innata: el hip-hop desde que nació, a través de locos centroamericanos y afro-americanos, el hip-hop siempre fue una respuesta a todo lo impuesto en todo sentido, ya sea una hueá racial o, puta, yo creo que es una hueá innata, siempre han ido de la mano la población y el hip-hop, es como la nueva música popular”⁹⁹

Otro de los motivos por lo cuales el hip-hop se afianzó en el mundo poblacional, fue porque era una actividad sumamente asequible debido a los bajos costos que se requerían para practicarlo. Por ejemplo, para bailar no eran precisos más materiales que un par de zapatillas, un superficie lisa y una radio. O para cantar no era necesario poseer capitales para invertir en instrumentos ni en salas de ensayo. El hip-hop tiene esa cualidad autogestionaria muy incorporada, y eso se hizo sentir en las poblaciones, en su condición y en su mensaje.

“Acá el hip-hop tiene una connotación marginal desde sus orígenes, ¿Por qué? Porque es la voz de los marginados, de los marginales; hubo un grupo que se llamaba Los Marginados, M-16, Panteras Negras, Enigma Okulto, la mayoría eran cabros que venían de poblaciones, porque no necesitaban nada para hacer

⁹⁷ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

⁹⁸ 1ª Entrevista BufónK

⁹⁹ 1ª Entrevista BufónK

música, un sintetizador o un computador y listo, se armaba el cuento. En cambio, armar una banda rock no es lo mismo, vale 100 mil pesos el amplificador, 150 la guitarra, entonces tiene como una connotación de clase en ese sentido”¹⁰⁰

De todas formas, la calle asume una doble dimensión, es un espacio de sociabilidad donde el hip-hop se expande rápidamente, pero a la vez es un lugar donde opera una especie de “escuela” que, sin querer serlo, enseña a muchos jóvenes cómo vivir esta cultura. El hip-hop cuenta, dentro de sí, con una dimensión educativa impresionante, en términos técnicos de mejoramiento artístico, como también de valores e ideas que se van generando a partir de las vivencias sociales y personales de quienes lo componen.

“Parte desde ahí, que los cabros que aquí han aprendido a bailar, que han aprendido a rapear, que hoy día están grabando discos, que son artistas buenos, que algunos viven de la música, que hay hueones que son excelentes graffiteros, locos que son DJ, que están poniendo música en las discos, que ganan plata con eso, todos esos locos no estudiaron pa hacerlo, lo aprendieron a la vuelta de la casa o en la plaza. Entonces esa connotación tiene que ver con la misma autonomía que entonces el hip-hop como se propone, ¿cachai?”¹⁰¹

De esta manera nacieron los primeros grupos de rap, con un fuerte contenido de crítica social y ocupando la calle como espacio de asociatividad.

En homenaje a uno de los primeros grupos de rap chileno, que el año 2008 perdió a uno de sus fundadores, intentaremos humildemente reflejar la historia del nacimiento de los grupos de rap, a través de la suya. Es una parte en la historia de vida de Fernando Fierro y el grupo Roca Rapers (antecesor de M-16).

– Roca Rapers en la memoria (un homenaje necesario).

En mayo del año 2008, murió de cáncer Fernando Fierro, uno de los principales promotores de la cultura hip-hop en Chile, y pilar fundamental (junto a Giorgio) del grupo de rap M-16. La presencia de Fernando dentro de la cultura hip-hop es, sin lugar a dudas, una de las más representativas. Comenzó a rapear cuando nadie lo hacía –allá por 1988–, se dedicó a producir música con los mínimos materiales, decidió hacer talleres de hip-hop en las poblaciones cuando esa dimensión entre hip-hop y Educación Popular aún no comenzaba a ser transitada. La vida de Fernando Fierro fue, de alguna manera, una síntesis de la historia del hip-hop en Chile.

Desde su casa de Macul, a un costado de la Población Santa Julia, conoció el breakdance en la calle, y el rap en la escuela. Se propuso hacer un grupo de rap, junto a sus amigos de la época, al cual decidieron llamar los Roca Rapers –por lo prehistórico para hacer música, según cuentan– vivieron su propio proceso de complejización, y comenzaron a politizarse, en los inicios de la transición, cuando lo político estaba cubierto por una estela de olvido, en ese momento decidieron cambiarse el nombre y *tomársela en serio*. Ahí nace M-16:

“Y ahí nos cambiamos a M-16, porque ahí nos creímos más el cuento, porque antes era como jugar, como pasarlo bien, pero ahora era algo más serio, de decir

¹⁰⁰ 1ª Entrevista Claudio, Viernes 28 de Noviembre de 2008, Barrio Yungay.

¹⁰¹ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

las hueás como son, que era asumir una postura política, y en ese tiempo nadie hablaba de política porque era el cambio de la dictadura a la democracia, pero en nuestro vocabulario no estaba esa palabra de política, después uno se da cuenta, y ahí quedamos con el Fierro y seguimos tocando.¹⁰²

Con M-16, Fernando y Giorgio comenzaron a desarrollar un rap con contenido social y político, que intentara retratar las dudas y los problemas que tenían los jóvenes de la época. La idea era que el rap hablara de lo que se estaba viviendo, pero desde un sentido crítico, que muchas veces es el sentido que da la vida en la población, donde los problemas y las necesidades se viven a ritmos más apresurados de lo normal, son otros tiempos. Junto a Panteras Negras, M-16 es uno de los referentes obligados a la hora de buscar a los fundadores del rap en Chile, y que además cuentan con un fuerte contenido de crítica social y protestataria en sus canciones.

“La idea era crear un grupo de rap político, pero tampoco teníamos la palabra ‘política’, porque hoy día tú dices: ‘ahh, nosotros hacemos rap político’, pero en esa época nosotros decíamos que había que hacer un rap conciente, un rap social, con sentido, un rap que dice las cosas, no tenía apellido, ¿cachai?”¹⁰³

M-16 nace en el contexto de la transición a la democracia, precisamente en los momentos donde el discurso de la juventud anómica era más potente y cuando el desapego hacia la política era la imagen hegemónica sobre los jóvenes. De esa forma, existía un sentido de vacío, de que algo faltaba, una especie de trauma sin resolver; los días agitados de las protestas y la lucha contra la dictadura ya no primaban, y había un acuerdo de traspaso del poder donde se asumía que muchos quedaban fuera, entre ellos, los jóvenes. Además, el rap aún era un ejercicio incipiente, aún operaba en pequeños círculos y todavía no era cooptado por la industria. En ese escenario, M-16 planteaba su crítica –áspera, dura y directa– asumiendo el habla de los grandes olvidados de la nueva realidad nacional, donde aparecían nuevos partidos políticos con discursos democráticos de integración y olvido, esa suerte de traición al proceso de lucha contra la dictadura que, se suponía, generaría transformaciones profundas en la sociedad, fue reflejada en las letras y las intenciones del grupo.

“Nosotros éramos un grupo que hacía crítica, pero no a la derecha ni a Pinochet en ese momento, sino que a una crítica total, a los nuevos partidos de izquierda y a los nuevos partidos en general, o sea, nosotros estábamos vinculados en la vuelta de la democracia, pero también había una crítica a esa democracia, a quienes tomaron el poder, a quienes formaron partidos políticos, a quienes participaron de esos partidos, cómo se repartió la torta, y nosotros no estábamos en esa torta ni invitados a ese cumpleaños, nosotros estábamos afuera, éramos lo que les poníamos la música a los locos pa que bailaran, esa era nuestra metáfora”¹⁰⁴

Este escenario adverso para la juventud, desintegrada a la fuerza, apartada de la fiesta y la espera de la alegría, no mermaría la voluntad de M-16 para continuar su camino. En 1991, Fernando invita a Giorgio a realizar el primer taller de hip-hop del que se tenga memoria en

¹⁰² 1ª Entrevista Giorgio.

¹⁰³ Ibid

¹⁰⁴ Ibid

la historia de la cultura. Fue en Macul, y bajo el alero de la Municipalidad, a través de los proyectos de apoyo a las *Iniciativas culturales*, que se realizó este taller, sin pensar siquiera que a la postre esa práctica de auto-educación, nacida desde la necesidad de compartir conocimientos y técnicas para perfeccionarse continuamente en la creación musical, se transformaría en la base esencial de todos los proyectos por construir un Movimiento Hip-Hop en Chile. M-16 comenzó a relacionarse más continuamente con Panteras Negras, Los Marginales y otros grupos de rap que tenían la intención de crear una organización donde convergieran los cultivadores del rap político, y es así como Fernando y Giorgio comienzan a participar en “La Coalixión” –la primera experiencia del hip-hop político en Chile– con la intención de profundizar sus conocimientos, prácticas e intentar difundir su visión sobre el hip-hop. Mientras dura la experiencia de “La Coalixión”, Fernando continúa desarrollando los talleres de hip-hop:

“Como teníamos conocidos en las Universidad y habían locos que hacían actos políticos y salían invitaciones, y ahí nos invitaron a hacer otro taller en El Bosque, y Fernando postuló a otro proyecto y ganó, y se pegaba el pique todos los fines de semana p’allá, y cuando ganamos ese proyecto de Macul, de Iniciativas Culturales, nos compramos una batería, en esa época nos ganamos como 120 lucas, y ya con esa plata compramos la batería, que era programable, y esa la usábamos en el taller, y de ahí uno fue aprendiendo y fue enseñando a la vez, entonces se fue al Bosque y después a la Jaime Eyzaguirre a hacer un taller y después volvió a Macul a hacer otro taller que fue el Charquiklan, por el 95 más o menos, o sea tenis varios procesos de talleres... Y ese taller del Charquiklan fue el que trajo a más cabros, de hecho ahí llegó el Guerrillero, y ese fue nuestro aporte al hip-hop, porque el Fierro fue el fundador de los talleres”¹⁰⁵

En 1996, “La Coalixión” deja de trabajar sistemáticamente y se vive una dispersión de los distintos grupos de rap que la conformaban. Algunos, como “Tiro de Gracia”, son contratados por grandes multinacionales –como EMI–, y comienzan a difundir su música y ampliar los horizontes del hip-hop, dejando de lado, eso sí, la característica política que primaba en los discursos de los grupos que integraban “La Coalixión”. Otros grupos sufren la persecución policial y judicial, como el caso de la querrela interpuesta por Carabineros de Chile y el Consejo de Seguridad Interior del Estado contra Lalo Meneses (Panteras Negras) por el tema “Guerra en las Calles”, y algunos dejan de cultivar el hip-hop y experimentan con otros estilos musicales. M-16, por su parte, insiste en su trabajo desde los talleres de hip-hop, enseñando, cuestionando y aprendiendo.

Posteriormente, Giorgio experimentaría con dos programas de radio llamados *HipHopLogía* (Radio Nuevo Mundo y Radio Tierra, 2000), en conjunto con GuerrillOkulto y SubVerso. De allí en adelante, se plantearían la realización de un taller en Villa Francia, y luego la necesidad de construir una organización hip-hop que generó una gran necesidad de vivir un proceso de politización (propio). Una vez que termina la experiencia de *HipHopLogía*, Giorgio y Fernando continúan con los talleres y la música, en los ritmos que se los permitía su condición de trabajadores, padres y, en el caso de Fernando, de guía scout.

Como decíamos al principio, Fernando Fierro es una especie de cartografía de la historia del hip-hop en Chile; fue protagonista de sus procesos más relevantes y nunca dejó de estar presente. Pero esta historia llena de vivencias, asociatividades, organizaciones,

¹⁰⁵ *Ibid*

talleres, mensajes, aprendizajes y un largo etcétera, comienza mucho antes que Fernando y Giorgio tocan por última vez en el escenario de la “Fiesta Zulu” que daba inicio al “Primer Festival Planeta Rock” en enero del 2008.

Comienza hace exactamente veinte años, cuando un grupo de escolares decide armar un grupo de música, llamado Roca Rapers. Intentaremos, en estas páginas, hacer un breve recorrido por ese experimento musical y afectivo que dio origen a uno de los principales referentes del hip-hop en Chile.

Corría 1988, y mientras el país se debatía entre el “Sí” y el “No”, un chico de 13 años de la Población José María Caro había viajado a Austria. Allá, su prima le obsequió unos vinilos de música que se ocupaba para bailar *break*; era su tesoro personal. Con ellos, había conocido el baile, escuchado rap y empezaba a entender lo que era el hip-hop. De vuelta en Chile, Giorgio conversaba con otro de sus primos –Giovanni– sobre esto, y él en su colegio era compañero de Marcelo, que también se interesaba por esta música novedosa que se llamaba rap. Marcelo, o Teco, a su vez, era hermano de Fernando. En ese momento, el primo de Giorgio le hace una invitación para juntarse a tocar música e intentar formar un grupo. La cosa era simple: Giorgio tenía un teclado que podía servir, y ellos habían logrado construir una batería con bidones, tarros y cartones. Mezclando ambos instrumentos, se podía experimentar con algunos sonidos.

“Y ya po, fuimos, y yo pensé que íbamos a llegar a una sala de músicos po, y llegué así, y era en el patio la sala po, y la batería eran puros bidones y tarros, y había una tornamesa de esas antiguas, de esas de maletas, y yo dije: ‘ya po esa hueá es pa mí’, y yo dije: ‘ya, yo quiero estar en la tornamesa, no me interesa el teclado, tomen ahí está el teclado, háganlo ustedes”¹⁰⁶

Literalmente, nadie sabía tocar nada, sólo había nociones o intenciones, nada claro. Todo fue un auto-aprendizaje, con lo que apenas se tenía, pero con la convicción de que era necesario construir una herramienta para poder contar, expresar, decir lo que se pensaba en ese momento. Junto con el aprendizaje musical, también se asume que la letra de los temas debe contener un sentido social explícito, y eso era porque habían conseguido algunas traducciones de canciones de Public Enemy o Run-DMC, donde se hablaba sobre el conflicto y las diferencias raciales en Estados Unidos. Eran más necesidades que certezas.

“Nada po, y ellos tampoco, sabíamos que se usaba una tornamesa y que se metía ruido, pero no sabíamos nada más, ni cómo se hacía, si era con mezclador o no, si había que hacerle así o asá, si había que mover la aguja o el disco po... y ya po, y me di cuenta que había que generar un sonido, y en base a lo que habíamos escuchado, pero a la vez no sabíamos. Era como una investigación sobre otra, así que a inventar no más, a inventar lo que queríamos expresar”¹⁰⁷

La búsqueda del origen del rap los llevó a entender que el hip-hop era una construcción cultural de fuerte contenido social y que provenía de los sectores más segregados de la sociedad norteamericana; así, se identificaron con los fundadores de esta cultura, que se componía principalmente de negros que vivían en los guetos, pero también de muchos inmigrantes, latinos, mexicanos, sudamericanos, caribeños, africanos, europeos, etc.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ *Ibid.*

“Habían muchos latinos, y demás que hubieron chilenos, brasileños, argentinos, sudamericanos, y el rap se hizo entre todos, en una mezcla, una diversidad de etnias po, y los que prevalecieron fueron los negros, negro-americanos y los latinos quedaron atrás, pero el hip-hop nació entre negros, latinos, y blancos que vivían en las poblaciones. Entonces era una hueá de clase po, y ahí nació la hueá del rap y después se popularizó, se marketeó”¹⁰⁸

Los Roca Rapers, en su búsqueda por encontrar a otros que, al igual que ellos, se sintieran identificados por esta expresión cultural, llegaron a “Bombero Ossa”, ese pasaje ubicado a un costado del Paseo Ahumada, y que a fines de los años ochenta era el centro de reunión de los jóvenes que bailaban break. Allí, aparte de compartir y generar vínculos, podían adquirir música o videos copiados, leer alguna fotocopia de revista o de artículo relacionado al hip-hop y comenzar a entender un poco más lo que significaba aquello. Los Roca Rapers siempre insistieron en el sentido local que había que darle a la cultura; estaba bien que llegara del norte, pero acá también había problemas sociales, desigualdad y luchas que si bien no eran raciales, sí eran populares.

Entre Festivales de Colegios, Tomas Culturales y Actos Políticos, Roca Rapers ya asumía que el hip-hop debía traspasar las barreras de propia cultura y relacionarse con otros sectores y procesos. En esos momentos, ya son cinco integrantes: Fernando, Giorgio, Teco, Giovanni y Rodrigo, que se integra como tecladista, que se mezclaban entre varios amigos más que hacían de acompañantes y público en las presentaciones.

Roca Rapers representa, de alguna manera, la esencia autogestionaria del hip-hop, se inventaron con lo que tenían a la mano, no necesitaron más que la necesidad de entregar su mensaje y trabajar para ser escuchados. Todo fue un experimento, de los primeros y más significativos. La historia del grupo es muy breve, no alcanzan a ser dos años, pero el legado y la importancia que representan para el hip-hop chileno es indudable.

“Tuvimos todo un cambio por el 90, en que el Marcelo tomó la decisión de dedicarse más a sus proyectos, tenía algunas diferencias con las metodologías de trabajo que queríamos desarrollar, y él también estaba embalado con su pareja y en esa onda de trabajar y no siguió, y mi primo, él empezó con la poesía, se fue vinculando con la poesía, estuvo haciendo talleres y se desvinculó de lo que era el rap, y después él toma el rumbo y se va a la Marina y se fue pa allá y después ya no volvió, se desvinculó totalmente, y quedamos nosotros no más po, el Fierro y yo”¹⁰⁹

Con la nueva configuración, se decide cambiar el nombre a algo más corto y representativo de su mensaje, pero que además implicaba asumir una postura política sobre la realidad y el contexto nacional. A esto también se suma que conocieron a los Panteras Negras, y ellos les facilitaron pistas grabadas con máquinas de sonidos. Ya no era necesario ser tan prehistórico, ahora era más que meter bulla, era –como dice Giorgio– *tomarse en serio la cosa*. Es en este ambiente de responsabilidad que nace M-16.

¹⁰⁸ *Ibid*

¹⁰⁹ *Ibid*





Giorgio y Fernando, M-16.

3.- Del Paseo San Agustín a la Estación Mapocho: Expansión territorial del Hip-Hop.

En 1991, ya exiliados de Bombero Ossa y “El Callejón”, los grupos de breakers y los seguidores de la cultura hip-hop deben ubicarse en un nuevo espacio para seguir dándole continuidad a sus reuniones de los fines de semana. Y la solución no pasaba por pedirle a alguna municipalidad un espacio específico para juntarse, sino que, por *tomarse* ellos mismo un lugar escogido voluntariamente, el cual se re-significara con la carga identitaria del hip-hop. Es así como se llega a la entrada de la Galería Comercial San Agustín, ubicada en la calle San Antonio muy cerca de la intersección con calle Agustinas. O sea, nuevamente en pleno centro.

Son los años en que la estética y la apariencia están gobernadas por el uso del buzo deportivo, que era generalmente acompañado de algún estampado hecho a mano o con la técnica de la serigrafía. Se cortaban pedazos de géneros en que se dibujaba el símbolo de Public Enemy o Run-DMC, para luego coserlo en alguna parte visible del buzo. Con eso bastaba para identificarse.

“O sea, vo al tiro cachabai, si caminabai por el centro y había un loco con una polera de Public Enemy, cachabai que al weón le gustaba el hip-hop al toque, pero era difícil encontrarlos. Y la mayoría de los que lo teníamos, lo hacíamos nosotros mismo, ¿cachai?”¹¹⁰

Además del uso de buzos y estampados, hubo otras expresiones estéticas que llamaron mucho la atención de quienes se sentían identificados por el hip-hop. Los breakers estilaban ocupar unos colgantes creados por ellos mismos en los que se podían apreciar los símbolos

¹¹⁰ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto

de marcas de automóviles como Mercedes Benz, Volvo o Volkswagen. Esas insignias eran arrancadas de una patada u otro golpe violento de los chasis de aquellos vehículos. Era, sin lugar a dudas, una expresión de rechazo a la ostentación que representaba el poseer aquellos vehículos tan caros. ¿De qué le va a servir a un joven urbano-popular poseer uno de esos símbolos, sino para demostrar su atrevimiento de enfrentarse cara a cara con quienes poseen la riqueza y segregan al resto? Otra de las expresiones más utilizadas, correspondía a una manufactura de cuero relleno con lana sobre la cual dibujaban la imagen de África rodeada de los colores representativos del país negro.

“Y lo otro que estuvo de moda eran los ‘afros’, que le llamaban. Vo pescabai un pedazo de cuero, lo cortabai redondo, y les dibujabai África, y con lana vo lo cosíai, y hacíai los tres colores, verde amarillo y rojo, y esa hueá vo la llenabai con cualquier cosa, esponja o algodón, lo tapabai con otro cuero encima, y lo cosíai, y te quedaba una cosa de cuero redonda, le poníai una argollita y te lo colgabai, a eso le llamaban el ‘afro’. Después ya más adelante, empezó a tener otra connotación, yo por ejemplo después me hice una que tenía a Chile, o después América Latina.”¹¹¹

San Agustín, representa un nuevo hito dentro de la historia del hip-hop en Chile. En sus alrededores, comenzaron a mezclarse los antiguos habitantes de Bombero Ossa con los recién llegados que venían en busca de información, con afán de presentarse, y de generar nuevos lazos con otros grupos que no conocían. En el Paseo San Agustín, puede observarse por primera vez una diferencia generacional entre quienes cultivaban el hip-hop. Los más antiguos recibieron el apelativo de *Vieja Escuela*, mientras que los recién llegados se auto-asignaron el nombre de *Nueva Escuela*.

Básicamente, las diferencias entre estas dos generaciones radicaban en los siguientes puntos:

- La *Vieja Escuela* seguía cultivando el breakdance como expresión artística fundamental. Mientras que la *Nueva Escuela* se sentía más identificada con las expresiones del rap
- La *Vieja Escuela* mantenía en pie los valores originales del hip-hop, aquellos que hablaban de paz, amor y respeto, donde la asociatividad entre pares era fundamental. La *Nueva Escuela*, en cambio, estaba más profundamente influenciada por los imaginarios que se exportaban desde Estados Unidos a través de las cadenas televisivas y los grandes sellos discográficos, donde se resaltaba el individualismo, la riqueza, la violencia y el uso de armas, dando origen con ello a una nueva corriente de hip-hop, conocida como *Gangsta Rap*.
- Los integrantes de la *Vieja Escuela* eran cada vez menos, mientras que quienes integraban la segunda generación del hip-hop en Chile crecían a pasos agigantados.

No podemos pensar que estas características operan como leyes rígidas ni mucho menos; son relaciones que se dan en el tiempo, que se funden y separan, que se mezclan y rechazan. Lo importante es resaltar que, en la medida que avanzaba el tiempo, el hip-hop iba creciendo en los distintos territorios periféricos y, por tanto, también iba masificándose su presencia en los puntos céntricos de reunión, generando, obviamente, tensiones y relaciones entre los grupos que ahí co-existían.

¹¹¹ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto

Durante cinco años, los jóvenes hiphoperos convivieron en las afueras del Paseo San Agustín, hasta que una vez más fueron expulsados, o bien *alejados* producto de las transformaciones del entorno que generaron los locatarios. Rainer Quitzow señala que: “apareció una nueva ola de jóvenes, gran parte de los cuales sabían muy poco sobre el pasado en Bombero Ossa y el Paseo San Agustín, porque el escenario se había movido una vea más. Cuando los dueños del área alrededor del Paseo San Agustín cerraron con barreras el lugar, los muchachos se fueron a la Estación Mapocho, lo que se convirtió en el punto de reunión de tres grupos: los más recientes, los *b-boys* originales y su “descendencia”. Los días sábado el número de jóvenes *rapeando*, bailando simplemente pasando el rato podía alcanzar fácilmente a las 300 personas”¹¹². Es así, entonces, como se llega a las afueras de la Estación Mapocho, para reproducir una vez más una tradición que ya tenía diez años: mantener un punto de reunión semanal en el centro de la ciudad para que los jóvenes pudieran llegar. Posteriormente, el grupo de Estación Mapocho sufrirá divisiones internas producto de la convivencia de muchos grupos pequeños que concurrían al lugar. Es por ello que un grupo de *b-boys* optará por trasladarse al Parque Forestal, en el frontis del Museo de Arte Contemporáneo.

De esta manera, damos cuenta de cómo, en su primera etapa, quienes integraron la cultura hip-hop fueron ocupando espacios céntricos para reunirse, comenzando con ello también una lucha que no se detendría entre los hiphoperos que habitan y subvierten el espacio urbano y quienes se resisten a esas transformaciones.

4.- 4 Ramas, 4 Armas.

El hip-hop es una especie de recipiente cultural en que entran y salen diversas expresiones artísticas, sociales, y valóricas. Se habla, por tanto, de que está compuesto por ramas que crecen a partir de un tronco común. Ese tronco es el hip-hop, y cada una de sus ramas son las expresiones que de él salen y que a él llegan. Hoy se habla de muchas ramas, se incluye la educación popular, el conocimiento, la hermandad, la autogestión, el respeto, la administración, la producción, la economía popular, etc. Pero en un inicio se contaban básicamente con cuatro ramas, que fueron las fundamentales y las que dieron origen a esta cultura. De más está decir que entre ellas se encontraban los DJs, y los bailarines de breakdance, pero también estaban los MCs y los graffiteros.

En la medida que cada una de estas ramas se fue expandiendo y articulando en Chile, es que podemos hablar del origen del hip-hop. Las ramas fueron la vía de expresión que hallaron los jóvenes para expresarse y desarrollar sus capacidades creativas. Haremos un breve recorrido por cada una de estas expresiones.

a) El Breakdance: Tradición de Danza Ancestral.

Como hemos ido estableciendo, “el *breakdance* (o simplemente *break*) es el baile por excelencia de la cultura Hip-Hop. Es una danza que incorpora pasos casi sobrehumanos, con movimientos y piruetas que desafían la gravedad, llevando el cuerpo a hacer cosas impensables en el aire y en el piso”¹¹³. Los antecedentes de por qué las comunidades bailan

¹¹² Quitzow, Rainer, “Lejos de NYC:...”, op cit, pág. 9

¹¹³ HipHopLogía, *Tradición de Danza Ancestral*, Paneles 2001. Archivo personal.

como rasgo identitario habría que buscarlos muy atrás en el tiempo. Y más aún tratándose de un baile que proviene de culturas que inmigraron a la fuerza a Estados Unidos. Es una relación que se genera entre los seres humanos y su entorno; muchas veces el baile era el resultado de una expresión ritual en que los cuerpos entraban en sintonía con el resto de la naturaleza y los movimientos se sincronizaban al ritmo de los tambores u otros instrumentos rústicos. El baile, es ante todo, una expresión de la vida en sociedad.

Lo más evidente, eso sí, en términos de la historia del hip-hop, es que esta forma de baile llegó de la mano de los ritmos negros de los años setenta, como el *funk*, cuando se comienzan a inventar los primeros pasos que imitan movimientos mecánicos y robotizados.

Con posterioridad, y frente al surgimiento de los primeros DJs, el Breakdance asumió su verdadera posición, la del piso, “donde la creatividad de los bailarines alcanza su máxima expresión al saltar y girar rápidamente”¹¹⁴. Así, el *break* se convierte en una sensación de libertad para el cuerpo y la mente de sus practicantes: los *b-boys* (si son hombres) y *b-girls* (si son mujeres).

El break siempre se baila en círculo (colectivamente) y sus cultores son muy propensos a enfrentarse en batallas frente a otros grupos, para demostrar sus habilidades y destrezas en el piso. “Dentro del Hip-Hop, el break es además una forma de expresar una rebeldía contracultural que resiste ser etiquetada o catalogada, se sale del margen de lo que conocemos por “baile”. Para muchos de sus cultores en Chile, es una forma de descargar sus malas vibras y su rabia, enseñando a nuevas generaciones el poder de la liberación del cuerpo”¹¹⁵

Uno de los valores fundamentales que representa el break dentro del hip-hop es su dimensión colectiva, de superación y constante aprendizaje, pero además es reconocida como una de las primeras expresiones artísticas que conformaron el hip-hop.



“Bailando breakdance”, Festival ‘Rima tras Rima`, Población José María Caro. 2001.

b) Los DJs: Piratas Musicales.

¹¹⁴ Ibid.

¹¹⁵ Ibid.

“El DJ es para el hip-hop lo que el director de orquesta es para la música clásica: el genio creativo; el que maneja el tono; el que puede producir, en el sonido, potencia o sutileza. En realidad, todo el concepto musical del hip-hop –su estética, sus ritmos, sus innovaciones– existe gracias al DJ”¹¹⁶. Como hemos expuesto más arriba, los Disc Jockey (DJ), provienen de los sectores más segregados de las grandes ciudades (al igual que todas las expresiones artísticas del hip-hop) y por tanto, comenzaron a incidir rápidamente en su entorno local. Seleccionando y produciendo música. “Hay dos tipo de DJ, el que hace música que también se le llama productor; y también el que hace tornamesismo”¹¹⁷.

La diferencia entre estos dos tipos de DJ radica en que aquel que está dedicado a la producción musical (o *beat maker*) se ocupa de crear las bases de sonidos para que los MCs y raperos puedan cantar e improvisar y los breakers puedan –asimismo– bailar. La base de la música hip-hop se genera a partir de un ordenamiento rítmico de sonidos digitales o sampleos de batería (bombo / caja / hi-hat), sobre una pista de música pre-establecida. Este tipo de producción musical, de tipo digital, le entrega al hip-hop un elemento de mucha importancia: el sampleo. Un sampleo (derivado de la palabra inglesa *sample*, o “muestra”) cumple una función muy similar a lo que en un texto sería una cita o referencia bibliográfica. Es un pequeño extracto de una canción de otro autor que ha sido utilizada para crear una nueva producción musical. En Chile, generalmente se hace sin permiso ni autorización, pero a la vez se utiliza con un sentido histórico e identitario muy potente. Si contáramos cuántos sampleos de canciones de Víctor Jara o Violeta Parra ha ocupado el hip-hop chileno, de seguro tendríamos que hacer una gran lista. Por ello, es un material histórico, que refleja el respeto de los raperos por la cultura popular y su identificación con ella.

El otro tipo de DJ que existe, y probablemente el más común, es el que se dedica al *tornamesismo*, es decir, a trabajar con las opciones que entrega la tornamesa, que pueden ser el *break-beat* (repetición constante de una determinada parte de una canción) o el *scratch*, que es “poder controlar el vinilo desde tu tornamesa y el mezclador, produciendo sonidos distintos a partir del que está en el vinilo; es como un reciclaje musical, es jugar con un sonido que ya estuvo grabado o que lo puedes producir ahora”¹¹⁸. El sonido más común del scratch es el de un disco rayado.

La importancia del DJ para el hip-hop, también radica en que es el responsable de la dimensión festiva y alegre del hip-hop. Los DJs son los principales promotores de la música, quienes la seleccionan, ordenan y producen. Y además, “sigue siendo el compañero de armas del MC, tanto en el proceso creativo como sobre el escenario”¹¹⁹

c) El Graffiti: Arte Callejero.

Si uno camina por las calles de Santiago, o de cualquier ciudad relativamente grande, es muy probable que se encuentre con figuras, dibujos y letras que tienen la característica común de estar hechas con pintura en spray (comprimida a base de gas), con muchos colores, trazos gruesos, letras prominentes, y en un insinuado desorden. Son expresiones visuales que muchas veces son ininteligibles para el observador común y corriente que no tiene nada que ver con el mundo hip-hop, pero que para los jóvenes que lo cultivan es ya un

¹¹⁶ HipHopLogía, *Piratas Musicales*, Paneles 2001. Archivo personal.

¹¹⁷ 1ª Entrevista Dj Baladi, 25 de Julio de 2008, Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, Ñuñoa.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ HipHopLogía, *Piratas Musicales*, op.cit.

leguaje propio, una forma de comunicarse en una ciudad que más los rechaza que integra. El graffiti es una práctica subversiva que busca informar, comunicar y expresar mediante el trabajo artístico visual una determinada realidad social. En grandes ciudades como Filadelfia, Ciudad de México o Sao Paulo, los graffiteros han pintado edificios completos y superficies de cientos de metros cuadrados.

En Chile, el graffiti no se ha quedado muy atrás de sus referentes internacionales, puesto que acá se ha ido fundiendo con la cultura popular que ya poseía una vasta tradición muralista, sobre todo en las poblaciones. Basta con darse una vuelta por los pasajes de la Población La Victoria o Villa Francia, para darse cuenta cómo conviven los graffitis al lado de los murales que comunican al pueblo el sentimiento de sus luchas.

Probablemente el graffiti fue una de las últimas ramas en pronunciarse masivamente en Chile, pero cuando lo hizo —a mediados de los años noventa— dejó en claro que es una de las expresiones artísticas del hip-hop que mayor impacto genera sobre la sociedad. Los primeros graffitis en Chile se pueden encontrar desde 1983 en adelante, pero con mucha irregularidad, ya que no fue hasta 1995 que esta rama explotó intensivamente. Ese año, la marca deportiva Reebok financió una producción graffitera en las alturas de un supermercado ubicado muy cerca de la intersección de las calles Portugal con Alameda, en pleno centro de Santiago, lo que de paso, significó que los graffiteros encontraran un punto de reunión semanal en el espacio conocido como “remodelación San Borja”. De la misma manera que ocurrió con Bombero Ossa, San Agustín o Estación Mapocho (donde también asistían los graffiteros), este lugar se transformó en un sitio de comunicación y creación. Allí se comercializaban latas, válvulas, o revistas y de paso se aprendía colectivamente sobre técnicas o estilos. La masificación tardía (en comparación al break o el rap) del graffiti se explica también debido al alto costo de su principal instrumento de trabajo: las latas de spray en los años ochenta costaban más del triple de lo que valían a mediados de los noventa.

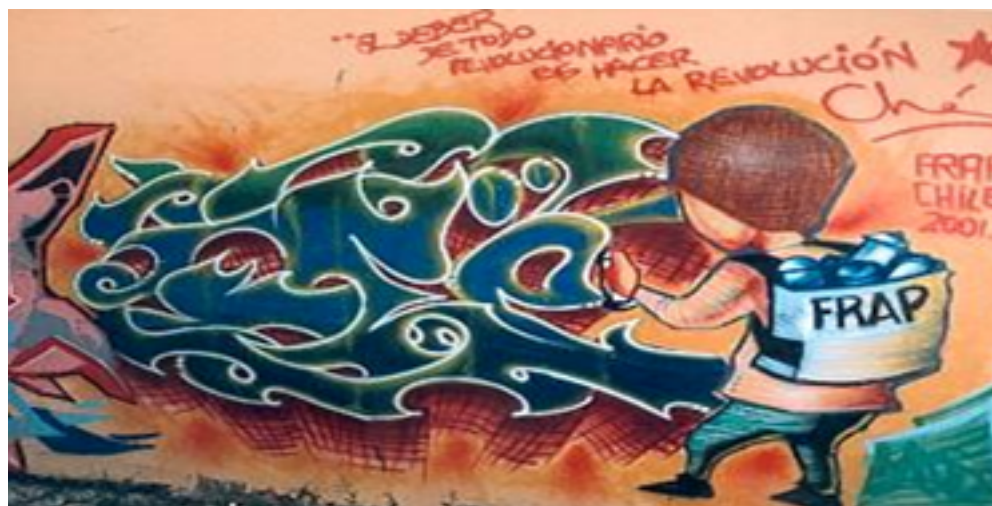
El graffiti que se plasma sobre las murallas se puede expresar en *piezas* (cuando son más pequeñas y se encuentran solas) o en *producciones* (cuando son más extensas y coexisten varias piezas). Generalmente, los graffiteros se organizan en *crews* y por consiguiente tienden a crear colectivamente, pero de igual manera existen las obras individuales. Los graffiteros (o escritores) comúnmente firman sus trabajos con algún apodo o “chapa” que los identifica a ellos y a sus *crews*. Esta firma que recibe el nombre de ‘tag’ se popularizó ampliamente a través de la presencia de los escritores en la ciudad, “las firmas permitían a los escritores esconderse bajo un nombre ficticio, siempre marginal. Su inicio fue como una imitación de lo que venía de afuera, nombres de sus grupos musicales o integrantes. Nombres como “Crazy Legs” o “Seen” marcaron los inicios en Nueva York. La marginalidad en la cual debía desarrollarse la actividad obligaba a buscar la forma de mantener el anonimato, ya que la mayoría de las veces el Graffiti es ilegal. En el Graffiti no puede haber nombres, rostros ni nada que identifique a los autores. La libertad que necesita la actividad de un *Escritor* parte de mantenerse anónimo”¹²⁰.

De esta manera, muchos jóvenes incursionaron en el graffiti, algunos para quedarse y dedicarse por completo a la creación de piezas y producción, como otros que sólo incursionaron en el tag, y con ello bombardearon la ciudad entera con su presencia.

El graffiti genera un diálogo con quienes lo observan a diario o de improviso, comunica, demuestra, denuncia, habla por sí solo, y establece una conversación con cada quien se detiene a mirarlo. “El Graffiti no es decoración, es subversivo. El Graffiti es acción simbólica,

¹²⁰ Yutronic, José y Pino, Francisco, *El libro del Graffiti de Pardepés. Una ventana hacia el mundo del graffitero chileno*, publicado por PARDEPÉS, Impreso en Temuco, Chile, 2005, pág. 16

cultura popular, revuelta, improvisación, disensión (y no consenso), pura inspiración”¹²¹. Esta naturaleza subversiva ha sido la que ha generado tanta incomodidad para las distintas Municipalidades de Chile que se han visto enfrentadas a cómo las murallas de sus comunas son inundadas de graffitis que comunican lo que sienten sus creadores, que muchas veces no viaja en la misma sintonía que quienes detentan el poder. Por eso, alcaldes como Pedro Sabat (Ñuñoa), Raúl Labbé (Providencia) o Joaquín Lavín (ex alcalde de Santiago), han promulgados sendas normativas inquisidoras contra el graffiti, persiguiéndolo y atacándolo. Pero nunca venció. Porque ya sea en la oscuridad o a plena luz del día, el graffiti seguirá estando y los graffiteros continuarán comunicando, en las calles, donde pertenece.



Graffiti: FRAP. 2001

d) El Rap: Nuestra Arma es la Palabra.

“En un pueblo sin escritura, sólo la tradición oral era capaz de mantener viva la cultura y la memoria. Los *griots*, antiguos poetas-músicos africanos que cumplían esta función educativa en la tribu, contaban una historia en verso, rimando, podían ser una leyenda, un mito, un cuento chistoso, o la historia de una familia. Todos sus poemas tenían una moraleja, una enseñanza, sabiduría. Estos son los orígenes, las raíces profundas del *rap*”¹²². Como se establece, el rap tiene sus vinculaciones más esenciales en la oralidad, en la transmisión social de la memoria, y de la misma manera en que los pueblos africanos tenían a sus *griots*, y el pueblo mapuche a sus *weipufes*, la cultura popular de los bajos fondos urbanos dio origen entonces a los raperos.

El rapero es, ante todo, un comunicador social: rapea a partir de sus vivencias cotidianas, de lo que va viendo, sintiendo y analizando, y así sucesivamente va ascendiendo en una escala de complejidades hasta llegar a plantear a través de sus canciones temas de relevancia nacional o local. No es que se genere una especie de niveles para ir superando, sino que elecciones sobre qué es lo que se quiere relatar. Muchas veces, se ha ocupado el rap para ir definiendo corrientes dentro de la cultura. Esto se debe a que es en el rap donde el mensaje se vuelve más explícito, y por eso a través de él se pueden observar

¹²¹ Ibid, pág. 199

¹²² HipHopLogía, *Nuestra Arma es la Palabra*, Paneles 2001. Archivo Personal.

los intereses de la juventud que lo practica. Por ello se ha hablado, por ejemplo, de rap *gangsta*, *cristiano*, *político* u otros.

Con el desarrollo del hip-hop, quienes se dedican a comunicar a través de sus canciones se han dividido en dos grandes grupos¹²³. Los Maestros de Ceremonia, o MCs, y los raperos. La cualidad de los primeros es que han desarrollado la capacidad de improvisación y pueden disponerse a cantar sobre cualquier pista lanzada por un DJ o practicando el estilo libre (*free-style*). Además, el MC debe desarrollar la condición de animador grupal, es decir, puede convocar, atraer la atención del público, y poder conducir un determinado evento. De otra parte, los raperos y raperas son todas aquellas personas que escriben sus canciones y que no han desarrollado la capacidad de improvisación ni de animación, pero que sí pueden comunicar sus impresiones de la vida y la sociedad a través de la música.

Los MCs, al igual que los b-boys, se enfrentan en batallas, donde las capacidades de improvisación y destreza vocal son determinantes para lograr el reconocimiento de los pares. Aquellas batallas o encuentros de improvisadores no son exclusividad del hip-hop, sino que ya se realizaban en las antiguas haciendas a las que se trasladaba a los esclavos africanos, o en las *coplas* colombianas y en las *bombas* puertorriqueñas. Acá en Chile, muchos raperos se han sentido identificados con la tradición de las payas, aquel arte de improvisar rimas y versos acompañados de una guitarra o guitarrón.

Fue precisamente con la masificación de las distintas ramas que componían al hip-hop que ya era necesario hablar de una cultura. Como hemos visto en el desarrollo de nuestro estudio, la ampliación de cada una de estas ramas y la toma de conciencia sobre lo que es el hip-hop va acompañada de una potente expansión en el mundo popular poblacional. Fue allí donde se desarrollaron las primeras asociatividades.

¹²³ Es preciso aclarar que todas estas definiciones y construcciones categoriales no son leyes del hip-hop, sino que han sido convenciones informales, expandidas a través de las redes asociativas de los jóvenes hiphoperos. Lo que deja abierto el camino para elaborar muchas otras definiciones sobre las ramas y las subcategorías del hip-hop.





“Polaryz” en el Sudaka, Concepción, 2003



“SubVerso”, acto central Marcha 12 de Octubre, 2003

5.- Asociatividades originales.

Si bien el hip-hop buscaba espacios céntricos para reunirse todas las semanas a compartir e intercambiar experiencias, seguían siendo los espacios *lejos del centro* los que más nutrían a esta cultura. El arraigo del hip-hop en las poblaciones se hacía evidente en la relación de pequeños grupos de afinidades que se reunían en torno a su gusto por el hip-hop. Es así como aflora una incipiente dimensión asociativa, que se expresa a través de diversas formas:

- *Piños*, grupos de jóvenes que se agrupan en torno a un interés común y que se ocupan de profundizar sus conocimientos y acciones sobre lo que realizan. En el hip-hop abundan en el mundo poblacional
- *Clikas*, asociaciones informales de jóvenes que comparten su gusto por el hip-hop. Y que generalmente se centra en la imagen de un grupo o corriente determinada
- *Crews*, probablemente son la base asociativa más extendida del hip-hop, están compuestas por jóvenes que se dedican a cultivar alguna de las ramas más tradicionales del hip-hop: breakdance, graffiti, o rap

Estas expresiones asociativas básicas son fundamentales dentro de la cultura hip-hop en Chile. Primero, porque casi en su totalidad provienen del mundo poblacional; segundo, porque son el vehículo fundamental de difusión de la cultura; y tercero, porque son la bisagra que conecta al hip-hop local con los imaginarios que provienen del extranjero.

“Y ahí hicimos un grupo de raperos, y yo pertenecía a un grupo de allá que eran los NPH, que eran allá del sector. NPH significaba ‘No Preguntís Hueas’, (risas), y ese fue como mi primer piño de locos raperos, que escuchaban rap, y toda la movía, y que andábamos bailando rap”¹²⁴

Es en los primeros años de la década de los noventa, estas expresiones asociativas comienzan a tomarse las calles de las poblaciones, con al menos tres tipos de dimensiones.

Aquellos que comienzan a bailar un tipo de música que se conocía popularmente con el nombre de “rap”, pero que en realidad correspondía a un estilo de música que se llama *Funky Fresh*, y que es una de las derivaciones del breakdance. Ese tipo de música llegó masivamente a Chile alrededor del año 1995, en uno de los primeros booms masivos del hip-hop, que se produce precisamente por la masificación del *Funky Fresh* y su presencia dentro de las radioemisoras y los programas de televisión. Es la misma época en que comienzan a abundar las discotecas que se especializaban en el rap, como la *Times* o la *Metrópolis*. Flu, uno de los MCs del consagrado grupo de rap *Salvaje Decibel*, recuerda que a mitad de los noventa:

“hubo un boom acá en Chile de lo que era el Rap, aparecieron grupos como Snap, dentro de lo que es el rap bien popero, porque llegaba a la radio, y nuevamente como que se empezó a cultivar un nuevo tipo de baile que era muy conocido, a este tipo de baile que hacían los cabros, que yo veía en el colegio, y que en ese momento se le llamaba bailar rap no más, y que después supe que es un estilo que se llamaba Funky Fresh.”¹²⁵

Otra manera de expresión que tenían los piños, clikas o crews, era el aún incipiente rapeo, específicamente representado en el “estilo libre”, o *freestyle*, es decir, en la capacidad de improvisación que habían desarrollado los jóvenes populares para competir y compartir

¹²⁴ 1ª Entrevista BufónK

¹²⁵ 1ª Entrevista Flu, Miércoles 25 de Noviembre de 2008, Centro Social Okupado “La Escalera”, Santiago Centro.

con sus pares. Las *crews* se reunían constantemente alrededor de un círculo humano para compartir sus *freestalas* (otro nombre que recibe este estilo), o en una plaza en la noche, o en cualquier lugar de la calle que representara un lugar seguro para practicar. Esto es una dimensión que, desde su comienzo, nunca ha desaparecido de la historia del hip-hop en Chile. Hasta el día de hoy, muchos grupos de jóvenes hiphoperos se reúnen en torno a estas asociatividades primarias para continuar construyendo cultura.

Por último, también existía la posibilidad de dedicarse al graffiti, o en general al rayado de muros, que se convierten en un verdadero espacio de comunicación e información para quienes comparten un espacio de sociabilidad en la calle.

“Y después ¿qué hacís de las dos hasta las once de la noche mientras tus viejos están en la pega?, y tú estai jugando a la pelota y rayando y escuchando la música de los cabros que se juntaban en la plaza, que eran más grandes, y que nosotros también los vamos mirando como ejemplo. Entonces, de ahí nos vamos juntando como grupo, que éramos como seis cabros de allá que nos llamábamos ‘De Huachos Clan’, porque pasábamos todo el día en la calle, sin un objetivo específico, sólo que éramos como hermanos de una familia que estaba en la calle, y por eso el nombre de ‘De Huachos Clik’, entonces nosotros rayábamos y graffiteábamos y nos comportábamos como una familia en la calle”¹²⁶ .

El mundo del graffiti y el rayado callejero, se convierten en una opción válida de acción y comunicación popular. Salvaje Decibel canta con detalles esta realidad.

Rap crudo, como en el norte Tag desea, Que enseñar a tu hija que una buena chica sea Por mientras le enseñaré a dibujar su tag en la cara de Don Graff Y con un graffiti aprenderá sus primeros trazos pasos de verdad Increíble, pero en la pared la destreza de un escritor que destroza La estética de la ciudad uniforme, clásica En básica, dibujaste tus vacaciones Y en la escuela de la calle insultaste autoridades Con ilegales dibujos y anotaciones. Con faltas retratas tu nombre de batalla en una muralla Y destacas sobre la opaca ciudad con tus rayas 4 armas, una lata, DJ vinilo raya, B-boys gira en las tablas y un MC vomita payas. Como vomita ‘Pikunches’ sus bombas Por la noche cosecha pintura Y en la mañana una nueva obra asombra¹²⁷ .

De esta forma, los jóvenes que cultivaban el hip-hop desde las poblaciones podían expresarse y comenzar a construir su propio espacio dentro de la sociedad y la ciudad. Paredes que hablan y gritan hip-hop, bailes que se toman las calles e improvisaciones nocturnas que rompen el silencio. El hip-hop, a punta de sus asociatividades básicas, ya era parte de la cultura popular.

6.- “La Coalición”: asumiendo el camino político del hip-hop en Chile.

¹²⁶ 1ª Entrevista Minuto Soler, Jueves 27 de Noviembre, Alrededores de la Universidad de Humanismo Cristiano, Providencia.

¹²⁷ Salvaje Decibel, Canción: Raya, Disco: “Poblacional”. Auto-producción. 2007. extracto.

Hacia 1993, Panteras Negras publicaba su segundo disco, *Reyes de la Jungla*, que a la vez se convertía en el primero grabado con el apoyo de un sello discográfico (chileno), que era “Alerce”. En esos mismos años, M-16, CMC Los Marginales, Fuerza Hip-Hop, Los Incultos (Viña del Mar), y otros grupos comenzaban a sonar en una incipiente escena artística que se autogestionaba y organizaba sólo con las propias capacidades de cada uno de sus integrantes. Las primeras tokatas de hip-hop, no fueron organizadas por sellos, ni productoras de eventos, sino que fueron simples escenarios parados en la mitad de muchas poblaciones donde comenzaron a subirse en sus tarimas los grupos arriba señalados, y todo aquel que se sintiera capacitado para enfrentar a sus pares. Entre los documentos de HipHopLogía se señala que “en la Coa-lixión participaban grupos de Temuco, Concepción, Valparaíso, Viña y Santiago. Este colectivo rapero estaba identificado con un rap más político, que reunía a grupos de rap que tenían un mensaje contestatario y rebelde. La Coa-lixión participaba no sólo en tocatas hip-hop, sino también en tomas culturales, en universidades, y en eventos de organizaciones sociales y actividades políticas”¹²⁸. Lalo Meneses asegura que:

“La Coalixión es la reunión de todos los chicos que a través de la organización social, el deporte y todas las artes, quieren producir cambios positivos para los jóvenes de este país. Somos una organización que está repartida en cinco regiones, nos reunimos periódicamente y no tenemos un orden jerárquico”¹²⁹

La idea que primó para que en 1993 se diera origen a “La Coalixión”, fue enfrentar organizadamente la creciente ola de masificación de la cultura hip-hop. Los futuros integrantes de esta organización veían cómo el hip-hop crecía diariamente e iba desprendiéndose de sus valores originales, aquellos que habían alcanzado a conocer y reproducir los integrantes de la “Vieja Escuela” y los cultores del breakdance. Para ellos, era muy importante que la esencia del hip-hop no se diluyera en imágenes importadas desde lejos. Porque ya a esas alturas, el hip-hop había generado su propio camino en Chile y se expandía ampliamente entre las poblaciones. De allí que se buscó crear una organización de grupos de rap que tuvieran un perfil de denuncia y crítica política al sistema imperante. Eran los años de la transición, cuando la incertidumbre sobre la democracia aún era común entre los jóvenes.

“Nosotros queríamos organizar a las bandas de hip-hop en Chile, y todas esas bandas tenían un perfil, en base a sus letras, de lo que planteaban, entonces sacamos un perfil de cachar a los locos, su música, y sus letras, y ahí empezamos a hacer reuniones y la idea era crear un grupo de rap político.”¹³⁰

Es así como se comenzaron a mezclar grupos de rap, DJs y productores musicales, entre los que se pueden nombrar a “Panteras Negras”, “M-16”, Pedro Foncea (ex integrante de “De Kiruza”), “Los Incultos”, “Los Marginales”, “Blanco y Negro”, “Bajos Fondos”, “Detonación”, “Descendientes de la Calle” (DDC), “Tiro de Gracia”, “Enigma Okulto”, “DJ ZamZim”, y algunos otros. El eje común es que todos eran grupos que estaban haciendo rap, y que en su lírica hacían una crítica social frente al Estado y el sistema económico. Además, a “La Coalixión” llegaban representantes de los grupos de otras regiones del país

¹²⁸ HipHopLogía, *Historia del Hip-Hop en Chile*. Documento de Trabajo. Archivo Personal.

¹²⁹ Soy Lalo Meneses, *op cit.*

¹³⁰ 1ª Entrevista Giorgio.

donde también se estaba desarrollando el hip-hop. Así, desde Concepción y Valparaíso se sumaban delegados o voceros a las reuniones con los otros grupos santiaguinos.

“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”¹³¹

La Coalixión comenzó a levantar escenarios y tarimas en diversas poblaciones para que emergieran nuevos grupos de rap, tal como ocurrió con “Enigma Okulto”, que cantó por primera vez en una actividad organizada por “La Coalixión” en la Población Santa Julia en la primavera de 1993. Aparte de esa presencia territorial, la Coalixión se proyectó la necesidad de crecer educativamente como organización o red de grupos de hip-hop. En ese sentido, pero siempre con una mirada hacia adentro de la organización, se comenzaron a desarrollar espacios de formación en diferentes áreas, como producción musical, historia del hip-hop, historia de Chile, o trabajo social.

Las personas que tenían más experiencia en los temas de interés colectivo, eran quienes organizaban aquellos espacios de formación. Así, por ejemplo, era Pedro Foncea – el fundador de De Kiruza y el primero en cantar una canción de rap en Chile en un escenario público– quien se encargaba de enseñar a sus compañeros la historia de la música negra, y la evolución de los sonidos del soul, jazz, blues, o el funk, hasta llegar al hip-hop. Por otra parte era Lalo Meneses y DJ ZamZim, quienes se hacían cargo de relacionar la evolución del hip-hop con la historia reciente de Chile, ellos organizaban espacios de formación donde se hablaba sobre el Golpe de Estado de 1973, o de las expresiones políticas populares que afloraron en la dictadura y que aún influían en el concierto político nacional. Y por último, se encontraba Fernando Fierro (M-16) que se encargaba de insistir con la dimensión comunitaria del hip-hop, con la solidaridad y los actos colectivos. GuerrillerOkulto recuerda que Fernando Fierro era quién más potenciaba el desarrollo de actividades sociales o de eventos a beneficio y apoyo hacia alguien necesitado de alguna población.

Para muchos, el ingreso a “La Coalixión” era un gran paso dentro de su carrera en la escena del hip-hop local. “La Coalixión” era una especie de visa hacia un mundo más político, donde se construía organización y se definían objetivos colectivos. Hasta el momento el hip-hop sólo conocía la organización a través de las asociatividades básicas que se habían generado en las poblaciones, pero nunca se lo habían planteado a nivel político y menos traspasando las fronteras de sus poblaciones. Además, en su configuración se hacían presentes los grupos más marcados como políticos que habían en el momento.

“Y después, claro, llegué a la Coalixión, me acuerdo que la primera vez que llegué el Lalo Meneses me miró terrible feo, porque en realidad como yo llegué no era como debería ser. O sea, el Lengua Dura viene y me llevó, me dijo: ‘vamos pa allá, yo te quiero llevar, puta vo tenis buenas letras, yo cacho que te va a gustar la volá, tenis como letras contestatarias’, me decía el loco, me decía el Lengua: ‘vo debierai ir allá, allá los cabros estamos bacán, vo podis cachar más’, y me llevó po weón, no le preguntó a nadie. Entonces imagínate, llegar en plena reunión y todos los hueones pa me quedaron mirando, y el Lalo altiro: ‘oye y de donde venís’, altiro unas preguntas bien cuáticas... yo, pendejo, cabro chico, no

¹³¹ Soy Lalo Meneses, *op cit.*

hallaba que hueá decir po, quedé loco, más encima era el Lalo Meneses que me estaba hablando, quedé pa la cagá”¹³²

Cuando nos referimos a esta reciente politización, estamos planteando que había un sector de la juventud que no se sentía identificado con el discurso democrático de la Concertación, y que buscaba sus propios caminos de acción para reflejar su descontento con lo que vivían. Los jóvenes de “La Coalixión” desarrollaron su propuesta de politización a través de un proceso de auto-educación interno y muy cerrado, con la difusión de un discurso de crítica social muy fuerte, y con la organización de diversas actividades artísticas en las poblaciones. “La Coalixión” tenía bien definido que su enemigo estaba configurado desde la *gran política* que los había dejado fuera del baile, y comenzaban a intuir que había un espacio de *micro-política* de barrio, base o población desde donde también se podían hacer cosas, y donde más que *decir*, se trataba de *hacer*. “La Coalixión” no alcanzó a desarrollar con mucha proyección este terreno, debido a sus conflictos internos y a la falta de tiempo y experiencia. Giorgio recuerda que cuando se propusieron trabajar desde los talleres de hip-hop local, en los cuales ellos ya traían experiencia, la sensación fue más de rechazo que de aceptación.

“Nosotros, aparte de hacer música y ser artistas, queríamos desarrollar más que eso, desarrollar vínculos sociales, enseñar, y Fernando propuso en La Coalixión que cada grupo haga sus talleres en sus lugares, pero en esa época no pescaron porque decían: ‘el rap se aprende sólo en la calle’. Entonces no pescaron, pero el rap también se aprende en el taller, entonces lo que había que hacer era organizarse en un taller para cultivarse y facilitar las herramientas, porque tú en la calle no vai a grabar con un micrófono, no vai a tener un instrumento, entonces en un taller tú vai a aprender esas cosas, cómo se ocupa, cómo se canta en un micrófono, o sea, podís aprender toda la hueá técnica”¹³³

Dentro de la cultura hip-hop, la historia de “La Coalixión” siempre ha estado cubierta por una especie de mito o de manto de dudas que hablan de una organización clandestina, llena de ritos de iniciación, y donde sus integrantes contaban con guardaespaldas. Probablemente algo de eso pudo haber tenido, pero es ahí donde las cosas hay que situarlas en su contexto. Hace muy pocos años que la dictadura se había acabado, pero sus garras de control social aún no desaparecían del todo. No había mayores experiencias de organización social en estos años de la transición, la mayoría de las organizaciones se desarmaban, mientras que en el hip-hop se sembraban las primeras semillas de organización. Los hiphoperos vivieron un camino inverso en términos históricos, mientras los grupos políticos se replegaban o agotaban sus últimas fuerzas, y las organizaciones sociales se disolvían o intentaban definir qué hacer sin el apoyo económico de las ONGs, algunos pioneros del hiphop apostaban a su propia forma de organización, y en ese escenario experimental todo era posible, incluso asumir que el camino de la seguridad interna era válido. Además, se está enfrentado a un mercado comercial que crece cada día gracias al hip-hop y que promueve la imagen de jóvenes pandilleros y desadaptados, que incluso intenta insinuar que “La Coalixión” era un grupo de pandilleros juveniles, con la clara intención de generar un descrédito social.

“O sea, igual la Coalixión, de hecho, el por qué no se sabe mucho, por lo mismo, porque de cierta forma tuvo bajo perfil en ese aspecto, no fue como una hueá de

¹³² 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

¹³³ 1ª Entrevista Giorgio.

que: ‘ahh, esta es La Coalixión, aquí estamos y la hueá’, de hecho La Coalixión dentro del mundo hip-hop fue generando muchos mitos también, por lo mismo, porque era una huea demasiado cerrá. Hubieron muchos grupos que quisieron entrar y nunca se les dejó”¹³⁴ .

Lo relevante es resaltar que la propia organización hip-hop asumía conciencia de su potencial histórico de asociatividad juvenil, y por tanto del inminente peligro que representaba para este orden político reciclado que se intentaba legitimar. “La Coalixión” dispuso de sus propios dispositivos de seguridad e información para enfrentar el contexto de incertidumbres al que se estaba expuesto.

“Porque había una desconfianza, porque veníamos saliendo de la dictadura, y nosotros éramos hijos de la dictadura, y nos presentaban una democracia que no conocíamos, y todos teníamos referentes en torno a lo que había pasado antes, entonces había una desconfianza, y como sabíamos que habían círculos de seguridad de la DINA o la CNI, y sabíamos que estaban ahí todavía y que no iban a desaparecer de la noche a la mañana, entonces teníamos que buscar una fórmula de crear una protección entre nosotros, y por eso creamos una seguridad del “tercer mundo”, que se llamaba, y en cada concierto que hacíamos había gente alrededor nuestro que nos estaba vigilando, por si alguien nos quería tirar unos combos o una piedra o crear un accidente”¹³⁵

Así las cosas, “La Coalixión” logra sobrevivir en un momento que el hip-hop se expandía territorialmente y ya comenzaba a dar origen a sus propias generaciones. En ese ámbito, “La Coalixión” deberá enfrentarse a un nuevo elemento que se convertirá en un arma de doble filo para el hip-hop, por un lado aportará profundamente a su masificación, pero por otro le intentará arrebatar la esencia popular a las letras de rap, y cambiarlas por temáticas *mas livianas* o sin un contenido político explícito. Nos referimos al mundo de la gran industria discográfica que, copiando el modelo estadounidense, intentará cooptar a la mayor cantidad de grupos de rap de origen poblacional para convertirlos en verdaderas estrellas del arte.

Todo esto comienza en 1995, cuando Lalo Meneses es invitado a trabajar como asistente de producción de un programa de rap transmitido por televisión. Allí el conductor del espacio era Jimmy Fernández (voz principal de La Pozze Latina) que venía cultivando el éxito del hip-hop desde que en 1993 editaron su primer disco *Pozzeidos por la Ilusión*, donde se registraba el sencillo “Sex Maniac”, que fue todo un éxito de rotación en las radios y en las discos de la época. Meneses, que estaba muy involucrado en la organización de “La Coalixión”, intentó promover a través del programa a la mayor cantidad de grupos de la organización, para que el hip-hop político se pudiera comenzar a difundir masivamente. Lalo Meneses convocaba continuamente a audiciones para los grupos de rap que quisieran participar del programa; allí llegaban los integrantes de “La Coalixión” y aquellos que se reunían en el Paseo San Agustín. En realidad, más que audiciones, eran “escuchas” de los demos que los grupos tenían grabados. Una vez hecho ese proceso, se escogía a quienes sonaban mejor, y lógicamente a aquellos que tenían más cercanía con (o participaban de lleno en) “La Coalixión”.

Una vez en el programa, comenzaron a asistir también algunos productores de sellos discográficos como EMI, Sony y Alerce, en busca de los nuevos sonidos del hip-hop, que

¹³⁴ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto

¹³⁵ 1ª Entrevista Giorgio.

representaban la posibilidad de convertirse en importantes apuestas para las empresas. Las disqueras ya conocían el efecto que habían producido raperos como Tupac Shakur, Snoop Doggy Dog, o Dr. Dre en Estados Unidos, donde comenzaron a explotar su imagen de marginales y habitantes de guetos para transformarla en un apetecido “bien de consumo” por parte de una juventud en busca de referentes sociales transgresores. Como no puede comprometerse con ideas revolucionarias o de transformación social, la gran industria debía buscar algo que fuera igual de potente, que facturara millones de dólares sin ‘potenciar un estallido juvenil revolucionario. Chuck D, el líder de Public Enemy, ejemplifica esta situación con la vida de Tupac (o 2Pac), aquella gran promesa del hip-hop norteamericano que fue asesinado en extrañas circunstancias, cuando aún no alcanzaba a dimensionar lo que producía su figura: “Tupac descubrió que cuando lanzaba mensajes pro-negros y militantes, la gente no prestaba ninguna atención a lo que estaba diciendo. Así que decidió adentrarse más y más en el lado oscuro, como Bishop, el personaje que interpretaba en la película *Juice*: A la mierda con eso. Vive brutalmente como un hijo de puta. Cuanto más representó al chico malo, al chico duro, más y más grande se hizo [...] de todas las consecuencias del asesinato de Tupac, han sido los aspectos conscientes, los revolucionarios, los más inspiradores de su existencia, los que han quedado a un lado como si fueran irrelevantes, sin importancia. Otra víctima de este mundo blanco”¹³⁶.

En Chile, se producía algo muy parecido: las grandes disqueras ya manejaban índices de la masividad del hip-hop dentro de la cultura juvenil, pero contaban con el problema de que la mayoría de sus temáticas eran de un fuerte contenido de crítica social, lo que no era conveniente para ellos ni para sus políticas de empresas transnacionales. Por tanto, había que “suavizar”, “maquillar”, y transformar el mensaje de los potenciales grupos de rap que podían ser de interés para la industria.

Por ello, cuando aparecieron estos representantes de los sellos discográficos en el set de televisión donde se realizaba el programa, en los primeros grupos que se fijaron fueron “M-16”, “Crítica Social”, “Fuerza Hip-Hop” y “Tiro de Gracia”. A todos ellos los invitaron a audicionar en un estudio profesional. El interés se reafirmó por “M-16” y “Tiro de Gracia”: cualquiera de esos dos grupos podía convertirse en la nueva sensación del hip-hop en Chile. Sólo faltaba lanzar un buen anzuelo para negociar los contenidos de las letras y los mensajes explícitos contra las autoridades, políticos y empresas. Y para ello, se invitaron a sendas reuniones con el sello EMI a cada uno de los grupos. “Tiro de Gracia” dijo que sí, y aceptó las condiciones del contrato. “M-16” sólo se limitó a decir:

137

“No sé, puede ser, pero no cachamos”

A “M-16” no le importaba convertirse en las nuevas estrellas del rap si había que transar las letras y el contenido de sus críticas. No iban a negociar los años de esfuerzo por denunciar la realidad de los jóvenes populares por un contrato que les podía reportar sólo ganancias personales.

El hecho, de todos modos, era que uno de los grupos que se había iniciado en “La Coalición” ahora estaba dentro del juego comercial de los grandes sellos, y no pasaría mucho tiempo para que el boom explotara. Sólo había que esperar que el tratamiento de “suavización” produjera sus resultados. Toda esta situación comienza a desgastar las relaciones al interior de “La Coalición”, ya que se enfrentaban posturas de aceptación y rechazo a lo que estaba ocurriendo con “Tiro de Gracia”. Pero aún así, el sentimiento que

¹³⁶ Chuck D y Yusuf Jah, *Fight The Power. Rap, Raza y Realidad*, traducción de Bruno Galindo y Marina Casalderry, Numa Ediciones, Valencia, 2001, pp. 19-20.

¹³⁷ 1ª Entrevista Giorgio.

primaba era el de una posible integración y masificación del discurso político. Los grupos de esa época –como dice Giorgio– no se negaban a participar de espacios televisivos si tenían la posibilidad de presentar lo suyo; el problema era que las invitaciones y los espacios no eran muchos. Por eso, para la mayoría, con “Tiro de Gracia” existía una posibilidad real de ingresar a esos espacios vedados hasta el momento.

“Entonces pensamos que a los Tiro de Gracia les iba a ir bien y que íbamos a ir todos a la batalla, pero los locos fueron solos, nunca más se acordaron de La Coalixión... y esa fue la pelea con los Tiro y su distancia, o sea, nosotros como M-16 no nos peleamos con los Tiro de Gracia, pero sí tomamos distancia, no como otros que si se agarraron, nosotros tomamos distancia no más.”¹³⁸

Esta realidad de quedarse fuera de la nueva escena hip-hop provocó una crisis interna dentro de “La Coalixión”, debido a que, de alguna manera, se había perdido la primera batalla contra el enemigo que representaba el mercado discográfico que cooptaba y transformaba a los grupos raperos que habían nacido en un espacio de compromiso, solidaridad y crítica. El problema fue que “La Coalixión” comienza a dispersarse, y cada uno sigue haciendo lo que mejor sabía, pero individualmente.

“Los M16 siguieron con su volá de los talleres, Panteras Negras por un lado siguió con su discurso político, siguió sacando discos, era el grupo más antiguo después de Pedro Foncea dentro de la Coalixión. Foncea, es penca decir esto, pero el loco en un momento se retiró de la huea y se empezó a juntar con gente de su clase, netamente. O sea, Pedro Foncea era un loco que venía de otra clase social, a pesar de que en su primera etapa de De Kiruza vendió todo el cuento poblacional, ya bacán, eso fue durante muchos años, pero en un momento el loco se hechizó po weón, como que cachó de donde era, y bueno ahora está ahí, está ahí el loco, o sea, renegó de eso mucho”¹³⁹

Independiente de esta situación, la trascendencia de “La Coalixión” fue fundamental para el desarrollo del hip-hop en Chile. Fue la primera experiencia de organización que se planteaba objetivos políticos y prácticas de auto-educación: fueron los primeros en hablar de Movimiento, y además defendieron hasta el último la dimensión popular y poblacional que dio origen al hip-hop. Cuando le preguntamos a Giorgio cómo evaluaba la experiencia de “La Coalixión”, dijo:

“Bien po, entregó la organización, lo que es articularse, el apoyarse entre los MCs, entre los hermanos, porque la idea era crear de esta cultura hip-hop un Movimiento Hip-Hop, y cómo se creaba ese Movimiento Hip-Hop, a través de una red de organizaciones, de estar conectados, de saber del otro, además había todo un rollo que venía de la dictadura, de una hueá que era media clandestina”

¹⁴⁰

El fin de “La Coalixión” coincide con un capítulo bastante complejo para el hip-hop en Chile, y que ponía de manifiesto la peligrosidad que significaba la difusión de un mensaje contestatario dentro de la juventud del período. Nos referimos a la querrela que presentaron

¹³⁸ 1ª Entrevista Giorgio.

¹³⁹ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

¹⁴⁰ 1ª Entrevista Giorgio.

un grupo de Carabineros de Chile, bajo el alero del Consejo de Defensa del Estado, en contra de Lalo Meneses y quienes resultaran responsables de un evento artístico en que los “Panteras Negras” entonarían su canción “Guerra en las Calles”.

7.- “Panteras Negras”: La espina de la transición ya está aquí.

a) Guerra en las Calles: el tema de la discordia.

Como ya hemos dicho, en 1993 “Panteras Negras” edita su primer disco grabado y producido por un sello musical (Alerce), que había tenido una amplia aceptación dentro de la escena hip-hop chilena. El caset se componía de 18 canciones, siendo la última de ellas una que llevaba el nombre “Guerra en las Calles”. Fieles a su estilo, los Pantera, plantearon a través de este tema una crítica profunda a la violencia que se vivía en las calles, que –como ya hemos visto– era el espacio natural de la asociatividad hiphopera. En aquella época, estaba permitida la detención por sospecha, por lo que miles de jóvenes fueron detenidos sólo por su apariencia o forma de vestir. Así, todo lo que era trasgresor podía ser asumido como un potencial enemigo para el orden y la seguridad nacional. Se re-editaba de esta manera la versión moderna del discurso del “enemigo interno” que tantas muertes, asesinatos, desapariciones y torturas le han acarreado al mundo popular chileno por más de un siglo.

En la canción, se reconocía a la figura de *los pacos* (en ninguna parte se habla de Carabineros) como uno de los principales promotores de la violencia en las calles, se denunciaba la presencia de la droga en las poblaciones, la escasez de colegios y servicios de salud, etc. Es decir, se trata de un tema que está construido a partir de la subjetividad de lo cotidiano y de la aceptación de una marginalidad impuesta por quienes no son capaces de construir los espacio de integración necesaria, pero además, se configura la imagen de un oponente explícito que son quienes alteran la vida en las calles. A continuación reproduciremos íntegramente la letra de la canción:

***[Lalo] Hay una guerra fuerte en las calles Ven a verlo, hermano, y no te calles
Que los cerdos matan y te roban Miran con su ley de mierda, la acomodan
Canto lo que canto, mira, y por lo tanto, Lalo es mi nombre y no te asombres
La ley ampara y entrega facultades A aquel corrupto y sus barbaridades
En cualquier noche, fiesta de redadas En las esquinas son las apaleadas
Los calabozos, sucios rincones Cuántas torturas y humillaciones Y no te
confíes, miran por sospecha Hay una lista de muertos hecha Fue un accidente,
o de repente Son las disculpas de los indecentes ¡Paco corrupto! ¡Cerdo
ignorante! No eres mi amigo ni lo fuiste antes ¿Es un delito ser un poco
pobre Ser morenito y no tener un cobre? Los apaleos en las avenidas Pobres
ambulantes se ganan la vida El delincuente entrega lo ganado Y los cerdos
lo dejan libre de pecado Y van formando la delincuencia Tanta codicia, tanta
inconciencia Y no creo nada en la televisión, Vivo en las calles, formo mi legión
Pa defenderme de cualquier manera Pido justicia de poblador Ojo por ojo es
mi bandera Hay en las calles guerra de dolor [Juez] El color de tu cara muestra***

tu arrogancia Y nada se compara aquí con tu ignorancia Guerra en las calles, eres el protegido El rey de las leyes, pa mi son los malditos Recuerdas que soy punga Y soy un indio asqueroso Así es como me tratas en el calabozo El paco maldito, corrupto es lo primero Eres como tus amos, maricón y coquero Odio tu vestimenta, escupo a tus bototos Tus malditos consejos, me los meto en el poto Aquí estoy cara a cara, tu eres un lacayo Pago mis impuestos, por eso no me callo Te amparas en mentiras, te crees superhombre Apuesto que te cuesta hasta escribir tu nombre Yo no te desmerezco, sólo digo lo justo Tú no eres más que yo, contigo no me asusto Yo soy el juez de jueces, defiende a los obreros Si vamos a morirnos, que mueras tú primero Hoy dicto mi sentencia después de haber sufrido Toda tu prepotencia, yo no soy un bandido Hay guerras en las calles y es inevitable Cosechas lo que siembras, tú eres el culpable. Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! ¡Hay una guerra en las calles! [Chino] Allí en las noche, todo calmao, Mi nombre es Chino, soy acelerao, Voy con mi manga por la oscuridad, Barrio, jarana, nada de maldad Llegan los tontos, con su uniforme Vamos a la pared, cuéntame tu nombre Sí podís contar lo que pasa en la calle Hay una guerra, sangres y detalles Asesinados y violaciones, Lanzas, monreros, pungas, ladrones Si no hay trabajo, ¿ahora quien vive? Cuenta a los cabros, así sobreviven La marihuana, cualquier copete, La droga corre, cualquier machete, No hay hospital, pocos colegios, Me cuenta el Lalo que es un privilegio, Yo no soy drogo, sigo paradito, Si viene un tonto salto rapidito Los pacos yuntas con los traficantes Pasan boleta pa los ignorantes Luego te pillan, pagan tu fianza De todos lados vai a la balanza Mi nombre es Chino, tengo respeto, Guardo mi fierro, ... de concreto Sigo adelante como una fiera Paco jalero, me paro con cualquiera Esta es la guerra que hay en las calles Panteras Negras muestra su talle. Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! ¡Hay una guerra en las calles! Hablado: Oye corrupto, cerdo, traidor, estamos al acecho para exprimir tu alma en esta jungla que nos pertenece. No detengas tu camino, porque ahí estamos listos para enjuiciarte, bajo la ley de las calles. Maldita clase lacaya y a la vez tirana, no escaparás a esta guerra. Hay una guerra en las calles, está escrita la oración, hay una guerra en las calles, cerdo corrupto y ladrón. Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! Hay una guerra, ¡Guerra en las calles! ¡Hay una guerra en las calles! Hablado: Sí, América, la tercera de las dominadas por la cara blanca y linda que pintan los países con colores futuristas y grades naciones; pero no estén muy seguros, el diluyente se expande en las ciudades, des-pintando los colores y hace darnos cuenta que aquí ya no hacen falta más razones para alzarse de una vez y pintar nosotros mismos el rostro del pueblo. Borrar del mapa a los cabrones que han tirado a las basuras nuestras raíces formadas por los distintos pueblos luchadores que se han rebelado contra la dominación eterna. ¡Pero ya es hora! Los Panteras Negras, declaramos que el período de alzarse sobre los guetos y tomar lo que es

nuestro, ya está; basta sólo tomar las armas que más les duela. Panteras Negras: ¡la espina de la transición ya está aquí!

b) Los Hechos.

Esta canción fue tocada frente a seis mil personas en un concierto realizado por el sello Alerce, en el court central del Estadio Nacional, el día sábado 16 de diciembre de 1995. En aquella oportunidad, se organizó un concierto llamado “El Nuevo Rock Chileno”, que tenía como objetivo difundir a algunas bandas musicales representativas de los sonidos que estaban demandando los jóvenes. Es así como prominentes bandas juveniles se subieron al escenario para cumplir con su parte del espectáculo y desarrollar su propuesta artístico-musical. “Panteras Negras” no iba a perder la oportunidad de tocar uno de sus temas más conocidos, y fue así como coreó con la mayoría de los asistentes las rimas de “Guerra en las Calles”. Lo curioso es que, a pesar que en el futuro este hecho les haya costado la mencionada querrela, en los días siguientes no se mencionaba nada en la prensa que fuera objeto de reproche hacia el evento. Muy por el contrario, los periodistas que cubrieron el evento sólo se dedicaron a ofrecer loas y parabienes a los grupos que se presentaron, incluso proponiéndolos para escenarios más consagrados y masivos. “Panteras Negras”, “Los Miserables”, “La Floripondio”, “La Pozze Latina”, “Chancho en Piedra” y “Los Morton” hicieron lo suyo, ninguno fue pretencioso y sobretodo entregaron lo mejor de sí sobre el escenario, en una noche llena de matices que, perfectamente, se podría repetir sobre un escenario como el de Viña del Mar¹⁴¹. De hecho, en lo único que reparan es en el carácter *marginal* de algunos grupos, dando cuenta con ello que es posible establecer una suerte de ruptura del ciclo de la marginalidad, y que mediante el arte y la fama se puede dejar de lado una historia de vida y construcción identitaria, nacida a partir de la falta de oportunidades, “Era la oportunidad para ocho bandas chilenas, algunas con experiencia en el under y otras más recientes, que firmaron con Alerce y que además tienen el apoyo de Sony en promoción y producción. Hablamos en su mayoría de grupos más cerca de la marginalidad (“Panteras Negras”, “Los Miserables”. [...] Es decir, una serie de bandas que hace años jamás habrían sido consideradas dentro de un proyecto comercial”¹⁴².

c) La Reacción

Con esa impresión, parecía que el evento organizado sólo iba a engrosar la lista de los recitales medianamente masivos que comenzaban a organizarse en Chile una vez acabada la dictadura. Nadie reparó en nada hasta que, casi seis meses después, el titular del 14° Juzgado del Crimen de Santiago, Juez Sergio Brunner Marfil, aceptara la querrela interpuesta por un grupo de 11 carabineros (Carlos Cádiz, Cristián Ríos, Felipe Neira, Carlos Lazcano, Edgardo Torres, Erwin Oyarzún, Nelson Quintraqueo, Pedro Espinoza, Cristián Sepúlveda, Juan Aravena y Jaime Flores) apoyados por el Consejo de Defensa del Estado (cuyo presidente era Luis Bates, futuro Ministro de Justicia) en contra de Eduardo Meneses (el “Lalo”) en su calidad de autor del tema “Guerra en las Calles”. Así las cosas, el viernes 21 de Junio de 1996, el Juez Brunner sometía a proceso a Lalo Meneses y ordenaba su detención.

¹⁴¹ La Tercera, Lunes 18 de diciembre de 1995.

¹⁴² Las Últimas Noticias, Lunes 18 de diciembre de 1995.

Por primera vez en la Historia de Chile, la institución de Carabineros y el Estado (a través del Consejo de Defensa del Estado –organismo que tiene por finalidad la defensa de los intereses del Estado–), se hacían parte en una querrela por injurias y graves ofensas en contra de un artista, cuyo único delito era haber escrito e interpretado una canción.

Ahora, seis meses después del evento, parecía que todos los periodistas hubiesen recuperado la memoria. La Tercera, en su sección “Policia” del domingo 23 de junio de 1996, señalaba que: “Mientras se interpretaba este tema, los reflectores del recinto apuntaban a los uniformados que se paseaban, nerviosos entre una multitud enardecida, llena de pensamientos gritones. En ese momento los policías no hicieron nada para no caldear los ánimos, pero su orgullo institucional estaba lesionado. Habían insultado su uniforme”¹⁴³. El mismo periódico que los había candidateado para actuar sobre el escenario del Festival de Viña de Mar, y había comentado positivamente el comportamiento de los asistentes al evento de diciembre de 1995, ahora *recordaba* que “fue una jornada de nervios tensos, de desorden, de espanto, pero finalmente no hubo lesionados, sino que se retiraban por Avenida Grecia caminando como los ebrios y pateando tachos en medio de basurales”¹⁴⁴.

Con la cobertura que le daba la prensa, el caso pasó a ser de interés nacional. Nunca antes el hip-hop había estado así de presente en los medios de comunicación de circulación nacional y masiva, incluyendo los periódicos más vendidos de la época. La Segunda –el periódico vespertino más vendido en Chile– reparaba en la esencia marginal y popular de los “Panteras Negras”: “hasta antes del concierto “El Nuevo Rock Chileno” en diciembre del año pasado lo normal para “Los Panteras Negras” era actuar en una multicancha para las poblaciones ante un público más bien reducido. Su tema más popular (guardando las proporciones) era “Guerra en las Calles”, razón de sobra para convertirlo en el caballito de batalla con que enfrentar el recital en el court central del Estadio Nacional”¹⁴⁵. Pero sin lugar a dudas, los comentarios más ácidos y duros provendrían de las páginas de La Tercera, específicamente de la Columna de Sergio Maraboli Villegas, que reproduciremos íntegramente:

“Durante cinco horas los doce carabineros que tenían como misión el resguardo de la seguridad pública en el “court” central del Estadio Nacional, aquella noche de violencia verbal del sábado 16 de Diciembre, debieron soportar estoicamente, en beneficio de un término digno de lo que se suponía era una alegre velada roquera, los insultos destemplados del grupo “Los Panteras Negras”, quienes estimulados por algunos alucinados fumadores de marihuana, abusaron de la paciencia de los uniformados. La canción en sí es un bodrio lleno de injusto resentimiento y no es un justificativo el que estuvieran bebidos o drogados, sino que, por el contrario, agrava su prepotencia y estupidez. El hecho de que el Consejo de Defensa del Estado –en una actitud inusual– se haya hecho parte del proceso por injurias, refleja la gravedad de lo ocurrido. Nadie tiene derecho de insultar a la autoridad bajo ningún punto de vista. Por eso amerita que los

¹⁴³ La Tercera, Domingo 23 de Junio de 1996.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ La Segunda, Jueves 27 de Junio de 1996

**tribunales sancionen a los responsables de lo que pudo ser una jornada de
anarquía y violencia.”**¹⁴⁶

No nos detendremos mayormente en el comentario de esta “columna de opinión”, debido a lo explícito y claro de sus ideas. Sólo queremos resaltar que cuando hablamos de los discursos sobre la juventud, aquí podemos encontrar un claro ejemplo de cómo se construyen y difunden. El mensaje de “Panteras Negras” sólo aparece negativizado en la prensa, en la sección “policial”, y se hace visible únicamente por un conflicto judicial, mientras que comentarios como los de Maraboli están institucionalizados dentro de los periódicos, que se ocupan como soportes de difusión sobre los discursos que construyen imaginarios sociales. En este caso, el de una juventud agresiva, indisciplinada, que actúa bajo los efectos de las drogas y que no respeta a la autoridad; es decir, una juventud anómica.

Como la orden de detención había sido emanada el viernes 21 de junio por la tarde, todos esperaban que el día lunes 24 de Junio, Lalo Meneses se presentara en el 14° Juzgado del Crimen de Santiago para hacer efectivo su arresto. En La Nación se escribía que: “Estaba bien helado afuera del 14° Juzgado del Crimen ayer por la tarde. Pero un grupo de chicos de parca y gorro de lana ni sentía la brisa fría y estuvieron mucho rato esperando al rapero de Los Panteras Negras, Eduardo Meneses, para apoyarlo. Eran amigos, compañeros y gente de la Garra Blanca. También gente de Alerce, su sello discográfico”¹⁴⁷. El hecho es que Eduardo Meneses no se presentó al tribunal, aduciendo que él estaba a la espera de que lo fueran a detener, pero que aún no se producía ningún contacto con quienes debían hacerlo.

Cuando todos asumían que Meneses se había declarado en rebeldía, que pasaba a la clandestinidad o que desconocía el Estado de Derecho, el rapero nuevamente sorprendía. El mismo día lunes por la tarde, y desde un lugar que no se dio a conocer, se puso en contacto con la Radioemisora de frecuencia modulada “Zero” (97.7 del dial FM). La gente de la radioemisora aprovechó que estaba al aire uno de sus programas más exitosos y a la vez más escuchados por los jóvenes de la época. Así, en el espacio “Cuerdas Locales”, Eduardo Meneses conversaba con sus conductores, y de paso respondía las preguntas de los periodistas que alcanzaron a tener conocimiento del hecho y se hicieron presentes en las dependencias de la radio. Al día siguiente, varios periódicos de circulación nacional reproducían partes de la entrevista: “Yo he tomado la música para expresar lo que he vivido y lo que han vivido los de mi sector, sus vivencias, dolor, alegría... No he querido injuriar ni ofender a nadie... Yo respeto a las instituciones de este país si respetan la vida y los derechos básicos de los seres humanos... Pero voy a denunciar a todo aquel que esté en envuelto en abusos de trato indigno a las personas... Y es lo que he hecho en la canción “Guerra en las Calles”¹⁴⁸. Y además, Meneses aprovechaba de aclarar que: “yo no estoy prófugo. En ningún instante he tenido ningún tipo de contacto con la gente que supuestamente tiene que detenerme. Yo estoy esperando eso y ellos están en contacto también con la gente que nos representa. Lo que se está haciendo es tener una conversación previa antes de que eso suceda”¹⁴⁹. Junto con eso, el Lalo aprovechó de comentar lo extraño que le parecía que el gobierno –a través del Consejo de

¹⁴⁶ *La Tercera, Domingo 23 de Junio de 1996. el destacado es nuestro.*

¹⁴⁷ La Nación, Martes 25 de Junio de 1996.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ La Tercera, Martes 25 de Junio de 1996

Defensa del Estado— se hiciera parte en la causa: “Considero lamentable que el Gobierno se hubiese hecho parte en esta causa por considerar que “de ahora en adelante los artistas vamos a tener que trabajar como se trabajaba hace muchos años atrás, con el miedo en las espaldas”. Sostuvo que no confía en quienes deben detenerlo y por eso “vamos a mostrarnos cuando tengamos todas las cartas sobre la mesa y estaremos con un médico ahí de hecho”¹⁵⁰.

d) Los resultados

El día miércoles 26 de Junio de 1996, los abogados Hugo Gutiérrez y Pedro Foncea interponen un recurso de amparo ante la Corte de Apelaciones de Santiago a favor de Eduardo Meneses, aduciendo que el delito no se encontraba tipificado en el Código Penal y que se restringía la Libertad de Expresión, consagrada en la Constitución Política de la República de Chile. Finalmente, y en un contexto de presión social nacional (con potenciales expresiones de protesta), y ante una proyección negativa de la imagen exterior de Chile, el caso fue cerrado, y se estableció la primacía del principio de “libertad de expresión”. Eduardo Meneses fue sobreseído y no se configuró delito alguno sobre su persona.

Como decíamos más arriba, este hecho coincide con el fin de “La Coalixión”:

“Nos buscaban a todos, pero el Lalo asumió la responsabilidad, y ahí el Lalo se dio cuenta quién era La Coalixión, quién estaba y quién no, y los únicos que estuvimos al lado fue el Pedro Foncea y M-16, no apareció Tiro de Gracia, ni la Pozze Latina, no apareció nadie de los más conocidos a apoyar ni a decir: ‘puta, nosotros somos raperos y nuestras letras son así’, y ahí cagó La Coalixión”¹⁵¹

Sin lugar a dudas, éste es uno de los hitos más relevantes de la historia del hip-hop en Chile, porque marca un precedente generacional, social y político.

Generacional, porque Lalo Meneses sólo fue la punta de lanza de toda una generación que había comenzado a mediados de los años ochenta a bailar break, y que descubrieron en el rap un arma para denunciar y comunicar sus realidades. En un pequeño documento sobre la historia del hip-hop en Chile, se recuerda que “el rap empezó a ser un gran vehículo musical que expresaba mucha rebeldía y odio hacia el gobierno. Las letras de ese entonces eran todas contestatarias; en realidad, una de las grandes diferencias entre ese tiempo y el de hoy es que la mayoría de los grupos existentes escribían temas con crítica social. Hoy, han variado más las temáticas, y muchos se han alejado del mensaje más ‘puntudo”¹⁵².

Social, porque “Panteras Negras” siempre reconoció con orgullo su origen poblacional (Población Huamachuco, Renca), e intentó ampliar los horizontes del hip-hop a través de la organización (La Coalixión) y la asociatividad entre pares. El discurso de “Panteras Negras” no se explicaría si se desprende de su origen popular. Para ellos, el hip-hop debía ser la expresión de la cultura popular que se producía en las poblaciones.

Y político, porque en la medida que se iba madurando, se iban reconociendo a los oponentes con los cuales había que interactuar. Así, la *gran política* institucional se convertía en un enemigo, en la medida que segregaba, apartaba, y no cumplía ninguna de sus promesas de transformación. “Panteras Negras” se enfrentó a esa política y a

¹⁵⁰ Las Últimas Noticias, Martes 25 de Junio de 1996.

¹⁵¹ 1ª Entrevista Giorgio.

¹⁵² HipHopLogia, *Historia del Hip-Hop en Chile*. Archivo Personal.

sus dispositivos de violencia con un mensaje crítico, ácido y directo, asumiendo de esa manera que el hip-hop debe tener opinión sobre lo que pasa en el país y poder canalizarla públicamente.

e) El Hip-Hop: continuidades de la Cultura Popular.

Durante una semana, el hip-hop fue protagonista de los periódicos, junto con los mineros de Lota, que por los mismos días protestaban por el cierre de las minas de carbón y se aprestaban a marchar con sus familias sobre Santiago. La figura de los “Panteras Negras” y del Lalo Meneses transitaban de un día otro entre las secciones “policiales”, “políticas” y de “espectáculo” de los diarios de mayor circulación en Chile. Así, se hacían visibles para el resto de la sociedad las expresiones de una música de protesta que se había fundido profundamente en la vida de los jóvenes que habitaban las poblaciones. Se reconocía frente a toda la sociedad el potencial “peligro social” que representaba el hip-hop que denunciaba y convocaba a la juventud a actuar por sí mismos.

Los días siguientes fueron igual de agitados, pero poco a poco la noticia comenzó a desaparecer de los periódicos. El sensacionalismo producido por el primer hiphoper con orden de arresto en Chile se volvía complicado. Lo razón es simple: en Estados Unidos (referente general del hip-hop para los periodistas), muchos raperos enfrentaban causas judiciales que generaban mucha expectación y acrecentaban sus figuras y las ventas de las industrias que los manejaban. La diferencia era que personajes como Snoop o Tupac se encontraban sometidos a procesos, acusados de porte de armas, homicidios, asaltos, tráfico e incluso violaciones. Todas ellas cuestiones que interesaban de sobremanera a las publicaciones de espectáculos; las vidas de los raperos eran intrigantes porque provenían de guetos y de un pasado sumamente pobre, pero se habían hecho ricos y famosos de la mano del hip-hop y así enfrentaban una vida llena de excesos y transgresiones. Esa imagen de raperos perseguidos por las leyes lograba atraer la atención de un naciente mercado donde lo que se vendía era la imagen más oscura y licenciosa de la vida de los raperos, y no el mensaje crítico con el que había nacido el rap¹⁵³.

Pero acá en Chile, el primer raperos en ser perseguido judicialmente, no fue precisamente por estar involucrado en drogas u homicidios, sino que por retratar en sus canciones la realidad que se vivía en las poblaciones. Y aquello era un tema político. Lalo Meneses podía convertirse en un referente juvenil del rechazo al sistema, y aquello era más peligroso aún que siguiera produciendo sus canciones de protesta. Por esa razón, los medios de prensa escrita comenzaron a bajarle el perfil al proceso, y a no hablar más del hip-hop político, sino que a darle cabida a las expresiones comerciales que ya harían su ingreso. Y eso sí era más aceptable: jóvenes que se vistieran distinto y hablaran de las drogas o el sexo, eso no era “peligroso”. Lo de los Panteras, sí.

Algunos de los grupos que compartieron escenario con “Panteras Negras” en el concierto del “Nuevo Rock Chileno”, como “Los Morton”, hicieron explícito su apoyo al grupo y manifestaron su rechazo hacia la persecución que comenzaba a vivir el “Lalo”. Incluso el aclamado grupo *funk* argentino “Ilya Kuryaki and the Valderramas”, que se encontraba por esos días realizando una gira en Chile, comentaron la situación que se vivía en Argentina frente a la policía y la censura, y se refieren al caso de “Panteras Negras”, comentando que: “Todavía no tenemos una censura tan dolorosa como la de los chicos, pero es tremendo que

¹⁵³ Esta tendencia que comentamos más arriba, se vuelve predominante en Estado Unidos a partir de 1993, cuando comienza la difusión del llamado *gangsta rap*. Pero de igual manera hubo grupos como Public Enemy o Paris, que fueron censurados mediáticamente e incluso impedidos de presentarse en algunos estados.

pase eso”¹⁵⁴. Pero hubo otros grupos que también estuvieron esa noche del 16 de diciembre en el recinto de Ñuñoa, como “Los Miserables”, que no se hicieron parte del apoyo hacia los Panteras, porque consideraban que los hiphoperos sólo buscaban hacerse conocidos y alcanzar una fama a nivel nacional, desconociendo de esta manera todo el desarrollo que, por más de una década, tenía el hip-hop en Chile.

Frente a ese tipo de comentarios, Lalo comenta que: “no he buscado ningún tipo de publicidad con esto, nosotros simplemente hacemos un arte, como lo hace la Mercedes Sosa o Public Enemy. Si alguien tiene que asumir ir al sacrificio por estas cosas yo estoy dispuesto. Aquí no puede haber alguien que te prohíba pensar”¹⁵⁵. Dando cuenta, con ello, que esta corriente de hip-hop de la cual era parte “Panteras Negras” era capaz de asumir la dimensión del artista comprometido con su realidad social, de la misma manera en que en otros tiempos lo habían hecho Violeta Parra, o los cantautores de la “Nueva Canción Chilena”, o más atrás incluso, los poetas populares que contaron en las páginas de las “Liras Populares” la realidad que vivían los pobres de comienzos de siglo en Chile.

Lalo Meneses sólo actuó históricamente, porque otros ya habían hecho lo que a él le costaba una querrela: protestar y denunciar a través de la música. Por tanto, su acto ponía en inmediata relación al hip-hop con las antiguas (pero nunca olvidadas) expresiones de la cultura popular, construyendo así una continuidad histórica de producción cultural que ha marcado a cada una de las coyunturas sociales y políticas en que se han desarrollado¹⁵⁶. Así, la “Lira Popular” fue la antesala de los primeros ejercicios de comunicación popular que serían tan fundamentales para los sucesos de los años 20. Es decir, las Liras fueron una de las armas con las que contó el potente Movimiento Popular, sociocrático y mutualista que puso en jaque a Alessandri. Por su parte, la “Nueva Canción Chilena”, con Víctor Jara como uno de sus principales representantes, fue el proceso de producción cultural que acompañó a la “Revolución a la Chilena” y que entró con Allende a La Moneda, pero que también retumbaba y cubría casi a la totalidad de los sectores populares de la época. Por tanto, sólo cabe preguntarnos: ¿cuál será el proceso histórico al que acompañe el hip-hop? Por ahora, sólo lo dejaremos enunciado.

8.- El boom de 1998: la comercialización del hip-hop.

En 1997, “Tiro de Gracia” –el grupo contactado en 1995 por el sello EMI– editaba su tercer trabajo musical, pero el primero producido por un sello discográfico. A un año de haberse editado, el álbum *Ser Humano* ya era récord de ventas, y sumaba la impresionante cifra de 80 mil discos vendidos en menos de un año, algo que ningún grupo chileno había logrado hasta ese momento. La mayoría de los entendidos en el tema, y de quienes lo vivieron en persona, concuerdan que en 1998, y de la mano de “Tiro de Gracia”, se vivió el boom más grande del hip-hop en Chile, en términos de masificación, expansión territorial y surgimiento de nuevos grupos.

Como hemos comentado, “Tiro de Gracia” perteneció a “La Coalición” y poseía un discurso crítico y confrontacional, que fue transado con los ejecutivos del sello para dar origen a una expresión desprendida de la crítica política y más centrada en

¹⁵⁴ La Nación, Jueves 27 de Junio de 1996.

¹⁵⁵ La Tercera, Martes 25 de Junio de 1996

¹⁵⁶ Ver Ibáñez, Felipe “La Lira popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip-Hop...” op cit.

eventos cotidianos que resultaran espectaculares para quienes los escuchara. La idea era transformar a “Tiro de Gracia” en un objeto de consumo, y vaya que se logró. “La masificación del rap, gracias a los Tiro, generó desconfianzas al interior de la comunidad, ya que sus miembros, acostumbrados a reconocerse entre pares, se vieron desbordados con la llegada de incontables nuevos hiphoperos. De ahí, que se comenzaran a definir posiciones ‘ideológicas’ sobre quién era y quién no era hip-hop. Al debate se sumaría la indignación de muchos por el cambio musical y lírico de los Tiro de Gracia, quienes de tener rimas duras y directas como: ‘Chúpalo, chúpalo presidente’ pasaron en 1998 a tocar en La Moneda durante la celebración de la derogación de la detención por sospecha”¹⁵⁷.

Esta nueva irrupción del rap, que era conducida por los intereses de la industria discográfica, provocó que se generara una competencia entre dos grandes sellos. EMI y Sony producían paralelamente a nuevos grupos de rap que seguían la línea de “Tiro de Gracia”: una llamativa propuesta musical –bases creadas por productores–, un buen manejo lírico, un gran desplante escénico, y sobretodo, rimas que a lo más insinuaran algunos conflictos políticos o sociales, pero que no los asumieran explícitamente, ni como una bandera de lucha. Es así como EMI seguirá produciendo a “Tiro de Gracia” y posteriormente a “Tapia Rabia Jackson”, mientras que Sony sumaría a sus filas a “Makiza”, “Rezonancia” y “Frecuencia Rebelde”. Así, “hacia finales del milenio pasado (o sea, ahorita no más), el hip-hop en Chile tuvo otro gran estallido, al llegar a estar constantemente en los medios de comunicación masiva (la radio, la tele, los diarios y revistas)... Bueno, ¿llegó o fue llevado? No sé, pero el caso es que grupos como Tiro de Gracia, Rezonancia y Makiza ayudaron a abrir muchas posibilidades artísticas para el hip-hop, firmando en sellos grandes y vendiendo bastantes discos. A la vez, fue surgiendo todo un sector de la economía y los medios dedicado a captar la atención (y las *lukitas*) de los cabros hiphoperos, y así se empezó a comercializar masivamente la moda de la ropa ancha y las zapatillas ‘Nike’ (producidas con trabajo y abuso infantil en Asia, porsiacaso); segmentos de radio que tocan hip-hop más ‘light’; o algunos programas de tele que incluso han tratado de mostrar lo que es el movimiento a nivel nacional”¹⁵⁸.

Lo que ocurre es que, con este nuevo boom, se producen dos caminos probables a seguir; por un lado, el *comercialismo*, o sea, producir un hip-hop muy liviano en sus contenidos y apartado de la esencia crítica del mismo; y por otro, el *gangsta*, es decir, la corriente que intenta reproducir la imagen de mafiosos, licenciosos y exitosos dentro de la juventud. Estas corrientes comenzaban a ganarle terreno a las antiguas posiciones políticas y críticas sociales del hip-hop. De alguna manera, el hip-hop se alejaba de sus orígenes y de su esencia. Seguían siendo las poblaciones su principal nicho, pero ya se había expandido a todos los estratos sociales.

Nadie desconoce que, producto de este boom, el hip-hop se expandió de manera más impresionante aún entre la juventud. Se multiplicaron “los piños”, los grupos de música y los cultores de otras ramas. También apareció un nuevo actor en escena, que hasta el momento no se había evidenciado tanto, y eran aquellas personas que sin practicar ninguna de las ramas del hip-hop, se sentían muy identificadas por él, y comenzaron a transformarse en consumidores de las producciones hip-hop, en seguidores de los grupos, o simplemente en sujetos pasivos pero identificados con las expresiones del hip-hop.

¹⁵⁷ Ibáñez, M., Paz, M., “Historia del Hip-Hop... Nacional” en *La Cópula: Revista Cultural*, número 8, en: <http://www.geoscopio.net/escaparate/verpagina.cgi?idpagina=47716> (visitado en Junio de 2008)

¹⁵⁸ HipHopLogía, *Historia del hip-hop en Chile*. Archivo Personal.

“Esa hueá significa, pa mi, que los locos no entendieron la cultura hip-hop, que solamente son raperos. No se trata de que pertenezcan o no, porque por un lado yo nunca voy a negar que los locos masificaron el rap en Chile, si bien al masificarlo, y te lo digo por experiencia toda la generación de raperos que vienen influenciados por Tiro de Gracia, son grupos que hoy día están pensando en vivir de la música, mientras que yo si escuché y conocí a Panteras Negras, mi volá es política, si esta hueá es así, ahí la generación que va pasando de una generación en otra, la hueá es así, esta hueá es en base a influencias, y el hip-hop tiene eso caleta, y es una hueá que el que quiera negarlo, no lo puede hacer, porque es la realidad loco [...]Entonces a las finales el problema no va con que Tiro de Gracia sea bueno o no, sea malo o no, va con que cómo ellos proyectaron lo que hicieron, y eso influenció”.¹⁵⁹

9.- Entre Cultura y Movimiento Hip-Hop: ¿hay un camino distante?

Como hemos podido observar, dentro del hip-hop han convivido diversas corrientes y expresiones que lo han llevado a recorrer diversos caminos de desarrollo. Es por eso que, para los hiphoperos, existe un acuerdo práctico sobre cómo reflejar sus intereses. Para ello, han convenido en hablar de la “cultura hip-hop” como un espacio de interacción artística e identitaria, donde se generan diversas corrientes o prácticas culturales. Es así como la cultura provee a los hiphoperos de cientos de códigos sobre los cuales poder identificarse: códigos físicos y externos, como la estética o cierta expresión corporal, así como códigos valóricos, que proponen temas sobre los cuales expresarse o prácticas asociativas elementales desde las cuales agruparse.

La “cultura” es la base de todo el desarrollo del hip-hop en el mundo. Pero como toda cultura, no contiene límites establecidos ni permanece estática, sino que está constantemente expuesta a los cambios que provienen de quienes la conforman. Es así como hemos podido dar cuenta –hasta el momento– de las principales evoluciones y corrientes del hip-hop, desde aquellas que promueven mantener en alto los valores originales de paz, respeto, y solidaridad, como también aquellas que recogen la tradición histórica del hip-hop, que está muy ligada al mundo popular, y las que han derivado en una fuerte corriente de crítica social y política. Con el paso del tiempo, estas expresiones han tenido que convivir con las que se han desarrollado bajo el alero del mercado discográfico y cultural, que ha introducido imaginarios ajenos a la intención original. Así, han aparecido las corrientes comerciales o las *gangsta*, que han marcado a muchas generaciones de hiphoperos debido a su masividad.

Todo esto es parte del hip-hop, y nada es “más” o “menos” hip-hop. Pero con el mismo paso del tiempo, también han aflorado nuevas tendencias que promueven el compromiso del hip-hop con la transformación social. En este escenario, se insertan nuevas dimensiones que el hip-hop aún no desarrollaba, como la articulación y vinculación con otros sectores de la sociedad que también se plantean la transformación, o bien, con la generación de

¹⁵⁹ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

organizaciones y redes sociales que operen bajo objetivos comunes. Esto lleva al hip-hop a operar desde su conocida base territorial, pero en torno a organizaciones que vayan más allá de las asociatividades básicas, planteándose metas y vinculaciones. Para esto, ha sido necesario experimentar con dimensiones auto-educativas y auto-gestionarias que la cultura misma proveía, pero que ahora se ponían al servicio de algo mucho mayor que el hip-hop mismo. O sea, significa pasar de la crítica al sistema social, mediante el mensaje de las expresiones artísticas del hip-hop, al trabajo directo por potenciar ese proceso de transformación.

Este proceso es conocido con el nombre de “Construcción de un Movimiento Hip-Hop”, que pueda aglutinar a la cultura en torno a ejes comunes, pero que a la vez se planteen objetivos que trasciendan al hip-hop y que se traduzcan en intenciones de transformación social.

Sin lugar a dudas, este sector del hip-hop se ha proyectado con más fuerza desde las corrientes de lo que hemos llamado “hip-hop político”, pero también se explica desde un reconocimiento de los valores originales del hip-hop. Es decir, se genera como una necesidad de poder transformar el espacio local en el que se desarrollaba la juventud marginada en los guetos, favelas o poblaciones de las distintas ciudades del mundo.

Es difícil hablar de un Movimiento Hip-Hop como tal, debido a que también existe la convención de que no se ha podido desarrollar, al menos en Chile, con mucha fuerza. Pero lo que sí existe es una toma de conciencia de que han existido organizaciones hip-hop que sí se han trazado ese norte y que han trabajado con todos sus esfuerzos para lograrlo. Ha sido el caso de “La Coalición” y “HipHopLogía”, y ahora más recientemente de la “Red Hip-Hop Activista”, “Agosto Negro” y otros colectivos más pequeños. Todas ellas organizaciones de hip-hop que, en distintos períodos de tiempo, han apostado por construir un Movimiento Hip-Hop, rescatando la esencia original de la cultura, ejerciendo prácticas de auto-educación que los han llevado a vivir procesos de maduración muy importantes, y vinculándose con otras expresiones orgánicas del campo popular con las cuales trabajar mancomunadamente por la transformación social.

CAPÍTULO III: HIPHOPLOGÍA: LAS HORMIGAS AL ASALTO DEL ÁRBOL.

HipHopLogía (o H2L) fue una organización popular hip-hop que se propuso trabajar sistemáticamente en la construcción de un Movimiento que fuera capaz de influir en la cultura hip-hop para convertirse en un actor relevante de los procesos de lucha que se gestaban desde el interior del “mundo popular”. Es por ello que apostaron a revivir la esencia del hip-hop, es decir, generar espacios de sociabilidad desde las poblaciones que fuesen capaces de desarrollar un poder propio que les permitiera resistir a los embates del sistema capitalista, y de otro lado, trabajar mancomunadamente en la creación de una alternativa social que cultivara una realidad distinta, llena de libertad, justicia e igualdad. “Creemos que nuestro destino está en nuestras propias manos. Creemos en el hip-hop como arma para luchas por la liberación. Creemos en los valores humanos: solidaridad, honestidad, alegría, rebeldía... y creemos que el trabajo de base es la mejor forma de lograr todo esto, construyendo un propio poder desde la población. Te invitamos a conocer nuestra propuesta...”¹⁶⁰. Así comenzaba uno de los tantos “trípticos” de difusión que repartía H2L en sus diversas actividades.

HipHopLogía se definía como una organización de jóvenes que, unidos por el hip-hop, se preparaban para resistir frente a un modelo social donde priman relaciones deshumanizadas, competitivas, individualistas, mercantiles y violentas, y para ello utilizaban las armas que les entregaba el hip-hop, generando así, una red de talleres poblacionales que generaban prácticas auto-educativas y autónomas para enfrentarse a su enemigo.

HipHopLogía nace en un contexto histórico en que el discurso del fin de la transición ya era explícito, y se anunciaba con bombos y platillos la entrada de Chile al concierto de la Globalización, donde a través de la firma de tratados de libre-comercio, leyes de flexibilización laboral, facilidades tributarias para las grandes empresas y una contensiva política social, se hacía creer que de una vez por todas, la modernidad llegaba para quedarse en nuestro país. Gabriel Salazar considera que esta no es la primera globalización que vive Chile, sino que la cuarta. La primera, se dio en la época en que aún Chile era una colonia del Imperio Español –donde “no se ponía el sol”–. La segunda, se construyó de la mano del discurso independentista, y se extendió por más de cien años, en que la oligarquía chilena se entregó a los brazos del Imperio (económico) de los ingleses, y que llevó al país a una crisis económica profunda a fines de los años 20. Y la tercera, correspondería a la creación de un Estado Nacional-Desarrollista que, de la mano de los intereses norteamericanos, globalizaría a Chile entre 1938 y 1973.

Pues bien, con la Concertación, y específicamente con el gobierno de Ricardo Lagos (años en los que nace HipHopLogía) se daba inicio a la cuarta globalización que viviríamos en nuestra historia. Y una vez más los sectores populares quedarían marginados del supuesto “éxito económico y social” del país, que sólo reciben alegremente algunos: los menos de esta sociedad. Así como en la primera globalización fueron marginados del reparto los indígenas que habitaban estas tierras y los mestizos pobres crecieron que en ellas; en la segunda, fue el turno de los peones y sus compañeros de camino

¹⁶⁰ HipHopLogía, *Tríptico*, 2002. Archivo personal.

a los que nos les tocó nada más que castigos, persecuciones y segregaciones. Para la tercera globalización, debían quedar apartados los trabajadores y sus organizaciones sindicales, los campesinos y pobladores tampoco eran bienvenidos al reparto del éxito de la globalización. Entonces, ¿qué les queda a los nuevos marginales del sistema? A los jóvenes, ¿que acaso se queden esperando una vez más a ver si podrán tocar algún pedazo del pastel de la fiesta? “¿Qué los jóvenes y las nuevas generaciones de la baja sociedad civil vegeten esperando “una oportunidad” (que no va a llegarles), y que, mientras tanto, aplaudan al Estado de Derecho, que se jueguen por la gobernabilidad, se sumen a la “ética” legal del sistema y se inscriban en los registros electorales para votar por un político profesional cualquiera que tiene un miserable 5% de prestigio?”¹⁶¹.

Evidentemente, para quienes sumaron sus esfuerzos en construir HipHopLogía, esas no eran ninguna de las posibilidades que esperaban, sino más bien la de cimentar y profundizar su propia identidad de jóvenes, pobladores, pobres y artistas. Volviendo a Salazar: “para los miembros de la baja sociedad civil chilena (esa “clase social” definida por su trabajo precario) es claro que son ellos, y principalmente ellos, los que tienen que construir sus identidades sociales e históricas, dentro o fuera, o sobre el filo del Estado de Derecho. Es una lucha subjetiva y cultural autónoma que puede llegar a configurar un segundo “mercado”, un mercado negro social, político, auto-educativo y trans-histórico que está demostrando tener más sentido humanista que el “ancho y ajeno” mercado globalizado”¹⁶². Definitivamente, el vehículo de H2L conduciría en camino a este “mercado negro” de la humanización.

En HipHopLogía, siempre se sintieron identificados con el símbolo de las hormigas; de hecho, sus logos siempre tenían una de ellas en alguna parte. La idea era simple: las hormigas trabajan desde abajo (en las calles), son organizadas, viven y trabajan en comunidad, y funcionan colectivamente y con roles definidos. Y los hiphoperos, precisamente, nacían de la calle, se organizaban en las poblaciones, y cuando operaban colectivamente se daban cuenta del tremendo poder social que podían canalizar. Pero, ¿se han dado cuenta que muchas veces las hormigas viven en los árboles? ¿Que en ellos se cobijan, trabajan, alimentan y viven? Veamos una pequeña reflexión que nos aclarará esto.

“El HIP-HOP es un gran árbol, un árbol antiguo que sembraron millones de manos diferentes a través de los siglos. El árbol contiene en su centro—líquido y salado—todo el sudor y las lágrimas, las canciones y las risas, la sangre derramada y los latigazos recibidos, las historias contadas y los sueños soñados por los que lo plantaron. La corteza del árbol es dura, porque el árbol ha tenido que resistir los golpes de sus enemigos, los codiciosos, pero ellos nunca lograron convertirlo en un árbol cruel: ofrece sus frutos a todos los que quieran probarlos, sin excepción (hasta a Vanilla Ice). Su tronco se divide en 4 “ramas”: Rap, Break, Graffiti y DJ, para que cantemos y bailemos y siempre recordemos que hay que estar agradecidos de estar vivos. Las raíces del árbol están más cerca de la superficie de lo que muchos creen, incluso están bajo nuestros propios pies de sud-sudamericanos. Hay que regar el árbol todos los días con spray (válvula nueva) para que no se muera, sí, hay que cuidarlo bien y no darle demasiado alcohol. El árbol nos da sombra cuando estamos cansados,

¹⁶¹ Salazar Vergara, “Ricardo Lagos, 2000-2005: Perfil histórico, trasfondo popular” en: Hugo Fazio [et al] *Gobierno de Lagos: balance crítico*, Lom Ediciones, Santiago, 2005. pág. 97.

¹⁶² *Ibid*, pág. 97.

y cuando soplan vientos de cambio toca música a 93 BPM para avisarnos. Si nos subimos al árbol nos puede dar vértigo mirar hacia abajo, porque allí abajo vemos nuestro presente y eso siempre es difícil de enfrentar. Pero si llegamos a la cima, podemos ver hacia el horizonte, donde a veces se puede divisar nuestro pasado, y a veces nuestro futuro. El árbol gira, gira como un disco en una tornamesa, y a veces se detiene por un segundo, se escuchan varios scratch seguidos, y eso quiere decir que el árbol se está riendo con nosotros. Este árbol nos enseña a ser fuertes, a luchar por lo que creemos justo, a no perder nunca la esperanza. Es cierto que sus hojas se caen fácilmente (como cayeron Biggie y Tupac), pero nadie les puede quitar todo lo que han volado. El árbol es un buen revolucionario porque es un árbol paciente: no pretende dominar al poderoso viento ni al sol implacable porque sabe que los cambios importantes son subterráneos y lentos—algún día habrá aprendido tanto que simplemente no los necesitará. Este árbol es de toda la humanidad, y cuando algún día se muera, será para regalarnos la madera con que finalmente construyamos la casa donde habitaremos todos sus hijos en armonía. Cuando ya no esté nuestro árbol, nacerán nuevos árboles en su lugar: dos, cinco, veinte, un bosque entero, HipHopero, y en cada nuevo árbol veremos la silueta del viejo árbol del hip-hop. Viviremos felices bajo el techo del viejo árbol, y cada vez que entremos por la puerta de esa casa, sentiremos el calor y el amor que nos supo enseñar, y

llevaremos siempre un inconfundible ritmo en la sangre...¹⁶³

Es así como la historia de HipHopLogía se puede agrupar en torno a tres grandes ejes, que reúnen las características fundamentales de cada período y los respectivos objetivos de trabajo, y que además coinciden con sus tres principales producciones musicales. El primer período lo hemos llamado *Del Mensaje a la Acción*, el segundo *Taller*, y el tercero *Construyendo el Movimiento Hip-Hop de los Pobres*. Cada uno de estos nombres corresponde al título de los tres discos que editó el Colectivo HipHopLogía.

1.- Del Mensaje a la Acción.

“El contenido de HipHopLogía es netamente político y antisistémico. Su lema es “Del Mensaje a la Acción”, filosofía que llevan a cabo, es decir, que un hiphopero no sólo debe quedarse en la crítica, sino que también debe crear algo por el cambio. “Revolución es lo que se busca, no queremos que esto cambie un poco, no queremos estabilizarnos como hiphoperos y sólo grabar discos y tocar. Lo que HipHopLogía hace es trabajar diariamente por organizar a los raperos, autoeducarse y crear una conciencia crítica ante el sistema capitalista. Denunciar, protestar, crear, luchar hasta vencer o morir. Estamos claros que es mucho trabajo pero “algún día valdrá la pena”, incluso aunque nosotros no estemos para verlo, pero la semilla que sembramos es

¹⁶³ HipHopLogía, “Qué es el hip-hop para nosotros”, en “Colectivo HipHopLogía: Del Mensaje a la Acción”, documento de difusión interna. 2001, Archivo personal.

un gran logro. Eso es amor... amor a la vida... a lo que se nos concedió y se nos ha negado a la mayoría por el mundo entero...”¹⁶⁴

a) Los Inicios

En un artículo nunca publicado de SubVerso sobre los inicios de H2L, se propone que: “la historia del Colectivo HipHopLogía se remonta a tres raperos con historias muy diferentes: GuerrillerOkulto (ex-Enigma Okulto), Giorgio (M-16) y SubVerso. El Hip-Hop en Chile, desde que llegó a oído y vista de los jóvenes de acá, ha venido gestándose des diversas formas (como en todo el mundo)”¹⁶⁵. Pues bien, seguiremos este mismo patrón propuesto para observar los comienzos de H2L, con el único afán de demostrar que para que existan las organizaciones sociales o políticas, aparte del contexto histórico se necesitan de las voluntades, individuales o colectivas, para que esto ocurra.

– GuerrillerOkulto: el camino de los talleres.

Una vez que se acaba “La Coalixión”, GuerrillerOkulto (que en esa época era conocido por el apodo de Gran Okulto, o G-Okulto) se dedica de lleno a su trabajo como MC del grupo Enigma Okulto, que había comenzado en 1993 conformado por José Millalongo (“el Pantera”) y Rodrigo Cavieres (GuerrillerOkulto), y que, posteriormente evolucionaría a ser una banda completa de música fusión, con la presencia de dos MCs: Guerrillero y Myzty-k. Mientras Enigma Okulto participaba de “La Coalixión”, fue organizando paralelamente una clika de jóvenes hiphoperos del sector ubicado entre las poblaciones “Jaime Eyzaguirre” y “Lo Hermida”, llamada la R.E.O. (Rebelión Enigma Okulto).

“Y no tenía mucho trasfondo en realidad, era como que los locos que se sentían identificados con la hueá, nosotros lo que hicimos era que comprábamos todos polerones negros y le hacíamos estampados que decían La REO, y nos juntábamos. Por ejemplo, acá en Peñalolén era bacán esa hueá, porque había una mística, o sea la hueá que más nos marcó es que había una mística, porque era como que nos juntábamos todos y éramos como cuarenta, cincuenta hueones, y todos con polerones que decían La REO, entonces, puta, esa hueá estéticamente llama la atención po, habían locos que querían entrar a la REO, y crearon muchos mitos a través de eso; después andaban diciendo que pa entrar a la REO a vo te pegaban, inventaron un montón de hueás.”¹⁶⁶

Este proceso coincide con lo que hemos llamado “el boom del 98”, mediante el cual el hip-hop se había masificado profundamente. Cuando ya no había Coalixión, Guerrillero se dedicó a tocar y a participar de numerosas tokatas que se organizaban a beneficio de alguien o de la cultura misma, en distintas poblaciones de Santiago. En ese momento, Guerrillero vuelve a relacionarse con otra persona que es igualmente fundamental para la historia del hip-hop. Su nombre es Claudio Flores, y él fue uno de los primeros b-boys en llegar a Bombero Ossa y, al igual que Fernando Fierro, Lalo Meneses y otros más, su experiencia es una especie de síntesis del desarrollo del hip-hop en Chile. Ocurre que mientras existía “La Coalixión”, Claudio decide organizar otro espacio dedicado al hip-hop

¹⁶⁴ HipHopLogía, artículo escrito para ser editado en la Revista Cultura Hip-Hop. Inédito.

¹⁶⁵ HipHopLogía, artículo escrito para ser editado en la Revista Cultura Hip-Hop. Inédito.

¹⁶⁶ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

que se llamo “Sindicato Unión Hip-Hop”, en honor a la organización del mismo nombre creada por Ice-T en Estados Unidos. La idea del “Sindicato Unión Hip-Hop” era reunir a las ramas artísticas del hip-hop y potenciarlas técnicamente. Como el Sindicato también dejó de existir, Claudio Flores comienza a relacionarse con la gente que componía el “Tur Marginal”, que era una organización que había nacido hacia el año 1993 de la mano de distintos colectivos universitarios de la Universidad de Santiago. La idea original del “Tur Marginal” era levantar espacios artísticos en las poblaciones, en base a las capacidades de cada una de las organizaciones que participara; es decir, trabajar en base a una de las dimensiones de la autogestión. Hacia 1995, la idea original del “Tur Marginal” ya había mutado, y si bien se insistía en levantar escenarios y actividades en las poblaciones, había ahora flexibilidad en la toma de decisiones respecto al financiamiento de las actividades. Es así como el “Tur Marginal” comienza a trabajar con dineros provenientes de ONGs, Fondos Participativos, o subvenciones de gobierno.

Claudio Flores invitó a GuerrillerOkulto a hacerse parte de las actividades organizadas por el “Tur Marginal”:

“Entonces, bueno, justo en el momento en que yo estaba en el Tur Marginal, que era una agrupación como de bandas de música, de punk, hip-hop, ska, ahí la idea era como crear un grupo de personas que tuviera su propia amplificación, y empezara a tomarse espacios en las poblaciones, haciendo un Tur, y obviamente con un trasfondo de mensaje político, pero netamente era una weá cultural. Y ahí yo estuve caleta, fue un ejercicio bueno pa mí como mentalmente, porque ahí por primera vez yo puse en práctica lo que aprendí en La Coalición”¹⁶⁷

En el “Tur Marginal” participaban también otros dos grupos de rap que luego volverían a encontrarse en la conformación de H2L; eran “Palo’e Rosa” de La Pintana, y “Legua York” de San Joaquín. Hacia 1995 GuerrillerOkulto había participado del mítico taller de hip-hop *Charquiklan* que realizaban los M-16 en el gimnasio de Macul, y desde ese momento había quedado impresionado con lo que se podía hacer desde un taller. Es por eso que cuando, en 1999, “el Kiwi”, líder del “Tur Marginal”, llega a Lo Hermida con una ONG llamada “La Cantera” –que se ocupaba de tramitar proyectos de desarrollo local con instituciones estatales como el FOSIS– y le propone a GuerrillerOkulto organizar un taller de hip-hop con fondos tramitados por ellos, él aceptaría.

“Ese fue el primer taller que hicimos y lo financió el FOSIS, 150 lucas me acuerdo, ¡cualquier plata! Y ahí planteamos un taller, la Myzty-K, que era mi pareja y con la que rapeábamos en el grupo, el Claudio Flores de los Fuerza Hip-Hop, y yo. Nosotros planteamos un proyecto pa armar un taller de producción musical, historia y canto”¹⁶⁸

Así, con la plata que se les asignó mediante el proyecto presentado al FOSIS, pudieron adquirir un teclado y un MiniDisc, que sumado a una máquina que tenía Guerrillero para fabricar pistas, les permitió organizar la parte de producción musical del taller. Claudio Flores –por su parte– se ocupaba de enseñar la historia del hip-hop en Chile, y qué mejor que fuera a través de uno de sus protagonistas. Y Myzty-K asumía la sección de “canto” del taller.

¹⁶⁷ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

¹⁶⁸ *Ibid.*

Sin mayor demora, el taller comenzó a crecer aceleradamente, llenando la sede que en Lo Hermida les habían facilitado. Es así como, al igual que en muchos talleres, llegó el momento de decidir el nombre. Es junio de 1999, y en una reunión entre todos los asistentes al taller, se decide elegir colectivamente un nombre representativo de lo que estaban viviendo. Colocaron una pizarra al centro de la sala y comenzaron a escribir los nombres y conceptos que se comenzaban a lanzar. Ahí fue cuando un integrante (que viajaba desde Maipú a Peñalolén para participar del taller) propuso el nombre *HipHopLogía*.

“Un cabro de Maipú, que en ese tiempo tenía un grupo que se llamaba los UFO, Seba se llamaba ese cabro, planteó ese nombre porque él tenía una canción que se llamaba HipHopLogía, ¡cacha la huea! Pero el loco nunca la había sacado, pero era su canción y dijo: ‘puta, HipHopLogía’. De ahí nació el nombre, y a todos les gustó, y ahí quedó el nombre. Yo hasta ese momento tenía esa experiencia de taller y me gustó caleta esa hueá de pararme ahí. Y en ese momento vino el quiebre con mi pareja y yo quedé en cero. Y sobre esa misma al Giorgio de los¹⁶⁹
M-16 le había salido una mano para hacer un programa de radio.”

En el invierno de 1999, fue la primera vez que la historia del hip-hop en Chile escuchó hablar de HipHopLogía.

– Giorgio: el camino de la radio.

Giorgio, recuerda que en 1995, cuando apareció un productor apodado “el gringo”, para plantearles que se integraran a un sello musical. Ellos lo rechazaron, dejando de lado así la posibilidad de haberse integrado al camino de “las luces y la fama”. De todos modos, reconoce que el llamado boom del ‘98, protagonizado por “Tiro de Gracia”, fue un elemento fundamental para la masificación de la cultura, pero con la consecuente pérdida del norte crítico que en conjunto habían planteado.

“Si po, todo tiene su positividad y su negatividad po hueón si la hueá no es rojo o negro, tiene matices, no podemos ser tan cuadrados. Claro: difundió la hueá, pero de una forma comercial que a la vez a nosotros nos afectó, porque perdió el horizonte, porque nosotros queríamos un rap más conciente, más crítico, más puntado, más rebelde, ¿cachai?, y los Tiro de Gracia lo que hicieron fue un rap comercial, y todas sus letras que hacían antes las sacaron. O sea, al final los construyeron de nuevo, les dijeron: ‘tienen que rapear esto y esto otro’, y en eso nosotros no íbamos a transar, porque también una de las cosa que nosotros preguntamos, era ¿qué significaba eso? Y nos dijeron que teníamos que cambiar¹⁷⁰
nuestras letras, entonces: ‘ah, ya, chao’... Esa no era la idea”

En ese contexto, frente al fin de “La Coalición”, el juicio a Lalo Meneses y el boom del ‘98, M-16 sólo se dedicó a rapear y a seguir haciendo música. Giorgio recuerda que hubo una especie de “bajón” y que de hecho, ellos organizaron su último taller “formal” en 1998, cuando cumplían 10 años rapeando y los celebraban en el Gimnasio de Quilín, en compañía de “Los Incultos” y “Los Panteras Negras”. Ellos estaban fuera del círculo comercial, y sólo observaban como la cultura que habían ayudado a formar se desprendía de sus valores más profundos.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ 1ª Entrevista Giorgio.

Es por ello que el año 2000, Giorgio decide ocupar los ahorros que le habían permitido juntar sus años de trabajo e invertirlos en un programa de radio, que comenzaría a transmitirse los días miércoles de cada semana entre las 8 y las 9 de la tarde, en el dial de amplitud modulada que utilizaba la reconocida "Radio Nuevo Mundo".

“Y en el 2000, que se me ocurre hacer un programa de radio, y en ese programa de radio era de pura música latinoamericana, y en nuestra lengua, y justo el Guerrillero estaba haciendo un taller, y me había invitado a Lo Hermida. Le pregunto cómo se llama el taller, y me dice: ‘los cabros le pusieron HipHopLogía’... ‘Ahhh, manso nombre’, le dije, y era bacán po, porque tenía que ver con el estudio del hip-hop y todo eso. Me encantó el nombre, porque tenía un sentido total, le dije: ‘ya, bacán y me quedé dándole vueltas a la huea’”¹⁷¹

En esa reflexión sobre lo que le había comentado GuerrillerOkulto, Giorgio decide invitarlo a formar parte del programa de radio que iba a comenzar; eso sí, con la posibilidad de poder utilizar el nombre del taller que funcionaba en Lo Hermida. Nadie se niega, así que comenzó el primer programa de radio exclusivamente hiphopero, creado, producido y conducido por integrantes de esta cultura que se transmitía por una radioemisora de difusión nacional (antes habían existido varios otros programas de hip-hop pero en radios populares y comunitarias).

Antes que el programa saliera el aire, Guerrillero, le propone a Giorgio que integraran a Vicente Durán (SubVerso) al equipo del programa, para así poder tener una conversación más fluida.

“Y cuando me junté con el Giorgio, me contó la idea y me gustó caleta porque era un programa de hip-hop dedicado a la cultura chilena, que solamente iba a tener rap en Castellano, dije: ‘bacán pero ¿sabis qué, hermano? Esta hueá tiene que tener una connotación de mensaje, de conciencia, loco, porque si no esta hueá va a valer callampa’, y me dijo: ‘sí, pero eso no es lo que yo más manejo’, pero yo le dije: ‘igual lo podemos hacer, yo me puedo encargar de eso’ y le dije: ‘¿sabis qué? Podemos invitar a una persona que yo sé que le va a dar cualquier contenido a esta hueá y va a ayudar caleta, ¡además es un loco que sabe traducir!’ Yo no tengo noción de si el Giorgio conocía al Vicente de antes, yo creo que sí, pero el que fue... el que le dijo fui yo, entonces él dijo: ‘ya, bacán invitémoslo’”¹⁷²

De esta manera, Giorgio, Vicente y Rodrigo comienzan a producir un programa de hip-hop que con el tiempo se convertiría en un verdadero hito para quienes se iniciaban en el hip-hop. La idea del programa era que funcionase como un taller de hip-hop, por tanto, en los días de planificación se fijaba un tema central a tratar durante el espacio del programa. Podían ser temas ligados a la historia y la cultura hip-hop, como algunos de relevancia nacional, que generalmente estaban ligados a los procesos de lucha que protagonizaban sectores como los estudiantes, pobladores o trabajadores. Además, durante el desarrollo del programa se invitaban a grupos nacientes de las diversas poblaciones a mostrar sus trabajos y compartir una entrevista. Un elemento que marcó el desarrollo del programa fue que contaron con una línea de teléfono que les permitía comunicarse directamente con quienes los escuchaban. En esa época habían algunos talleres de hip-hop que ya

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² 1ª Entrevista GuerrillerOkulto.

estaban funcionando y que eran los principales seguidores del programa. Así, al menos, lo recuerda Bufónk, quien desde la Población El Volcán de Puente Alto se juntaba con su taller a escuchar el programa.

“Putá, yo me acuerdo que sí, porque lo escuchábamos y nosotros yo me acuerdo que llamábamos varias veces, porque habían llamados, y ‘ahh, loco, yo escucho el programa y soy de Lo Prado’, o ‘ahh, loco, yo escucho la radio y soy de Puente Alto’, así po, entonces ahí cachamos que, claro, la movía igual se escuchaba caleta.”¹⁷³

Luego de casi cuatro meses al aire, a Giorgio se le acaba la plata para seguir produciendo el programa, y los pocos auspiciadores que habían logrado conseguir entre el incipiente circuito de tiendas ligadas al hip-hop, sólo servían para entregar regalos y rifar premios. Entonces, a SubVerso le proponen continuar con el programa desde la Radio Tierra (también de amplitud modulada) con el plus de que no tendría costo económico para ellos.

Entonces, en primavera del año 2000, el programa de Radio *HipHopLogía* sigue transmitiendo –ahora los días jueves– desde la nueva estación de radioemisoras (que al ser AM, también tenía cobertura nacional). El programa mantiene el mismo formato, y cada vez comienza a ser más escuchado. Esto, hasta que hay una desavenencia con la gente de la Radio, a raíz del tratamiento del tema del llamado “Día del Joven Combatiente” y las protestas populares contra la reunión del BID en Santiago. Recién empezaba la tercera temporada del programa y ya era cerrado.

“A la otra temporada nos echaron porque tocamos el tema del Joven Combatiente, que les molestó, porque ya al segundo programa [temporada] nos echaron, nos dijeron que no podíamos seguir, y las excusas, y dijeron que habíamos tocado ese tema del Joven Combatiente y que le habíamos dado mucho auge al tema, pero nosotros lo contamos como una cosa histórica, no como una incitación a nada, pero les molestó nos echaron y ahí terminó y el programa y qué vamos a hacer weón, yo no tengo más plata, nadie quiere financiar un programa”¹⁷⁴ .

Lo que iban a hacer era convocar a una reunión en abril del año 2001 en la casa que GuerrillerOkulto habitaba en la Población Jaime Eyzaguirre, para dar origen al Colectivo HipHopLogía.

¹⁷³ 1ª Entrevista Bufónk.

¹⁷⁴ 1ª Entrevista Giorgio.



Volante de difusión del programa de radio 2000



Programa: *HipHopLogía*, Radio Tierra, 2000.



– SubVerso: desde la Villa Francia a HipHopLogía.

A mediados de los '90, un joven chileno trabajaba arduamente como garzón en diversos restaurantes de la ciudad de Detroit, en el norte de Estados Unidos. Su nombre es Vicente Durán, y su objetivo era reunir una cantidad de plata suficiente para radicarse en Chile y empezar un negocio autónomo en un "estudio de grabación". Una vez instalado, en 1996, Vicente conoció a G-Okulto, al verlo cantar con su grupo (Enigma Okulto) en una tokata "rapera y punky" de la zona nor-poniente de Santiago. Rodrigo y Myzty-k llevaron a Vicente "al Mapocho" a permearse de la escena hip-hop chilena y le abrieron las puertas de su casa en Lo Hermida, con el tiempo se fue estrechando una gran amistad entre los tres. Más adelante, Vicente grabaría algunos demos para Enigma Okulto en su estudio. Y así, entre equipos de grabación, beats, y diversas conversaciones, se configuraría una relación personal que sería fundamental para el futuro del Movimiento Hip-Hop en Chile.

Vicente, además de ser un sonidista autodidacta, se dedicaba a escribir poesía. Y acostumbraba a mostrar sus versos a los hiphoperos que llegaban al estudio. Él conocía el hip-hop de cerca, ya que había crecido en Estados Unidos, donde comenzó a interesarse

en la cultura y las letras contestatarias del hip-hop. Pero tendrían que pasar un par de años más para que, en 1998, se decidiera a escribir canciones de rap e interpretarlas. Paralelamente, se dedicaba a participar de diversos espacios de organización social en Villa Francia, donde llegó a vivir. Allí, trabajó en la Radio Villa Francia, el Centro Cultural Calle Abierta, y diversas actividades artísticas y políticas en torno a la memoria histórica de aquella combativa población. A esos eventos, Vicente invitaba a participar a grupos como Enigma Okulto. Hasta que el año 2000, Guerrillero lo invita a participar del equipo que produciría el programa de radio. En esa misma época, llegan a la casa de Vicente algunos jóvenes hiphoperos de la Villa Francia que lo habían conocido en los actos culturales de la población, para proponerle organizar un taller de hip-hop.

“Mira, el Rodrigo estaba participando un taller allá arriba en Peñalolén, el Giorgio estaba creo acá en Macul en otro taller, y algunos cabros amigos de la Villa, cabros que había conocido en algunas cosas hip-hop o en las actividades del 29 de marzo, se acercaron a mí pa proponerme hacer un taller, y yo inmediatamente también acepté y les propuse a los cabros (al Rodrigo y al Giorgio) que lo hicieran conmigo inicialmente como pa ayudarme a armar la cuestión, y también a partir de ese taller de la Villa Francia le dimos una idea mucho más estructurada y mucho más completa a lo que nosotros mismos pensábamos como un taller más político, con objetivos más profundos”¹⁷⁵.

Skapo, uno de los jóvenes que le planteó a Vicente la necesidad de organizar el taller en la Villa Francia, recuerda que:

“O sea, yo al Vicente lo había visto en un “29 de Marzo”, y de hecho vino “Enigma Okulto” cuando el Guerrillero tocaba ahí, y vinieron a la Villa a tocar pa un 29 de Marzo, ¿me entendís? Entonces yo por amigos les pregunté: ‘oye, ¿dónde vive ese loco?’, pa invitarlo pal Aplicación, a una actividad que teníamos en el colegio, porque nosotros éramos del Colectivo y teníamos el Centro de Alumnos, entonces hacíamos las actividades pal Día del Alumno y todo eso. Ya po, entonces llegué a la casa de él, y el Vicente fue a cantar y ahí nos conocimos. El Vicente ya vivía en ese tiempo en la Villa. Entonces yo empecé a hablar con él y después le presenté a todos los cabros de acá de la casa, a mis amigos. Y de ahí empezó a venir el Guerrillero y ahí ya: ‘hagamos el taller’. Y ahí en el taller empezó a venir el Guerrillero, el Giorgio”¹⁷⁶

Lo significativo de aquella experiencia fue que, además del programa de radio, esta era la primera oportunidad que tenían estos tres MCs para trabajar colectivamente en una experiencia territorial, lo que les permitió ir definiendo una metodología de trabajo que se acomodara a los objetivos que se estaban planteando: es decir, alfabetizar políticamente a través del hip-hop y profundizar el conocimiento y las técnicas de las ramas artísticas.

Por lo demás, esta experiencia les permitió comenzar a relacionarse con otras experiencias de talleres que se estaban desarrollando en diversos lugares de Santiago, como los de las Poblaciones La Legua y El Castillo. Como hemos dicho más arriba, los talleres se inician mucho antes, pero en aquellos años, y como una especie de respuesta

¹⁷⁵ 1ª Entrevista SubVerso, Viernes 1 de Agosto de 2008, Villa “Los Presidentes”, Ñuñoa.

¹⁷⁶ 1ª Entrevista Skapo, Viernes 29 de Junio de 2008, Villa Francia, Estación Central.

al boom que desnaturalizaba al hip-hop, se habían convertido en un espacio muy fértil de creación y masificación.

De allí en adelante, se comenzaría a generar una naciente red de contactos entre estos grupos de rap que hacían talleres en sus poblaciones, y cada vez que se encontraban, sus conversaciones adquirirían más connotaciones políticas, la organización como tema central.

“Entonces como ese taller tuvo éxito, como los otros cabros también estaban trabajando en talleres y empezamos a identificar a la vez que teníamos discusiones que tenían que ver más con la política, con el tema de la organización y de la necesidad de la organización y por qué la organización no estaba presente en el hip-hop, y nosotros pensábamos que sí podía estar en el hip-hop, todo eso nos llevó al desafío de crear una organización, y ahí empezamos a mirar e identificar a los raperos que tenían una pará más política”

177

Al poco tiempo de iniciado ese taller, se convocaría a la primera reunión de lo que sería HipHopLogía, en la Población Jaime Eyzaguirre.



Taller Villa Francia, 2000.

b) La necesidad de la organización.

Una vez que se acaban los programas de radio, surge la idea de convocar a diversos grupos de rap para reunirse a conversar sobre la realidad del hip-hop en Chile. Para ello, se definió un perfil, que se constituía de dos elementos clave:

- 1. Grupos que en sus canciones realizaran una crítica profunda al sistema capitalista, al Estado o a la realidad social que se vivía desde el mundo popular***
- 2. Grupos que, además, estuvieran trabajando activamente en la ejecución de talleres de hip-hop en sus respectivas poblaciones***

Así, los invitados por Giorgio, SubVerso y GuerrillerOkulto serían:

AK-47: grupo de rap compuesto por Skapo, Ricardo y Cinco-mercio, que trabajaban activamente en el Taller de Villa Francia.

Konjuro: en ese momento era un grupo de rap compuesto por Bufónk (posteriormente también conocido como Mata-fachos o Fachos-mata) y Hush. Provenían de la Población El

177

1ª Entrevista SubVerso.

Volcán de Puente Alto y organizaban el taller 27/40 (paraderos de la calle Vicuña Mackena entre los cuales se extiende la comuna de Puente Alto), hacía casi un año.

Palo'e Rosa: grupo compuesto por Pablo "Presidente" y Pablo "Sombra", que hace más de un año venían organizando un taller de hip-hop en su Población: El Castillo en La Pintana.

Legua York: Lulo y Rewin componían este (en ese entonces) medianamente conocido grupo rapero de la Población La Legua, que además trabajaba activamente en los espacios sociales de su población, a través del taller de hip-hop del mismo nombre y de su participación en la Junta de Vecinos.

Kultura Hip-Hop: eran los únicos invitados que no eran ni un grupo de rap, ni tenían trabajo territorial. Pero, en cambio, eran los editores de una revista de hip-hop del mismo nombre, y controlaban el incipiente sello independiente de hip-hop "Kalimba Records".

En esta primera reunión, producida en abril del año 2000, se decide organizar un "colectivo de hip-hop", que nuevamente asumiría el nombre de HipHopLogía. De parte de los convocantes, no existía una propuesta específica sobre el camino orgánico a seguir, más bien, era una puerta abierta a las distintas intenciones que desde allí se generaran. La opción por organizar un "colectivo" nos revela que los hiphoperos no estaban tan alejados de la realidad política del campo popular de aquellos años.

Los primero "colectivos"¹⁷⁸ surgen en Chile a principios de la década de los '90, con la intención de comenzar a dar una respuesta organizada al nuevo escenario político que presentaba la transición. Su campo de acción era más bien local y específico, es por eso que se podían encontrar "colectivos" poblacionales, estudiantiles, culturales, de trabajadores, ligados a la educación popular, etc. La base de los "colectivos" era generar espacios de organización que fueran autónomos (del Estado, fundaciones, ONGs, etc.), que operaran horizontalmente (estableciendo responsabilidades y no jerarquías) y que se sustentaran en base a la autogestión (de todo tipo de recursos). Por lo demás, al ser los "colectivos" comúnmente organizaciones pequeñas y muchas veces locales, se presentaba la necesidad de establecer redes de solidaridad y participación con otras experiencias que estuvieran desarrollando procesos similares, y así nacen los Encuentros, los Cordones, las Coordinadoras, etc.

Así, esta forma de organización que comenzaron a desarrollar los grupos de rap presentes en aquella reunión, se fundía con una tradición que ya primaba dentro del "mundo organizado" del campo popular. HipHopLogía se definió, en esta primera instancia, como un colectivo de grupos de rap que realizaban talleres a nivel territorial. Y de la misma manera, definieron sus principales objetivos a desarrollar en esta primera etapa, que consistían en:

- Potenciar y expandir el trabajo de los talleres ya existentes
- Generar nuevos espacios de taller y trabajo territorial, a partir de personas que vivían en lugares donde no habían experiencias de trabajo local desde el hip-hop
- Comenzar a hacerse visibles tanto para el "mundo hip-hop" como para el "mundo organizado", y así construir un espacio desde donde comunicar su propuesta

Desde el comienzo, HipHopLogía supo que debía enfrentarse a una realidad llena de anti-valores dentro del hip-hop, pero también a una serie de elementos alienadores que sobrepasaban al hip-hop: elementos del diario vivir como pobladores. Por ello, desde

¹⁷⁸ Ver, Muñoz Tamayo, Víctor, "<<Por qué celebramos el primero de mayo aquí en la Población y no en General Velásquez>>

Las organizaciones de la Juventud Pobladora y las dimensiones de lo social y lo político. 1990-1999" en: *Investigación y Crítica*, año 1 n°1, U. ARCIS, 1999.

muy temprano supieron que sus límites estarían más allá del hip-hop. Por eso, la idea era que: “contra esta tendencia tan charcha, nosotros queremos luchar con lo que mejor sabemos hacer, y a nuestra manera: haciendo **HIP-HOP**. Por eso hacemos letras de Rap que enfrentan los problemas. Por eso unimos fuerzas para llenar esta ciudad de graffiti consciente y rebelde. Por eso hacemos programas de radio y tocamos en actividades en los lugares donde vivimos y estudiamos. Por eso hemos diseñado una red de talleres de hip-hop en distintas poblaciones de Santiago, donde buscamos incentivar, apoyar y difundir el arte (y los mensajes) de la media masa de cabros y cabras que practican la cultura hip-hop a través del rap, el break el graffiti o el DJ. Nuestra única meta es ofrecer un espacio que sirva pa que nuestra juventud pueda desarrollar esa terrible y hermosa capacidad, tan peligrosa y temida por los de arriba: eso que se llama **PENSAR**.”¹⁷⁹

c) Payadores de la Nueva Era: declaración de autonomía.

A las pocas semanas de haber comenzado a trabajar como “Colectivo HipHopLogía”, el grupo “Legua York” recibe una invitación para presentarse en una actividad artística organizada en el local conocido como “Carmen 340” (actualmente “Fundación Gladys Marín”), que era donde se estableció durante los años ‘70 la famosa “Peña de los Parra”. En esos años, el local estaba controlado por el Consejo Nacional de la Cultura (actual Ministerio de la Cultura), que dependía del Gobierno.

Los integrantes de “Legua York” deciden transmitir la invitación a la asamblea de HipHopLogía, para plantear que podían asistir como Colectivo y que se podría realizar una presentación más extensa. Aquello detonó una profunda discusión sobre los límites que existían en términos de los espacios donde se podían presentar. Todos estaban acostumbrados a participar de actividades poblacionales, locales, autogestionadas o tokatas levantadas por ellos mismos; nunca se había recibido una invitación de alguna institución vinculada al gobierno. Además, aquello representaba uno de los elementos que H2L se había planteado combatir: la instrumentalización del hip-hop desde espacios institucionales. Todo ello significaba un atentado a la pregonada autonomía que debía desarrollar la organización popular. Pero al calor de la discusión y de los elementos expuestos, el colectivo decide participar de la invitación, planificando una actividad que llevaría el nombre de “Payadores de la Nueva Era”, en honor al lugar donde se presentarían (ex-casa de Violeta Parra). Eso sí, la presentación tendría una sorpresa.

Es así como la asamblea decide que ese día se presentarían el grupo “Legua York”, los MCs “GuerrillerOkulto” y “Subverso”, y que finalmente se realizara una canción grupal entre los distintos integrantes del Colectivo. Junto con ello, decidieron construir algunos paneles informativos respecto a los objetivos de HipHopLogía y de lo que representaban las distintas ramas del hip-hop (**Rap es Denuncia, Graffiti es Protesta, Break es Libertad, DJ es Fiesta**). Además, se invitó a diversas personas ligadas al mundo de los talleres y de las organizaciones populares que trabajaban en las poblaciones.

“Entonces hicimos una invitación nosotros, e invitamos a todos los amigos y a la gente que trabajaba con los cabros en los talleres, incluso invitamos ahí desde el primer momento a otras organizaciones de La Victoria, de La Bandera,

¹⁷⁹ HipHopLogía, ¿Qué es el Colectivo? En “Colectivo HipHopLogía: Del Mensaje a la Acción”, 2001. Archivo Personal.

y generamos el lanzamiento de HipHopLogía, en una hueá que tenía el logo del gobierno, ¿cachai?”¹⁸⁰

Una vez que comenzó la actividad, se instalaron los paneles, se armó un “stand” para vender los discos y promover sus declaraciones y se procedió a la presentación. Cantaron todos quienes debían hacerlo, y al final, reunidos todos sobre el escenario, se procedió a la sorpresa.

De frente a los responsables del espacio, y dirigiéndose a todos los asistentes, pero sobretodo a los representantes del gobierno, los integrantes de HipHopLogía extendieron un lienzo con muchas consignas sobre el hip-hop, y dieron paso a una declaración que tenían preparada sobre su visión acerca del Gobierno y sus tenazas culturales.

“Ahí tiramos el rollo y rompimos, porque les dijimos en su cara a los hueones: ‘nosotros no estamos ni ahí con este gobierno, ni con sus instituciones, porque esta hueá es la continuidad de la dictadura y esta hueá es la continuidad del capitalismo y la Concertación y la cacha de la espa` (chispea los dedos), y nos fuimos (risas). Y fue un poco marcar... y hacerlo en ese mismo momento, porque en realidad fue una hueá que la conversamos durante el transcurso de la actividad, pero que era en base a principios que ya habíamos conversado, entonces tiramos la hueá, eso... En ese momento, en HipHopLogía se dio el puntapié a esa postura autónoma”¹⁸¹

Hay dos elementos que son fundamentales para HipHopLogía en esta acción. De un lado, fue la primera vez que se presentaban públicamente como colectivo, artística y políticamente. Y de otro, su declaración de autonomía marcaba el inicio de una práctica que se enraizaría profundamente en las experiencias futuras vividas por la organización.

De esta manera, la autonomía representaba mantenerse alejados del control de cualquier institución, gubernamental o económica, que intentara influir no tan solo dentro de su organización, sino que dentro de la cultura hip-hop y otras expresiones populares. “Por eso creemos que hay que generar nuestros propios espacios, sin depender de nadie. ¿Cómo? A través de la organización. Sólo nosotros podemos arreglar las cosas, nadie lo va hacer por nosotros: hay que saber crear y ejecutar nuestros propios proyectos pa ganarnos los espacios (o mejor aún, pa construir espacios nuestros, propios), y eso sólo se puede hacer aprendiendo en la práctica, o sea, tirándose a la piscina.”¹⁸² Pero además abría una gran tarea a construir, porque la autonomía no basta con plantearla: es preciso construirla, y para ello era necesario potenciarse como grupos de trabajo, poder responder a sus propias necesidades, y establecer redes de contacto con más organizaciones que se plantearan autónomamente.

d) Irrumpiendo en el espacio público: las marchas.

El concepto *Del Mensaje a la Acción* no es solamente una consigna, sino que una forma de *vivir* el hip-hop. Y para ello, no bastaba con denunciar, también había que *hacer*. Y eso implicaba compromiso. Se trataba de hacer cosas “debajo del escenario”, como el taller, la

¹⁸⁰ 1ª Entrevista SubVerso.

¹⁸¹ 1ª Entrevista SubVerso.

¹⁸² HipHopLogía, ¿Y Cómo lo hacemos? en “Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción”. 2001. Archivo Personal

radio, el seminario, la actividad, y por qué no, participar en las movilizaciones a las que el pueblo se auto-convocaba.

En Chile, se ha generado una amplia tradición de movilización con un repertorio de acción muy amplio, donde –probablemente– “la marcha” es su símbolo central. Se marcha para protestar, pero también para recordar, se marcha por los derechos o por el reconocimiento de la autonomía de los pueblos indígenas, marchan los mineros, los estudiantes, los homosexuales, las mujeres y hasta las esposas de los Carabineros se han atrevido a hacerlo. Se marcha por los vivos y también por los muertos. Quizá el mayor elemento común que tengan todas estas marchas, es que son secundadas por amplios y preparados contingentes policiales, dispuestos a reprimir en cualquier momento (incluso a sus propias esposas).

Los que marchan lo hacen con el afán de irrumpir en el espacio público por excelencia: las calles. En ellas, se ejerce el poder soberano del pueblo; las manifestaciones tienen objetivos y mensajes que entregar, y es en torno a ellos que se generan las acciones colectivas tradicionales o disruptivas que se expresan en “las marchas”. Lo que ha ocurrido es que se han producido una suerte de polos sobre los cuales las marchas se han concentrados. Existe el polo de la “memoria social”, en el cual la marcha se transforma en un acto ritualístico de procesión en torno a un espacio común (generalmente un cementerio) donde dirigirse a entregar el mensaje. Este polo, ha sido “cooptado” de alguna manera por la izquierda tradicional, para convertirlo en un verdadero desfile de lienzos, banderas, y símbolos que hagan alusión a sus “consagrados partidos” y donde cada uno marcha “con los suyos”. Cada vez, es más un espacio de expresión orgánica (tradicional) que popular (extensa). Y allí abundan las camisas amarantos, rojas o las poleras negras, nada de ropas anchas o pantalones a la cadera. Nada de eso.

Mientras que en el otro polo, el de las “revindicaciones”, los componentes sociales y políticos son mucho más amplios, porque se agrupan en torno a un elemento central que generalmente incide en sus vidas: la educación, los sueldos, el medioambiente, las deudas habitacionales, los presos políticos, etc. Por tanto, allí se opera en función de las actividades y las identidades: si son trabajadores, estudiantes, o pobladores y sus intereses están riesgo, probablemente se movilizarán en su defensa y lo harán... marchando.

Probablemente es un poco exagerada la caracterización, pero es útil para reflejar que, o es por compromisos políticos, o por reivindicaciones específicas, que las personas se manifiestan en las calles en Chile a través de las marchas.

Varios hiphoperos habían asistido a diversas marchas durante sus vidas, haciendo eco de sus reivindicaciones o del ejercicio de la memoria, es decir, de sus motivaciones políticas. Nunca como hiphoperos organizados y actuando colectivamente: Era algo que no se estilaba hacer... pero siempre hay una primera vez.

Días antes del 1º de Mayo del año 2001, el Taller de Hip-Hop de Villa Francia –a sugerencia de uno de los asistentes (y no de los miembros del Colectivo HipHopLogía), y después de un extenso debate sobre el significado de aquella acción– decidió participar de la movilización. Se sumarían a la columna de organizaciones populares que partiría de la esquina de las calles Las Rejas con 5 de Abril en dirección a General Velásquez con Alameda. Los hiphoperos de Villa Francia no tardaron en invitar a los otros grupos de rap del recientemente creado “Colectivo HipHopLogía”, y es así como coincidió un número importante de jóvenes (alrededor de 30) provenientes de diversas poblaciones de Santiago, a los cuales los unía el hip-hop y que disponían a marchar junto al resto.

“Yo creo que fue impactante pa mucha gente, porque si te poníai a ver así como los grupos, son más piños políticos, que no tienen que ver mucho con estilos, y yo creo que un poco esta concepción del estilo vinculado es importante. Porque éramos los raperos, y todo giraba en torno a una estética rapera, los lienzos, los gritos y todo tenía una estética rapera. Pero también habían otras cosas, porque podíai hacerlo con una estética rapera, pero no ibai a decir algo distinto a un grupo así como político. Entonces como que agarra el hip-hop, pero también otras cosas, se empieza a nutrir de toda una cosas que viene de atrás, que es la organización, la lucha de un mundo popular que tiene su forma de organizarse y su forma de luchar, entonces tienen que ver con esa vinculación, pero con una

183

estética distinta”

Con esto, HipHopLogía comenzaba a “presentarse en sociedad”, dando cuenta así de una forma de politización relativamente desconocida hasta el momento por las organizaciones políticas más tradicionales, o quizá olvidada. La politización que estaba desarrollando H2L estaba mucho más ligada a lo que se vivió en los años ‘80, donde la política partía de la base, las necesidades y, obviamente, al interior de las poblaciones (aunque ahora la marca era la autonomía, no la dependencia de las ONGs).

“Por ejemplo, cuando nosotros íbamos a las marchas la gente quedaba plop!, porque ‘¡oooh son cabros jóvenes! ...¡ y de estrato popular!’. O sea, no éramos ni de la universidad ni de familia política, o sea la mayoría era terriblemente poblacional, y mientras otros llevaban años intentándolo, nosotros lo estábamos haciendo, de forma distinta, y estábamos tratando de demostrarle a los demás que así se organiza desde el pueblo, partiendo de esa base, estando en nuestros territorios anclados, hablando el lenguaje de nuestra gente, porque nosotros nos metimos en un sector específico que era el hip-hop, y nosotros manejábamos los códigos hablábamos como hiphoperos, y eso nos daba la legitimidad pa levantar una organización desde el hip-hop, en cambio mucha gente desde la izquierda estaba tratando de armar algo por aquí o por allá, pero ‘yendo hacia’ o ‘insertándose en’, que es la típica palabra, y nosotros no nos ‘insertamos’ porque

184

somos ‘parte de’...”

Esta politización de la que hablábamos se desarrolló muy rápidamente, debido a las múltiples prácticas el hip-hop poseía y que tenían una potencial proyección política. Sin ir más lejos, era volver a la esencia del hip-hop: la denuncia y la acción.

“O sea, yo creo que más tiene que ver con cosas que pa ellos son normales: seguir haciendo hip-hop. Lo único es que se incorporaban cosas, o sea, nosotros estábamos convocando a cabros que iban a seguir haciendo hip-hop, o sea la única diferencia era que iban a ir a la marcha a rayar, o a la marcha a rapear, pero rapear o rayar era algo normal, natural pa lo cabros, entonces incorporábamos algo que era cotidiano pa nosotros, a lo mejor nosotros nunca habíamos hecho papelógrafos, que es parte del mundo popular, pero habíamos rayado po weón.

183 1ª Entrevista Skapo.

184 1ª Entrevista SubVerso, subrayado nuestro.

Entonces ah pintábamos papelógrafos. Entonces eso es una cosa que el hip-hop tiene pero con otra que se va nutriendo.¹⁸⁵

Desde ese Primero de Mayo en adelante, HipHopLogía asumió como uno de sus ejes de acción una participación activa en las diversas movilizaciones populares.

“Y nuestro primer bautizo como colectivo fue el Primero de Mayo, que fue nuestra primera movilización, y esa fue la mística del colectivo, que íbamos a las marchas y luego cada años comenzamos a ir”¹⁸⁶

Y esa “mística” con el paso del tiempo se convirtió en una constante, y en la medida que HipHopLogía crecía exponencialmente, las marchas se transformaron en uno de los espacios comunes de encuentro que tenían sus integrantes. Así, fueron sumándose primeros de mayo, onces de septiembre, doces de octubre, movilizaciones estudiantiles, por la libertad de los presos políticos, y un largo etcétera de movilizaciones. De a poco, su presencia también se iba complejizando. Se marchaba con un lienzo central de HipHopLogía rodeado de muchos más lienzos de los diversos talleres y colectivos, se organizaban grupo de agitación y propaganda, habían responsables de ir cantando, otros animando, algunos rayando; en fin, el hip-hop completo se trasladaba al espacio público. Esas acciones colectivas disruptivas fueron tan variadas y diversas como ideas habían entre los hiphoperos, pero hubo una que quizá quedó grabada en la memoria de todos quienes se encontraron con los hiphoperos que marcharon ese 11 de septiembre del 2002 por las calles de Santiago.

“Hicimos una especie, así como de ‘estatua’ de un mono hip-hop, y lo rellenamos con diario y alambres y en un brazo tenía un libro, y el otro brazo quedaba solo, entonces era un rapero que iba con un libro, y lo llevábamos así, llamaba la atención y era un mono gigante que afirmábamos con unos palos, lo habíamos vestido con ropa, un polerón, y lo llevábamos con un libro, y como la otra mano como era de alambre cuando lo llevábamos la mano hacía así (indica movimiento con el brazo de arriba-abajo) como que iba vacilando, entonces toda la gente miraba y además los cánticos, y eso causó harto sentido, además que antes de ir a la marcha conversamos por qué íbamos y por qué el 11 de Septiembre, entonces así le está dando vuelta a tu identidad, a tu historia, esos temas los íbamos pasando en el taller”¹⁸⁷

La presencia del hip-hop organizado en el escenario público ya era evidente: en las poblaciones, las calles, entremedio de las actividades culturales, incluso en las marchas, para nadie ya era una sorpresa darse cuenta que algo estaba ocurriendo con los jóvenes que cultivaban en hip-hop en los talleres.

¹⁸⁵ 1ª Entrevista Skapo.

¹⁸⁶ 1ª Entrevista Giorgio.

¹⁸⁷ 1ª Entrevista Minuto.



1º de Mayo 2001. Primera Marcha a la que asiste el Colectivo HipHopLogía.

e) Hablándole al Hip-Hop: generando una escena.

Hacia mediados del 2001, el Colectivo HipHopLogía estaba compuesto por los grupos de rap "Palo'e Rosa", "M-16", "AK-47", "Legua York", "Polaryz" (dúo de mujeres que provino del Taller 27/40) y los MCs "GuerrillerOkulto", "SubVerso" y "Matafachos" (ex-Konjuro). Ya habían editado su primer disco (compilado hecho con grabaciones previas de cada uno de los grupos de la conformación original), organizado su primera presentación, participado de diversas actividades culturales, y se habían hecho presentes en manifestaciones masivas.

Su permanente trabajo poblacional los llevó a relacionarse con otras organizaciones populares que existían en esos territorios y que se proyectaban desde otras necesidades de la población (educación, recreación, producción, etc.). Por ello, rápidamente HipHopLogía definió que era preciso hacerse presente tanto en el mundo hip-hop como en el mundo organizado (sobre este último volveremos en el próximo capítulo). La metáfora utilizada era *"tener una pata en cada lado"*.

Dentro de la cultura hip-hop, HipHopLogía representaba una minoría (dispuesta a dar la batalla), que debía roturar su propio camino para ser escuchada y legitimada. No existía en ese entonces una "escena de hip-hop político" en Chile. Recordemos que La Coalición había desaparecido en 1996, y que de la mano de los llamados "booms del hip-hop" se había impuesto una imagen comercial y marginal (ligada a los excesos y la violencia) que hacía eco de que el hip-hop sólo existía y se aprendía en las calles, siendo que el principal "caballito de batalla" de HipHopLogía eran los talleres locales de hip-hop: un espacio de auto-educación "del hip-hop para el hip-hop".

Obviamente, a las grandes empresas que controlaban la industria del rap les convenía potenciar esta imagen del rapero auto-dibujado, que sólo potencia el individualismo; de esa manera, se convertía en un consumidor cada vez más cautivo, no necesitaba buscar sus valores entre los suyos, sino que entre la oferta que le entregara la industria que importaba imaginarios desde el extranjero. Lo que primó entre los raperos que firmaron con grandes sellos, fueron producciones musicales que remarcaban lo fiestero y alegre con lo cotidiano, más una "suave" crítica social (hasta donde el mercado no niega su propia esencia).

La escena política, directa, llena de contenidos críticos al sistema, se había quedado muy atrás de la que proyectaba la industria. Sólo existía en el *under*, y es por ello que HipHopLogía debió entrar a batallar con toda esta realidad. ¿Cómo? Potenciando los talleres, las tokatas, los encuentros, y además intentando ser artistas de gran calidad – sólo así podrían ser legitimados.

Desde el principio, HipHopLogía se había definido como una organización de hiphoperos, conducida y generada por ellos mismos, en una mezcla de autonomismo, pero también de estrategia para roturar su camino dentro de la cultura hip-hop. ¿Quién más sino los mismos hiphoperos se iban a abrir el camino? “Pensar, comparar, analizar, planificar, expresarse y **ACTUAR**: ése es nuestro sueño para los HipHoperos (y pa todos los jóvenes en general). Pero para lograrlo, necesitamos organizarnos y proyectar el hip-hop hacia el futuro, practicando una **resistencia activa** frente a los antivalores del consumismo, el egoísmo y la impotencia... ¿Qué significa eso de “resistencia activa”? Significa que **ya no vamos a aceptar** esos valores falsos que nos quieren imponer pa mantenernos divididos. O sea, aquí nadie se cree mejor que nadie. Aquí nadie humilla al de al lado, ni le roba, ni le pega, ni lo hace sentir inferior, ¿cachai? Aquí nadie ‘la lleva’, aquí lavamos la ropa sucia en casa, aquí arreglamos los problemas hablando, aquí somos todos hermanos y hermanas en el hip-hop y, más importantemente, en nuestra comunidad, nuestra población.”¹⁸⁸

“Otro precepto importante con que partimos esos primeros meses de trabajo fue: ‘aquí no entra nadie que no sea hip-hop’, o sea, vamos a ser un colectivo hip-hop y esta hueá va a ser para hiphoperos, hecha por hiphoperos, hacia hiphoperos, desde y hacia el hip-hop, no vamos a aceptar ni padrinos ni supervisores, ni nadie que nos venga a decir qué tenemos que hacer, ni nadie que venga a opinar sobre temas de hip-hop si no catcha, sino es de acá, si no es autóctono [...] Entonces nosotros dijimos: ‘no, aquí vamos a ser raperos, graffiteros, DJs o MCs, ¿cachai?, gente que vive de esta cultura, gente que aunque ni siquiera practiquen pero que esté cercana y dentro de la cultura hip-hop, ese es un punto de partida importante para nosotros”¹⁸⁹

HipHopLogía le habló al hip-hop, fundamentalmente, a través de los talleres y las acciones colectivas, demostrando así que aquel era un camino válido de asociatividad, conocimiento y reafirmación identitaria; por tanto, entre más talleres nacieran, más aceptación y legitimación se generaba. Probablemente esto no pudo ser dimensionado en el momento, pero el desarrollo futuro del Movimiento Hip-Hop habla por sí sólo sobre el referente que sentó H2L. La mezcla entre auto-educación (que reafirma el sentido del hip-hop) y auto-gestión (que permite alcanzar las metas) otorga un sentimiento de convencimiento de que el hip-hop organizado puede desarrollar sus proyectos por sí mismo.

De la misma manera que HipHopLogía no inventó los talleres, tampoco inventó las tokatas dentro del hip-hop, pero sí las ocupó como un buen trampolín para darse a conocer dentro de la cultura. Teniendo la capacidad de autogestionarse, sumado al talento natural de sus integrantes, esto se transformó en una ecuación positiva para la masificación de su propuesta. Hoy en día, no cuesta tanto distinguir un verdadero circuito de tokatas hip-hop donde priman grupos similares a los que fundaron H2L, pero en aquellos años había que disputarle palmo a palmo al resto de la cultura cada uno de los espacios donde presentarse.

¹⁸⁸ HipHopLogía, *¿Para qué nos organizamos?* en “Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción”. 2001. Archivo Personal.

¹⁸⁹ 1ª Entrevista SubVerso.

Había que “construir la escena”. Como dijo Gabriela Bade¹⁹⁰, llegó un momento en que en una misma noche podían presentarse paralelamente en diversas comunas de Santiago y regiones de Chile, distintos grupos que trabajaban en H2L.

La cultura hip-hop siempre ha generado sus propios espacios de encuentro, como “El Sudaka” (encuentro de breakdance principalmente, pero donde también se presentan las otras ramas) o más recientemente “La Batalla de los Gallos” (encuentro de MCs) o “La Batalla del Calle-Calle” (encuentro de graffiti). Muchas veces estos espacios son organizados por productoras u otras veces bajo el apoyo del gobierno, pero lo importante es que existen y allí se convoca ampliamente la cultura. HipHopLogía se propuso participar decisivamente de esos espacios, para encontrarse cara a cara con la cultura hip-hop y debatir sus proyecciones.

“Y al otro día era el último día del Sudaka, entonces obviamente fuimos todos ... lo que pasa es que el Sudaka se cerró, e iba a haber tokata y toda la hueá pero la Municipalidad de Conce con los pacos no permitieron que se hiciera la tokata, entonces nosotros convocamos a toda la gente a la U de Conce e hicimos una reunión pa tirar el rollo de H2L, y tirar un rollo más político, y obviamente

estábamos todos ahí”¹⁹¹

El hip-hop siempre ha sido una cultura que está innovando y perfeccionándose, desarrollando nuevos sonidos y estilos de canto (*flow*), baile o dibujo, que se vuelven sumamente atractivos. Por tanto, si se generaba la capacidad de perfeccionarse en la expresión de cada una de las ramas, podía augurarse una amplia aceptación, y para eso se contaba con los talleres, como también con espacios materiales que lo permitieran, como un estudio de grabación, una sede o la producción de distintos grupos. HipHopLogía le demostró al hip-hop que con organización, autonomía, auto-gestión y auto-educación, se podían lograr grandes avances.

Por último, la más grande de las estrategias de HipHopLogía para comunicarse con la cultura hip-hop, fue la calle misma, utilizando sus mismos códigos. Sin exagerar, podían encontrarse en casi todas las comunas de Santiago algún muro, poste o portón, con las letras H2L más alguna consigna o nombre del taller o colectivo respectivo.

En fin, lo que propuso H2L desde el hip-hop, fue reconocer ante todo su esencia popular y desde allí, crear... ¿En qué? Dejemos que ellos mismos lo digan:

“Creemos... - que la cultura es pa todo el pueblo y no sólo pa los ricos. - que la cultura no es una “fiesta” en un parquecito cada 2 meses ni tampoco un proyecto pa grabar un cassette de cualquier hueá que se nos ocurra. - que el arte y la cultura se hacen desde la profunda sabiduría y enorme creatividad de la gente humilde: nace en la pobla, con los niños, con las mujeres, con todos los olvidados, con los que no fueron invitados a la fiesta - que la famosa educación debe servir pa desarrollarnos como personas inteligentes, con capacidades y talentos, como dueños de nuestro destino, como creadores y constructores de un futuro mejor—en fin, debe servir pa liberarnos de las cadenas y fronteras que nos impone el sistema - que la identidad de nuestro pueblo no está las páginas sociales ni en las policiales—está aquí en la calle, en la tierra, en el día a día, en

¹⁹⁰ Bade, Gabriela, “Puro verso es tu Chile en la Pobra” en: Garcés, Mario (et al), *El Mundo de las poblaciones*, Colección: Nosotros los Chilenos, Lom, Santiago, 2004

¹⁹¹ 2ª Entrevista Skapo, Viernes 24 de Octubre de 2008, Villa Los Presidentes, Ñuñoa.

la choca y la empanada, en un cantor popular y en un Rapero, en nuestra forma de hablar y en nuestras caras morenas que tanto nos cuesta mirar. - que las distintas expresiones y movimientos culturales deben ser respetados siempre y cuando sean auténticos y honestos y estén ayudando a construir “El Sueño del Barco Sin Dueño”: Lo que quieren es que la gente no se una Y si no se une no se cumple su sueño Y mi sueño es que el mundo no tenga dueño Y si tienes esta utopía Ven y súbete a mi barco que tampoco hay policía... Este barco no tiene fronteras de limitación... Una sola voz, y un solo sueño Que si son de un pueblo, en comunidad Pueden hacer que este barco se convierta en realidad...”¹⁹²

f) Solidaridad y difusión: ¡Libertad a los Presos Políticos!

**“Vaya un gran saludo con mucho afecto, amor y cariño para todos los compañeros de la Antimáquina, desde este lugar apartado (desde el otro lado del muro)”¹⁹³.
Panta, (ex) preso político, Cárcel de Alta Seguridad, 2001.**

“Desde este engendro de la modernidad kapitalista les envío a cada un* de quienes componen este espacio de resistencia cultural un revolucionario abrazo”. Garza, (ex) preso político, Cárcel de Alta Seguridad, 2001.

En 1994, el Estado chileno se siente orgulloso de crear una cárcel especial para el “tratamiento” de *terroristas* y *subversivos*. Eran los años en que se perseguía a los jóvenes que aún no extinguían sus últimos cartuchos para enfrentarse a un sistema de opresión y violencia, que no era el que se les había prometido. La Cárcel de Alta Seguridad se construye con el objetivo de albergar a los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionario (M.I.R), Frente Patriótico Manuel Rodríguez.-Autónomo (F.P.M.R.-A) y del Movimiento Juvenil Lautaro (M.J.L). Son los años en que la justicia promueve la “delación compensada” y el Estado crea un servicio de inteligencia (la dictadura también tenía los suyos, como la DINA y la CNI) llamado “Oficina de Seguridad Pública” (antecedente directo de la actual A.N.I. –Agencia Nacional de Inteligencia). Así, son “cazados” cientos de jóvenes que iban a tener que pasar más de diez años en esa inhumana cárcel para recuperar su libertad – era el castigo que les imponía la democracia por negarse a aceptar el pacto de transición.

Como dice Pedro Rosas, el discurso de la transición chilena post-dictadura está marcado por la creación de un “marco estable de legitimación permanente en torno al fortalecimiento del valor, el respeto y la confianza en la institucionalidad democrática, sobre la base de la reconciliación nacional”¹⁹⁴. De esta forma, el discurso de la *reconciliación* negaba la existencia del conflicto, y por tanto se legitimaba la elaboración de los dispositivos necesarios para su concreción. El soporte de esta situación estuvo dado por lo que Rosas define como la irrupción de la Seguridad Ciudadana en el escenario público. Este discurso venía de ser probado en grandes urbes a nivel mundial como Nueva York, París o incluso Buenos Aires, donde se estaba apuntando al control de lo que podríamos llamar “anormalidad”, que como establece Foucault, es el objetivo de los mecanismos de poder

¹⁹² HipHopLogía, ¿En qué creemos? en “Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción”. 2001. Archivo Personal.

¹⁹³ Originales facilitados por Bufónk.

¹⁹⁴ Rosas, Pedro, *Rebeldía, subversión y prisión política. Crimen y castigo en la transición chilena 1990-2004*. Ed. Lom, Santiago, 2004, pág. 60

que deben primero marcar y luego controlar y corregir, “todos los mecanismos de poder que, todavía en la actualidad, se disponen en torno de lo anormal, para marcarlo, como para modificarlo”¹⁹⁵. De esta forma se establece lo que Pedro Rosas explica como “la expresión mediática y lingüística, aglutinante de este ideario de control se denominó seguridad ciudadana y se concibió como el resultado de una simple, primaria y económica medida policíaca”¹⁹⁶.

Para Foucault, la existencia de una justicia criminal se fundamenta sobre el castigo, ya no hay objeto con la antigua venganza. Pero este afán castigador sólo se entiende sobre la base de lo que él llamará <<la economía del poder>>, es decir, mejorar la distribución y homogeneización del mismo en un sentido *biopolítico*, o sea, sobre el cuerpo social. De esta forma, la idea del castigo es que sea ineludible, que nadie pueda escapar. Porque el castigo proviene de la misma sociedad, de la aceptación del contrato, por tanto el mismo que te castiga es a quién tu traicionas, tu *crimen* y su *castigo* son resultado de la misma construcción discursiva, que sólo echa mano a sus mecanismos. La legitimidad del castigo ya está dada. Ahora es necesario que se vuelva útil. Y para ello se debe contar con los dispositivos necesarios para lograr los objetivos del control.

Los dispositivos de poder, en tanto expresión práctica de los discursos, requieren de innovación, de tecnologización y perfeccionamiento para poder responder cada vez más a la especificación de las distintas situaciones que deben controlar. Es así como, en 1994, en Chile se inaugura la C.A.S. con la finalidad de ser un dispositivo que se adaptara la realidad del discurso de la *seguridad* que ya estaba siendo desarrollado: era necesaria una cárcel especializada en el tratamiento de los *terroristas*, una cárcel que los castigara de manera ejemplar, *útil*, que los alejara de su relación con su *propia realidad*. Rosas explica que la construcción de la C.A.S. se hace con la intención de separar cada vez más a los presos políticos de sus nexos sociales, y así al menos lo demuestra con los dichos y documentos de las autoridades del período. Las tecnologías de la Cárcel de Alta Seguridad eran completamente novedosas para el sistema carcelario chileno: “sistema de alta segregación y aislamiento con celdas solitarias, de patios y tránsitos internos segregados; con estricta revisión, censura y limitación de las comunicaciones mediante visitas restringidas y por locutorio, con sofisticados sistemas de escucha y vigilancia electrónica y finalmente, tanto la administración como el tratamiento de los presos, en manos de un grupo especial de personas entrenado en el traslado, vigilancia y tratamientos a reos tipificados como terroristas”¹⁹⁷. La especificación del dispositivo de control. Ya no es el panóptico arquitectónico de Bentham, pero sí la mantención de su efecto, es decir, “inducir al detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción”¹⁹⁸. La especificación del panóptico es ahora, entonces, la existencia de las cámaras (y no sólo en la cárcel), los dispositivos de escucha, la vigilancia permanente y soslayada. O cómo dice Foucault, “el esquema panóptico, sin anularse ni perder ninguna de sus propiedades, está destinado a difundirse en el cuerpo social, su vocación es volverse en él una función generalizada”¹⁹⁹. Es decir, la función del panóptico es transformarse en un dispositivo del *biopoder*.

¹⁹⁵ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI, México, 1995 (23ª edición), pág. 203.

¹⁹⁶ Rosas, Pedro, Op. Cit, pág. 94

¹⁹⁷ Ibid, pág. 19.

¹⁹⁸ Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar...* Op. Cit, pág. 204.

¹⁹⁹ Ibid, pág. 211.

Sin lugar a dudas, el objetivo del dispositivo carcelario es el disciplinamiento, “los intramuros son un espacio de conflicto entre el lugar y el no lugar. Una isla entre lo invisible y lo emblemático, entre la rebeldía cercada y silenciada y un lugar simbólico y pedagógico de clara lección sistémica disciplinadora”²⁰⁰. Y a decir de Foucault, “la disciplina es una técnica de ejercicio del poder”²⁰¹. Disciplina que, claro está, es ejercida tanto contra el cuerpo mismo de los seres humanos, como de su entorno, la cárcel, los muros, las celdas, el patio, los horarios, la comida, visitas... encierro... disciplina establecida para ejercer poder. Disciplina que está presente en todos los intersticios de nuestra sociedad. Acto disciplinador que tiene distintos dispositivos, desde manicomios a colegios, de cárceles a hospitales, disciplina que está transfigurada en el lenguaje, en las palabras permitidas, en los hablas adecuados, en lo que se puede decir y en lo que no. Y desde dónde se puede hablar también. Si hay dispositivos disciplinadores, es porque existen discursos que los legitiman. Y es porque la disciplina “es un tipo de poder, una modalidad para ejercerlo, implicando todo un conjunto de instrumentos, de técnicas, de procedimientos, de niveles de aplicación, de metas; es una “física” o una “anatomía” del poder, una tecnología”²⁰².

En ese molde disciplinador fueron castigados los últimos rebeldes de la dictadura y los primeros de la democracia. Y su realidad siempre fue un objeto de denuncia y activismo para la sociedad civil chilena. Y HipHopLogía no estaría ajeno a esa realidad. En el escenario de la lucha por la libertad de los presos políticos, todos los aportes fueron necesarios: la denuncia, la agitación, la movilización, la acción directa, el arte, etc. Tan importante como la carta de connotados historiadores como Gabriel Salazar, María Eugenia Horvitz, Sergio Grez, Leonardo León y otros tantos para pedir el indulto a su colega Pedro Rosas, fueron las actividades, tokatas, cartas, almuerzos, visitas, y denuncias que ayudó a organizar HipHopLogía.

El año 2001 había “Plataformas” y “Coordinadoras” donde se reunían las distintas organizaciones que trabajaban por la libertad de los presos políticos de la C.A.S. Se realizaban foros, charlas, actividades para reunir dinero, cartas de apoyo, denuncias públicas, marchas que nunca fueron autorizadas, en fin un amplio repertorio de posibilidades. Esa realidad la conoció Bufónk sin haber tenido el más mínimo conocimiento anterior.

“Yo ni cachaba, yo era un pollito tan nuevo en ese tiempo que entré a H2L que no cachaba todavía que habían presos ya después de años de supuesta democracia en el país, que todavía habían presos de los ochenta y de los noventa. Bueno, yo, de partida, la primera vez que fui a la Cárcel de Alta Seguridad y conocí a los primeros presos políticos fue en el 2001, el mismo año que se inició H2L, a mi²⁰³
llevaron unos amigos anarkopunk, que estaban metidos en el rollo”

De esa manera, Bufónk llegó a conocer a los presos políticos del módulo J de la C.A.S., que en ese tiempo estaban organizados en el “Colectivo Kamina Libre”. Su sorpresa fue mayor cuando supo que aquellas personas que llevaban doce o trece años presos ya los conocían: alguien había entrado a la cárcel un disco con las canciones de HipHopLogía, que era escuchado de vez en cuando por los rebeldes encerrados. Así, se generó una

²⁰⁰ Rosas, Pedro, Op. Cit, pág. 171.

²⁰¹ Foucault, Michel, *La vida de los Hombres Infames*, Ed. Altamira, La Plata, 1996, pág. 113.

²⁰² Foucault, Michel, *Vigilar y Castigar...* Op. Cit, pág. 218.

²⁰³ **2ª Entrevista Bufónk, miércoles 25 de Noviembre de 2008, Plaza Brasil, Santiago Centro.**

especie de relación entre H2L y los presos de la C.A.S. donde Bufónk hacía de mediador. Eso implicó para H2L:

“Adoptar la lucha de la libertad de los cabros... Nosotros hicimos actividades reivindicando los actos de los cabros y por su libertad, entonces como que también nosotros agarramos la bandera de lucha de los presos políticos”²⁰⁴

Bufónk no dejó de ir a visitar a los presos de la C.A.S. Incluso a veces les llevaba comida que ellos cocinaban en el taller y que era enviada con el afecto de los hiphoperos de Macul y Peñalolén. Otras veces les llevaba cartas y saludos, la cosa era comunicarse con ellos, decirles que no los habían olvidado, y que afuera había gente que seguía luchando por su libertad, y por su objetivo de fondo: la transformación social. La sensibilidad hacia el tema de los presos políticos se genera a partir de observar cuáles pueden ser los resultados de luchar contra el sistema en condiciones tan desiguales. No es que la cárcel sea una realidad para los hiphoperos, pero sí se vuelve una posibilidad (constantemente evitable) para los luchadores. Por lo demás, la prisión común también es una realidad para los jóvenes pobladores y/o pobres. De allí que el apoyo y la presencia de H2L frente a este tema se explique desde estas diversas aristas.

Desde adentro de la cárcel, muchas veces se organizaron actividades que se realizaron en el exterior, como un sinfín de tokatas cuyo objetivo fundamental era la difusión sobre la existencia de los presos políticos. Esas actividades se planificaban entre todos, se fijaba un día, se conseguía un local, y se organizaba el transporte de todas las cosas necesarias, pero lo más impresionante era que desde adentro de la cárcel, los presos grababan cintas de casetes con saludos para las actividades. Como los casetes estaban prohibidos (no así los CDs), las cintas debían entrarse a escondidas, ya que adentro alguien poseía un esqueleto de caset, entonces se daban el trabajo de volver a enrollar toda la cinta en el cuerpo del caset vacío y conectarlo a una vieja grabadora que también está allí. Una vez grabada la cinta, era extraída nuevamente del caset y entregada a alguien que se retirara de la visita y pudiera sacarla al exterior. Afuera se repetía la operación de enrollar la cinta a algún cuerpo de caset, que finalmente era reproducido el día de la actividad, entonces:

“Ya ponle que hoy día es miércoles 25 e iba a ser la tokata, los cabros grababan antes adentro: ‘ya, hoy a miércoles 25 en esta tokata hip-hop, hacemos un saludo’... Y poníamos el caset en vivo en la tokata y se escuchaba una voz en off: ‘bueno, hoy día miércoles 25 en esta tokata hip-hop nosotros los tales y tales estamos presos por tales y tales hueás, y les queremos mandar un afectuoso saludo a los raperos organizados que apoyan la causa’... Y todos: ‘¡waaa!, y este hueón de adonde salió, y con la fecha de hoy día’...”²⁰⁵

Así, y entremedio de diversas expresiones de solidaridad, hubo una que también marcó a mucha gente. Gendarmería había autorizado la realización de una tokata al interior de la C.A.S. y todos se aprestaban a participar. Solo era posible que se presentaran cuatro bandas con una duración de media hora cada una.

“Entonces, como claro iban a ir casi puros grupos punk, y yo dije: ‘puta, metamos a unos cabros raperos, pa que los cabros vean una hueá distinta’, yo me acuerdo que iban a tocar como cuatro bandas, entonces ‘que vean tres bandas punk y un rato hip-hop’, y que por ejemplo los cabros punk tenían media

²⁰⁴ *ibid.*

²⁰⁵ 2ª Entrevista Bufónk.

hora pa tocar, y nosotros en esa media hora la jugamos y tocamos como diez

hueones H2L”²⁰⁶

Nadie podía permanecer dentro del recinto: era pasar los controles, presentarse y luego retirarse. Esa tarde, se hicieron presentes AK-47, SubVerso, GuerrillerOkulto, Matafachos y el Colectivo Contragolpe de Puente Alto en menos de media hora. Nunca el hip-hop había entrado a una cárcel de Alta Seguridad para tocar en una actividad de frente a un grupo de presos políticos. Y HipHopLogía lo hizo.²⁰⁷

g) Conociendo un Movimiento Hip-Hop: el viaje a Brasil.

En Febrero del año 2002, se organizó en la ciudad de Porto Alegre en Brasil la segunda versión del *Foro Social Mundial*, una instancia de diálogo entre diversos movimientos sociales y organizaciones locales que, desde cada uno de sus respectivos contextos, se plantean una alternativa al sistema mundial capitalista. Es una diversidad inmensa de individualidades, colectivos, partidos y movimientos que se reúnen en esa experiencia. Y HipHopLogía también estuvo. Los hiphoperos organizados de Chile tenían ciertas nociones de que en Brasil había una amplia corriente de hip-hop político, muy ligado a la realidad popular de las *favelas* y los barrios más pobres. Se conocía algo de música, pero tampoco era mucha. Por eso, cuando llegaron, la sorpresa fue mayor.

Desde la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile saldría uno de los buses que llevarían a cientos de jóvenes chilenos a Porto Alegre. Era un bus donde la presencia política era muy heterogénea: había personas de organizaciones poblacionales, colectivos estudiantiles, centros culturales, y muchos miembros de las Juventudes Comunistas; por tanto, era un bus un poco tenso. Días antes de partir, se supo que aún están disponibles algunos asientos, y para evitar la repartija política, algunos integrantes del Cordón Popular de Educación proponen que sean ofrecidos a personas de organizaciones de base que realmente hicieran un trabajo territorial, y es allí donde aparece HipHopLogía. La idea es acogida y el Cordón le asegura dos asientos a H2L.

La Asamblea de HipHopLogía definió que era importante asistir, y que se debían ocupar todas las instancias necesarias para dar conocer su experiencia y propuestas en Brasil, e intentar recoger la mayor cantidad de información e ideas que allá se plantearan y que pudiesen ser útiles para la organización. Para esta tarea, la Asamblea definió que Giorgio y SubVerso debían viajar. Cada uno reunió los recursos como pudo, debido a la presura de la invitación.

Pero además, se sucederían una serie de eventos que llevarían a que HipHopLogía no sólo llevara a dos “delegados”, sino que a cuatro. Skapo recuerda que el andaba rapeando en Tal Tal, cuando lo llamaron para contarle que en el bus en que se viajaría a Brasil aún quedaban disponibles dos asientos, y que nuevamente la gente del Cordón Popular de Educación había insistido para que se invitara a personas de las poblaciones que participaran de experiencias de organización popular y que no tuvieran la capacidad de costearse al viaje. Y ese precisamente el caso de Skapo.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Años antes, se había realizado un evento similar, pero no en una cárcel de Alta Seguridad, sino que en la Cárcel de Mujeres de Santiago (C.O.F.), donde se encontraban recluidas las últimas presas políticas de la democracia. Allí se presentaron, Panteras Negras, Pedro Foncea, Enigma Okulto, Calambre, SubVerso y otros.

“... Ya, y en eso voy yo y otro loco que es el Bacalao, que es un loco de Nogales, y así fue, terrible al peo, los cabros agujoneraon tanto hasta que la hicieron, esa es la casualidad... Y mi mamá estaba loca, porque más encima ella estaba en la playa porque mi papá en ese tiempo le estaba haciendo una casa a un tío, y estaba toda mi familia allá, y yo andaba en Tal Tal, y acá en Santiago estaba solo en la casa de mi abuela; y la cosa es que llegué del norte y llamé a mi mamá pa avisarle que me iba a Brasil, y me dijo ¡quéé! y le dije: ‘sí es que me invitaron pa Brasil los cabros’... Y mi mamá igual sabía que yo estaba en H2L, y por ejemplo el Vicente tiene súper buena presencia, entonces todas las mamás le tienen buena...”²⁰⁸

Ahí el bus ya estaba completo, pero 12 horas antes de que partiera, se libera un nuevo asiento de una persona que se había “bajado” y que además quedaba pagado. Entonces, había que encontrar a alguien que estuviera dispuesto a viajar a Brasil de la noche a la mañana, fue el turno de GuerrillerOkulto.

“A mí, en lo personal, ni se me había pasado por la mente, no me había inyectao mucho, y después se mete el Skapo, porque de los tres pasajes podían rebajar uno, y parece que el Skapo pago como la mitad, y ahí los tres estaban listos, y un día antes, supón que la hueá sale mañana a las ocho de la mañana, hoy así como a las ocho y media de la tarde, supe que una persona se había echado pa atrás y que había un asiento más y que más encima era gratis, así que ya al tiro no más, y así fue la mano, a última hora y gratis”²⁰⁹

Cuando llegaron a Brasil, acamparon en el espacio dispuesto para “El Campamento de la Juventud”, donde de inmediato comenzaron a averiguar qué había relacionado al hip-hop. Grande fue la sorpresa cuando descubrieron que, completamente al margen de *Foro Social Mundial*, existía un foro autónomo sobre hip-hop convocado por varias organizaciones, incluyendo la “Red de Hip-Hop Brasileño contra el Capitalismo”. Allí confluían una decena de organizaciones locales, regionales y nacionales de hip-hop.

“Porque ahí nos dimos cuenta que el hip-hop brasileño hace años que venía con experiencia social y política, más que nosotros, y además en el 2002, imagínate cuando nosotros estuvimos en el Foro que se hizo de hip-hop, no estaban discutiendo si el hip-hop debía ser político o no, y si participar directamente en los programas sociales o no, esa hueá ya no la discutían, porque eso lo venían haciendo desde hace 7 u 8 años”²¹⁰

En Brasil, el Movimiento Hip-Hop se encontraba discutiendo cómo eran capaces de generar un referente a nivel nacional, donde las distintas organizaciones de hip-hop pudiesen tener presencia, por tanto se discutía sobre posiciones más orgánicas, más movimentistas, más autónomas, etc. Allí llegaban corrientes que estaban influidas por el Partido Comunista de Brasil, el Partido de los Trabajadores, grupos autónomos, el movimiento político afro-brasileño, y otros partidos creados por hiphoperos como el Partido Popular Poder para la

²⁰⁸ 2ª Entrevista Skapo.

²⁰⁹ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto, miércoles 1 de Octubre de 2008, Puente Alto.

²¹⁰ Ibid.

Mayoría, fundado por MV Bill. Era un momento histórico para el hip-hop brasileño, porque a pesar de estar lleno de organizaciones, muchas veces le faltó unidad.

“En Brasil el movimiento hip-hop es terrible organizado, terrible desarrollado y terriblemente fuerte, y quizá lo único que le faltó en su momento es unidad, porque era la voz de las favelas po loco, era la voz organizada, contestataria y preta de las favelas, o sea, negra. Y negro en Brasil es sinónimo de pobre, entonces, al hip-hop le faltó unidad en algún momento, pero que cuando logró niveles de unidad, creo que también se convirtió en peligroso. Hay grupos como los Racionais de allá que vendieron millones de discos de forma alternativa a los sellos y a los medios, los locos no daban ni entrevistas a los medios por mucho tiempo”²¹¹

Durante los días del *Foro Social Mundial*, los integrantes de HipHopLogía se dedicaron a conocer la realidad del hip-hop brasileño, saliendo del “Campamento de la Juventud” y recorriendo las sedes de las organizaciones, sus lugares de trabajo, a quienes las conformaban, reuniendo muchos materiales útiles, desde los periódicos de hip-hop que se editaban, hasta los volantes que se repartían en la calle. Se dieron cuenta que en Brasil se había alcanzado un nivel de maduración del Movimiento que había generado que fuese ampliamente respetado y reconocido dentro de la cultura hip-hop, debido, fundamentalmente, a su capacidad de organización. Sectores del Movimiento Hip-Hop brasileño habían logrado controlar sellos discográficos autónomos, poseer centros productivos y comerciales propios –desde panaderías a tiendas de hip-hop– y además en el movimiento confluían muchos de los raperos más escuchados y reconocidos de Brasil.

Esto significó que los integrantes de HipHopLogía se sintieran ampliamente identificados con la experiencia brasileña, y sólo les quedaran ganas de poder reproducir algo de aquello acá en Chile. Era la primera vez que se encontraban de frente con un verdadero “Movimiento Hip-Hop”.

“Porque yo creo que deja una cosa que no es concreta, pero que sí es profunda e importante, y es el ir pa allá y darse cuenta que otros hueones estaban pensando lo mismo, y quedabai loco con la hueá... Porque veíai Chile a futuro, porque lo que vimos ahí eran peleas políticas, entre locos más anarquistas, unos más PC, otros más ONGs, y cada uno tenía sus redes y tenían la cagá... Y nosotros veíamos que habían muchas organizaciones, entonces nosotros pensábamos que eso se podía dar en Chile... Entonces con esa idea nosotros volvimos de

²¹²***allá” “Nosotros ahí vivimos lo que queríamos vivir, fue nuestra utopía del hip-hop, o sea, llegabai a un Foro que tú no organizabai, y donde habían locos con caleta de experiencia, entonces lo único que queríai era que eso pasara en Chile. Esa era nuestra utopía, que la cultura hip-hop chilena se transformara en un Movimiento Hip-Hop Social, entonces esa fue la utopía que vivimos, esa fue la conclusión. Entonces cuando nosotros volvimos, teníamos la idea de que había que seguir potenciando el trabajo, porque volvimos con esa utopía de que el hip-***

²¹¹ 2ª Entrevista SubVerso, 29 de Octubre de 2008, Villa Los Presidentes, Ñuñoa.

²¹² 2ª Entrevista Skapo.

213

hop podía ser un ente político y un Movimiento Social, eso nos convenció”
*“Los hueones tenían una presencia dentro del hip-hop que nosotros soñábamos tener en Chile, o sea, nosotros queríamos puro ser como allá. O sea, nosotros veíamos un hip-hop que estaba cruzado por diferencias políticas fuertes, que tenían que ver con líneas políticas de distintas organizaciones, o sea, estaba el PT, el Partido Comunista de Brasil, grupos más autonomistas, otro grupo más hip-hop y no tan político, pero que también disputaba porque era muy organizado pero no tan político, o sea, habían muchas corrientes dentro del hip-hop organizado, era un Movimiento HipHop”*²¹⁴



Viaje a Brasil. 2002.

2.- “Taller”: de la acción dialógica a la práctica emancipadora.

Era el verano del 2002, y en la “mítica” plaza “Víctor Jara”, ubicada en el corazón de la Población Lo Hermida en Peñalolén, se reunía un centenar de jóvenes hiphoperos para presenciar el lanzamiento del segundo trabajo musical del Colectivo HipHopLogía, titulado “Taller”. Éste tenía la particularidad de estar constituido, exclusivamente, por canciones compuestas por grupos que participaran de los talleres de hip-hop que coordinaba HipHopLogía. Por tanto, no había en él ninguna canción de quienes ya habían sido editados en el primer compilado del Colectivo llamado “Del Mensaje a la Acción” (2001); era de todas formas una gran apuesta. Además, representaba un gran avance dentro de su propuesta de darse a conocer y ganarse un espacio dentro de la cultura hip-hop. Porque ponía de manifiesto que el trabajo colectivo, organizado y autogestionado daba sus frutos, dándole

²¹³ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

²¹⁴ 2ª Entrevista SubVerso.

la oportunidad a grupos nacientes y otros más consagrados de tener –quizá para muchos– su primera producción. HipHopLogía, pudo haber apostado a hacer un disco compilado de sus grupos más conocidos y masivos, pero prefirió entregarle el merecido protagonismo a los grupos de las diversas poblaciones que componían su red de talleres, demostrando así que la esencia popular del hip-hop era lo más relevante para el Colectivo.

Pero todo este proceso había comenzado unos meses antes, cuando en la primavera del 2001 se decidió convocar a un concurso llamado “Rima Tras Rima” entre los distintos grupos de rap que asistían a los talleres, con el objetivo de hacer una selección para ser compilada. Así, el taller T.I.K.A.L de la Población José María Caro organizó una presentación en que los grupos participantes se enfrentarían a un jurado compuesto por los mismos miembros del Colectivo y representantes de cada uno de los talleres. La idea, más allá del concurso, era que pudiesen participar del disco al menos un grupo por taller y por sector. De esa forma, los grupos y sus respectivas canciones presentes en el compilado serían²¹⁵:

Villa Francia

Zero Novel – “Hip-Hop Inflamable”

Grado 10 – “Más Poesía, Menos Policía”

FrancoTiradores – “Mil Razones Para Luchar”

Población Jaime Eyzaguirre (Macul) / Lo Hermida (Peñalolén)

La Ese – “Anti-Yuta”

Mala Maña – “Sol de Oro (Millantú)”

El Volcán (Puente Alto)

RapSoda – “Muerte de Fronteras”

PFC – “Vida Sin Sacrificio”

Maipú

Desde las Tinieblas – “Vuelve a Luchar”

Población Santiago

Ritmo de Vida – “En Busca del Tiempo Perdido”

José María Caro

Equivalencia – “Equivalencia”

Liri-K Sur – “Sabátika Nocturna”

La Pincoya

Voz del Pueblo – “Viaje Sin Regreso”

La Florida

Amplitud de Pensamiento – “Deja Que Tu Alma”

El Castillo (La Pintana)

Son de Ira – “Mucha Competencia”

Pero no se trataba solamente de grabar los temas y esperar el resultado, sino que se invitó a los grupos a participar de todo el proceso de producción: auto-gestionar el dinero

²¹⁵ Extraído de Big Bola, *Festival Rima tras Rima*. Artículo para la Revista HipHopLogía, inédito.

necesario para poder adquirir los materiales, decidir el diseño, carátula, portada, colores, dibujos, etc., y “armar los discos”, es decir, copiar, pegar carátula, guardar, empacar y distribuir. El trabajo de mezcla y grabación estuvo a cargo de SubVerso, GuerrillerOkulto, Chechito, Rewin (Legua York) e Yntro, que también intentaron entregar esos conocimientos a quienes les interesara. Por tanto, la experiencia del disco “Taller” resultó fundamental para HipHopLogía, porque les permitió hacer partícipe a los integrantes de los talleres del proceso de organización, trabajar grupalmente y en forma muy democrática sobre el proceso de producción, y por lo demás realizar un verdadero ejercicio de auto-gestión, en todos sus sentidos, que traería potentes resultados. En la medida en que se iba copiando el disco y se vendía, se iban produciendo nuevas copias. No existe una estadística de cuántos se habrán vendido, pero para dimensionar su impacto, podemos mencionar que hasta el día de hoy sigue colgado de diversas páginas que difunden el hip-hop vía Internet.



Afiche de convocatoria al Concurso 'Rima tras Rima, 2001



Carátula del disco "Talleres". 2002.

a) Reseña.

Los talleres de hip-hop anteceden en muchos años a la experiencia de HipHopLogía; se arrastran, como hemos dicho, desde principio de los años '90, cuando Fernando Fierro decidió reunir a una serie de jóvenes de la Población Santa Julia en Macul, para comenzar a hablar de hip-hop. Eran, sin duda, personas que cobijaban más incertidumbres que afirmaciones sobre esta cultura.

"El Fernando toma la iniciativa de generar talleres, me dice: '¿sabís qué? Quiero hacer taller', por ahí por el 90-91 'Y ¿de qué vai a hacer talleres hueón?', le dije. 'De rap po hueón'. '¿Y cómo?', le dije. 'Putá, enseñar a hacer rimas, a practicar, a hacer bases, ahh, voy a hacer una hueá, y le dije: 'ya po', y '¿me apañai o no?' 'Si po', le dije yo, 'vamos, dentro de lo que yo pueda voy, pero no me comprometo a ir como monitor, porque no tengo el tiempo'. Además que era rependejo, el Fernando era cuatro años mayor que yo, yo estaba en el colegio po'" ²¹⁶

Así comenzaron a desarrollarse los primeros talleres de hip-hop en Chile. En aquellos años, lo fundamental era aprender colectivamente sobre el hip-hop, pero sobre todo, aprender cosas técnicas. Manejar un micrófono, fabricar pistas, practicar el desplante sobre un escenario, controlar la voz, conocer cosas básicas sobre sonido; en fin, elementos muy sencillos pero fundamentales para quienes querían saber algo más del hip-hop.

La historia de estos talleres corre en paralelo a las experiencias vividas en Bombero Ossa, San Agustín, Estación Mapocho y Parque Forestal. Aquellos eran lugares de reunión

²¹⁶ 1ª Entrevista Giorgio.

céntricos mucho más ligados a la *exposición del hip-hop* y del breakdance (exceptuando quizá a Claudio Flores y sus grupos de Break de Estación Mapocho y el Forestal), que a su práctica educativa (lo que no le resta ninguna importancia a aquellas experiencias). Luego de ese primer taller experimental de Santa Julia, Fernando toma conocimiento de que la Municipalidad de Macul había abierto un concurso de iniciativas culturales, al cual decide postular. En ese momento no primaba el discurso de la autonomía ni de la autogestión, sí habían principios sobre los cuales girar, pero aún muy incipientes. Con el dinero recibido por la municipalidad organizan por primera vez un taller “formal” de hip-hop, ya que incluso concluyó con una ceremonia final de entrega de diplomas y con representantes de la municipalidad presentes, donde además M-16 pudo presentarse sobre el escenario para entregar su mensaje crítico y profundo, que en esos momentos era más un llamado de atención. Posterior a ese ciclo vinieron nuevos talleres en el Gimnasio de Quilín y en algunas sedes sociales de la comuna de El Bosque, entregando los primeros atisbos de lo que sería la estrecha relación entre talleres y población. Aún no era una relación tan explícita, porque a pesar de que la mayoría de los asistentes eran jóvenes pobladores, los talleres se realizaban en espacios como gimnasios o sedes municipales, por tanto si bien eran locales (en términos comunales) aún no eran completamente poblacionales (no había una relación de empoderamiento sobre el espacio) ni autónomos (existía una relación de dependencia).

Así las cosas, los M-16 configuraron su propio camino en el hip-hop, y de la mano de los talleres fueron demostrando que el hip-hop sí podía aprenderse colectivamente, en un espacio común, que habían historias, técnicas, y valores que cultivar, y que si bien nacía como una expresión de la calle, no era como pretendían imponerla las grandes compañías discográficas. En los talleres se aprendía que el hip-hop era mucho más que balas, autos, mujeres, drogas y dinero, que era también una herramienta de expresión sobre lo que se *era* y lo que se *quería ser*. Y eso no era otra cosa que jóvenes pobladores de clase obrera, que vivían los mismos problemas que todos los pobres, y que se comenzaron a plantear cómo transformar su entorno.

A mediados de los noventa, se organizaba un taller en la Población Jaime Eyzaguirre (Macul), y posteriormente, en el que quizá fue el más reconocido de todos, se volvió al gimnasio de Quilín y se organizó el “Charquiklan”, que finalizó su ciclo a fines de los ‘90.

“Y ese taller del Charquiklan fue el que trajo a más cabros, de hecho ahí llegó el Guerrillero, y ese fue nuestro aporte al hip-hop, porque el Fierro fue el fundador de los talleres, que pa mi fue una gran pérdida, incluso ahora, o sea, yo con Fernando íbamos a volver a re-editar los temas y hacer temas nuevos, porque este año cumplíamos 20 años juntos haciendo rap y creando, 20 años de amistad y 20 años de todo, y en esta fecha, en Noviembre eran los 20 años, pero a Fernando lamentablemente el destino le jugó una mala pasa y se fue antes, se fue primero”²¹⁷.

El boom del ‘98 también afectó de alguna manera al trabajo de los talleres, debido a que, si bien expandió y masificó el hip-hop por todo el país, convirtiéndolo así en el fenómeno cultural más masivo de los últimos años, a la vez introdujo un imaginario mucho más individualista, porque lo que se vendía era el camino al éxito, el cómo jóvenes de población (“Tiro de Gracia”) ahora podían ser grandes estrellas, entonces se trataba de *ser como*, más que definirse a sí mismo. Ese *ser como* era un camino individual y callejero, no cabía

²¹⁷ 1ª Entrevista Giorgio.

en él el aprendizaje colectivo ni la práctica grupal. Por eso, aquel fue uno de los principales desafíos de HipHopLogía.

b) La población: espacio de acción colectiva.

Cuando se produce la primera reunión del Colectivo HipHopLogía, recordemos que el criterio de invitación había sido que fuesen grupos de rap con un mensaje crítico frente al sistema social, pero que además estuviesen trabajando en el ámbito territorial. Así, se reunieron grupos de rap que realizaban talleres en las poblaciones El Castillo, Villa Francia, El Volcán, La Legua y Jaime Eyzaguirre. Pero, ¿cómo habían surgido estos talleres? Ante todo, es necesario dar cuenta que los talleres nacen como respuesta a una necesidad que se expresa de diferentes formas. Re-valorizar el hip-hop a través de una práctica colectiva que incluyera la difusión de valores sociales antagónicos a los difundidos por el capitalismo. Crear espacios de trabajo y educación desde el hip-hop y para el hip-hop. Y asumir que el espacio territorial aporta a construir una manifestación identitaria de joven, hiphopero y poblador. Un tridente que conllevaba a su vez nuevas problemáticas. ¿Cómo ser joven en un medio que sólo busca su participación política a través de las elecciones y sin potenciar nada más? ¿Cómo crear un Movimiento Hip-Hop a partir de una cultura que se había desprendido de sus valores esenciales? ¿Y cómo desarrollar todo lo anterior dentro de su espacio por excelencia, donde se vivían todos los conflictos y las alegrías de ser poblador?

Históricamente, el mundo de las poblaciones ha sido un espacio de asociatividad y solidaridad donde han primado las experiencias de apoyo mutuo, organización y auto-educación. No se trata de una capacidad esencial, sino más bien, de una tradición de hacer frente a las necesidades de forma colectiva y organizada. De otra manera, no nos explicaríamos las tomas, ni las auto-construcciones, ni las ollas comunes para hacer frente al hambre, o las bolsas de cesantes para combatir la falta de trabajo en la primera mitad de los ochenta. Tampoco nos explicaríamos el interés de las ONGs y otras organizaciones profesionales por dar curso a talleres productivos o educativos en ellas. Ni tampoco la proliferación de grupos artísticos, brigadas muralistas, bibliotecas populares, centros juveniles o preuniversitarios populares hacia fines de los '90 y comienzos de esta década. La razón, simplemente, es que existe allí un capital social inigualable, que está fundado sobre lógicas de solidaridad y autonomía.

Por ello, cuando los jóvenes hiphoperos decidieron comenzar a realizar talleres en las poblaciones, confluyeron todos estos aspectos. Aquella configuración histórica de solidaridad más esta nueva propuesta de construir a partir de una expresión cultural situacional (con constante construcción) como el hip-hop. En las poblaciones, se viven las lógicas de auto-gestión de la cultura a ritmos que las instituciones no dimensionan, por lo tanto, la relación que se generó a partir de esto fue muy natural.

Se dimensionó, entonces, a la población como el escenario desde donde desarrollar la propuesta del hip-hop.

“Y nuestra principal herramienta de vinculación con el mundo del hip-hop era a través de los talleres, porque es ahí, en el territorio, en la población, en la esquina, donde está lleno de hiphoperos, donde están las paredes llenas de grafitis, donde tú veías que los cabros hacían tokatas o se juntaban en las casas a freestaliar o a crear pistas, y a esos cabros los queríamos atraer al espacio del

taller, y el espacio del taller lo concebíamos no como un espacio fuera del hip-hop, ni análogo, ni anexo, sino que como propio del hip-hop”²¹⁸ .

El taller, entonces, se asumía como el espacio de interacción que tenían los hiphoperos de una determinada población, donde se sumaban las voluntades para dar curso al trabajo. No todos los hiphoperos de un mismo sector participaban del taller, eso sería una exageración. Pero sí muchas veces los talleres sirvieron para poseer lugares de encuentro y de solución de problemas. Como explicábamos en el capítulo anterior, el hip-hop es una cultura basada en la asociatividad, por tanto existen muchas formas asociativas básicas que están ligadas a un eje común (ramas o identidad), y ellas ejercen a su vez un fuerte sentimiento de apropiación de su espacio, al que incluso marcan, con rayados, graffitis, tags, etc. Muchas veces esa situación generaba pequeñas rivalidades territoriales entre distintos grupos, que si bien los talleres no podían resolver, en muchos casos ayudaron al ser un punto de reunión, para entender que de nada valía pelarse entre ellos, sino que había que unirse para dar la batalla a un enemigo mayor: el sistema.

“En ese tiempo, lo que queríamos era unificar la movía en ese sector, de hecho habían piños de locos que se peleaban todos los fines de semana. Entonces nuestro objetivo principal era unificar la volá y decir que el Movimiento Hip-Hop

era uno y que esa era la movía”²¹⁹ **“En otros lugares, se daba mucho que el taller se hacía en un lugar donde todos los locos se conocían, entonces el taller empezaba a tener mucho una dinámica de ‘calmar los ataos’ y que los grupos se**

empezaran a juntar”²²⁰

Aquel fue el espacio donde HipHopLogía se propuso trabajar, asumiendo a la población como el escenario natural del hip-hop, y desde donde se articularía su Red de Talleres. Lo que sí HipHopLogía reconocía, era que los talleres debían generarse no solamente en función de cuestiones artísticas, sino que también como una forma de aprehender la realidad: función que lo pone en inmediato contacto con la teoría y las experiencias de educación popular, porque si bien se era hiphopero, también se era poblador, estudiante o trabajador, y por tanto se estaba en contacto con el mundo no sólo desde el hip-hop, y para eso era necesario “alfabetizar”, es decir, aprender a leer políticamente el mundo. Esto se convierte en una línea de politización elemental, que no está definida desde ningún lugar que no sea ajeno al hip-hop. Es una simple necesidad de conocer el mundo que los rodea, entonces, así como los talleres trabajaban temáticas artísticas sobre el hip-hop, también comenzaban a desarrollar temáticas vinculadas a la realidad social, partiendo de preguntas tan básicas como ¿por qué ser hiphopero o por qué vivir en un población? Entonces ahí aflora la identidad, la historia, el reconocimiento de una cultura popular, y en fin un camino que ya empezaremos a descifrar. “El fin de los talleres es unir a toda nuestra cultura hip-hop, para hacerlo más fuerte y así dar en el punto exacto de nuestra denuncia. También tenemos como fin crear conciencia y organización. Cada taller es libre para hacer su propia forma de trabajar, y cada taller toma sus decisiones independientemente... La idea es que los mismos jóvenes que comienzan a asistir al taller después sean los líderes, los que tomen las riendas de la organización y asuman la responsabilidad por el trabajo: enseñar a las nuevas generaciones. Esto ya ha pasado en algunas partes, y ojalá que pronto podamos

²¹⁸ 2ª Entrevista SubVerso.

²¹⁹ 1ª Entrevista Bufónk.

²²⁰ 1ª Entrevista Skapo.

decir que los que monitorean los talleres son los mismos que empezaron con nosotros hace un año y tanto. Los talleres se expanden cada vez más, mostrándole a la gente de la comunidad lo que realmente somos: jóvenes raperos que luchan por un mundo mejor para todos, tratando de acabar con la injusticia, el clasismo y la discriminación que están latentes en nuestra sociedad”²²¹.

Los talleres, entonces, se convierten en una necesidad para desarrollar estas inquietudes que afloraban desde los jóvenes hiphoperos.

“Porque nosotros veíamos que una de las cosas principales que hacían los talleres era crear un espacio pa poder hablar entre nosotros mismos que nosotros no teníamos. Claro, teníamos los contactos, nos conocíamos entre nosotros, pero no había ningún espacio donde nosotros habláramos de las hueás que nos preocuparan a nosotros, donde los cabros hablaran de las hueás que les preocupaban y que les pasaban a ellos, o dentro del mundo del hip-hop o dentro de mundo del colegio, en el fondo de los tres mundos que identificamos en esos talleres, que eran el colegio, la calle y la familia (o la casa), que eran los tres mundos donde viven los jóvenes. Y no teníamos ningún espacio donde nosotros pudiéramos decir: ‘esta weá es hip-hop y aquí hablamos de hip-hop, y entre nosotros y somos todos igual, y’... Entonces eso era el taller, y por eso nosotros lo veíamos como un espacio más del hip-hop o un espacio que potenciaba aún más el Movimiento Hip-Hop, es en el mundo hip-hop donde queríamos estar, eso significaba participar en las tokatas, en los eventos de break, participar en los encuentros de graffiti y así, o sea, en todas las actividades propias e históricas del hip-hop había que estar ahí con nuestro discurso, nuestra propuesta y toda la hueá”.²²²

Igualmente, y desde muy temprano, HipHopLogía marcó una diferencia con las anteriores experiencias de talleres que habían existido, y ésta era que los talleres de hip-hop que se coordinaban en la red de H2L debían ser: autónomos, autogestionados, auto-educativos y sobre todo un espacio de interacción entre ellos y el entorno (población). Esto llevó a HipHopLogía a identificar rápidamente que dentro de los talleres se daba una dualidad: eran educativos y organizativos.

c) La función educativa: el valor de la EntretEducación.

Ranulfo Peloso considera que la educación popular es “un proceso colectivo y permanente de producción de conocimientos que capacita a educadores y educandos: –a leer críticamente la realidad socio-económica-política-cultural, con la intención de transformarla; –a la apropiación crítica de los fenómenos y sus raíces que ayuda en la comprensión de los momentos y de todo el proceso de la lucha de clases; –a la conciencia crítica que contribuye en la quiebra de diferentes formas de alienación, permitiendo el descubrimiento de lo real, así como su superación, la creación de una estrategia, de lo nuevo, del futuro, de la vida, siempre. No existe educación popular fuera de los procesos de lucha popular. Es un proceso educativo permanente como **asesoría junto** al movimiento popular, ayudándolo

²²¹ HipHopLogía, ¿Por qué Talleres?. Archivo Personal.

²²² 2ª Entrevista SubVerso.

a concretizar sus convicciones principios, valores y propuestas, en cada coyuntura”²²³. En este ámbito, HipHopLogía reconocía al menos dos dimensiones de la lucha: por un lado estaba la necesidad de luchar al interior del hip-hop por una re-valorización de la cultura y roturar el camino hacia un Movimiento; y del otro, asumir las identidades más propias del mundo popular, como las de poblador o juventud popular, abriéndose así un espacio dentro de las luchas que esas identidades generaban.

De esta manera, HipHopLogía asumió, primero de manera intuitiva, la necesidad de trabajar colectivamente utilizando y apropiándose de ciertos elementos que se encontraban en las prácticas de educación popular, más aún en Chile, cuya historia es de vasta envergadura. Por ello, se definieron las dimensiones en que se encontraba su acción (como jóvenes): casa, colegio y calle.

La casa podía ser de una realidad diversa, en términos de formación privada (problemas personales, violencia intrafamiliar, consumo de drogas, o bien ninguno de ellos), pero ante todo primaba la realidad de que la mayoría provenía de familias de extracto popular, y por tanto estaban expuestos a los mismos problemas (falta de trabajo, de dinero, e incluso muchas realidades de allegados). Por tanto, ahí se configuraba un primer acto auto-educativo que pasa necesariamente por la reconstrucción del sujeto, de asimilar las diferentes realidades y posicionarlas en un espacio común donde las dinámicas de dominación y carencia son dejadas de lado. Entonces, allí prima el afecto, el conocimiento, las relaciones sociales, etc.

La calle, por lo demás, era el espacio de interacción más común de los hiphoperos (pobladores) y, por tanto, se convertía en la primera escuela, donde las lógicas de dominación o se subvertían o se reproducían, no existía un equilibrio. Pero la calle entrega el elemento principal del taller, que es la asociatividad; ningún taller iba a nacer en un lugar donde no hubiera un *piño* o una *crew*, ya que configuraban la primera de todas las asociatividades que se generaban en el hip-hop. Muchas veces la calle reproducía anti-valores que se convertían en un reto para los talleres, y eso le daba una dinámica más especial, la relación calle-taller era inmediata.

Por último, el colegio representaba todo lo que el taller no quería reproducir: la violencia, relaciones de dominación y sobretodo falta de motivación. Pilar Ubilla explica esto, asumiendo que el problema no es la transmisión de conocimiento, sino desde dónde se producen aquellos conocimientos: “El modelo predominante se basa en una matriz de transmisión unidireccional, donde el receptor es negado en sus potencialidades comunicativas. Hablante y oyente, emisor y receptor interaccionan sobre la base de un modelo de transmisión y no de comunicación [...] En realidad, el modelo sobre cuya base se desarrollan nuestros procesos de formación es un modelo estructurado sobre relaciones de poder”²²⁴.

“Entonces con esa misma lógica nosotros empezamos la cosa de los talleres. O sea, los talleres deben ser súper participativos, no pueden ser en la sala de clases, o sea, con una lógica y una metodología muy distinta a lo que nosotros entendíamos como el colegio. Por ejemplo, en el colegio tenis a una autoridad que lo sabe todo sobre los que no saben nada, entonces lo que queríamos

²²³ Peloso, Ranulfo, “Consideraciones sobre la formación (esquema sin pretensión de texto)”, en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004. p.109

²²⁴ Ubilla, Pilar, “Ética y Pedagogía (o recreando a José Luis Rebellato)” en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004. p.70

lograr en el taller era que todos nos enseñáramos, porque todos saben algo. Entonces si hablábamos de la educación, todos habíamos tenido una experiencia y teníamos que contarla, o por ejemplo si íbamos a empezar a rapear, no era que había un monitor que sabía rapear y nos conducía, sino que todos nos íbamos enseñando y compartiendo técnicas, en una lógica súper circular, de hecho nunca nos ordenamos dentro de lo que era el taller de una manera como taller, sino que siempre era en círculo, como entendida en ese sentido”²²⁵

La combinación de todos estos elementos creó en HipHopLogía la necesidad de tomar posición. Existía la certeza de que había una necesidad de desarrollar procesos de auto-educación, pero había que darles alguna forma, alguna organicidad que permitiera sistematizar lo experienciado en función de la estrategia de lucha que se generaba a partir del hip-hop. Había intuiciones de que se estaba haciendo educación popular, pero ¿qué educación popular? No era igual a la de los preuniversitarios populares, ni a la de los grupos de animación social, no era una nada de eso, pero sí compartía los mismos objetivos de liberación. Entonces había que entrar a definir algo, una propuesta, una corriente, algo que los hiciera sentir identificados y que además le perteneciera al hip-hop.

Fue así como la figura del hiphopero norteamericano KRS-One tocó su imaginación. A principio de los años noventa este rapero había editado un disco titulado “Edu-Tainment”, un juego de palabras entre “Educación” (Education) y “Entretenimiento” (Entertainment). Y allí estaba la lógica: se debía crear una especie de metodología de trabajo que fuese capaz de mezclar lo educativo (valores, conocimientos, teorías) con lo entretenido (dinámico, lúcido, llamativo, participativo) que, generado a partir del hip-hop, podía ser el equilibrio necesario para dar vida a los talleres. Así nació la “EntretEducación”.

“Tiene mucho que ver con hacer la cuestión, con sentir y vivir lo que son procesos reales de aprendizaje y no solamente con armarlas en un cuadernito y una pizarra, tiene que ver con procesos reales con la mente y los corazones de la gente. Si no hay transformación en la mente y los corazones de la gente, no hay educación popular, ni aquí ni en la quebrá del ají. Si no funciona en la práctica, ¡no sirve!”²²⁶

Sin mayores trámites que la acción colectiva misma, la “EntretEducación” pasó a convertirse en el principio guía de los talleres: era necesario educar, pero a vez a traer la atención.

“Si era entretenida, podía ser educativa; si no era entretenida, no había ninguna posibilidad de que fuera educativa. Lo entretenido pasó a ser como, en cierto sentido, una hueá necesaria pal espíritu, pal alma y toda la hueá, pero también como una hueá funcional a la capacidad pedagógica. O sea, porque cachábamos que sin eso a nadie le interesaba ni una hueá ni le entraba ni una hueá, se nos desordenaba el taller o se ponían a hablar, o se iban de la sala y dejaban la cagá porque la hueá no les entretenía. Si tu empezai a hacer un taller y te ponis a hacer dibujos en la pizarra y empezai a hablar hueás y a nadie le entretiene y a nadie le

²²⁵ 1ª Entrevista Skapo.

²²⁶ 1ª Entrevista SubVerso.

interesa, entonces cagó, o sea un taller puede durarte cinco minutos y cagaste si no tenís la atención de la gente”²²⁷ .

¿Qué hace el monitor de un taller hip-hop cuando no logra la atención? Básicamente hay tres opciones. La primera, es olvidarse de lo que está haciendo y reproducir la lógica de dominación del sistema educacional a través del castigo y la sanción, expulsando del lugar a quienes distraen la atención de los demás o cerrando la sesión del taller; eso a todas luces es un fracaso para el monitor, para los asistentes, y para el proceso mismo. La segunda opción, es asumir que hubo un error de planificación y lectura de los intereses, y convocar a todos los asistentes interesados a realizar una planificación colectiva y una nueva declaración de intereses. Y la tercera, es aplicar todo el conocimiento y la práctica que entrega el hip-hop. ¿Cuál es la capacidad que distingue a los MCs? La improvisación (vinculada a un tema central). ¿Qué hace un rapero cuando se sube a una tarima? Intentar atraer la atención de las personas, para poder comunicar su mensaje, ¿Qué fabrica un graffitero? Una obra de arte que comunica y se expresa por sí sola. Entonces cuando un hiphoper se enfrentaba a un taller, era como cuando un pez debe nadar en el agua. Era equilibrio sin igual.

Así, la EntretEducación se convirtió en una forma de practicar la educación popular, de apropiarse de ella, en una forma que fuera común para todos los jóvenes hiphoperos, porque partía de lo cotidiano, se desarrollaba entre pares, se gestaba en la población, era entretenida, y todos podían participar. Era el camino autogestionado para aprehender el mundo.

“Entonces en un momento, nosotros... no fue un afán de decir que nosotros íbamos a crear un concepto nuevo para que el Movimiento Social en general lo estudie, sino que fue una hueá netamente pal mundo hip-hop, pa que los cabros hip-hop no sintieran como que la educación popular...¿ y qué es esa hueá...?”²²⁸

La EntretEducación se expandió por todos los talleres, con su mezcla sin precedentes de las ramas artísticas del hip-hop, la entretención y la lectura de la realidad. Era un horizonte que sin quererlo se convirtió en metodología, cuando los hiphoperos descubrieron que no era necesario buscar las dinámicas de participación o trabajo en los libros o sistematizaciones de otras experiencias, sino que si bien era necesario conocerlas, de la misma manera era preciso crear las propias. Fueron cientos de dinámicas creadas por los mismos jóvenes para compartirlas con sus compañeros. Así, entre juegos, dinámicas, teatralizaciones, ejercicios, canciones, graffitis, discusiones y presentaciones se fue tejiendo el amplio repertorio de auto-educación que ayudó a crear HipHopLogía.

“De hecho, una vez nosotros hicimos una obra que se llamaba “Los Tiempos Han Cambiado”, y era que nosotros queríamos explicar los poderes del mundo: el capitalismo, las fuerzas armadas, las iglesias, pero todo eso lo tratamos de explicar en una teatralización del nacimiento de Jesús, entonces era terrible cuático. Además que José era un hueón terrible flaite: ‘y pa, ¿qué pasa cabros? La obra se llamaba “Los Tempos Han Cambiado”, entonces tenía que ver con la hueá de Jesús pero en los tiempo de ahora, entonces José era terrible flaite, y no llegaba en un burro, sino que en una carretilla, llegaba llevando a la María, que también era choriza, entonces llegaban a un espacio como un establo y de

²²⁷ Ibid.

²²⁸ 1ª Entrevista GuerrillerOkulto...

repente: ‘ya, aquí vamos a tener la guagua’, decía José, y de repente llegaba un loco a cobrarle por el espacio porque era propiedad privada, entonces José salía un rato a choriar pa hacer las moneas pa que la loca pudiera tener la guagua. Y después llegaban los tres reyes magos, que eran un hueón de moneas que representaba al capitalismo, y el hueón le hablaba que le iba a regalar autos, un avión y una isla y toda la hueá, con los regalos que supuestamente llevaban los reyes magos. Después llegaba el otro, que era un cura y que era pedófilo, y se sobaba las manos y decía: ‘ahh, me encantan las guagüitas’. Y el último rey mago era un milico que decía: ‘a éste yo lo voy a disciplinar’... Entonces estaban todos ahí, y nace la guagua, pero no era Jesús, era el viejito pascuero, entonces toda la hueá te la daban vuelta... Entonces imagínate la hueá, te cagabai de la risa pero cachabai que toda la hueá es tergiversá, te dai cuenta que el capitalismo se ha ido agarrando de todo pa venderte y el consumismo y toda la hueá. Entonces a eso nosotros le llamábamos EntretEducación, y era entretenido para todos y aprendíamos. O sea, ninguno de los locos que estábamos ahí habíamos estudiado teatro, era todo autodidacta, pa suplir una necesidad”²²⁹

Los seminarios: espacios de formación.

HipHopLogía había desarrollado la sana convicción de que era necesario trabajar en la auto-formación de líderes dentro de la cultura hip-hop y de las poblaciones en que se habitaba. Esta dimensión del liderazgo, no dice relación ninguna con el establecimiento de dinámicas de dominación y relaciones de poder de carácter asimétrico, sino que se trataba de recoger las raíces más profundas del hip-hop y darse cuenta que en los inicios de la cultura, allá en los barrios bajos del Bronx, no fueron otros, sino que, los mismos hiphoperos quienes se motivaron y comprometieron con su entorno para comenzar a transformarlo, se trataba por tanto, de líderes de las comunidades que fuesen capaces de poner sus esfuerzos por el bien de todos. Por lo tanto, a estos líderes era preciso ayudarles a potenciar todas sus capacidades en todo sentido, y para eso, HipHopLogía creó los seminarios.

“Nos juntamos a organizar los seminarios, esos fueron los ejercicios más pulentos que yo tuve pa aprender a hacer un taller, ahí llegaban 60 o más personas, y tenías que saber hacer participar de una temática durante todo el día a 60 locos, y ahí teníai que aplicar técnicas, métodos, dinámicas, teatro, imágenes, y un montón de cosas, como no hablar todo el rato, y que la gente no estuviera todo el rato sentada sino que estuviera participando, y ahí entendimos que el proceso pedagógico era mejor que ellos lo sintieran a que alguien se los dijera”²³⁰

Sin querer pasar a llevar la formalidad del trabajo, quisiera hacerme parte de un fragmento del relato. Recuerdo que en marzo del 2008, Guillermo López (raperero, amigo y profundamente “carino”) me invitó a presenciar su examen de grado: debía defender su tesis sobre la historia de la Población José María Caro (“su” población). Estaban presentes allí también sus amigos de toda la vida, los “Caro Freestyle”, uno de los grupos que fue parte del taller T.I.K.A.L., y por tanto conocedores de la experiencia de HipHopLogía. Sin

²²⁹ 1ª Entrevista BufónK.

²³⁰ 2ª Entrevista Guerrillero.

perder el tiempo, aproveché de preguntarles qué situación era la que más los había marcado de su relación con HipHopLogía, y sin ninguna duda me respondieron: los seminarios. Recordaban cada detalle de cuando fueron invitados a un seminario que trataría sobre los orígenes del hip-hop, y aún retumbaban en sus oídos los golpes al container al que los habían obligado a entrar para que sintieran cómo habían viajado por meses los esclavos traídos desde África a Estados Unidos. Esclavos que, de paso, se trajeron consigo sus tradicionales *griots*²³¹. Vivieron con tal intensidad ese día que, siete años después, aún no lo olvidaban.

Los seminarios eran espacios de encuentro que se generaban al interior de HipHopLogía, con la intención de desarrollar elementos de reflexión y práctica entre los líderes que se estaban formando. A ellos asistían un número importante de integrantes de los distintos talleres, y por lo general se reunían en algún lugar apto para el desarrollo de las diversas actividades. De todas formas, los seminarios eran un desafío mayor, había que organizar una especie de macro-taller, durante todo el día y para mucha gente.

“Habían caleta de seminarios que trataron distintos temas, por ejemplo había un seminario que se llamaba la Historia del Hip-Hop, y se veía la historia del hip-hop en general y la historia del hip-hop en Chile, esa movía de los seminarios era súper importante, porque había una participación directa de los locos de los talleres, porque por ejemplo se hacían pequeñas teatralizaciones de la movía, por ejemplo de la historia del hip-hop, ponte tú la etapa de... la primera etapa del hip-hop en Chile, y se organizaba una hueá y se teatralizaba con break, con Panteras Negras, De Kiruza y toda la hueá, entonces lo cabros conocían la hueá a través de su misma participación, y por eso fueron súper importantes. Porque el seminario también era un espacio grande. Como un taller gigante.”²³²

Las temáticas de los seminarios se definían en función de los intereses que se iban desarrollando al interior del colectivo, pero sobre todo desde las necesidades que iba creando el crecimiento de la organización.

“Entonces, ¿cuál era la primera necesidad que teníamos? La organización po, estábamos organizados en los talleres, pero teníamos cabros que venían de la población, que estaban haciendo talleres, que estaban metiéndose en esto, pero que no manejaban conceptos, como qué es un objetivo, cómo se cumple ese objetivo, la tarea, el método, ¿me entendís? Entonces no manejaban esos conceptos, porque eran cabros que como todos habían nacido sin esos conocimientos, y menos se los iba a entregar el colegio, entonces no estaban en ningún lado, y cuando lo aprendimos fue en el taller, y lo aprendimos en la práctica. Entonces en los seminarios, era como cumplir la pata teórica o metodológica de lo que eran los talleres, y lo que era la organización en general, entonces ahí se discutían temas como esos”²³³

²³¹ “En África Occidental, los trovadores (griot’s) eran los guardianes de la historia cultural. Su folclor de canción hablada dio pie a las artes verbales en Estados Unidos” en McBride, James, “Planeta Hip-Hop” en *National Geographic* (edición en español), Vol. 20, Nº 4, Abril de 2007. pág. 68.

²³² 1ª Entrevista BufónK.

²³³ 1ª Entrevista Skapo.

En la invitación al ciclo de seminarios, HipHopLogía exponía que: “El *Colectivo HipHopLogía* quisiera invitarte a un **Ciclo de Seminarios** que tendrán una duración de un año. Comenzando el día 20 de enero, nos juntaremos una vez al mes para educarnos un poco más y discutir algunos temas que consideramos importantes para todos los jóvenes en general, y específicamente para todos los hiphoperos chilenos. Por ejemplo, vamos a hablar de **organización**, **economía**, **historia**, **política**, y por supuesto sobre **la historia del hip-hop** y también **la realidad actual del movimiento en Chile**. Tu participación es muy importante para empezar a construir juntos un Movimiento Hip-Hop más comprometido en Chile, más preocupado de los problemas de nuestra comunidad, y más dedicado a la **acción colectiva** que pueda generar cambios reales en la sociedad. La idea es ayudar a fortalecer una nueva generación de líderes que puedan seguir **trabajando en la población** – haciendo talleres, creando, pintando las murallas, bailando, haciendo música y rimando, pero también creando conciencia y organización para lograr todos nuestros sueños. Entonces, encontrémonos, porque vamos a pasarla bien, aprender, debatir, ver videos, y jugar en torno a la educación... o sea, vamos a hacer **Entret-Educación**, como decía KRS-One. La cita es el día **Domingo 20 de enero a las 10:00 de la mañana**, en el **Centro Comunitario de La Legua**. Vamos a almorzar juntos y estaremos allí hasta como las 6 de la tarde”²³⁴.

En total, HipHopLogía, alcanzó a realizar ocho seminarios sobre temas diversos, y en lugares distintos, todos durante el año 2002, que fueron:

temática	lugar
1.- Organización	Centro Comunitario “La Legua”
2.- Concientización	Sede “Tur Marginal”
3.- Economía y Poder	Cerro Navia
4.- Liderazgo	Local “Planeta Quirquincho”
5.- Orígenes del Hip-Hop	Local “Planeta Quirquincho”
6.- Organización y Educación	Local “Planeta Quirquincho”
7.- Jornada de Evaluación	Sede HipHopLogía
8.- EntretEducación	Local “La PerrerArte”.

Cada uno de los seminarios fue un avance significativo de la organización, para demostrar su cercanía con la cultura hip-hop, su interacción con los talleres, y la necesidad de abrir un nuevo flanco de trabajo, la sistematización de la experiencia.

“Yo creo que nosotros hicimos más sistematización que muchas otras organizaciones populares, en ese sentido hicimos hartito, pero a la vez nos quedamos cortos de la sistematización que queríamos hacer y que hubiera sido necesaria para garantizar muchas cosas, entre otras la continuidad de HipHopLogía. Entonces, en sistematización hicimos más que muchos otros y mucho menos de lo que nos faltaba hacer”²³⁵.

Este campo de trabajo “novedoso” implicaba, ante todo, responsabilidad y compromiso. De un lado estaba la tarea de juntar, corregir y ordenar los muchos documentos que la organización producía por año. Luego, ser capaces de evaluar críticamente el contenido de éstos, y sobre todo realizar evaluaciones constantes del estado de la organización. La sistematización es ante todo un ejercicio riguroso de aprendizaje e interpretación

²³⁴ HipHopLogía, *Invitación al Ciclo de Seminarios*. Archivo Personal.

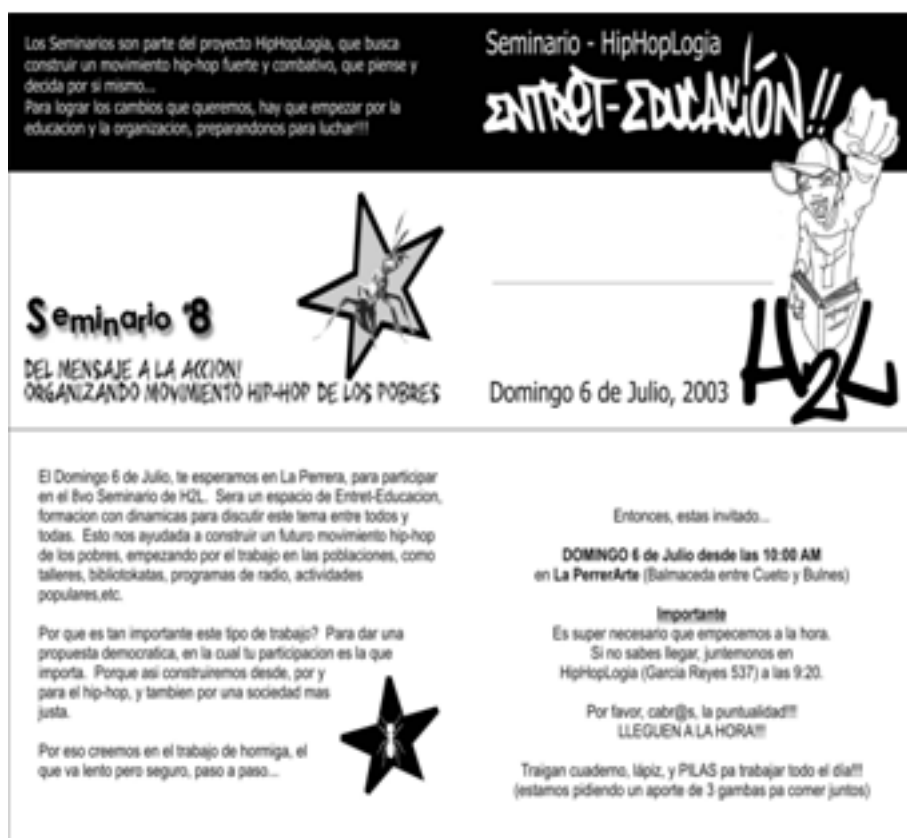
²³⁵ **1ª Entrevista SubVerso.**

crítica de los procesos vividos. Es así, que el saber acumulado y sistematizado, permite generar nuevos conocimientos, debido a que: “la sistematización relaciona los procesos inmediatos con su contexto, confronta el quehacer práctico con los supuestos teóricos que lo inspiran. Asimismo, el proceso de sistematización se sustenta en una fundamentación teórica y filosófica sobre el proceso de conocimientos y sobre la realidad histórico-social”²³⁶. Entonces, ¿cómo pueden los hiphoperos sistematizar su propia experiencia? Todo sujeto que se sistematiza a sí mismo (a su experiencia), aplica sobre sí una fuerte carga colectiva, subjetiva y sumamente práctica. Es una determinación histórica. Se leen a sí mismos, desde alguna parte de su propia experiencia, con la intención de hacer más llevadera su propia explicación. O sea, mientras más se miran los hiphoperos, más capacidad de sistematizarse tienen, pero eso sí, nada de esto sirve si se realiza desde una lógica autocomplaciente, y sólo por el hecho de contar su historia. La sistematización debe problematizarse, actuar críticamente. Y en eso, HipHopLogía algo hizo. Mirar la historia del hip-hop y observar cómo iba desprendiéndose de sus valores más potentes fue la lectura, organizarlo e intentar convertirlo en un Movimiento fue la práctica. Y relacionarse con otros semejantes, fue el punto de partida para empezar a mirarse. Con el tiempo, HipHopLogía se transformó más que en una organización; fue una forma de ver, sentir y vivir el hip-hop.



“Trabajo en Grupos”, Seminario nº2, 2001

²³⁶ Jara, Oscar, “El aporte de la sistematización a la renovación teórico-práctica de los movimientos sociales” en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004. p.145



Invitación Seminario n° 8, 2003

d) La función organizativa: el surgimiento de los colectivos.

El proceso vivido por los talleres fue generando nuevas necesidades e intenciones que, con el tiempo, se tradujeron en la complejización de la organización. Como uno de los valores que desarrollaba la EntretEducación era el trabajo colectivo, no podía ser que los talleres fuesen organizados por una o dos personas (como pudo haber sido en un inicio), y resultó que, a partir de los mismos talleres se fueron creando grupos de trabajo que comenzaron a ocuparse de planificar el taller, difundirlo, y conseguir los espacios físicos y recursos necesarios. De esa forma, desde dentro de los talleres se fue incubando un nuevo tipo de organización que serían los colectivos territoriales de hip-hop.

“Cada taller empezó como a formar sus propios colectivos, ya no era el grupo de rap sino que los colectivos, por ejemplo AntiMákina eran dos espacios: el taller y el colectivo, que el colectivo éramos quienes organizábamos el taller. Por ejemplo, nos juntábamos un día martes y el taller era el viernes, y ahí éramos hartos locos: el Yigo, la Isa, Guerrillero, la Denisse, la Gaby, yo, el Zorro, habíamos caleta, éramos como diez locos que formábamos el colectivo, y al taller iban más de 50 locos, que igual era relativo, pero no bajaba de 30 locos. De repente colapsábamos la sede po, a veces teníamos que dividir el taller, una

mitad pa dentro y la otra pa fuera. Y era porque no estaban esos espacios en la pobla de tener talleres, por ejemplo.²³⁷

La tarea de los colectivos se fundó básicamente sobre la organización de los talleres, pero se convirtieron también en un espacio de confluencia para echar a andar nuevas inquietudes que nacían desde el trabajo mismo. Cada colectivo iba asumiendo sus propias realidades e iba buscando las soluciones a esas necesidades, y es por ello, que la labor realizada por los colectivos comenzó a trascender los talleres. Un colectivo podía ocuparse de organizar un taller, pero también desarrollar una tarea táctica de propaganda y tener todo rayado su sector. También los colectivos podían tener la intención de desarrollar nuevas experiencias de talleres, enfocados a otros sectores de la población, como los niños. Pero probablemente, lo que más resaltó, fue que los colectivos se convirtieron en organizaciones populares de carácter local.

“Acá teníamos un grupo que se llamaba “AtentaMente”, que salió de los cabros del taller, entonces con toda esta onda de querer hacer algo más acá con la gente de la Villa, entonces dijimos: ‘puta, no hay cabros tan grandes, entonces hagamos un taller pa cabros chicos’, y también no nos sentíamos tan aptos como pa hacer un taller pa grandes, porque no nos creíamos que éramos grandes cultores del hip-hop”²³⁸

Con el tiempo, cada colectivo fue desarrollando sus propias redes de interacción dentro de la población, encontrándose con otras organizaciones del mundo popular que, a pesar de no trabajar desde el hip-hop, sí estaban presentes en otras dimensiones de la vida poblacional. Así, los colectivos de hip-hop comenzaron un fuerte proceso de vinculación con Radios y Preuniversitarios Populares, Colonias Urbanas, Batucadas, Talleres de diverso tipo, e incluso las Juntas de Vecinos, todo ello, dentro del espacio de la población. Esta dimensión que podemos llamar el “mundo organizado” (compuesto por organizaciones populares de carácter autónomo), fue una de las realidades en que HipHopLogía comenzó a encontrarse con muchas más experiencias de construcción, que sirvieron para reafirmar y enriquecer su propio trabajo.

Muchas veces, el hip-hop se había hecho presente en actividades o presentaciones del “mundo organizado”, aportando con su mensaje y su arte. Pero nunca había *trabajado desde él*. Es decir, era la primera vez que el hip-hop se asumía no como una práctica que sólo se mira a sí mismos, sino que genera la necesidad de entrar en contacto con otros, de mostrarse al resto, y en función de aquello, poder construir una práctica humanizadora y liberadora. Un Movimiento Hip-Hop, no sólo puede estar en contacto con el hip-hop; debe, por ley histórica, asumir una lucha colectiva de objetivos generales que lo lleven a relacionarse con más experiencias, diversas y similares. Un caso similar, observa Gabriel Salazar, desde la experiencia de la educación popular: “No puede haber Educación Popular que se quede sólo en lo estrictamente social, en que yo expongo mi identidad. No puede ser sólo eso. Tiene que haber una elaboración comunicacional de eso, es decir: eso mismo yo lo convierto en mensaje para otros”²³⁹. Pues bien, la relación que generaba cada colectivo

²³⁷ 2ª Entrevista BufónK.

²³⁸ 1ª Entrevista Skapo.

²³⁹ Salazar, Gabriel, “La educación popular en el Chile de Hoy”, en: *Movilizando Sueños*. Síntesis del Encuentro Nacional de Educación Popular 2004, Canelo de Nos, CEAAL, Santiago 2004, pág.49

con las organizaciones populares de su sector, no era sino, otra cosa que comenzar a hablar un lenguaje común, estimulado desde ambas veredas.

¿Cómo llega el hip-hop al “mundo organizado”? Pueden ser muchas las razones, pero existen ciertas necesidades que pueden explicar esos procesos de forma más gráfica. Recordemos que, desde sus inicios, HipHopLogía, se había definido como una organización autónoma de los organismos del gobierno y el mercado en general, por ello, debía buscar las soluciones a sus problemas en espacios que no fueran controlados por ellos, y ocurre que aquellas soluciones muchas veces provenían del establecimiento de redes de solidaridad con otras organizaciones populares.

“Una sede donde juntarse, porque ese es un espacio que se genera y se gana con organización. Entonces, nosotros hacíamos el taller, por ejemplo, en la Radio Villa Francia, que es una organización que en ese entonces tenía como diez años de organización y tenía su propia casa, entonces ¿qué mejor que un ejemplo de organización popular que con autogestión y organización había construido su propia casa, haciendo ‘la campaña del ladrillo’, ¿cachai?, consiguiendo los recursos y los materiales, tenía su antena, entonces dijimos: ‘éste es el espacio pa nosotros, no es el espacio de la Municipalidad de Estación Central el que necesitamos, sino que es este otro, y ése es el vínculo que necesitamos’”²⁴⁰

Así, la relación de los colectivos con el resto del “mundo organizado” se fundamentaba sobre lógicas de solidaridad y apropiación territorial, y comenzaba una relación que iba *más allá del hip-hop* pero que estaba generada por hiphoperos.

“Bueno, yo me acuerdo que nuestra conexión más grande y más bacán fue con Lo Hermida, porque yo me acuerde en la Jaime no había mucho espacio más que el de la Zarelli, pero yo me acuerdo que empezamos a tener caleta de contacto con gente de Lo Hermida, con un colectivo de chicas feministas que no me acuerdo como se llamaban, estaba el Preuniversitario Popular “Autogestión y Dignidad”, y otras organizaciones más, una batucada donde estaba el Mirko y el Yerko, y ellos eran con los que más tuvimos relación, con la gente de Lo Hermida, históricamente pienso que siempre ha sido así con la gente de Lo

Hermida”²⁴¹ . ***“Nosotros nos vinculábamos con las organizaciones acá en la Villa, trabajábamos organizando el 29 de marzo con las otras organizaciones, empezamos a trabajar en levantar en esa época a retomar el nombre el Chaca, que era un niño que había participado, entonces como nosotros hacíamos taller pa niños, entonces como que nos llegaba más o menos de la mano, entonces empezamos también a conmemorar eso”***²⁴²

La naturalidad de la relación se debe a que existían principios y prácticas comunes entre los colectivos de hip-hop y las otras organizaciones populares: se practicaba la auto-gestión, se desarrollaban prácticas de autoeducación, se funcionaba en colectivo y en lógicas horizontales, y más aún, se trabajaba en el mismo espacio, rescatando la identidad del

²⁴⁰ 1ª Entrevista SubVerso.

²⁴¹ 2ª Entrevista Bufónk.

²⁴² 1ª Entrevista Skapo.

poblador. Era imposible, entonces, pensar que HipHopLogía no se iba a relacionar con el “mundo organizado”.



Colectivo Traikán (en Concepción), 2003.

e) La reestructuración.

Producto de este proceso de crecimiento y maduración (donde mucha gente comenzó a integrarse a HipHopLogía, tanto en los talleres, colectivos territoriales, regiones, o simplemente como aportes personales), en junio del 2002 HipHopLogía decidió transformar su forma de operación orgánica, y dejó de ser un Colectivo de Grupos de Rap que organizaban talleres, y para convertirse en una Organización Popular Hip-Hop, que estuviese compuesta por colectivos territoriales, muchos de los cuales desarrollaban talleres. Con esto, se intentaba evitar un paternalismo de H2L “sobre” los talleres. Ellos, correspondían a espacios de asociatividad generados a partir de la necesidad en la dimensión poblacional, y debían seguir siendo eso. Como decíamos, es a partir de los talleres que se configuran los Colectivos Territoriales, que asumen la tarea –muchas veces– de coordinar y planificar los talleres, y a su vez de generar vínculos con las organizaciones populares de los respectivos sectores. Por tanto, serían los participantes de los colectivos los que generarían el vínculo directo con HipHopLogía. El objetivo general que se había trazado H2L era: “Promover la educación y la organización del Movimiento Hip-Hop, buscando la transformación social”²⁴³. Para HipHopLogía, el asumirse como una Organización popular Hip-Hop, se basaba en²⁴⁴:

Somos **ORGANIZACIÓN** porque:

- no actuamos individualmente, sino que **colectivamente**

²⁴³ HipHopLogía, *Nueva Estructura*. Archivo Personal.

²⁴⁴ cuadros extraídos de: HipHopLogía, *Nueva Estructura*. Archivo Personal.

- tenemos **objetivos claros**
- tenemos un montón de **actividades** que llevar a cabo
- tenemos un **plan de trabajo** que cumplir

Nuestra organización se caracteriza por ser:

- **horizontal** (o sea, se supone que nadie “la lleva”)
- **democrática** (o sea, todo se discute y se decide colectivamente)
- **autónoma** (o sea, independiente de partidos, instituciones, gobiernos, etc.)

Somos **POPULAR** porque:

- somos una organización de los **pobres**—la gente común y corriente, igual que nosotros... (o sea, nos reconocemos como oprimidos en el sistema capitalista)

- queremos **una sociedad más justa**, sin opresión económica, política, social, racial, etc.

- entendemos que hay que **luchar** por esa sociedad, ya que nadie nos la va a regalar. Por eso, nos paramos en contra del sistema y actuamos desde esa **rebeldía**.

Como organización popular, tenemos como tarea constante **apoyar** al conjunto del campo popular y sus organizaciones (poblacionales, universitarias, sindicales, etc.). *[Además, esto nos sirve caleta, porque vamos aprendiendo y discutiendo con otra gente organizada sobre la realidad y las luchas de nuestro país, continente, mundo...]*

Somos **HIP-HOP** porque:

- absolutamente **todos los miembros** de nuestra organización pertenecen a esta gran familia llamada Hip-Hop, y todos **hacen algo** dentro del hip-hop: bailan, pintan, son DJs, o rapean... (¡No hay nadie aquí que no sea hiphoper@!)

- Nuestra organización es “**del hip-hop para el hip-hop**”, o sea, nuestra preocupación principal es construir organización junto a los cabros del hip-hop

Queremos influir positivamente en el Movimiento Hip-Hop de Chile, llevándolo, como dice el lema, “Del Mensaje a la Acción”, para que éste sea más consciente y organizado en cada lugar donde se encuentre...

Esta Red de Organizaciones Locales que ahora componía a HipHopLogía, quedaba formada por:

Colectivo	Sector
AntiMáquina	Jaime Eyzaguirre / Lo Hermida
Rebelión	La Granja
Atentamente	Villa Francia
Antisistema	Población San Luis (Maipú)
T.I.K.A.L.	Población José María Caro
Kara Lemn	Cerro Navia
Traikán (Colectivo de Mujeres)	Población El Volcán
4 Ramas 4Armas	Quinta Normal

Y además, se configuraba una Red HipHopLoga en el sur del país.

Colectivo	Sector
Octava Legión	Concepción
HipHoPuñoEnAlto	Talcahuano
Hip-Hop Métrico	Cerro La Pólvara (Concepción)
Activistas	Chiguayante
Enlaces	Chillán

Aquel, es todo un proceso paralelo que corre junto a la experiencia de HipHopLogía en Santiago. Dando cuenta, con ello, que el hip-hop hace mucho tiempo que ya tenía presencia a nivel nacional, y que caminaba a ritmos muy similares a los de Santiago (capacidad autogestionaria del hip-hop como cultura). En la octava región²⁴⁵, habían dos organizaciones que asumieron la identidad y el compromiso de pertenecer a HipHopLogía, viviendo sus propios procesos y haciendo grandes aportes teóricos y prácticos a la organización “madre”²⁴⁶.

En este proceso de reestructuración, y durante dos meses de discusión interna, HipHopLogía, reafirmó sus posiciones de construcción frente a la cultura hip-hop y su relación con las organizaciones populares. Dando cuenta, con ello, de sus intenciones por construir un Movimiento Hip-Hop en estrecha relación al Movimiento Popular.

²⁴⁵ Lamentablemente, esta dimensión de HipHopLogía no pudo ser parte de mi investigación.

²⁴⁶ Las organizaciones del sur aportaron a la mística de un colectivo que veía como crecía a nivel regional, también a las reflexiones sobre la entret-educación, su participación en los seminarios, sus actividades y trabajo social local, también en el rapeo (disco “Movimiento”) y en el graffiti local de Concepción y Chillan.





HipHopLogía Concepción: Graffiti y Colectivo “Octava Legión”. 2003.

3.- Construyendo el Movimiento Hip-Hop de los Pobres.

“Movimiento” (2003), fue el tercer disco que compiló y produjo HipHopLogía, como forma de difusión de su propuesta. Reunía una selección de canciones compuestas por grupos que participaban de los diversos colectivos que componían la organización, y tenía la característica de sumar canciones de grupos fuera de Santiago. Fue, a la vez, el último disco que editó HipHopLogía antes de decidir su disolución.

Si algo marca la experiencia de HipHopLogía, fue la velocidad con que ésta se desarrolló, muchos procesos que se vivieron paralelamente, y que fueron retroalimentándose para dar cuerpo a una propuesta que se iba construyendo sobre el mismo camino recorrido.

Para HipHopLogía, el Movimiento Hip-Hop debía construirse desde la base de la acción colectiva territorial, construyendo talleres, fomentando colectivos, relacionándose con otras organizaciones populares, etc., y ejerciendo prácticas auto-educativas, autogestionarias y autonómicas. Sólo así, se podía generar un Movimiento que, nacido desde el hip-hop, fuera

más allá de éste (como dice *Dead Prez*²⁴⁷ en “It’s Bigger than Hip-Hop”, o “*la vida es más grande que el hip-hop*”). Asumieron, que era preciso potenciar la cultura hip-hop desde sus expresiones naturales, asociativas y artísticas, pero que esta dimensión (mensaje) se volvía estéril socialmente si no se capitalizaba (acción). Así, la filosofía de HipHopLogía se cristalizó en la expresión “Del Mensaje a la Acción”, donde la dimensión organizativa adquiriría especial relevancia.

¿Por qué pobres? He ahí el camino a las respuestas, es la identidad primaria. HipHopLogía, nació y se debió al mundo de la población (espacio por excelencia de los pobres). La “carencia material” de los pobres se invierte exponencialmente en la acción colectiva y se traduce en “riqueza histórica”. Los pobres (baja sociedad civil) han generado la capacidad de construir sus propios proyectos históricos, basados en lazos de solidaridad y autonomía, poseyendo una potente tradición cívica (comunidad) y una no menor memoria social sobre su propio accionar, cultura e identidad. Y por lo demás, han desarrollado la una capacidad resiliente de no dejarse anular, de volver, luego de cada crisis, a vivir su propio proyecto: aquel fundamentado sobre la base de la humanización (interna) y la liberación (externa). Por tanto, el proyecto histórico de los sujetos populares en Chile ha sido su constante lucha por liberarse de las cadenas del sistema de opresión, que no es una cualidad esencial, sino que material e histórica.

En consecuencia, se era hiphopero por opción, pero pobre por definición, y allí se produce una suma que hay que incentivar (que algunos llaman generación de conciencia), y que los conducía a asumir el proyecto que otros pobres en generaciones anteriores ya habían adaptado a su contexto, que era, como ya hemos dicho, humanizar y liberarse.

De esa manera, se asimila que sólo un hip-hop organizado (para sí mismo) sería capaz de generar un proceso centrífugo de relaciones sociales, que lo hicieran hacerse parte de la dinámica libertaria (transformación). Entonces, el Movimiento Hip-Hop que pensó HipHopLogía, estaba basado sobre la reafirmación identitaria del ser hiphopero, pero proyectada históricamente en su relación con otros, que, al igual que ellos, luchan por lo mismo. De inmediato, se entiende la intención de llevar el hip-hop a algo más grande que el hip-hop mismo. Se construye, en consecuencia, que la idea de un Movimiento para sí mismo, es la base que debe soportar la lucha por liberarse, y por tanto, la relación con otros; el hip-hop de los pobres no se va a liberar sólo, sino que necesariamente en estrecha relación con otros sectores que comparten el mismo proyecto.

En síntesis, cuando HipHopLogía hablaba del Movimiento Hip-Hop, sólo lo podía entender en una amplia red de solidaridades y proyecciones con la extensa gama de expresiones que provienen de los pobres.

“Que tiene hacia el Movimiento Popular lo que yo te decía antes, que da ese ejemplo de decir: ‘no necesariamente hay que hacer las mismas hueás de

²⁴⁷ Probablemente el grupo de rap (norteamericano) más influyente en la creación artística y política de HipHopLogía.

*siempre, sino que hay que hacer otras cosas, porque eso convoca a un mundo diferente’... Y nosotros lo supimos hacer pensando en que lo importante es lo territorial, entonces no importa que sea hip-hop, sino que lo importante es que los cabros se articulen, que estén en su población, que hagan cosas ahí, porque lo malo sería que no lo hicieran que se quedaran en una hueá cultural de ‘lo hip-hop para los hip-hop’, de hecho esa fue una crítica, yo pienso que debe ser ‘del hip-hop para el pueblo’, no hay que encerrarse”*²⁴⁸

a) Dimensiones de la autogestión.

La autogestión, es la capacidad que generan los grupos humanos para poder resolver sus problemas de forma autónoma, gestionando así, todo lo necesario para desarrollar sus propios proyectos históricos. La cultura, a su vez, es un espacio de pugna entre la gestión propia y la que intentan desarrollar e imponer los grupos que detentan el poder (en forma de dominación). Por ello, para el hip-hop no era nada nuevo el tema de la autogestión.

Como hemos establecido más arriba, en sus inicios la cultura hip-hop se desarrolló a partir de una potente carga autogestionaria que, con la irrupción de la industria y el mercado discográfico, se fue llenando de anti-valores (propios de capitalismo) que hicieron más difuso el norte autogestionado. Aún así, siempre existió desde el hip-hop un sentido de apropiación sobre su cultura, lo que generalmente lo ha conducido a intentar llevar las propias riendas de su desarrollo –siempre el hip-hop está volviendo a su esencia autogestionaria–.

El hip-hop, es una cultura que se ha construido a sí misma, desde sus propias lógicas (constantemente tensionadas), pero que a su vez ha encontrado en la autogestión la posibilidad de echar las bases de su propio Movimiento.

Si interrogamos a la historia de los Movimientos Populares en Chile, podemos observar que hay una suerte de tradición autogestionaria que ha permanecido en la memoria y en la praxis del mundo popular. Gabriel Salazar, considera que en el proceso de Construcción de Estado en Chile, hubo un momento en que los actores populares tuvieron la capacidad de generar su propio proyecto histórico de la mano de lo que él llama la “empresarialidad popular”, o sea, de la capacidad auto-productiva de los campesinos, artesanos y pirquineros. Esta dimensión de la producción (social) los llevaba a asumir un camino de asociatividad basado en relaciones de solidaridad y horizontalidad, que configuraban la base de su proyecto. Éste, fue combatido desde la oligarquía (centralista, mercantil y subordinada a intereses extranjeros), a partir de la lógica expoliadora (abatir económicamente el proceso productivo de los sujetos populares) lo que los llevó a una derrota económica y política que generó una amplia dispersión social (campesinos devenidos en peones e inquilinos y pirquineros agobiados en un proceso de plusvalía total). De esa manera, el proyecto histórico –humanizador y productivo– de los sujetos populares se diseminó subterráneamente mediante las identidades sociales que emergieron desde el mundo popular, y que logró una de sus máximas expresiones desde la dinámica autogestionada del artesanado.

Los artesanos, enfrentaron la expoliación constante de su acción productiva, mediante un proceso centrípeto de apropiación identitaria. Fue en aquel momento, que se desarrolló ampliamente la experiencia de las sociedades de socorros mutuos, que mantuvieron en

²⁴⁸ 2ª Entrevista Skapo.

pie la dinámica artesanal. Los artesanos se defendieron como grupo, auto-gestionando su propia identidad a través de la generación y administración de recursos. El mundo mutual, se basaba en la participación de todos los “socios” a través de la creación de una red social de sedes, periódicos y talleres que desarrollaron su propio proceso de politización.

La lógica de la autogestión, permitió que los artesanos pudieran sostener su movimiento mutualista hasta convertirse en el soporte del impresionante movimiento popular y sociocrático de los años ‘20.

Si algo mantuvo vivos a los artesanos (y la difusión subterránea de su proyecto histórico), fue la administración de sus propios recursos, que, enmarcado en su autogestión identitaria, les permitió hacer fluir (redes) el poder que cada uno detentaba, subvirtiendo así las lógicas de poder (asimetrías) a partir de su construcción social.

¿Qué tiene que ver esto con el hip-hop? Pues mucho. Cuando HipHopLogía decidió asumir el camino de la autonomía, sabía que era imposible desarrollarlo sin la dimensión de la autogestión, y ésta a su vez, se relacionaba directamente con la práctica de los talleres y las organizaciones territoriales. De forma tal, que se produce un tridente de acción colectiva basado en la autonomía, autogestión y auto-educación (EntretEducación), que juntos desarrollaban el poder (fluido) necesario para construir su propio proyecto: el Movimiento.

La forma en que HipHopLogía practicó la autogestión, podemos graficarla en dos dimensiones: una primera, que pertenecía a la dinámica del taller; y una que correspondía a la dinámica de los esfuerzos por construir Movimiento.

b) El taller: entre victorias y debates.

Para los talleres, el trabajo de la autogestión, se convertía en algo de primera necesidad, que servía para poder responder a sus necesidades más inmediatas, desde conseguir un espacio para reunirse con el taller, hasta organizar una tokata para difundir a los grupos y establecer contactos con más personas, ampliando la red de solidaridad. Implicaba sobre todas las cosas, el trabajo colectivo, donde todos deben participar para lograr un objetivo y no esperar que llegue por obra de terceros. Es, por tanto, una metodología de trabajo grupal que reafirma la autonomía.

“Si la organización fuera un músculo, la autogestión sería todos los días en la mañana salir a correr un par de horas para ejercitar ese músculo. Entonces no es lo mismo que tú organicis a 15 cabros, presenten un proyecto, se ganen 300 lucas y se compren una amplificación, a que tú estés hueviado cuatro o cinco meses creando cosas para saber qué roles pueda cumplir cada uno para cumplir con el objetivo de generar dinero, y eso puede ser de una completada a una tokata. Entonces decíamos nosotros que el planteamiento de la autogestión era para que a nosotros como hip-hop aprendiéramos a ser capaces de organizarnos y cumplir un rol cada uno, y poder generar recursos. Entonces, a las finales, la autogestión ya no se transformaba en un dogma, sino que una metodología para²⁴⁹
la organización”

Las necesidades, se leen en función de los elementos que faltan para hacer más llevadero un taller, y una vez que son logrados, implica una gran satisfacción para el grupo, debido

²⁴⁹ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

a que se convierte en una conquista y una reafirmación de que la organización, el trabajo colectivo, y el establecimiento de metodologías permiten alcanzar los objetivos.

“Por ejemplo, nosotros en AntiMáquina siempre tuvimos un rollo: que nunca nos podíamos conseguir una radio, o cuando lo hacíamos la prestaban por un rato y no alcanzábamos a tenerla durante todo el taller. Entonces siempre tuvimos dramas pa tener nuestra propia radio, entonces empezamos a cachar que nosotros teníamos una necesidad material dentro del taller, que era tener una radio, entonces ahí empezamos con el rollo de la autogestión: ‘bueno, ¿y qué pasa si vamos a la Muni y tiramos un proyecto pa tener una radio?’. Y ahí por otro lado: ‘bueno, ¿y qué pasa si nos organizamos bien y en vez de que todos escriban una hueá pa la Muni, mejor trabajamos todos’, Y eso fue súper importante, porque logramos tener una radio, y nos demoramos como tres meses organizando cosas y hicimos una fiesta en una sede de Lo Hermida, vendiendo completos, invitando grupos y cobrando entradas pa tener la radio pal taller, pa que fuera de todos. Entonces trabajamos caleta, como tres o cuatro meses, que incluso hay un registro audiovisual de cuando nos organizamos pa poder conseguir las moneas pa poder comprar esa radio”²⁵⁰

Esa radio representaba algo físico, tangible, algo que además simbolizaba meses de trabajo, por tanto, era una completa victoria, era asumir un sentido de propiedad (no material) sobre un proceso que se estaba desarrollando. Y de alguna manera, era la negación de los lazos de dependencia, porque no los hacía necesarios, entonces se legitimaba la organización como forma de trabajo, no había que pedir nada, no había que solicitar ningún recurso, sólo era necesario trabajar colectivamente para lograrlo.

“Si po, fue de nuestras victorias bacanes, que era una radio terrible pichirucha, terrible fea la hueá, pero era nuestra radio, era la radio del taller y la cuidábamos caleta, y la llevábamos pa las tokatas y andábamos con la hueá pa todos lados, le comprábamos pilas y salíamos a carretear con la radio. Entonces fue como súper importante, en esos términos, el rollo de la autogestión, que nos enseñó que nosotros mismo podemos conseguir lo que queremos a través de nuestras propias capacidades, y eso nos demostró que nosotros tenemos capacidades. Y eso fue como un punto bakán de haber conocido y practicado la autogestión”²⁵¹ .

²⁵⁰ 2ª Entrevista BufónK.

²⁵¹ 2ª Entrevista BufónK.



Taller Antimákina y su radio. 2001.

La autogestión, implica el control de recursos, económicos, sociales, culturales, humanos, físicos, etc. Muchas veces se asume que la autogestión de recursos financieros es la principal dimensión de esta práctica, ya que permite reafirmar el sentido de la autonomía dentro de un grupo. La principal arma que tienen las instituciones públicas y privadas para incidir en la realidad de las organizaciones sociales, es mediante la aplicación de diversos proyectos de desarrollo social que facilitan recursos a quienes los solicitan para dar curso a sus necesidades. Esto, pone de manifiesto una constante pugna entre la necesidad de proyectar la autonomía y la sensualidad que significa recibir los recursos. Víctor Muñoz Tamayo, señala que: “desde las instituciones se valoran las dinámicas de formulación de proyecto en cuanto permitiría a los jóvenes autogestionarse. Sin embargo podemos ver que entre las organizaciones sociales el término autogestión implica mucho más que este tipo de funcionamiento, y es más, en ocasiones se rechaza funcionar en estos términos postulando un tipo de autogestión radicalmente independiente”²⁵². Esta es una de estas ocasiones.

HipHopLogía trabajó el tema de la autogestión en función de una concepción dialéctica profundamente rígida. Donde la contraposición se generaba entre Autogestión v/ s Institucionalidad. Es preciso recalcar que cada taller era autónomo en sus decisiones y, por tanto, cada uno decidía que camino adoptar. Pero obviamente, existía un discurso y una práctica de trabajo que llevaba a defender lo que era parte de su proyecto, es decir, la autogestión.

Durante los gobiernos de la Concertación, el mundo de las organizaciones populares, históricamente ha asumido la autogestión como una bandera de lucha frente a los proyectos del gobierno (local o nacional), debido a una razón muy práctica. El Estado de Chile, en su dinámica neoliberal, ha debido generar una amplia red de subvenciones

²⁵² Muñoz Tamayo, Víctor, “<<Por qué celebramos el primero de mayo aquí en la Población y no en General Velásquez>> Las organizaciones de la Juventud Pobladora y las dimensiones de lo social y lo político. 1990-1999” en: *Investigación y Crítica*, año 1 n°1, U. ARCIS, 1999. pág. 319.

e inversiones “hacia abajo”, para poder solventar las áreas en las que el mercado es ineficaz, o bien, descarga sus “costos molestos”. Por tanto, el Estado debe hacerse presente subrepticamente allí donde al mercado no le interesa participar; es decir, en la baja sociedad civil. Con una política de empleo precario y flexibilizado para los jóvenes, un sistema educacional profundamente desigual, y un cerro completo de problemas sociales (narcotráfico, violencia intrafamiliar, falta de vivienda, etc.), al Estado sólo le cabe ser compensatorio, a través de una política intervencionista y supuestamente “desarrollista”. Para ello, se hace presente a través de dispositivos territoriales como el FOSIS (Fondo de Solidaridad e Inversión Social) para “potenciar” sectores micro-productivos, o el SENCE (Servicio Nacional de Capacitación y Empleo) para paliar el empleo precario y financiar pequeñas empresas privadas que venden la capacitación, o el CONACE (Comisión Nacional del Control de Estupefacientes) para “controlar” el consumo de drogas como un paliativo para no enfrentarse a la realidad en que se produce. Todos esos dispositivos de control (supuesta participación y desarrollo), se suman a la amplia red de Iniciativas Culturales y Fondos de Inversión Social que promueven los municipios, y que a su vez se instalan a nivel territorial y empiezan una larga “tramitación” de los proyectos sociales nacidos de la comunidad. Para estar afectos a estos beneficios, las organizaciones sociales deben cumplir con exigencias “formales” de participación, que implican estar en posesión de la llamada “Personalidad Jurídica”, que es el reconocimiento por parte del Estado a los grupos intermedios del sistema social en su ejercicio de soberanía. O sea, todo se desarrolla en el burocrático marco del Estado de Derecho. Sólo así, estos “beneficios” pueden ser adquiridos, bajo la atenta mirada del sistema.

Pero como la sociedad civil trasciende al Estado, y la verdadera soberanía nace de los ciudadanos (no en su definición legal, sino que en su práctica histórica) algunas organizaciones populares identificaron rápidamente que en estos dispositivos se encontraba presente el “ojo husmeador”, que no busca participación, sino control; entregando pequeñas cápsulas (financiamiento) de “desarrollo”, por tanto, en la práctica se declararon como su enemigo, y retomaron las banderas de la autonomía y la autogestión.

Esto, lo asumió la Organización Popular Hip-Hop, que en su relación dialógica con el “mundo organizado”, lo asimiló como parte de la tradición histórica del mismo. Entonces el problema no es la autogestión (todos de acuerdo), sino que el escenario en que esta se produce. “Esto **no quiere decir** que H2L tenga que tener un **rechazo absoluto** hacia todos esos espacios de decisiones que no nos pertenecen. Sólo quiere decir que en H2L debemos tener claro qué son esos espacios y cómo funcionan. Para decirlo con todas sus letras: que tengamos claro para qué fueron creados y para qué existen estas ‘oportunidades’ que nos dan... precisamente para servir como ‘válvula de escape’ para que la juventud se exprese, se desahogue, frente a tanta injusticia y absurdo del sistema neoliberal (falta de pega, imposibilidad de estudiar, derechos pisoteados, pérdida del sentido de la vida, etc.). En el fondo, **NO LES COMPREMOS** cuando nos dicen que hacen cosas ‘para nosotros’. ‘Nosotros’ nunca les hemos interesado! Si realmente les interesara el bienestar del pueblo, gastarían más en necesidades básicas como Educación, Vivienda y Trabajo, y no tanto en el ‘pan y circo’ de la Fiesta de la Cultura”²⁵³

“Entonces el término de la autogestión vino desde el mundo social, como concepto, pero nosotros con el tiempo le fuimos dando un sentido propio, porque nos fuimos dando cuenta que la autogestión como se planteaba desde el mundo social era casi como un dogma. O sea, el trabajar con autogestión es automáticamente una definición anti-sistema, entonces el que no lo hacía era

²⁵³ HipHopLogia, *Esfera Roja (reflexiones después de la última reunión)*. Archivo Personal.

sistémico, entonces no legitimábamos a los que no hacían autogestión... Y H2L en su primera etapa fue bien radical con eso, y si bien habían cosas buenas con eso, igual habían hueás malas, porque podíai conocer a un cabro raperero de otro sector que podía hacer un taller, pero lo primero que le preguntábamos era como se gestionaba y si lo hacía con la Muni o con proyectos le dábamos la cortá,²⁵⁴ entonces lo veíamos como un loco que trabajaba pal sistema” .

HipHopLogía, había desarrollado un proceso de politización y definición mucho más amplio y avanzado que la cultura hip-hop. Por tanto, como compartían el mismo escenario cultural, muchas veces se detonaban conflictos a partir de declaraciones de principios y experiencias de otros. Por tanto, HipHopLogía, en su dinámica con la cultura hip-hop defendió su posición de trabajo autogestionado, mientras que existían otras experiencias paralelas que muchas veces trabajaban a partir de proyectos gubernamentales. Y ahí explotaba la discusión de “Autogestión v/s Fondos Concursables”.

“Yo me acuerdo que en los seminarios donde iba otra gente, la típica pelea era lo de la autogestión, ese era el tema recurrente, y como nosotros éramos súper militantes, con la autogestión no transábamos, éramos súper cuadrados... Además que nosotros abarcábamos como a los raperos más políticos o que querían politizarse, en el sentido de que eran gente nueva, cabros que no venían de familias de izquierda ni nada, sino que locos como yo que vienen de la población y se empiezan a politizar, y se compran todo el cuento”²⁵⁵ .

Las palabras de Skapo, son sumamente lúcidas al asumir lo experimental que significaba todo. Para la gran mayoría de los integrantes de HipHopLogía, aquella era su primera experiencia organizativa, en consecuencia, no habían mayores procesos de maduración política, más que los que se vivían en conjunto. Esa situación genera que muchas cosas se asumieran como posiciones inflexibles.

“Por ejemplo, en ese tiempo el rollo de autogestión lo veíamos casi como una hueá muy religiosa, muy dogmática la hueá, que a las finales, claro, éramos anti-dogmáticos, pero al final caímos en el dogma de nosotros mismos [...] yo creo que la presencia que tuvo H2L dentro del hip-hop te explica eso, porque en ese tiempo hubo caleta de tensión entre locos que trabajaban con la Muni y nosotros que éramos muy demasiados autónomos y autogestión, mucho con la c chapa de ‘no al municipio ni al gobierno’, que hoy también la tenemos, pero que nuestra dinámica de relacionarnos con la gente del mundo hip-hop es distinta”²⁵⁶ .

Y ahí está el tema: era un problema de comunicación que se expresó en la práctica. Nadie iba a obligar a HipHopLogía a dejar su dimensión (teórico-práctica) de la autogestión, porque aquello ya estaba definido y además era útil, y HipHopLogía tampoco debía tratar de imponer su visión, sino que tratar de convertirse en una corriente influyente. Pero no hubo mucho entendimiento.

“Entonces, como te digo, nosotros cometimos algunos errores de aprendizaje, de etapas de desarrollo, de decir, por ejemplo, que cualquiera que no tuviera el

²⁵⁴ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

²⁵⁵ 2ª Entrevista Skapo.

²⁵⁶ 2ª Entrevista BufónK.

discurso de la autogestión, por ejemplo... Porque nosotros decíamos una hueá y todo el que estuviera fuera de eso no cabía, y claro fuera de las poblaciones

257

tradicionales eso no tenía sentido”

Esta fue una discusión que no se acabó en ese momento, y tampoco será ahora. Más bien, lo que nos interesa rescatar es cómo se generó la dimensión de la autogestión, y qué complicaciones tuvo en su contexto. Lo relevante es que HipHopLogía nació como una experiencia autogestionada, defendió su posición, y generó un precedente de cómo puede ligarse la dimensión de la autogestión a la reafirmación autónoma de la organización en el mundo hip-hop. Y aquello es algo que ha tenido una proyección mucho más allá de HipHopLogía.

c) Construyendo proyectos para el Movimiento.

Como decíamos, la dimensión de la autogestión puede verse en el espacio territorial, donde asume la responsabilidad de responder a las necesidades locales. Pero también desde una dimensión más global, que se vincula con las intenciones de expandir y profundizar la experiencia de HipHopLogía.

- El estudio.

Probablemente, el primero de ellos, fue la posibilidad que tuvo HipHopLogía de controlar un estudio profesional de grabación, que si bien no fue producto de un proceso de autogestión, sí lo fue del convencimiento y el compromiso. Aquel estudio era parte del trabajo (profesional) de un integrante de la organización (SubVerso), que decidió ponerlo al servicio del proyecto HipHopLogía, como muchos pusieron sus capacidades, esfuerzos y algunos otros recursos (los que se pudieran).

Este hecho, claramente, representaba una gran ventana para producir y grabar canciones, que era un elemento indispensable para darse a conocer y difundir su mensaje. Por ejemplo, el disco “Taller” se grabó completamente con los equipos de HipHopLogía. Era muy difícil, en ese momento, ver que un grupo autónomo de hiphoperos pudiera controlar y disponer de un estudio de esa calidad. Por ello, inmediatamente se asumió también que el estudio podía ser uno de los vehículos que potenciaran el proceso de autogestión de HipHopLogía (en tanto organización), ya que el manejar un estudio se convierte, de por sí, en un medio de producción fundamental para producir música, por tanto, si el estudio era arrendado a otros grupos (de diversas corrientes musicales) por horas o días de grabación, esto permitía un ingreso importante para la organización. Además que se podía entrar a competir con precios muy favorables, debido a que la lógica no era de acumulación.

Uno de los “problemas” que genera manejar un estudio, es que el trabajo requiere una serie de aspectos técnicos, que no son de conocimiento natural, sino que de un amplio proceso de aprendizaje. Por tanto, no todos sabían manejar las máquinas que allí había, y a pesar de los esfuerzos por revertir esa realidad, fue muy difícil transformarla.

“Porque en realidad, cuando nosotros paramos el estudio de grabación, estaba encargado el Vicente y yo, y para de contar, entonces no funcionaba bien... ¿Y eso a qué se debe? Porque éramos los únicos que teníamos conocimiento de

las máquinas y de cómo grabar, igual lo intentamos un tiempo, de integrar más cabros al estudio, de hecho el ZeroAzido estuvo bien metido un tiempo”²⁵⁸

El estudio siempre fue muy dependiente de quienes lo sabían ocupar (razón natural). Y además, otra de las autocríticas muy presentes frente al tema del estudio, fue que, a pesar de haber editado tres producciones musicales (discos citados), nunca se editó algún disco de un grupo perteneciente a HipHopLogía (un listado muy extenso).

-“Esfera Roja”: la necesidad de un sello.

Uno de los principales “campos de batalla” que existen dentro del hip-hop, es precisamente, el de la producción musical, que como sabemos es un espacio de lucha, un espacio de poder, de disputa por el control y generación de algún proceso. Entonces, cuando HipHopLogía decidió crear un sello de producción musical, lo que hizo, fue intentar disputarle a la “industria” de producción musical un espacio en la difusión y masificación del hip-hop. Como sabemos, la “industria” tiende a des-humanizar, por lo que evidentemente el proyecto de H2L quiso cumplir el objetivo inverso.

Un sello musical, es una instancia de grabación, mezcla, producción, diseño y difusión. Es decir, genera un “producto” completo, que posteriormente instala en un mercado o audiencia determinada. Como veíamos en el capítulo anterior, el hip-hop no poseía sus propios sellos, y por tanto, fue cooptado por los aquellos controlados por grandes empresas transnacionales como Sony, EMI, Warner, etc. Entonces, una de las estrategias para combatir aquello, y poder difundir “su concepción” sobre el hip-hop era creando su propio sello.

A HipHopLogía esta idea llegó tempranamente, de la mano de dos hiphoperos que luego de plantear la idea, no siguieron desarrollándola: Lulo (“Legua York”) y Taifla (“4 Armas” – Quinta Normal). El primero, luego de retirarse de HipHopLogía, grabó por el sello “Alerce”, y el segundo dejó de participar de la experiencia.

Pero habían sembrado el interés. Como HipHopLogía ya manejaba un estudio, esta nueva etapa era parte de un paso lógico. Es así como HipHopLogía convoca a una reunión especial, donde se iba a trabajar una “propuesta secreta”,

“El Vicente tuvo una idea muy buena, que nunca me voy a olvidar, que fue que cuando la idea se planteara en la asamblea general, el Vicente hizo algo bien místico en la reunión, tenía unas hueás escondidas en unos sobres, ‘son hueás medias quemadas, y otras medias rotas’, y había que tomar un sobre y al abrirlo se empezaba a hablar de Esfera Roja”²⁵⁹

Esa “propuesta secreta” se llamaba “Esfera Roja”, y se fundamentaba en la lógica “del hip-hop para el hip-hop”, por cuanto sus objetivos fueron²⁶⁰:

- Disputarle el mercado a los comerciantes de hip-hop
- Crear sus propios medios de “contra-información”
- Ampliar la capacidad de autogestión para el proyecto HipHopLogía

²⁵⁸ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

²⁵⁹ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

²⁶⁰ HipHopLogía, *Propuesta Secreta (Esfera Roja)*. Archivo Personal.

El fundamento lógico de todo esto era que “si criticamos los medios de los ricos y poderosos, y si no nos gusta depender del gobierno ni las instituciones, entonces hay que construir la capacidad de hacer las cosas nosotr@s mism@s, teniendo en mente nuestros objetivos principales: llevar el hip-hop del mensaje a la acción, organizar y educar, construir Movimiento Hip-Hop. Con un sello propio, controlado por nosotr@s l@s hiphoper@s, podemos llegar a más gente con nuestros mensajes. Podemos demostrar que la autogestión y la organización es posible, y que esto nos puede dar lo que el sistema nos niega”²⁶¹. Así se creaba uno de los primeros sellos de producción musical controlado por hiphoperos (paralelamente “Panteras Negras” y “Joyas del Barrio” se encontraban haciendo algo similar, mientras ya existían hace algunos años dos sellos independientes de hip-hop controlados por no-hiphoperos: Kalimba y Manimal), que se proponía disputar un terreno que hasta el momento parecía reservado a los grandes capitales.

Con “Esfera Roja”, HipHopLogía, se propuso un trabajo más amplio que la misma organización, porque implicaba entrar a relacionarse con otros grupos que estaban fuera de su red, aunque tampoco tan lejanos. Lo que hizo HipHopLogía fue crear una especie de *perfil* de grupos para atraer a “Esfera Roja”, dentro de los cuales se rechazaban profundamente los contenidos “egocentristas, sexistas, xenofóbicos, arribistas o que estimulen la violencia entre nosotros”²⁶² y se potenciaban los mensajes “que hablen de la realidad, de los problemas sociales, que estimulen el respeto y la hermandad dentro del hip-hop/entre los pobres y que ofrezca propuestas”²⁶³. A estos criterios se les sumaba la importancia de desarrollar un buen “producto artístico”.

Así, el naciente sello trabajó concretamente dos producciones completas, que fueron el disco *La Misión* de “Mil Voces” y *A Rostro Descubierta* de “Justicia Divina”. El repertorio de “Esfera Roja” se componía, entonces, de estos dos discos, sumados a los tres que editó HipHopLogía (fuera del sello) y a un compilado llamado “Newen Peñi” generado en el proceso de lucha por la libertad de los presos políticos mapuche. El sello de HipHopLogía, nunca produjo a HipHopLogía, paradojas no tan paradójicas de un proceso sumamente político.

“En el camino, se fue –obviamente porque ese grupo también funcionaba con los mismos principios de H2L– armando, ni como empresa, ni como weá vertical, sino que con la discusión y participación de los grupos, con el aporte de todos, con la contribución económica de todos también, entonces también funcionaba con la autonomía y la horizontalidad. Entonces en el proceso de debilitamiento de HipHopLogía, se fue autonomizando, hasta que se convirtió en un sello

autónomo, “Esfera Roja”²⁶⁴.

Una vez finalizada la experiencia de HipHopLogía, “Esfera Roja” deja de trabajar como sello, pero durante algunos meses seguirá siendo un lugar de encuentro, dando cuenta con ello que la intención inicial de potenciar el Movimiento Hip-Hop prevalecía frente a las tensiones, conflictos internos y desgastes naturales que empezaban a fracturar a HipHopLogía.

“Después que H2L termina, Esfera Roja deja de ser un sello y se transformó en un colectivo de grupos de rap, y que eso siguió un rato. Por ejemplo, cuando yo

²⁶¹ Ibid.

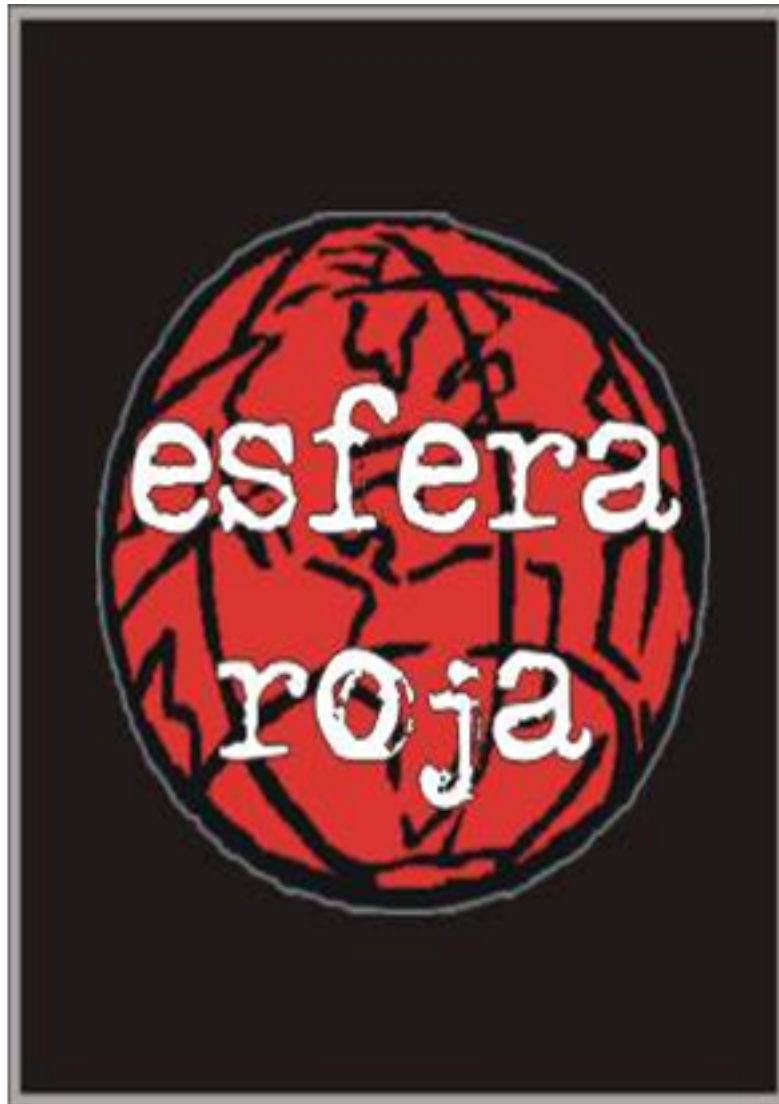
²⁶² HipHopLogía, *Esfera Roja (reflexiones después de la última reunión)*. Archivo Personal.

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ 2ª Entrevista SubVerso.

hice el lanzamiento de mi disco “Versos en Resistencia”, ahí actuó el Colectivo Esfera Roja conmigo, y nos juntábamos, teníamos reuniones, éramos un colectivo”²⁶⁵

“Esfera Roja”, fue otra de las demostraciones que con autonomía, autogestión y organización podían conseguirse victorias dentro del hip-hop.



²⁶⁵ 2ª Entrevista GuerrillerOkulto.



Logo y afiche de lanzamiento del sello “Esfera Roja”. 2002.

- La sede.

En sus comienzos, HipHopLogía se reunía en la casa que compartían GuerrillerOkulto y BufónK en la Población Jaime Eyzaguirre; allí se desarrollaron las primeras reuniones e incluso se trasladó el estudio de grabación. Como “La Jaime” no era el espacio más central para todos los integrantes de HipHopLogía, se decide comenzar a reunirse en lugares más democráticos en términos de distancias para todos. Es así, como HipHopLogía comienza a juntarse en un espacio céntrico por antonomasia: la Plaza de Armas de Santiago. El problema que presentaba la plaza era que no cumplía con las condiciones mínimas para desarrollar una reunión, o sea, era céntrico, pero estaba lleno de ruidos, distracciones, interrupciones, etc. Por tanto, era preciso buscar un nuevo lugar, es allí donde entró a operar la lógica de las vinculaciones, y a través de algunos integrantes del Colectivo logran conseguir que el “Centro Cultural Manuel Rojas” (referencia: García Reyes con Agustinas en el Barrio Yungay) les facilite un espacio para sus reuniones semanales.

A mediados del 2002, aparece una oportunidad que cambia esta historia. La ONG “Ana Clara” (que abordaba temas de género y trabajo) estaba en búsqueda de una amplia sede, que pudiese albergar a su organización, y que de paso, presentara las condiciones para que allí funcionara otra organización, que era lo que le había propuesto a HipHopLogía: arrendar un espacio que fuese útil para ambas organizaciones. En esa búsqueda encuentran una sede compuesta de dos pisos ubicada en la calle García Reyes 573, a pasos del “Manuel Rojas”. Ese segundo piso (independiente) estaba siendo arrendado a alguna organización que le interesara utilizarlo. Y a HipHopLogía le interesó, sin pensar si quiera que en esa sede se firmaría su acta de deceso.

“Lo que pasa es que la sede representa la unidad, porque era donde llegábamos todos, y me acuerdo que teníamos un mapa, así, de todo Santiago, y le teníamos hormiguitas y estrellitas en todas partes a donde estábamos, la Villa Francia y todo eso. Y ahí también teníamos marcada la sede, porque era donde nos encontrábamos y ahí se supone que se tenía que generar todo un cuento”²⁶⁶

La sede significaba, por un lado, poder avanzar en la ampliación de la organización, controlar un espacio y hacerse responsable de él. Era un lugar al que todos podían llegar, democrático territorialmente, y donde podían trasladar el estudio para poder sacarle mayor provecho (si estaba en el centro podían llegar más personas a grabar, y así generar recursos). Por lo demás, era un espacio para realizar las reuniones, los seminarios, planificar actividades, trabajar, etc.

“Si po, si igual fue útil, porque por ejemplo ya no rebotábamos en lugares pa hacer las reuniones ni juntarnos en las plazas, teníamos un lugar pa hacer nuestros discos que en la sede teníamos el estudio, y además era central”²⁶⁷

“De todo po, como había Internet de repente había que hacer cosas, o de repente uno iba a buscar tareas, pero en general habían diferentes pegas, desde hacer papelógrafos hasta buscar hueás en Internet, y obviamente barrer y todo lo que significa mantener una casa; obviamente grabar, ensayar... las reuniones”²⁶⁸

La sede implicaba también que había un lugar donde HipHopLogía podía ser contactado, ubicado, reconocido, tanto para la cultura hip-hop como para quien quisiera interesarse del proyecto.

Sin embargo, también se ponía de manifiesto que mantener una sede necesitaba de una dimensión administrativa que hasta ese momento no se conocía, y que tuvo que ser tan experimental como la mayoría de la experiencia de HipHopLogía.

Otro lado por el cuál debe verse la experiencia de la sede, tiene que ver necesariamente con las tensiones y conflictos que puso de manifiesto. Por ejemplo, existía una lectura común de que la organización estaba creciendo y que debía proyectarse de mejor manera, pero la decisión de embarcarse en el proyecto de la sede, más bien fue “asumido” por la asamblea de HipHopLogía, que “generado” a partir de ella.

“La sede es un ejemplo de lo que te contaba hace un rato: de una decisión tomada por pocos pensando que era lo mejor para el resto. Y creo que fue una

²⁶⁶ 2ª Entrevista Skapo.

²⁶⁷ 2ª Entrevista BufónK.

²⁶⁸ 2ª Entrevista Skapo.

apuesta que hicimos algunos en función de acelerar o fortalecer un proceso que veíamos que tenía potencial y que iba creciendo, no fue una decisión tomada por todos, y fue un poco una imposición en cuanto a las responsabilidades que después significó. Y ahí obviamente algunos asumimos más que otros, y creo que fue por eso, porque no fue una decisión tomada por todos, fue en una época igual bien temprana... ¿Pero todos la aceptaron?... O sea, en realidad más la sancionaron, porque no fue una hueá muy democrática, así, viéndola ahora con autocrítica de las prácticas supuestamente ‘horizontales’, pero en el fondo creo que es eso, viéndolo a la luz de la experiencia, en algún momento yo creo que entre todos vimos que fue un poco precipitado, por la responsabilidad económica principalmente., porque era una hueá que nos hubiera hecho bien, en eso estábamos todos de acuerdo, porque tener un lugar céntrico pa juntarnos y que no nos hueviaran, era bacán, porque además nos podían encontrar en algún lugar, la periferia es terrible grande entonces era bacán tener un espacio propio y céntrico”²⁶⁹

Otra tensión, dice relación con las dinámicas domésticas: el orden, el trabajo, la limpieza, el “no perder el tiempo”. Durante toda la historia del hip-hop en Chile, nunca una organización de hip-hop autónoma había controlado su propia sede, siempre fueron espacios de otros, facilitados para el hip-hop. Por tanto, la toma de conciencia sobre esa situación llevaba a asumir que la sede debía ser un espacio que cuidar y donde se iba a trabajar. Donde las comisiones se reunieran, el sello funcionara, el Colectivo discutiera, etc. O sea, era un lugar donde “el pasarlo bien” debía ir ligado a alguna actividad productiva. Claramente, las relaciones humanas no siempre representan lo esperado, y entonces esa dimensión doméstica fue causa de tensión, y de sensibilidades pasadas a llevar. Se rompían los equilibrios.

“Entonces ahí estuvo el problema, porque todos los hueones que tenían una vida que les exigía tener pega, claro, trabajaban en su pega y dejaban un poco de lado el trabajo de H2L, que era razonable y normal. Pero los cabros que eran más jóvenes, que no tenían esos compromisos y que podrían haber aportado con pega, no tenían la conciencia, o así como la capacidad de compromiso de poder dar su tiempo así a la hueá más efectivamente, porque eran cabros de 15, 16, 17,18 años, que también tenían ganas de carretear, de pasarla bien, de dormir y de hacer todas las hueás que hacen los jóvenes, ¿cachai?, cuando no tienen responsabilidades de pega. Entonces, por ese lado nunca encajamos en la fórmula de hacer cómo hacemos que haya esta hueaá, y lo intentamos montones de veces, o sea, hacer hueás tan sencillas como limpiar la sede. O sea, ‘loco la sede tiene que estar limpia, no puede ser una hueá así pa la cagá’, entonces tuvimos que hacer un horario y poner la hueá, entonces: el lunes limpia el Vicente, el martes el Rodrigo, el viernes el Skapo incluso lo hacíamos por organización: el lunes la Villa Francia, el martes Macul y Peñalolén, el otro día el TIKAL, ¿cachai?. Pero hasta hueás tan sencillas como esa no se cumplía”²⁷⁰

²⁶⁹ 2ª Entrevista SubVerso.

²⁷⁰ 2ª Entrevista SubVerso.

Pero sin lugar a dudas, el principal problema que presentó la sede fue cómo se sostenía económicamente. El arriendo del espacio costaba más de doscientos mil pesos mensuales, a los cuales había que sumarle el costo de los servicios básicos, que en una primera etapa se costeaban a punta de actividades de auto-financiamiento, que absorbieron mucho al trabajo de la organización, y que de alguna manera los hacía despreocupar sus otros objetivos. La responsabilidad de pagar ese monto mensual hacía que la sede complicara el desarrollo de la organización. Se probaron muchas opciones de financiamiento, e incluso en algún momento se aceptó un aporte personal desde el extranjero, que cubría aproximadamente la mitad de los gastos, poniendo en tensión el principio de la de la autogestión. Mientras ese aporte fuese solidario, y no representara una intromisión en los asuntos internos de la organización, se asumió que no habría problemas en recibirlo mensualmente, ya que aliviaba la presión interna de deber gestionar tan alta cantidad de recursos.

De alguna manera, la sede refleja la historia de HipHopLogía: un proceso acelerado, vivido a mil, pauteado por las necesidades, lleno de aciertos, pero con algunos fracasos que a la postre pasaron la cuenta. ¿Si la sede fue o no un acierto? No es lo que nos interesa definir aquí, sino que rescatar sus múltiples dimensiones. Un aporte al proceso de organización, una complicación en términos de asumir la administración y gestión de un espacio que debe funcionar todos los días desde las posibilidades de una organización popular, y un golpe con la realidad de los procesos de maduración.



Fachada de sede HipHopLogía, Graffiti: Odemas. 2003.

d) Un fin abrupto.

Resulta muy complejo entender el fin de HipHopLogía, si observamos toda la historia contada más arriba: un proyecto ambicioso, lleno de procesos de construcción local, que sumaba muchas voluntades, y que roturaba su propio camino. Pero que, a fines del año 2003, llegaba a su fin. No olvidaré las palabras de SubVerso: “tan rápido como creció, se fue”.

No debemos dejar pasar que HipHopLogía fue una organización prácticamente sin referentes: no había un espejo donde mirarse, todo lo que se hizo fue entre

intuitivo y experimental. Esto no justifica su fin tan abrupto, pero al menos ayuda a intentar comprenderlo. Si pudiésemos ordenar los elementos que provocan el fin (todos entrelazados), debiéramos decir que:

En primer lugar, se produjo una “crisis territorial”, que forma parte de un proceso de desgaste natural de cualquier organización. Repentinamente, los talleres dejaron de funcionar, los seminarios no continuaron, y los colectivos comenzaron a diluirse. Recordemos que HipHopLogía se había planteado la generación de líderes, precisamente para darle continuidad a los procesos de organización territorial; entonces, cuando las primeras generaciones comenzaron a desprenderse de HipHopLogía, motivados por otros proyectos de organización que se habían conocido, o bien por razones de carácter personal, no hubo una “generación” de recambio en ese momento que pudiera darle un nuevo aire a la organización. Sin talleres y sin nuevos “líderes”, se desarrollaba un círculo vicioso que se tensionaba desde las diferencias personales que emergieron.

“Putá, lo que pasó es que desde mi punto de vista, todos ya empezamos en esta hueá del mundo organizado, donde tenís tantas posibilidades pa poner tus fuerzas, fue donde empezamos a cachar tantas hueás distintas, que después todos nos empezamos a ir encantando con otras cosas. Yo, por ejemplo, me recuerdo que terminó el rollo de H2L y yo seguí trabajando en el rollo de los presos, y después yo me fui a una okupa, porque empecé a cachar el rollo de las okupaciones y abrir el espacio a la comunidad, a pesar que no era dentro de mi territorio, sino que era en otro lado, en que era un espacio en que yo me sentía con fuerza pa poder dar ahí, pa poder entregar, yo creo que caleta de locos empezamos a cachar otras hueás, y nos fuimos como organización hip-hop debilitando, porque empezamos a trabajar en otras cosas”²⁷¹

Por tanto, un segundo elemento que podemos observar, es una fractura de las relaciones intercolectivas entre las organizaciones de base, que se generaba a partir de diversos discursos y prácticas (políticas y personales) se encontraban antagónicamente en el espacio común que era HipHopLogía. Así, resabios de intolerancia y cuotas de inmadurez fueron carcomiendo un proceso de unidad basado en la diversidad.

“Lo que yo viví con los cabros fue un desgaste, me acuerdo que ni las organizaciones ni los talleres estaban funcionando, de eso me acuerdo, entonces eso generó una mala onda entre nosotros, pero la mala onda es un efecto de otra hueá, del desgaste que había; y como ya había desgaste ya no estaba esa hueá bacán, porque estábamos haciendo las cosas al... porque estábamos enojados, y en ese enojar todas las hueás eran graves, por ser después ya no era la autogestión ni nada ni como se fortalecía de nuevo H2L, ¿cachai?, sino que era el tema de la marihuana, del carrete...”²⁷²

Y por último, el amplio desgaste producido por la mantención de la sede:

“La sede se muere con HipHopLogía, en lo personal yo lo tomé como fundamento pa cachar que estábamos mal. Pero eso fue, que fuimos perdiendo fuerza, de cabros que se fueron desvinculando a H2L y que estaban preocupados

²⁷¹ 2ª Entrevista BufónK, destacado intencional.

²⁷² 2ª Entrevista Skapo.

de otras cosas y no de la autogestión de HipHopLogía, se fue perdiendo fuerza”

273

Este constante desgaste, del trabajo colectivo y las relaciones personales, derivó en que se realizaran una serie de reuniones para intentar revertir la situación, que se iban sumando una tras otra, y que finalmente dio cuenta de que ya no existían las voluntades necesarias para darle un nuevo respiro a la organización.

“Por ejemplo, el Giorgio supo días después, el Seyo no estuvo, el Rodrigo llegó diez minutos después que terminó esa reunión, no estaba él ni el Seyo, a ese toque, a ese nivel, fue un momento en que los que estábamos ahí...donde no nos íbamos a seguir torturando entre nosotros mismos, así de brígida estaba la descomposición que ya ni los locos llegaban a las reuniones, otros estaban desinformados, ese fue el final po, si todos quedamos plop”

274

De esa forma, tan abrupta, se ponía fin a la experiencia de HipHopLogía. Y así, los años de sudores colectivos, aprendizajes, tensiones, aciertos, errores, talleres, programas de radio, apuestas, necesidades de organización, educación, autogestión, y el descubrimiento de un camino propio de politización a partir de la realidad local, que construyó una gran familia basada en la hermandad y el respeto, se transformaron, con el tiempo, en lo que HipHopLogía nunca tuvo: un referente, una historia, un punto de vista desde el cuál mirar toda el camino recorrido.

“Pa mí era realmente construir con el pueblo, y pa mí es muy valioso porque hoy es muy difícil. O sea, hay algunas experiencias más, pero en esa época pa nosotros era una hueá realmente de nosotros, no éramos puros hueones politizados, éramos re pocos lo que teníamos experiencia previa, ni de familia militante, eran cabros común y corrientes, y por eso pa mí era bacán eso, que era como sentirse en lo que queremos todos, trabajar por más conciencia, más organización [...] pa mí todavía ha sido difícil la historia de ahí pa adelante, si creo que no me he recuperado nunca en cierto sentido de la hueá, y quizá me ha costado hartito volver a plantearme la hueá... A ver, más allá de que me siento súper contento con todas las hueás que he hecho, pero en algún momento yo creí ese como mi proyecto de vida pa rato y la vida me lo arrebató, ¿cachai?, o nosotros mismos la cagamos. Yo veía eso como una hueá proyectable pa mil años, y de repente de un día pa otro me tuve que decidir qué hacer porque los cabros ya no estaban, H2L ya no existía, de un día pa otro tú veníai construyendo con caleta de locos y ya no estaban. Y ahora los veís de repente, pero su saludo y más allá de eso, ya no está ese proyecto que nos unía, entonces pa mí fue perder un proyecto que no era ni el más político ni global, pero sí un proyecto

275

concreto” **“Pa mí igual H2L fue como mi espejo, como que me vi reflejado dentro de HipHopLogía, me vi reflejado en todo ámbito, como persona, como rapero, como miembro de una organización, y pa mí igual fue una... ha sido como una de las cosas más importantes de mi vida es haber sido parte de H2L,**

273

2ª Entrevista GuerrillerOkulto.

274

2ª Entrevista SubVerso.

275

2ª Entrevista SubVerso.

porque como te digo, fue mi primer paso a esto que yo creo que nunca voy a dejar, siempre tengo un lema que es: “el que abre los ojos nunca los puede volver a cerrar”. O sea, ya descubriste esta hueá, y estai aquí y no te podís ir de esta... Y pa mi, H2L fue el charchazo pa despabilar y abrir los ojos, pa descubrir un montón de otras cosas que no conocía no sabía que existían, entonces fue una de las cosas más importantes que me han sucedido en la vida, gracias H2L,

²⁷⁶ *¡jaja!” “Esa fue la parte en la que yo realmente me definí po, como un weón que tiene esta dualidad: por un lado artista y por otro activista, y ese fue el lugar en donde yo puse en práctica lo que yo había aprendido en La Coalición en términos teóricos, pero ahí fue cuando me di cuenta que yo podía ser un weón que podía hacer un taller, y que podía educar, que podía hacer un colectivo y parar una organización, y que podía ser capaz de pararme frente a 50 o 100 locos más y hablarles de la hueá y coordinar. Y ahí fue cuando yo dije: ‘weón, ¿cachai?’, ahora eso te lo digo después de lo que viví, no en el momento, pero después de HipHopLogía dije: ‘weón, ésta fue la escuela mía, donde realmente puse en práctica lo que había cachao antes y lo que estoy proyectando pa adelante’, entonces lo que hoy día mismo pasa en la Red, toda la claridad que*

²⁷⁷ *puedo tener es gracias a HipHopLogía” . “Pa mí H2L es todo po weón,,; yo igual tuve mi primera experiencia en el Colectivo Rafael Vergara, pero pa mí eso fue como un entrenamiento, porque yo igual soy bien tímido, me acuerdo que me costaba hablar, y como que siempre me pasaba eso. De hecho, me acuerdo hasta así como que típico que estábamos en una reunión y que otros decían lo que yo quería decir, entonces yo dije: ‘no po, esa hueá la tengo que dejar’, pero esa fue como mi primera experiencia, y cuando llegué a H2L ya tenía como ese roce, no había sido mucho, pero ya no estaba en pañales, ¿me entendís? Entonces me dio más seguridad pa... pero H2L es mi cuna, siempre voy a estar vinculado a H2L...”*

²⁷⁸

e) Más allá de HipHopLogía.

Desde que el breakdance invadió las vidas y los cuerpos de muchos jóvenes que crecieron en Dictadura, el hip-hop no se ha detenido. Ha seguido su curso subterráneo de expansión territorial, construyendo identidad, y generando procesos colectivos de organización. HipHopLogía, fue uno de ellos, que respondió a las necesidades de un contexto específico, echando las bases de un proyecto que trascendió su propia experiencia. El Movimiento Hip-Hop no murió con HipHopLogía, –vivió una fase de incertidumbre, producido por la frustración de tan repentino final– pero no pasaría mucho tiempo para que volviera a replantearse, a mover-se, a emerger desde la riqueza más profunda del hip-hop: la asociatividad.

²⁷⁶ 2ª Entrevista BufónK.

²⁷⁷ 2ª Entrevista Guerrillero.

²⁷⁸ 2ª Entrevista Skapo.

HipHopLogía, logró unir la enunciación y la anunciación en el hip-hop. Que era una cultura muy acostumbrada a enunciar las cosas, es decir, identificarlas y hacerlas visibles a través del mensaje. De ello, existía una memoria pretérita en el hip-hop, que como vimos, se relaciona con sus inicios en Chile y en el mundo en general, o sea, el hip-hop que denuncia la realidad social que se vive ha existido desde mucho antes que HipHopLogía; y por eso, uno de sus reales aportes, dice relación con cómo esta tradición de enunciación (interna), asumía una dimensión anunciativa (externa), por cuanto, se ocupó de vivir su propio proyecto (praxis) y asumirlo como algo mucho mayor que el hip-hop, que decía relación con su dimensión de sujetos populares.

En consecuencia, HipHopLogía, se constituye como una experiencia que, a partir del hip-hop, se vinculó profundamente con la lucha diaria que ejercen los oprimidos por su liberación. Post mortem, los integrantes de HipHopLogía viven procesos muy diversos: dispersión, trabajos territoriales dentro y fuera del hip-hop, lógicas centripetas, algunos se replegaron, y otros, simplemente no siguieron viviendo procesos de organización de ningún tipo. Eso sí, la gran mayoría continuó con la lógica enunciativa, haciendo hip-hop y denunciando, pero ya sin dimensiones anunciativas.

Con su fin, HipHopLogía, dejaba una larga estela de experiencias vividas y principios desarrollados colectivamente que no serían fácil de obviar: la dimensión territorial de los talleres, la organización popular hip-hop, la necesidad de estrechar lazos con otros, la creación de proyectos propios, pero sobre todo asumir que el hip-hop organizado tiene la capacidad de construir su propio proyecto sobre la base práctica de la autonomía, la auto-gestión, y la autoeducación.

El hip-hop se vive a pasos muy acelerados, por lo que sólo hubo de pasar un breve lapso de tiempo para que surgieran nuevas generaciones que, asumiendo sus propios contextos y necesidades, comenzaron nuevamente a pujar política y socialmente desde el hip-hop. No se trata de ocupar el lugar de HipHopLogía, sino que de construir uno propio, que puede o no mirar hacia atrás y encontrarse con esta experiencia.

Pienso que, ante todo, HipHopLogía, desarrolló una forma de de ver y vivir el hip-hop, de sentirlo y asumirlo, que es la dimensión "Del Mensaje a la Acción", es decir, la tarea de los hijos de la rebeldía

279

Hijos de la Rebeldía. (SubVerso – GuerrillerOkulto) Ah, hijos de la rebeldía, hijos de la rebeldía, cada día, ah, ah, esto no termina y dice, eh. La gente me dice que yo soy rebelde, porque yo digo lo que pienso y hago lo que digo, y sigo, obstinado, mono porfiado pensando, como hay que hacer pa cambiar algo, por ejemplo: que haya suficiente pega, por ejemplo: que hayan casas que no se lluevan, por ejemplo: que hayan bibliotecas en la pobla, ese tipo de cuestiones, cachai mi onda, pero por eso, me dicen que ando puro escapando, dicen que los tiempos ya van cambiando y queda atrás todo lo que signifique conflicto; mejor preocúpate si el Colo perdió el invicto, o, tal vez, si encontraron al Matute, me dicen que la vida es corta, que la disfrute ajá, ahí está la hueá, verdad que los pobres tiene tiempo pa sentarse y descansar, ah te cuento la firme, nadie

²⁷⁹ Este tema interpretado sobre un sample de Víctor Jara (El Aparecido), fue compuesto por Rodrigo y Vicente hacia el año 1999, como un ejercicio para responder qué significaba ser rebelde y trabajar desde las poblaciones. Lo interpretaron por primera vez en el estadio Víctor Jara en un acto del mismo nombre. Y con el paso del tiempo se transformó en la canción más significativa de HipHopLogía. Interpretándose en casi todos los lugares donde se hicieran presentes.

escoge esto, la vida me obliga por eso yo protesto, por eso yo molesto, y hago esta canción, esta es la explicación de mi transformación. crecí, en un barrio bélico, periférico, lejos del centro, como Américo Vespucio, donde todo es sucio, cubierto de basura, la vida es oscura loco, la vida es dura; el cabro chico pelusa, jugando a la pelota y entre tanta pata pelá, uno más ni se nota y a veces me enfermaba, pero bueno, no hay plata pa remedios, mejor me las arreglo. mi mamá, trabaja todo el día, haciendo zapatillas marca Reebok, pa una vecina, por cada par que termina, le pagan como luca, después las venden como a treinta mil pesos cada una en el mall, que no es pa mi ni mis amigos, quisimos entrar y nos dieron el medio filo, de ahí que le tengo mala a los uniformes, desde guardias, a curas, a profesores, y todo lo que signifique autoridad, pa mi siempre fue igual que decir maldad, y abuso, discriminación por que no uso, lo que no puedo comprar, y no puedo comprar mucho; no con lo que pagan en cualquier lugar, de sapo, en el Mc Donalds, o de reponedor, mejor yo me busco un pololito, un puesto en la feria, vender Big Time o chocolito, y así, crecí, y me fui dando cuenta, que la igualdad, es sólo un cuanto más que te cuentan y así, aprendí, y caché la movía, que algo andaba mal con esta mala repartija, y así, entendí y me fui ascurriendo, que yo no tengo na por qué estar contento, ni agradecido si todo lo que tengo me lo dieron mis amigos, mis vecinos y mi familia. Empresarios, presidentes y millonarios, son seres de otro mundo, son seres de otro barrio, no son mis amigos y no son mis hermanos, si eso fuera así, ellos tendrían los pies embarraos, como yo, pero no, la pasan bien, la están pasando muy pero muy, muy bien y ni trabajan ¿qué es eso?, como va a ser justo eso ¿cómo pongo en acción?, este amor que profeso; después mi voluntad se hizo hierro, yo voy a dar vuelta esta mesa, aunque me cueste la cabeza nada nos detiene, nada, y en mi pecho se grabó: esta gesta, de los que luchan hasta el fin y comprendí, que hay que estudiar y organizar, pa lograr algún día, un cambio de verdad mis ojos se llenaron de ternura, ah, ah, y comprendí, que aunque esta senda sea dura, valdrá la pena valdrá la pena, valdrá la pena algún día, cuando un nuevo día amanezca. Coro: Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte, Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte, El sistema, actúa con la división, pues sabe que el arma más peligrosa es el amor hay una nube sobre nosotros, más peligrosa que el esmog ¿cuál? es la nube del miedo y del terror, nos dicen que la servidumbre es nuestro destino, y la impotencia nuestra naturaleza, nuestro instinto, porque José fue carpintero, ¿es el destino nuestro? estoy cansado de poner la otra mejilla, lo siento esto es un reflejo, a nuestra definición sepan que lo que profeso, no es odio, sino amor pobre del hombre que es pobre pero más pobre es el que no lucha por dejar de ser pobre el pueblo eres tú, el pueblo soy yo, en tu vida pregúntate en cada situación y de lo que eres, dime si estás seguro pues para mí, un poblador real, es el que piensa en el futuro hermanos: tenemos una gran tarea, hay que surgir, salir del hoyo como sea mira que donde el sentimiento prima, la verdad domina, aha, siempre domina. Hoy la pobreza sobrepasó lo material, y está invadiendo lo espiritual y la mentalidad por el

engaño, se domina más que por la fuerza, pues un pueblo ignorante, es más fácil como presa nuestros sueños individuales, deben ser sueños colectivos, debemos implantar resultados positivos, para nuestro futuro y nuestra especie, no es imposible, como nos dice la radio o la tele ser poblador no es cosa de actitud, sino de principios, es actuar debidamente, entre nosotros mismos todos tenemos derechos a surgir, por eso luchamos y luchamos hasta vencer o morir. Coro: Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte, Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte, Algunos nacen en la cuneta, ¿por qué? y otros nacen en la cuna de oro, ¿por qué? algunos nacen en la pobreza, ¿por qué? y otros nacen en la isla del tesoro, ¿por qué? algunos pueden estudiar, ¿por qué? algunos pueden trabajar, ¿por qué? las empresas tienen libertad, ¿por qué? pero los pobres tienen que pagar, ¿por qué? algunos toman para olvidar, ¿por qué? otros se drogan para escapar, ¿por qué? y todos piensan que esto es libertad, ¿por qué? y todos piensan que esto es libertad, pero yo digo, Coro: Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte, Hijos de la Rebeldía, los siguen veinte más veinte, porque regala su vida, ellos le quieren dar muerte,

CONCLUSIONES.

No es posible realizar conclusiones cuando los procesos que se estudian no se detienen; por los sujetos sociales que componen esta historia, fluyen a ríos torrentosos las fuerzas de la historicidad, que se llenan de corrientes identitarias y de proyectos en construcción, cuando se trabaja en gerundio, sólo se pueden realizar una serie de reflexiones situacionales sobre puntos estratégicos de discusión. Y es lo que intentaremos desarrollar a continuación.

Retomando el debate de las juventudes

En los últimos años, se ha ido construyendo una alianza potencialmente nociva para quienes desconocen los procesos vividos por la juventud, y que se genera a partir de un tridente formado por la academia, los medios de comunicación, y el discurso político del poder (asimétrico). Me refiero puntualmente a la construcción categorial de las llamadas “tribus urbanas”.

La academia –punto de fuga de la teoría– grita a los mil vientos que en el escenario de la posmodernidad, y como consecuencia a la pérdida del “sentido” de la historia que otorgaban los metarrelatos, se han comenzado a producir dinámicas culturales que, asumidas desde la juventud, desarrollan un suerte de emergencia de nuevos discursos y prácticas donde el sentido de vacío reina, y se intenta llenar a base de estéticas, asimilaciones del presente, afectos primarios y un “encerramiento” en sí mismos. Es la lógica de la tribu, que intenta reafirmar su identidad en función de la diferenciación con los “otros”, por tanto mientras más marcados sean sus contrastes, más asegurada estará su identidad.

Ahora bien, cuando la academia fija su ojo cientificista sobre los procesos vividos por la juventud, lo realiza con el prejuicio de que desde ella no se generan proyectos históricos que le den sentido a sus prácticas. Se observa, por tanto, a la juventud como un espacio de interacción de expresiones espectaculares (llamativos), sin asumir que detrás de ellas sí puede esconderse algo mucho mayor que una simple expresión estética.

La lógica de la tribu es actuar centrípetamente, reafirmarse cada vez más a sí misma, lo que claramente tensiona su relación con otros sectores y expresiones. Una tribu es, de por sí, un espacio cerrado, limitado, y sobretodo ampliamente dominable en un escenario de confrontación de fuerzas. La tribu sólo sirve para leerse a sí misma, no para leer el mundo.

Nadie niega que, dentro de la juventud, muchas veces se generan expresiones estéticas que sirven como marcas de reconocimiento, que vienen desde el momento en que la juventud irrumpió como sujeto y campo de acción, entonces ¿por qué hoy día resaltarlo? ¿cuál es la diferencia de hoy día? Que los jóvenes ya no usan el pelo largo ni gritan revolución. ¿todos? La supuesta diversidad que se estudia, sólo genera un discurso más homogeneizador aún; que la juventud está compuesta por tribus urbanas que marcan su territorio, y que son los nuevos bárbaros, y que son sorprendentes en sus estilos, peinados, ropas y que sustentan una máquina enorme de consumo cultural mercantil, entonces

compran imágenes que a otros les generan millones de ganancias, y así un círculo vicioso de nunca acabar, que nos dice “preocúpense de la forma (discurso) porque el fondo es inofensivo”.

Así, el sistema echa a correr a dos de sus paladines: el mercado de la cultura, que crea imágenes, estereotipo, modas y mucho consumo, y además los medios de comunicación, que ayudan a difundir, masificar y controlar. ¿Por qué la televisión, las radios y los diarios, hablan continuamente de las tribus urbanas, y les asignan amplios espacios de reportaje?, ¿Por qué los medios de comunicación crean espacios de difusión de las llamadas tribus? ¿Por qué a los medios les interesan las tribus urbanas? No creo que sea porque estén muy preocupados del devenir cultural de la juventud. ¿Por qué no hablan de los procesos de organización, de construcción, de participación, de lucha, de conflicto? Ah, porque eso pone en tensión al sistema. Entonces, ¿qué ocurre cuando se vuelve inevitable mostrar a esa juventud? Son desadaptados, anárquicos (negativamente), y más encima se quedaron estancados en procesos que ya no tienen sentido – esos son los argumentos más comunes.

Pero a los medios de comunicación no se les ocurrió ni el concepto, ni la teoría, ni nada, sólo la reproducen (y muy pobremente, más allá de lo limitada que ella es). Entonces cuando la difunden, muestran una fila extensa de sociólogos, sicólogos juveniles, y otros expertos en el tema. ¿Han visto algún historiador? ¿Acaso la juventud no construye historia? La larga fila interminable de “expertos” se deshace en explicaciones sobre el fin de la historia, que las estéticas, y que ya no hay un discurso revolucionario, y que de un lado las pandillas, pero de otro lado los grupos de pelos de colores, y que se disputan algunos espacios públicos, y que escuchan tal o cuál música, o se visten estrambóticamente. ¿Los han escuchado hablar de alguna dimensión política? A lo más es para negarla, desnaturalizarla, que nos les interesa o que ya no son los tiempos para eso.

Entonces, por arte de magia, los mismos medios se dedican a utilizar la teoría (alivianándola aún más) y crean sus propias tribus urbanas, entonces les asignan espacios en la televisión, y les asignan roles y crean figuras, que se transmiten en vivo y en directo y que son vistas por millones de telespectadores. Y así, el discurso logra con-vencer, y todos asumimos que estamos rodeados por tribus espectaculares.

A estas dos dimensiones, se le suma una tercera, que dice relación con lo benéfico que resulta el discurso tribal que genera la academia y que masifica la televisión, y que es utilizado por las estructuras de poder para calificar a la juventud como pasiva y sin intenciones. Como la participación se mide en números de inscritos en los registros electorales, se asume que faltan millones porque están ocupados en estas otras cosas, quizá en hacerse los peinados, o terminar de vestirse, quizá en qué cosa. Entonces, si la juventud no quiere participar, no importa, porque de igual manera el poder central, omnipotente y estructurado de la civilización siempre ha sometido a las tribus: en África se les esclavizó, en Australia se les disciplinó, en Chile se les pasó bala, en el Amazonas se les impusieron carreteras. Las tribus, históricamente han sido sometidas a los poderes centrales. No tienen forma de disputarles nada, sólo pequeñas cuotas de identidad, que quedan reducidas a su mínima expresión, porque comienzan a depender del otro. Entonces el juego de alteridad no es más que un eufemismo, que en realidad esconde el juego macabro de la dominación.

En consecuencia, lo que produce esta alianza nociva del tridente academia-medio-poder, no es sino intentar, por todos los medios posibles, entregar una visión despolitizada de la juventud, que la asume como una dimensión que se aleja de su entorno, que no le interesa transformar, y que ha perdido todo su sentido.

“Y respecto al concepto de Tribu Urbana, yo lo veo como un concepto que busca despolitizar a la juventud, de no verla como un elemento transformador de la sociedad, como un actor social que, digamos, va cumpliendo determinado desarrollo de sensibilidad de sujeto histórico. Lo que busca es despolitizarlo y ponerlo dentro de un rango estético, de etiqueta, de tribu, de clan, y despojarlo de toda la característica que tiene la juventud, en un concepto más vinculado a la política. Entonces nosotros nos hemos percatado de esto y lo hemos discutido en regiones, asambleas, talleres, y nos hemos dado cuenta que esa ha sido la orientación de los investigadores frente a eso”²⁸⁰.

Pero los resultados que generan esta interacción eminentemente nociva no es nada nuevo, cuando la ciencia se construye como un elemento funcional al sistema de dominación de turno. En Chile recién se iniciaba el estudio sistemático de las juventudes (1985, *Razones y Subversiones*) y a los pocos años ya se generaba todo un discurso de la juventud como una expresión anómica, completamente dominable. Luego domina el discurso del *niahismo* y ahora se coronan con las Tribus Urbanas, y la característica común ha sido que gobierna el mismo tridente. Obviamente, lo de las tribus es funcional a la dominación, es necesario construir y masificar a una juventud encerrada en su ombligo estético (jaula).

Por ejemplo, el libro por excelencia de las Tribus Urbanas en Chile es el de los sociólogos Raúl Zazuri y Rodrigo Ganter, *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estéticas del Descontento*, editado por la Universidad Católica Raúl Silva Henríquez. Aunque no lo crean, este libro habla de la experiencia de HipHopLogía, incluso posee un anexo de más de veinte páginas donde se reproducen las transcripciones de sus canciones (fase enunciativa). Debe ser porque asumen la teoría como praxis, que de las más de doscientas páginas del libro sólo tres están dedicadas a hablar de la experiencia de la organización (y más de veinte son su apéndice). Si hemos comprobado que HipHopLogía “decía y hacía”, poseía proyecto y se organizaba, operaba en red y la política era parte fundamental de su experiencia, entonces ¿por qué Zazuri y Ganter la pretenden hacer ver como una expresión tribal? Desconozco las condiciones de la investigación, pero, ¿conocieron realmente a HipHopLogía? ¿O sólo hablaron de ella, como siempre cuando la academia asume una posición paternalista frente a sus sujetos de estudio? ¿Dónde quedan las subjetividades, y los territorios afectivos, y lo dialógico de la investigación? ¿Dónde queda, cuando –y lo digo responsablemente– la totalidad de mis entrevistados, más las decenas de conversaciones informales me demostraron que nunca se les había preguntado una sola palabra para ese trabajo (es cierto que trabajan con Legua York, pero cuando es editado ese libro, aquellos hiphoperos hacía más de un año que no trabajaban en HipHopLogía)? Mayor fue mi asombro cuando conversaba en mi casa con “Cinco-mercio” (integrante de AK-47, miembro del colectivo “Anti-Sistema” en Maipú y fundador de HipHopLogía), y me contaba que él había entrado a la Universidad, y se encontró con que estaban vendiendo aquel libro, y que decían que era de hip-hop y de las tribus urbanas, y etc. entonces –me cuenta– *me acerqué, y abrí un libro, y ví que tenía un tema mío* (“Vivencias en Pasta”, Track N° 4 del disco “Del Mensaje a la Acción”) *y wuaa, yo ni conocía al loco que lo escribió, nunca supe que hablaba de HipHopLogía, ni menos que tenía nuestras canciones, y nuestros nombres, así que le dije al loco: ‘ya, tenís que puro darme el libro’ – ‘¿por qué, si vale tanta plata?’ – ‘¿y me preguntaste pa poner mis temas?... Ahh’... Así que me quedé con el libro no más. ¿Acaso eso no es prepotencia intelectual o académica? ¿No es pasarle por encima a los sujetos? y en última instancia ¿no es volver*

a objetualizar las ciencias? Con los objetos se puede disponer lo que se quiera: total, no hablan, no reclaman, sólo se colocan como piezas de un puzzle.

Definitivamente, ¿a quién le están hablando Zarzuri y Ganter? A los hiphoperos, no. HipHopLogía ni siquiera recibió una copia de esa edición; si lo querían, debían comprarlo. ¿Qué es lo que más se ha criticado de las experiencias de investigación de las ONGs y diversos grupos en los años ochenta? Su falta de compromiso, su objetualización de los procesos, que los sujetos sólo fueran visto como una fuente de datos que recopilar para luego olvidarse de ellos. ¿Y acaso aquí no estamos frente a exactamente eso? Lo que hicieron estos sociólogos fue un proceso de “traducción” de lo popular (calle) a lo académico (intelectualidad), entonces ponen a HipHopLogía al lado de Guattari, y al Lulo al lado de Maffesoli, y a los hiphoperos cerca de ellos mismos, y los vuelven un mismo lenguaje. Entonces para los que leen Guattari, Maffesoli y Zarzuri, todo está perfecto, se pudieron comunicar, la traducción es exitosa, pero ¿y para los que son hiphoperos, que trabajan con el Lulo o fueron parte de HipHopLogía? ¿Qué queda para ellos? ¿Cuál es su ganancia? No pueden acceder al libro, por una cuestión de recursos; si lo logran, no es su lenguaje; y si les preguntan, no se sienten identificados.

Entonces, ¿para quién se está trabajando cuando se habla de “Tribus Urbanas”? ¿A quién se le está “traduciendo”, a quién se le está informando? Que cada uno saque sus propias conclusiones, porque yo pensaré en Klaudio Duarte, y asumiré que para observar a las juventudes es preciso cambiarse los anteojos, quitarse los de la dominación, y construir unos nuevos. Si la juventud es más que una palabra, entonces también es más que una tribu.

Sobre cómo nos aprendemos a leer.

“Si la academia se equivoca «olvida»; si el movimiento se equivoca, fracasa”

Sub Comandante Insurgente Marcos.

¿Cómo poder evitar conceptualizaciones nocivas para la realidad de las expresiones populares? ¿Cómo subsanar el daño de la prepotencia intelectual? Desde el mismo centro de producción de conocimientos será imposible. Como decíamos en los capítulos anteriores, el problema del conocimiento es, de un lado, la forma en que se transmite, pero ante todo el lugar desde donde se produce.

En consecuencia, crear procesos de sistematización de conocimientos para aportar a los procesos de lucha se hace cada vez más necesario. Una ciencia popular, subversiva y creadora, es un impositivo general para potenciar la larga franja de historicidad que construye humanización y exige liberación. “Si las masas populares necesitan escapar de su encierro para iniciar una gran marcha histórica de destrucción-construcción sobre el sistema social, deberán cultivar su conciencia histórica, investigar su propia realidad, mirar en torno y disponerse a construir por sí mismas la realidad que necesitan. Como no podrán hacer esto auxiliándose con la historiografía conservadora (de fe nomotética) ni del marxismo vulgar (nomotético por degradación), entonces deberán construir su propio paradigma cognitivo, y echar andar una específica ciencia popular”²⁸¹.

²⁸¹ Salazar, Gabriel, “La historia como ciencia popular: despertando a los <<Weupifes>>” en *La Historia desde abajo y desde dentro*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2003, pág. 163.

Pero la ciencia popular no se impone, se construye, y se hace de la misma manera en que operan las respuestas a las necesidades del pueblo, extendiendo una larga red de solidaridades y esperanzas que aprendan a sistematizarse, a leerse a sí mismas. Porque la humanización no va a ser construida desde ningún dispositivo de poder, sino que se va a expresar en las dimensiones culturales, políticas, e identitarias de los pobres. Como lo que HipHopLogía pensó para el hip-hop, un micro-proceso identitario enmarcado en un movimiento historizante de mucha más amplia trascendencia. Porque la ciencia popular “es, más bien, una auto-investigación de la memoria propia y de la capacidad propia de acción histórica, pero para efectos autoeducativos, *para* sistematizar la memoria colectiva, *para* desarrollar el protagonismo (“arma de lucha”), el “poder popular” y, en definitiva, el proyecto social de liberación”²⁸².

Es así como el poder-saber, el poder de la identidad que se expresa no sólo a sí misma, sino a sus identidades hermanas (lucha) debe ser una condición elemental para construir Movimiento, y comenzar a entender-nos entre todos. Si el Movimiento Hip-Hop no desarrollara sus propios procesos de conocimiento (como lo hace) quedaría a merced de las propuestas prepotentes del tridente maligno de la dominación. Pero no se ha permeado, precisamente, porque a pesar de todas las carencias, sigue sosteniendo la dinámica de la autoeducación (a sí mismos) como un pilar infranqueable.

“Yo creo que esa construcción terrible sociológica, claro, de verla como algo netamente superficial y por encima, porque también están hablando por ti, y ellos te están construyendo, entonces en esa construcción van a plasmar su paradigma. Entonces yo por eso no pesco mucho co esas cosas, sobre todo de los medios, porque fueron ellos los que constituyeron al Pokémon, que se viste con gel, pantalones abajo y escucha reggetón, ¡pero fue un invento de los medios! Entonces los medios dicen el hip-hop no tiene sentido, es una moda... Lo charcha es el cabro que lo cree y dice: ‘puta, el hip-hop es una moda’, y va al Euro y se compra una polera y un arito brillante. Por eso creo que la batalla es el espacio del taller, de la auto-educación porque ahí desmenuzamos toda esta patraña”²⁸³

Sobre lo situacional de una investigación.

Cuando me propuse realizar esta investigación, lo hice pensando en cómo podía significar un aporte al proceso de construcción desarrollado por la Red Hip-Hop Activista –a la cual me une una relación de afecto personal y colectivo-. Mi intención era “contar la historia de la Red”, pero con el tiempo, fui asumiendo que aquella era una dimensión más personal, donde el choque entre lo científicista y lo situacional podía ser complejo. Es una experiencia que está en desarrollo, y que, por tanto, necesita sistematizarse a sí misma, pero también poder observar el camino recorrido por otros que, con su experiencia, habían podido roturar un camino posible donde poder re-encontrarse con algunos reflejos.

²⁸² Ibid, pág. 185

²⁸³ 1ª Entrevista Minuto.

Mi único objetivo siempre fue cómo darle una utilidad práctica al trabajo investigativo, y pienso que lo encontré, en la medida que fui descubriendo –sobre la base enorme de las experiencias contadas– la historia de cómo el hip-hop ha ido trans-mutando en la historia de Chile, de empezar como una lógica identitaria (para sí) a generar una corriente centrífuga para todos. Por eso, asumí que el mejor aporte que podía realizar al proceso de construcción de la Red Hip-Hop Activista, era sistematizando cómo se había llegado a construir el escenario sobre el cuál hoy se extienden sus prácticas humanizadoras. Como el hip-hop no se detiene, y le lleva mucha ventaja a la sistematización de sí mismo, es hora de comenzar a alcanzarlo, transformando inmediatamente, este trabajo, en un pequeño esfuerzo por ello.

Gabriel Salazar ha dicho que hoy existen cuatro sacos de pólvora que pueden sacudir esta realidad: procesos de educación popular generados desde el pueblo, teoría de transformación, incipientes procesos de movimientos sociales del nuevo tipo, y una cultura juvenil contestataria (que para él, debe pasar del sentido identitario al político). Pues, hay que decirle que en el hip-hop ese camino ya ha empezado a ser recorrido, y que los que no quieran escuchar se agachen, porque esta pólvora comenzó a estallar.

Puente Alto, Enero 2009.

BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones.

- Bade, Gabriela, "Puro verso es tu Chile en la *Pobla*" en: Garcés, Mario (et al), *El Mundo de las poblaciones*, Colección: Nosotros los Chilenos, Lom, Santiago, 2004
- Baeza, Adrián, "Vatos clavando clavos, soltando esclavos. La identidad como proyecto en el discurso del HIP HOP chileno" en: Subercaseaux, Bernardo (et al), *Identidades y Sujetos: para una discusión latinoamericana*. Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, U. de Chile, Santiago, 2002
- Chuck D y Yusuf Jah, *Fight The Power. Rap, Raza y Realidad*, traducción de Bruno Galindo y Marina Casalderry, Numa Ediciones, Valencia, 2001
- Cottet, Pablo, "los cambiantes discursos sobre la juventud" en *Proposiciones* nº24, Sur Ediciones, Santiago, 1994
- Duarte, Klaudio, "Rotundos Invisibles: ser jóvenes en sociedades adultocéntricas", en *Cuadernos Teológicos*, nº4, ed. Caminos, La Habana, 2003
- "Debate sobre juventudes, la fuerza de lo político y lo cultural", en: *Proposiciones* nº 36. ED. Sur, Santiago, 2007
- "Juventudes Chilenas: el potencial de su diversidad", en: Duarte, Klaudio [et al] *Juventudes de Chile*, Colección: Nosotros los chilenos. Lom Ediciones, Santiago, 2007
- Feixa, Carles, "De jóvenes, movimientos y sociedades", en: *Movimientos Juveniles: de la globalización a la antiglobalización*, Ed. Ariel, Barcelona, 2002
- Foucault, Michel, *La vida de los Hombres Infames*, Ed. Altamira, La Plata, 1996
- . *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Ed. Siglo XXI, México, 1995 (23ª edición)
- Grez, Sergio, "Historia Social: Importancia y Vigencia" en Revista: *Nuestra Historia*. Nº1. Facultad de Filosofía y Humanidades. U. de Chile. 2006
- Ibáñez, Felipe, *La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip-Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Literatura Hispánica, U. de Chile, 2008
- Ibáñez, M., Paz, M, "Historia del Hip-Hop... Nacional" en *La Cópula: Revista Cultural*, número 8, en: <http://www.geoscopio.net/escaparate/verpagina.cgi?idpagina=47716>
- Jara, Oscar, "El aporte de la sistematización a la renovación teórico-práctica de los movimientos sociales" en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004
- John Holloway, *Cambiar el Mundo sin tomar el poder*, Ed. Herramienta, Buenos Aires, 2002

- Maffesoli, Michel, El tiempo de las Tribus. El declive del individualismo en las sociedades de masas. Icaria ediciones
- Muñoz Tamayo, Víctor, “<<Por qué celebramos el primero de mayo aquí en la Población y no en General Velásquez>> Las organizaciones de la Juventud Pobladora y las dimensiones de lo social y lo político. 1990-1999” en: *Investigación y Crítica*, año 1 nº1, U. ARCIS, 1999
- “La juventud chilena y el derecho a construir sociedad. Una perspectiva histórica”, inédito
- *ACU rescatando el asombro: historia de la agrupación cultural universitaria*. Ediciones Calabaza del Diablo, Santiago, 2006
- Osorio, Carolina, “Las nuevas formas de acción colectiva: nuevos movimientos contestatarios juveniles en Santiago de Chile”. *Informe final del concurso: Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe*. Programa Regional de Becas CLACSO. 2003 Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/osorio.pdf>,
- Peloso, Ranulfo, “Consideraciones sobre la formación (esquema sin pretensión de texto)”, en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004
- Quitow, Rainer, “Lejos de NYC: el hip-hop en Chile” traducido por Diego Campos, en: *Bifurcaciones* Nº 2, Santiago, en www.bifurcaciones.cl
- Romero, Luis Alberto, “La identidad de los sectores populares en el Buenos Aires de la entreguerra (1920-1945)” en: *Última Década* Nº5. Viña del Mar, 1996
- Rosas, Pedro, *Rebeldía, subversión y prisión política. Crimen y castigo en la transición chilena 1990-2004*. Ed. Lom, Santiago, 2004
- Rosenfeld, Karen, *Identidad y posición social en grupos juveniles. Diversidad en hiphoperos y hiphoperas*. Tesis de Sociología, U. de Chile, 2005
- Salazar, Gabriel, “Ricardo Lagos, 2000-2005: Perfil histórico, trasfondo popular” en: Hugo Fazio [et al] *Gobierno de Lagos: balance crítico*, Lom Ediciones, Santiago, 2005. pág. 97
- , “La educación popular en el Chile de Hoy”, en: *Movilizando Sueños. Síntesis del Encuentro Nacional de Ecuación Popular 2004*, Canelo de Nos, CEAAL, Santiago 2004
- , “Transición ciudadana: de la auto justicia estatal al tribunal de la Historia” en *Cuadernos de Historia*, Nº25. Universidad de Chile. Santiago 2006
- , “Prólogo” al nº36 de la Revista *Proposiciones*. ED. Sur, Santiago, 2007
- , “La historia como ciencia popular: despertando a los <<Weupifes>>” en *La Historia desde abajo y desde dentro*, Facultad de Artes, Universidad de Chile, 2003
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio, *Historia Contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, Identidad y Movimiento*, Ed. Lom, Santiago, 1999
- , *Historia Contemporánea de Chile. Tomo V. Niñez y Juventud*, Lom Ediciones, Santiago, 2002

- Sierra, Daniel, "Rock y Asociatividad al norte del Mapocho", en Daniel Fauré (et al) *Desarrollo y Culturas Locales: Chile, 1980-2006*, informe de Seminario de Grado en Licenciatura en Historia. U. de Chile, 2006
- Soy *Lalo Meneses*, entrevista realizada por Sergio Lagos, en: *Zona de Contacto*, 28 de Junio de 1996
- Tarrow, Sidney, *El poder en movimiento: los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Ed. Alianza, Madrid, 1997
- Ubilla, Pilar, "Ética y Pedagogía (o recreando a José Luis Rebellato)" en *Pedagogía de la Resistencia: Cuadernos de Educación Popular*, Ediciones Madres de la Plaza de Mayo, Argentina, 2004.
- Yutronic, José y Pino, Francisco, *El libro del Graffiti de Pardepés. Una ventana hacia el mundo del graffitero chileno*, publicado por PARDEPÉS, Impreso en Temuco, Chile, 2005
- Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo, *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estéticas del Descontento*.Eds. UCSH, Santiago, 2002
- Zarzuri, Raúl, "La ciudad de la furia y las culturas juveniles tribales", Centro de Estudios Socioculturales, en: www.cesc.cl

Documentos Internos HipHopLogía (Archivo Personal)

- HipHopLogía, Tradición de Danza Ancestral, Paneles 2001
- HipHopLogía, Piratas Musicales, Paneles 2001
- HipHopLogía, Nuestra Arma es la Palabra, Paneles 2001
- HipHopLogía, Historia del Hip-Hop en Chile. Documento de Trabajo
- HipHopLogía, Tríptico, 2002
- HipHopLogía, "Qué es el hip-hop para nosotros", en "Colectivo HipHopLogía: Del Mensaje a la Acción", documento de difusión interna. 2001
- HipHopLogía, artículo escrito para ser editado en la Revista Cultura Hip-Hop. Inédito
- HipHopLogía, ¿Qué es el Colectivo? En "Colectivo HipHopLogía: Del Mensaje a la Acción", 2001
- HipHopLogía, ¿Y Cómo lo hacemos? en "Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción". 2001
- HipHopLogía, ¿Para qué nos organizamos? en "Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción". 2001
- HipHopLogía, ¿En qué creemos? en "Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción". 2001.
- Big Bola, Festival Rima tras Rima. Artículo para la Revista HipHopLogía, inédito
- HipHopLogía, ¿Por qué Talleres?

HipHopLogía, Invitación al Ciclo de Seminarios

HipHopLogía, Nueva Estructura

HipHopLogía, Esfera Roja (reflexiones después de la última reunión)

HipHopLogía, Propuesta Secreta (Esfera Roja)

Periódicos

La Nación, Jueves 27 de Junio de 1996.

La Nación, Martes 25 de Junio de 1996.

La Segunda, Jueves 27 de Junio de 1996

La Tercera, Lunes 18 de diciembre de 1995.

La Tercera, Domingo 23 de Junio de 1996

La Tercera, Martes 25 de Junio de 1996

Las Últimas Noticias, Lunes 18 de diciembre de 1995

Las Últimas Noticias, Martes 25 de Junio de 1996

Entrevistas:

1ª Entrevista GuerrillerOkulto, Domingo 18 de Mayo de 2008, Puente Alto

2ª Entrevista GuerrillerOkulto, Miércoles 1 de Octubre de 2008, Puente Alto

1ª Entrevista Skapo, Jueves 29 de Julio de 2008, Estación Central

2ª Entrevista Skapo, Viernes 24 de Octubre de 2008, Ñuñoa

1ª Entrevista BufónK, Martes 30 de Septiembre de 2008. Santiago Centro

2ª Entrevista BufónK, Miércoles 25 de Noviembre de 2008, Santiago Centro

1ª Entrevista SubVerso, Viernes 1 de Agosto de 2008, Ñuñoa

2ª Entrevista SubVerso, Miércoles 29 de Octubre de 2008, Ñuñoa

1ª Entrevista Giorgio, Sábado 4 de Octubre de 2008, Quinta Normal

1ª Entrevista Baladi, Viernes 25 de Julio 2008. Facultad Filosofía y Humanidades, U. de Chile, Ñuñoa

1ª Entrevista Flu, Miércoles 26 de Noviembre de 2008, Centro Social ocupado *La Escalera*, Santiago Centro

1ª Entrevista Minuto, Jueves 27 de Noviembre de Alrededores de la Universidad de Humanismo Cristiano, Providencia

1ª Entrevista Claudio, Viernes 28 de Noviembre de 2008, Santiago Centro.

APÉNDICES.

Apéndice I: “Actividades HipHopLogía, 2001-2003”

	OKUPAS	
	La Marraqueta, etc...	
	MARCHAS/PROTESTAS	
	Acto Secundarios Movilizaciones del Pase Escolar 2001	
	F Marcha 1º de Mayo Día de los Trabajadores 2001, 2003	
	F Marcha 11 de Septiembre 2001, 2002	
	F Marcha Indígena 12 de Octubre 2001, 2002	
	F Protesta Popular, 30 Agosto 2001	
	Protesta Contra la Discriminación "Santiago Unido" 2001 La Florida	
	Tokata Contra el Basural Maipú	
	ACTIVIDADES ORGANIZADAS POR H2L	
	F "Payadores de la Nueva Era" Lanzamiento Colectivo HipHopLogia Centro Cultural Carmen 340	
	F Tokata Sala SCD invitados de FDA	
	F "Hip-Hop Combatiente" 11 de Septiembre Villa Francia	
	F Primer Encuentro de Talleres de Hip-Hop Noviembre 2001 Taller TIKAL (José Ma. Caro)	
	F Lanzamiento Disco "TALLER" Febrero 2002 Plaza Víctor Jara (Lo Hermida)	
	F "Café con Rima" 16 Agosto Centro Cultural Manuel Rojas	
	F "Payadores de la Nueva Era II" 9 de Mayo 2002 Sala Master, Univ. De Chile	
	F Foro "Del Hip-Hop para el Hip-Hop" 21 Septiembre 2002 Sala FECH	
	F Encuentro Hip-Hop 28 de Febrero Melipilla	
	F Lanzamiento Sello Independiente "Esfera Roja" 28 Diciembre 2002 - PerrerArte	
	EVENTOS HIP-HOP	
	F Primer Encuentro de Hip-Hop Regional Copiapó	
	F Encuentros de Hip-Hop Rancagua, Linares, Curicó, Lo Prado, Coihueco, Chillán, Talca, etc...	
	Fonda Hip-Hop Taller Lírica Masiva Pob. La Pincoya	
	Campeonato Sudamericano de Breakdance "Sudaka 2002" Viña del Mar	
	F Campeonato Sudamericano de Breakdance "Sudaka 2002" Concepción (Organización Foro)	
	Tokatas	
	CONFERENCIAS-FOROS	
	Seminario "Miguel Enríquez: La Radicalidad de Pensar el Futuro" 8va Región	
	Foro-Debate Academia Humanismo Cristiano	
	F Conferencia "Planeta Hip-Hop" Nueva Jersey con Afrika Bambaataa, Chuck D, dead prez	
	VISITAS AL EXTRANJERO	



Febrero 2001 Brasil
F Foro Social Mundial Porto Alegre, Brasil Febrero 2002
F Encuentro de Hip-Hop Contra el Capitalismo Porto Alegre, Brasil Febrero 2002

Noviembre 2002 México
Feria del Libro, UANL Monterrey
F Encuentro de Trabajadoras de la Maquila Torreón
Café Aitazor Mazatlán
Café x Guadalajara
C Aguascalientes
F.F.Z.L.N. Tijuana

Diciembre 2002 EE.UU.
Sindicato de Derechos Económicos (Philadelphia, PA)
F La Peña del Bronx (Bronx, NY)
Revista AWOL (Nueva York, NY)
RapRock (Los Angeles, CA)
Escuela Básica (Compton, CA)
Centro Cultural (Watts, CA)
Tía Chucha's Café (Valle de San Fernando, CA)
F Encuentro de Canto Popular (San Francisco, CA)
JustAct (San Francisco, CA)

SEMINARIOS DE FORMACIÓN

F Organización La Legua
F Conscientización Tur Marginal
Economía Cerro Navia
Liderazgo Planeta Quirquincho
F Orígenes del Hip-Hop Planeta Quirquincho
Trabajo Territorial H2L Planeta Quirquincho

Apéndice II: Declaraciones (conmemoraciones del 11 de septiembre, 1º de mayo y 29 de marzo).

1.-Declaración H2L 11 de Septiembre, 2001.

Nada es natural, todo tiene su causa, todo tiene un comienzo. Así como una bola golpea a otra, una situación o hecho histórico también lleva a otros hechos, pero la bola nunca se mueve sola, siempre hay una fuerza detrás, alguien que provoca el movimiento. Los hechos históricos los provocan las personas, o más bien dicho posturas e ideologías de cualquier carácter. Para nosotros, como jóvenes, nuestro presente es consecuencia directa de nuestro pasado, como también asumimos que lo que es hoy nuestro presente también será, después, el pasado sobre el cual se edificarán los hechos de ese momento. Por eso es

importante conocer la historia de nuestro país: para entender la realidad de hoy, y construir el futuro que nosotros queremos crear.

¿Por qué hoy nuestro país funciona de la forma en que funciona?

¿Es cosa del destino que las cosas estén así hoy día? ¿Suerte? ¡Nada es natural!

Cuando un pobre pasa por afuera de la casa de un rico, éste no es peligroso, ¿pero qué pasa si el pobre salta la reja y pisa su césped o su jardín? Fácil: el rico manda a sus perros guardianes, ¡ataquen, ataquen! Perros entrenados sólo para obedecer y que cumplen su función cuando los bienes del rico están en peligro...

Ellos no juegan. Fueron y siguen siendo capaces de hacer lo que fuera por mantener la estabilidad de su situación. Hoy hay pobreza, más privatizaciones, tanto en la salud, en la vivienda, como en el trabajo. Toda la cesantía que hoy existe, la mala atención en la salud, la mala edificación de las casas que entrega el gobierno son producto del sistema en que hoy vivimos: el capitalismo. Hoy, el imperialismo yanqui con sus McDonald's, los españoles privatizando el Alto Bío-Bío, millones invirtiéndose en armamento, etc., todo estos son los efectos de la causa del golpe militar.

Crearon un país funcional para los grandes millonarios del mundo que hoy hacen y deshacen con Chile. Pero lo más malo que pudo hacer la dictadura militar fue matar la esperanza y la creencia en sí mismos como pueblo.

Hoy, todo bien, "piensa positivo", malls, celulares, TV cable, etc. Globalización, Chile se abre al mundo, ya nadie sale a la calle (a no ser que sea por algún triunfo deportivo), todos se acostumbraron a la resignación y al silencio, viendo las teleseries y los programas que cada día nos vuelven más estúpidos...

Es el momento de despertar, hemos estado sumergidos durante demasiados años en esta larga pesadilla donde el sufrimiento del pueblo crece cada vez más, y peor aún, se individualiza. O sea, cada uno hoy en día tiene miles de problemas en forma individual: padres, parejas, hermanos, o uno mismo, cesante, sin salud y sin educación, mientras otros ni siquiera saben que hay casas que no tienen pan, comida ni abrigo. ¿Tendremos todos estos mismos problemas? ¿Queremos seguir dormidos? Ya es momento de despertar, y no es tan difícil. Es nuestra misión. Hoy los jóvenes somos los elegidos para edificar nuestro presente y nuestro futuro.

2.- Declaración 11 de Septiembre 2002.

Declaración h2l 11 de sept.

Junto con la llegada de la pseudo democracia y la completa aniquilación de la organización popular. Es la concertación quien va a encargarse de continuar con la implantación del modelo económico, Así es como los gobiernos de Alwin, Freí y Lagos han tenido la tarea de guiar al país a la reconciliación, que nos es mas que el olvido y una paz que solo hace felices a la clase poderosa, total con un poco de plata a las familias y unos cuantos soldaditos presos (que no son los reales culpables) es como si nos dijeran estamos a mano, o con un día llamado de la unidad nacional, que el pueblo se encargo de borrar, a punta de rebeldía, es parte del mismo juego, claro que hoy a 30 años sus medidas se ponen mas rígidas creando un clima de arrepentimiento por un lado un falso y mula mea culpa, pero por otro lado sacando miles de pacas a la calle, negándonos nuestro derecho a marchar por la Alameda . Esa es la estrategia de los ricos, un actito el 11 en la plaza

de la constitución y el 12 seguirá el juego entre gobierno y oposición, que en el fondo ideológicamente no dejan de ser la misma guea...

Versión rimada Junto con la llegada de la seudo democracia Aniquilada ya con gracia la conciencia popular Es la concertación quien se encarga del modelo económico, Porque Alwin, Freí y Lagos no han hecho actos anónimos, Han tenido la tarea de reconciliar al país, ¿no lo vei? No es más que el olvido y falsa paz, Que solo hace felices a la clase mugrosa, Total con un poco de plata a las familias y unos soldaditos presos Ellos se imaginan que nos hacen lesos. O con un día llamado de la unidad nacional, Que el pueblo en la calle se encargo de borrar, Es parte del mismo juego, sistema armado como un lego Claro que hoy a 30 años sus medidas son más rígidas Por un lado de arrepentimiento un falso y mula mea culpa, Pero por otro lado sacan pacas a la calle, Negándonos nuestro derecho a marchar, Esa es la estrategia de los ricos pa gobernar Un actito el 11 en la plaza de la constitución, Y el 12 seguirá el juego entre gobierno y oposición, Que ideológicamente son la misma guea Y son el enemigo que hay que derrocar

3.-Declaración 11 de Septiembre 2003.

Hip hop a organizarse,

30 años a la calle!!!

Hace 30 años, los poderosos no solo acabaron con el gobierno del presidente Allende, sino también con todo el movimiento popular que se venía gestando hace mucho tiempo atrás, y que había logrado grandes luchas y victorias como las tomas de terrenos, la educación, salud y protección social para todo el pueblo y muchas otras cosas que el mismo pueblo se ganó. Todas estas conquistas eran parte de una transformación social que fue coartada un 11 de sept. de 1973, ayudados económica y estratégicamente por el imperio yanqui.

Junto con el triunfo del NO, con la llegada de la seudo-democracia, y la aniquilación del movimiento popular, es la concertación quien va a encargarse de continuar con la implantación del modelo económico y la tarea de guiar al país a la reconciliación, que no es más que el olvido, la impunidad y una paz que sólo hace feliz a la clase poderosa, "total con un poco de plata a las familias de las víctimas y unos cuantos soldaditos presos estamos a mano", o con un día especial, llamado unidad nacional, que el pueblo se encargó de borrar (con rebeldía en la calles), todo esto es parte del mismo juego

Hoy, no estamos en dictadura, pero siguen los problemas en los territorios más pobres del país, como la mala atención en los consultorios. Los trabajadores ya no pueden exigir sus derechos porque si lo hacen los echan, o la realidad de muchos otros que ni pega tienen. La mala educación pública en los liceos y colegios del país, que hace casi imposible poder llegar a la universidad (y después poder pagar y seguir estudiando), porque la PSU o la PAA son la misma guea, puerta abierta pa los ricos y ventana con protección para los pobres, y no podemos olvidar todas las familias que no tienen casas, que si es que llegan a juntar unas monedas (en realidad muchas monedas) y pueden postular a un subsidio habitacional, su situación no cambiará mucho en sus nuevas "casitas".

¿Y no estamos en dictadura militar? Cómo no recordar a Daniel Menco (estudiante) o Alex Lemún (mapuche), muertos por pelear por lo que es justo, y todos los otros mapuche y

chilenos procesados por la ley antiterrorista que impuso Pinochet y han seguido todos estos gobiernos al pie de la letra. Es por esto y más razones, que hay que seguir organizándose, como monos porfiados que después de que les pegan se vuelvan a parar, pero de a poco, como hormigas, entre todos levantando al gigante popular. Nosotros damos nuestro aporte desde las poblaciones, como jóvenes marginados, como hip-hoperos, tratando que nuestra cultura se pueda educar y organizar para que se transforme en movimiento hip-hop de los pobres, con talleres, programas de radio, tokatas, seminarios, reuniones horizontales, levantando la autogestión, practicando los valores, con rebeldía, alegría y compromiso en la calle y sin permiso.

4.-Declaración 1º de Mayo 2003.

LADO A ★ HOY!

...la misma canción de siempre...

**En esta época de vacas flacas,
con poca plata en los bolsillos...**

La pobreza y la cesantía son nuestra cruda realidad, y la desesperación nos obliga a salir a buscar una pega que casi nunca se encuentra... y como anda tan escaso, los que si la encuentran quedan obligados a aceptar todos los abusos del patrón: ¿Sueldos miserables? ¿Recortes salariales? ¿Contratos temporales? ¿Horarios infernales? Son las realidades de la mayoría de los trabajadores...

Y el sistema te enseña a agacharte... Shhhh!
No hay que reclamarles! Ni tampoco organizarse! "Aquí no necesitamos hueones que reclamen, y al que no le gusta, se va!" dice el jefe. Al final el miedo es más fuerte: quedar sin pega, sin plata pa la familia, pa'l colegio de los hijos, pa las deudas o las cuentas...

...Mientras la renta de sus empresas va p'arriba...

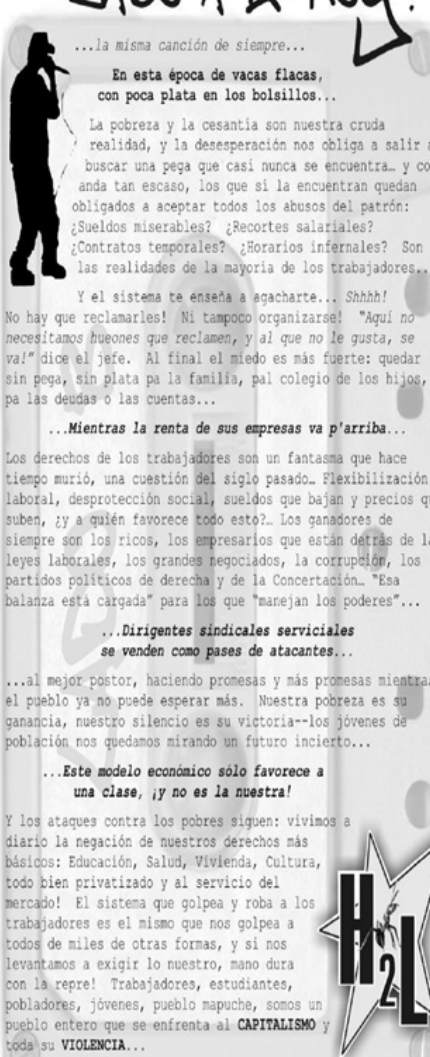
Los derechos de los trabajadores son un fantasma que hace tiempo murió, una cuestión del siglo pasado... Flexibilización laboral, desprotección social, sueldos que bajan y precios que suben, ¿y a quién favorece todo esto?... Los ganadores de siempre son los ricos, los empresarios que están detrás de las leyes laborales, los grandes negociados, la corrupción, los partidos políticos de derecha y de la Concertación. "Esa balanza está cargada" para los que "manejan los poderes"...

**...Dirigentes sindicales serviciales
se venden como pases de atacantes...**

...al mejor postor, haciendo promesas y más promesas mientras el pueblo ya no puede esperar más. Nuestra pobreza es su ganancia, nuestro silencio es su victoria--los jóvenes de población nos quedamos mirando un futuro incierto...

**...Este modelo económico solo favorece a
una clase, ¡y no es la nuestra!**

Y los ataques contra los pobres siguen: vivimos a diario la negación de nuestros derechos más básicos: Educación, Salud, Vivienda, Cultura, todo bien privatizado y al servicio del mercado! El sistema que golpea y roba a los trabajadores es el mismo que nos golpea a todos de miles de otras formas, y si nos levantamos a exigir lo nuestro, mano dura con la repre! Trabajadores, estudiantes, pobladores, jóvenes, pueblo mapuche, somos un pueblo entero que se enfrenta al CAPITALISMO y toda su VIOLENCIA...



LADO B ★ MAÑANA!

...y nuestra canción dice así...

Frente a tanta injusticia y tanto abuso, no nos conformamos ni nos quedamos callados: empieza a crecer por todos lados la resistencia, la rebeldía, los pobres organizados que se levantan, luchan, crean, cantan, y van dibujando el camino hacia un futuro que sea nuestro de verdad...

Asumiendo que la unidad es uno de los mayores desafíos que tenemos en este camino, nosotros desde HipHopLogia queremos ser un aporte más a la construcción del movimiento popular.

Gritamos "Del Mensaje a la ACCION!", y es un llamado a **unirnos** en esta lucha por lo nuestro, por una vida más digna y más justa. A **construir y fortalecer** nuestras organizaciones populares, para que vayan atacando al sistema por varios frentes, como un ejército de pequeñas hormigas rebeldes y activas! A **articularse** con todos los sectores del pueblo que hoy se organizan para luchar. A avanzar con confianza, **creando soluciones** que salgan de nuestras propias manos, con nuestras ideas y toda nuestra creatividad popular, creando medios alternativos, educándonos políticamente, aprendiendo a través de la lucha permanente...

Y el hip-hop? Para nosotros, el hip-hop nace **desde los oprimidos**, como **forma de resistencia**. Hoy vamos dando pequeños pasos, para construir juntos un **movimiento hip-hop** consciente, organizado, y comprometido con las necesidades del pueblo. La acción artística, educativa, social y política que emprendamos como jóvenes raperos debe ir siempre enfocada a generar los cambios que queremos, a generar poder desde el pueblo y para el pueblo, siempre recordando que estamos luchando contra el sistema capitalista neoliberal.

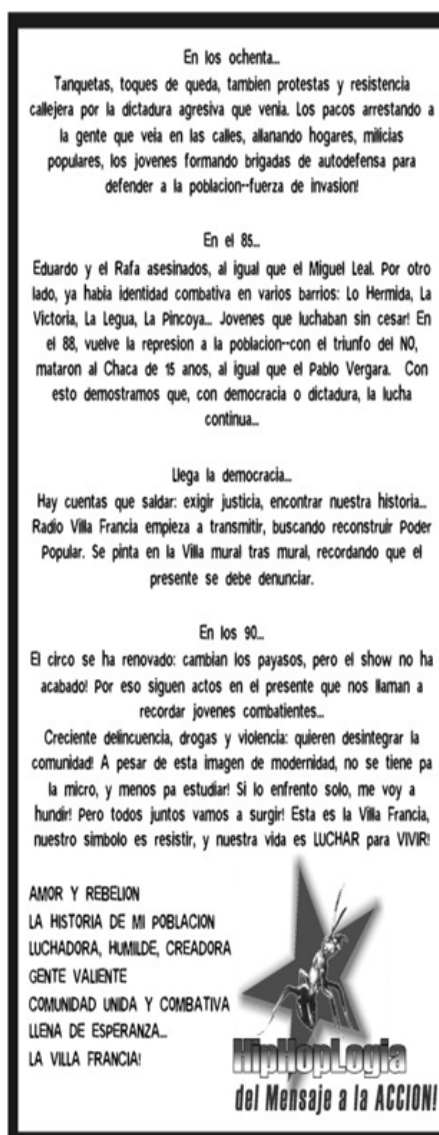
Levantando **organización popular hip-hop** desde la poble, haciendo talleres o radio popular, rapeando la pulenta, rayando las paredes, con valores solidarios y comunitarios...

HipHopLogia saluda a todos los trabajadores en este 1° de Mayo Combativo!



5. "Historia de Lucha", 29 de Marzo 2003.





Apéndice III: Logos, Etiquetas y demases.

1.- Botones.



2.- Calcomanías.





3.- Logos HipHopLogía.







Apéndice IV: Extractos de Entrevistas (HipHopLogía).

1.- Primera Entrevista Bufónk,

Pedro: quiero que me aclares un concepto, cuando me dijiste: *yo soy el Bufónk y soy activista*, ¿qué es lo que es ser un hiphop activista?

Bufón: mira, pa mi ser activista va como en hartas posiciones, desde hartos lados. pa mi un loco activista como cualquier loco lo puede entender es un loco activo que hace movías por la cultura o tocatas, ahora pa mi el término activista va mucho más allá de hacer

cosas por o para el hiphop, sino que va más que nada a hacer algo o un aporte a la cultura y a la vez tratar y poder tomar todo ese conocimiento que se tiene sobre el hiphop hoy en día, y tomar todo el conocimiento y poder de una u otra forma saber como dirigirlo, poder llevar toda esa historia del hiphop y dirigirla a un lugar, tomando en cuenta desde sus raíces que siempre han sido contestatarias y todo el rollo. Un loco activista tiene el deber de poder mostrar y reflejar toda la historia del hiphop a través de muchas cosas que en el tiempo hemos ido descubriendo, como los talleres que pa nosotros son una hueá súper importante. Los talleres, no han existido durante toda la historia del hiphop, sí han existido loco que han hecho cosas muy aisladamente. Pero hora pa mi un hiphop activista es un loco que quiere tratar de transformar esta cultura en un Movimiento hiphop, y eso quiere decir que quiere tratar a través de su activismo reflejar la historia del hiphop en la actualidad. Porque hoy día la hueá no va pa ningún lado.

Pedro: y cómo reflejarías lo que hoy ves del hiphop.

Bufón: yo creo que a través de lo que estamos haciendo los hiphop activistas, haciendo encuentros con fin, que no es hacer una tocata por ejemplo por hacerla, que igual está bien porque se mantiene la cultura viva del rap y toda la movía, sino que tomarle un sentido a lo que está pasando hoy día en nuestro país, porque los raperos no somos ajenos a la hueá, somos parte de la hueá, entonces están sucediendo cosas que a través del hiphop nosotros la vamos tomando y denunciando, entonces yo creo que el reflejo más claro de la movía es el trabajo que por una parte es lo hacemos en nuestro grupo.

Pedro: y qué es “lo activista” dentro del hiphop, una corriente, una organización, un porcentaje...

Bufón: yo creo que el activismo dentro del hiphop siempre ha sido una rama, porque a través de la historia del hiphop, siempre ha habido locos que han sido solo activistas, pero que son hiphop. Por ejemplo hay un grupo que se llama Public Enemy, y ahí hay un loco que se llama Profesor Griff, y que es un loco que es ideólogo de la hueá, era un loco que le enseñaba a sus compas, entonces el loco era un activista; y este grupo grabó su primer disco en 1988 y desde ahí que existe Profesor Griff que los locos tienen que ver dentro del activismo, que por ejemplo en la volá de ellos tiene que ver con la volá racial, y la tenían que ver dentro del hiphop, entonces así como también el comercio ha existido siempre dentro del hiphop, así siempre ha habido locos que han hecho sus propias poleras, entonces esa es una de las ramas, que es como la economía dentro del hiphop, por ejemplo a esos locos que les llaman Hustler o buscavidas –que es la hueá que hablábamos el antes- esos locos entonces son como raros po. Hay ramas que son artísticas dentro del hiphop, como el graffitero, el dj, el MC o breakers, pero también están estas otras partes que son por ejemplo el activista y así po.

2.- Segunda Entrevista Bufónk

Pedro: dentro de esa línea política uno se puede dar cuenta que H2L tenía como una doble dimensión: una hacia el Hip Hop, y otra hacia lo que podemos llamar mundo organizado, para donde crees tú que se desarrolló más H2L

BufónK: yo creo que hacia el mundo organizado, igual dentro del hiphop tuvimos una presencia bastante grande porque éramos algo muy nuevo, no se veía una organización hiphop reivindicando temáticas sociales desde el 94 con la Coalición, entonces pasaron un montón de años y generaciones que tenían un vacío súper grande que H2L empezó a llenar, y claro po, y también pro ese lado empezó a llegar mucha gente hiphop a los talleres

a consultar de la movía, llegaban a los días de reuniones, entonces nos dimos cuenta que dentro del hiphop también fue un golpe fuerte que los cabros raperos nunca habían visto ni se habían imaginado, no se pensaban el vincular a los cabros hiphop con los deudores por ejemplo o con los locos que hacían un preuniversitario, o sea nunca se imaginaron más allá de que un rapero fuera a un Preu a recibir clases, pero nos e imaginaban que los cabros raperos estuvieran participando y generando dinero pa dar la prueba, o ver a un rapero arriba de un escenario rapeando un tema y luego dando un discurso sobre lo que está pasando en nuestras poblaciones, entonces en ese sentido dentro del hiphop igual hubo una presencia... pero igual fue mayor pal mundo organizado ... **y por qué...** simple porque H2L era una organización y además éramos artistas, entonces tocábamos más en hueás del mundo organizado que en hueás hiphop, y nos llegaban invitaciones de todos lados, desde distintas luchas nos enviaban invitaciones pa ir... **¿y con quienes había una articulación más estable?** a ver, pa nosotros en Macul fue con la gente de la OCAP, del Preu Autogestión y Dignidad, con los cabros de la batucada...

Pedro: tú piensas que H2L en su época logró legitimarse frente a la cultura hiphop...

BufónK: si, de hecho hasta el día de hoy nos hemos encontrado con locos que *'puta bacán cabros lo que hacen y pensar que antes a H2L les tenía mala'* a nosotros nos pasó caleta con el *Estigma* ese loco odiaba H2L, no quería nada con nosotros, todo mal, el loco pensaba que nosotros llegábamos a contaminar la hueá, y ahora el loco está en la Red po, tiene una organización que se llama Ruca la Familia y ahí está po... entonces yo creo que se legitimó la hueá porque después llegó un punto en que murió H2L pero empezaron nacer otros talleres y colectivos a lo mejor no con la misma ideología que H2L, pero sí con la misma idea de juntarse dentro de este espacio y este mundo nuevo que se llamaba taller y que no existía dentro de la hueá y que de alguna forma H2L legitimó esa hueá, y los cabros conocieron lo que era un taller, que era un espacio distinto a toda la hueá... **¿entonces H2L es un referente dentro del hiphop hoy día?** sipo hueón...

Pedro: oye y se generó alguna tensión entre lo que era H2L y su trabajo hacia el mundo organizado y su impresión hacia el mundo hiphop...

BufónK: sipo, fue grande igual, pero por parte de los cabros raperos más que nada, igual como que en un principio el mundo organizado como que tampoco nos compró mucho, por el simple hecho de que nosotros hacíamos hiphop y el hiphop igual era una hueá nueva pa ese momento, y algo extranjero, yanqui, de afuera po weón, entonces como que también en un momento hubo gente que no nos compró mucho, que yo cacho que eran como los locos más viejos, más puristas con la hueá, más en la volá folklórica, más de peña, como una hueá así, como que tampoco mucho... pero yo pienso que la tensión se dio más desde el lado del hiphop, y es por lo mismo que te decía Guerrillero, pero yo creo que esa hueá la generamos nosotros mismos, porque nosotros también de repente no dimensionábamos tampoco lo que decíamos, lo que hablábamos o lo que hacíamos, no dimensionábamos hasta que punto podíamos llegar y que los cabros lo pudieran comprender; y yo te digo, personalmente no lo comprendí del todo en ese momento, o sea, yo también era un loco más que me auto-educaba con los cabros, yo escuchaba al SubVerso y a los más viejos y me educaba de ellos; entonces también yo en ese tiempo y lo digo pasa por una hueá de madurez, tampoco dimensionaba mucho hasta donde llegaba lo que hablábamos y nuestros actos, entonces también de ahí se fue como estigmatizando un poco la hueá de H2L, pero eso fue más del lado del hiphop... **pero también el hiphop te abrió la puerta pa conocer el mundo político y organizado...** demás, si hubiera sido grunge o metalero no estaría en esta, yo creo que el hiphop tiene que hartos que ver con las problemáticas sociales y

mundiales de todos lados po weón, entonces el hiphop siempre ha ido de la mano con la hueá, porque siempre ha sido de una u otra forma la voz de los cabros más jóvenes con problemas en el mundo, que no es lo que sucede ni en grunge ni en metal ni en ni una de esas otras hueás, entonces pa mi el hiphop fue empezar desde nada, simplemente hacer esta hueá por curiosidad, hasta después empezar a cachar por qué dices que uno es marginal o que vienes de la pobla, o porqué yo le tengo mala a los cuicos, entonces ahí empezai a querer cachar más de la hueá, y ahí estai auto educándote también.

3.- Primera Entrevista Skapo

Pedro: tienes algún taller específico que pa ti signifique como un hito acá en la Villa

Skapo: puta del que más me acuerdo es de ese de la educación. Me acuerdo que el Vicente contó la traducción de Dead Prez, entonces en torno a eso salió el cuestionamiento, de qué pasa con nosotros con la educación, y ahí cada uno comenzó a contar su experiencia, y lo rico era que cada uno iba al colegio. No es como ahora que en algunos lugares podis encontrar gente que es universitaria, o trabajadora, en cambio en esa época en el taller éramos todos chicos, todos cabros que estábamos recién viviendo eso, entonces lo contábamos con mucha frescura, cada uno contaba sus anécdotas. Cuando estábamos en el colectivo “Atentamente” acá hicimos una canción de la historia de la Villa, como grupo con el Vicente me acuerdo.

Pedro: ah ya, ¿qué es el colectivo?

Skapo: nosotros previamente a que reestructurara hiphoplogía, en algunos sectores ya empezaron a existir colectivos como independientes a H2L pero todos se sentían parte de H2L, entonces nosotros acá teníamos un grupo que se llamaba “Atentamente” que salió de los cabros del taller, entonces con toda esta onda de querer hacer algo más acá con la gente de la Villa, entonces dijimos: *puta no hay cabros tan grandes, entonces hagamos un taller pa cabros chicos*, y también no nos sentíamos tan aptos como pa hacer un taller pa grandes, porque no nos creíamos que éramos grandes cultores del hiphop. Porque muchos nos iniciamos viejos, por ejemplo los cabros empezaron a bailar break a la misma edad que yo empecé a rapear, 16 o 17 años, y eso pa un breakers ya es más o menos viejito po. Los buenos breakers empiezan como a los 5 o 6 años, entonces todos empezamos como tarde dentro de lo que es hacer hiphop y todo eso, y ahí nosotros empezamos a hacer ese taller para niños, entonces principalmente era un colectivo que una de sus pegas era el taller. Nosotros nos vinculábamos con las organizaciones acá en la Villa, trabajábamos organizando el 29 de marzo con las otras organizaciones, empezamos a trabajar en levantar en esa época a retomar el nombre el Chaca, que era un niño que había participado, entonces como nosotros hacíamos taller pa niños, entonces como que nos llegaba más o menos de la mano, entonces empezamos también a conmemorar eso.

Pedro: eso tiene que ver con lo que me decías al comienzo de eso de rescatar la memoria histórica, como la historia del Chaca o del Miguel Leal.

Skapo: sí pensándolo bien, yo te decía que era como una tendencia del hiphop, pero no estoy tan seguro que sea así, yo creo que pasaba más en nuestro caso, porque como éramos de la Villa, era como nuestra misión el contar eso, que era un poco como lo que te han contado, pro ejemplo, yo creo que una de las cosas es que en la Villa Francia no hay tanta organización, cuando yo he ido a otros lugares yo he visto muchas más organizaciones, es mucho más entretenida la vida organizada en otros lugares, como en La Victoria, o Lo Hermida en su tiempo –no sé como estará ahora-, y yo creo que aquí

ahora está un poco más entretenida la cosa con lo de la televisión, pero creo que no hay muchas organizaciones, entonces yo creo que principalmente lo que se ha mantenido es la memoria, los 29 de marzo y eso es lo que ha permitido a la Villa Francia mantener ese espíritu.

Pedro: entonces, desde esto qué me dices, ¿qué es para ti el hiphop?

Skapo: yo creo que el hiphop... es lo que yo hago, lo que me gusta en cuanto a música... por un lado, lo podís analizar como una técnica, o sea, podría haber sido panki o rapero, o haber podido cultivar el graffiti. Pero yo creo que el hiphop es entretenido pal público en general porque el hiphop cuenta y la gente entiende.

Pedro: y desde tú posición de hoy día ¿hacia dónde quieres dirigir tu mensaje, pa dónde estai caminando?

Skapo: yo diría que pal mundo político donde están incorporados los hiphop, pero no mirándolos a ellos, entonces mirando a un mirando a un público mucho más amplio, teniendo a la “señora Juanita” como estereotipo, estoy mirando al cabro chico, a la cabra que nos está ni ahí con nada, estoy mirando a un publico súper poco politizado, de hecho estoy haciendo un hiphop donde las temáticas sean más... -no quiero decir menos politizadas- pero quizá menos pensadas políticamente, donde se llegue más al sentimiento, al corazón de la gente y que se siente involucrada con eso, yo creo que hoy día el proyecto no lo tenemos muy claro, entonces no podemos convencer a la señora Juanita con el proyecto que tenemos porque es poco claro, entonces, sí lo podemos hacer desde el sentimiento y el ser poblador po. Entonces a lo que quiero llegar es como en un mensaje positivo, como que creo que igual una crítica que yo le hago al hiphop político es que es muy reaccionario en el sentido de que siempre le estamos haciendo una canción al enemigo, o cuando nos matan, no se lo hacemos a los que están vivos, quiero algo más propositivo y positivo. Yo creo que esas cosas también hay que darlas a conocer.

4.- Segunda Entrevista Skapo.

Pedro: Quiero empezar con algunas cosas que me planteaste en la entrevista anterior respecto a los períodos que componen H2L, que me planteaste que eran al menos dos, una primera que pasa por juntarse con los grupos, y después hay una reestructuración, que es la segunda etapa, entonces quiero que me comentes el camino a la reestructuración y cuáles fueron sus resultados

Skapo: al principio imagínate un colectivo de bandas, y ahí tenís a los que salen en el primer disco que es el *Del Mensaje a la Acción*, entonces ahí estaban ellos más la gente de la *Cultura hiphop* y después de so cada uno de ellos empezaron a hacer los talleres, entonces estaba el de la Villa Francia con nosotros y el Vicente y varios cabros iban pa allá; pero después empezó a hacerse un taller en Puente Alto, el Giorgio también empezó en la Caro, después el Guerrillero estaba en Macul acá arriba en la Jaime así como bien; entonces después a partir de eso cada uno de ellos como que empezó a expandir y a traer nuevos cabros, entonces después de Macul llegan el Dren el Yigo me entendís, y todos esos cabros llegan de Macul, de Puente llega la Mery, la Pauli, el Mente; entonces empiezan a abarrear muchos talleres, y más gente empieza a participar como la gente de Cerro Navia que después es *Kara Lemn* ... y lo que pasa es que como empezaron a haber todos estos talleres empezamos con el tema de hacer un concurso entre todos los talleres de rap que habían, y por ejemplo ahí sale gente que era de la Florida pero que no era de H2L, pero era como nuestro plan precisamente pa abarrear eso, y de hecho lo que hicimos fue que todos

los grupos, y lo que hicimos fue que empezamos a juntarnos en reuniones pa planificar el disco, definíamos cosas como la carátula, porque como era un concurso la cosa estaba definida desde allí, después se grabó y todo, pero todo lo que iba a... como el diseño, eso como que lo discutimos, me entendís... y eso fue como súper importante porque toda es la gente que después entra a H2L...

Pedro: y con el paso del tiempo aún piensas que el mundo hiphop no le compró a H2L...

Skapo: es que yo tengo la teoría de lo que te decía al principio, que creo que fue muy anticipado, muy... es que fueron aciertos, eso es lo bueno, fueron aciertos en el sentido que se juntó un grupo de gente que se relacionaba y estaban totalmente con lo que es el mundo popular, entonces no eran raperos que solamente hablaban la hueá sino que la hacía, y que iban a las marchas, me cachai... entonces esos son los aciertos, pero son pocos po... por eso te digo que éramos una especie de orgánica, porque nosotros pensábamos que todos iban a ser... como los comunistas, cachai como un partido de masas y que todos iban a ser comunistas... cachai, nosotros pensamos que todos tienen que ser H2L, y no entendíamos que a lo mejor no todos querían ser H2L, pero que a lo mejor podían haber otros y que nos podíamos juntar igual; porque nosotros éramos una orgánica porque teníamos nuestro pensamiento y estábamos súper claro de lo que queríamos hacer, pero no todos los raperos a lo mejor lo querían ser...

Pedro: antes de llegar al fin mismo de H2L, tienes por un lado lo que tú llamas el desgaste natural de las organizaciones sumado a un proceso donde H2L está teniendo una sede y tratando de sacar nuevos proyectos, entonces si uno lo mira de afuera: dice hay proyectos, estudio, sede, talleres, hay como vida todavía, entonces por qué en la mitad de ese proceso de acaba todo...

Skapo: lo que pasó, es que me acuerdo que fue como una hueá típica de pololeo, como que *ya si ahora la hueá va a resultar*, como que los últimos meses fueron eso, como habíamos hecho esta hueá de la red de organizaciones, habíamos establecido como un montón de hueás que eran centrales, como la comunicación interna o la comunicación externa, y ese tipo de cosas, por ejemplo yo estaba en eso, y teníamos que ver con el tema de la agitación y propaganda, y de sacar panfletos; otros con los discos y a autogestión, entonces como que funcionó un poco, pero después no le pudimos dar vida por el tema del desgaste; porque nosotros estábamos acá, o sea, como que nos nucleamos, pero ese nucleamiento no lo aprovechamos en el sentido de que ahora alguien podría decir a nivel político que si estai desgastao entonces te achicai, y volví a ser un colectivo entre los que querían seguir y haberse mantenido, pero en ese momento no se hizo ese análisis, porque estaba desgastada la situación, y si no fue una posibilidad para nadie es porque también las relaciones estaban desgastadas...

5.- Primera Entrevista Guerrillerokulto.

Pedro: te quiero plantear algo pa reflexionar, ¿Hip Hop: Cultura y/o Movimiento? ¿Hay alguna diferencia?

Guerrillero: si pa mi, hay diferencias, pero es complicado, porque hay muchos que tienen diferentes conceptos, pero para mí, son las dos cosas, cultura, porque tiene una forma de ser propia, a pesar de que el hiphop ha adoptado muchas cosas anteriores, no es nada nuevo. Pero sí dentro de eso que ha ido como sampleando o incorporando ha sido capaz de crear una identidad propia. Un dialecto propio, formas de ver, una forma

de caminar, una forma de sentir, una forma de escuchar y ver la música o de entenderla que también es importante, en general también de la visión que podemos tener del mundo que nos rodea, también hay un volá que yo encuentro que es súper del hiphop mismo, y desde ese punto de vista lo veo como una cultura; y movimiento también porque a la vez de ser una cultura, al tener todo ese tipo de elementos, tanto valóricos como artísticos, creo que no podría nunca haber sido algo mundial como lo es hoy día o no se hubiera globalizado si no hubiera tenido una parte de Movimiento, de activismo, de decir ya bacán nosotros bailamos en nuestra esquina, pero weón salgamos a presentarnos allá, o weón organicemos una actividad donde nos juntemos los b-boys, o una actividad pa los que hacen rap o hagamos un encuentro de graffiti, eso viene del principio, y desde ese punto de vista es donde yo también fundamento la parte que nosotros hoy día hemos rescatado que es la parte del activismo, que no tiene que ver netamente con lo político sino que activismo dentro que los locos mismos hiphop son capaces de ir generando y creando su propio espacio, y eso puede ser desde una posición anti-institucional, o sea desde la autogestión o de la autonomía, como desde la institucionalidad misma, entonces desde el principio el hiphop lo fui entendiendo así, cachai. De que vo podí rapear, que vo podí bailar, pero no te iba a llegarte un weón y te iba a decir, ya cabros ustedes bailan ya nosotros vamos a hacer un campeonato, vengan a participar. No, yo caché desde la primera tocata a la que fui, desde el primer campeonato de break que yo fui, al primer encuentro de graffiti que fui, al primer taller en el que yo asistí en un momento, yo me di cuenta que eran los mismos raperos los que lo organizaban. Entonces desde esa perspectiva, para mí el hiphop tiene esa dualidad, que por un lado es cultura y por otro lado es movimiento.

Pedro: Si hacemos referencia a que el hiphop se nutre y desarrolla desde los sectores populares, entonces podemos establecer que desde ellos a lo largo de la historia de Chile siempre se ha generado una cultura muy potente, tradición que parte –por ponerte un ejemplo- con los poetas y la lira popular de fines del siglo XIX, con la creación de medios de comunicación, y después con la nueva canción chilena, etc. Entonces ¿tú consideras que el hiphop es parte de esta tradición popular de generar cultura e información?

Guerrillero: es que mira, lo que yo le he visto siempre al hiphop, a lo que voy como reflejo de la sociedad es que tiene que ver con que el hiphop es algo abstracto, y que el contenido que va a tener se lo van a dar aquellos que forman parte de la cultura hiphop. Entonces, si lo vemos sociológicamente, nos vamos a dar cuenta que a la sociedad a la cual llega al hiphop y la juventud que está viviendo, cachai, y que está heredando elementos históricos de su país, de su historia, eso está fuera del hiphop, o sea el hiphop llega y se nutre de toda esa historia de ahí pa atrás. Es lo mismo que pasó con los afroamericanos, o sea la hueá no es nueva, todo lo que el hiphop compone de los setenta pa adelante es toda una hueá que venía de antes, el discurso de Bambaata, es el discurso de Martin Luther King y Malcom X o de los Panteras Negras de los sesenta, entonces no es nada nuevo, es una hueá que va adoptando su propia historicidad, cachai. Es por eso que yo hoy día y con muchos hemos conversado que el hiphop hoy día está viviendo un proceso histórico propio, porque para mí por eso no es casual que en Chile sea uno de los países donde el hiphop sea más político, que en cualquier otro lado, incluso que en Colombia o Venezuela y Cuba. Yo tuve la oportunidad de ir a Venezuela y allá los hueones están en otra, los locos todavía andan vestidos con gorros con el signo peso y con dólares en los polorones, y viviendo el proceso que viven, porque una juventud apolítica, una juventud que no vivió hueás, juventud que está en otra, escuchando reguetón, que a pesar del proceso que tienen en Venezuela, desde el gobierno que puede ser cuestionable y todo, pero es un proceso bacán de lo que genera en sociedad, pero no tiene un elemento importante,

que es una canción contestataria, no existe. **No hay Hip Hop Activista.** No existe allá casi nada, entonces yo iba a actividades que organizaba el mismo gobierno bolivariano, y tenía pura salsa, y la salsa no está hablando del proceso revolucionario, en sus letras no lo están hablando, que no es lo mismo que se vivió aquí en la época de la U.P con el canto popular, entonces, para mí esos tipos de factores históricos dentro del país son los que heredamos nosotros, cachai, y que nosotros somos entonces lo que con ese tipo de información de historicidad propia que tenemos le damos el contenido a nuestro hiphop. Hay un grupo que se llama The Cup, que es norteamericano y el loco, no recuerdo su nombre, y hay una frase que dijo que a mí me dejó loco, que siempre nosotros lo discutimos en HipHopLogía en esa época, el loco decía, en realidad los gobiernos no le temen al hiphop, los gobiernos le temen a los que hacen hiphop, cachai, a las personas que hacen hiphop a esos les temen, no al hiphop porque el hiphop puede transformarse y ya lo hemos visto, se ha transformado en un producto del capitalismo, de hecho creo que el hiphop o el rap directamente ha sido unas de las pocas músicas, o la que más se puede decir que promueve el capitalismo, yo nunca he visto weón a un roquero en una piscina, ni hablando en sus letras de que se como a putas que le cuestan un millón de pesos y que viven en una mansión y que se compran autos y que son empresarios, esa hueá no existe en otra hueá más que en el rap loco. Entonces, desde ese punto de vista, lo peligroso no es el rap, lo peligroso no es el hiphop, lo peligroso son aquellos que lo están haciendo. Entonces, en ese aspecto Chile, que yo he tenido la oportunidad de viajar fuera del país, de conocer otras experiencias, aparte de Brasil creo que Chile tiene una connotación mucho más sociopolítica dentro del hiphop que otros países, porque nosotros tenemos una historicidad un poco diferente al resto de América latina en el proceso que hemos ido viviendo porque aquí la hueá es cruda cachai, aquí es cruda, o sea tu sabís que más allá de plaza Italia es otra hueá, aquí es un país muy clasista y racista, homofóbico, xenofóbico, entonces toda esa hueá, o sea te digo un cabro que a lo mejor no es organizado, pero que es hiphop y que se para en la esquina a tomase unos copetes y vo vai y le preguntai oye weón que pensai de los cuicos, el loco te va a decir que valen callampa, te va a decirte lo mismo que te va a decirte un weón que sabe de política y que ha estado diez o quince años en la hueá, es lo mismo porque aquí hay una conciencia transversal de un arraigo en lo popular, en el gheto, de la hueá underground, de la población.

Pedro: bueno, ya que nos metimos en el tema de la Identidad, primero ¿qué es pa ti la identidad? Y a partir de eso tratar de buscar una definición de cuál es la identidad en la que tú te sientes más identificado. Hay identidades, de clase, de pobre, de trabajador, de rapero, de joven, o sea múltiples identidades que están jugando en el mismo escenario.

Guerrillero: nosotros hemos hecho talleres sobre eso, y es súper complicado porque te dai cuneta de que hay muchas identidades en general, o sea, soy obrero, soy papá, hombre, hermano, que pa mi también son identidades, que te conforman a ti como persona, soy rapero, soy activista, soy más político, dentro de mi estilo también puedo tener una identidad, dentro de mi flor, o sea una gama de elementos que pueden conformar quizá una identidad general, pero son varios matices, son matices distintos, a mí en realidad me identifica obviamente y es la más fuerte en mí, es la volá poblacional, es la de clase netamente, o sea yo me identifico como un weón marginado desde cualquier punto de vista, desde cualquier parte del mundo como un weón marginado, cachai, un weón que no tiene acceso a este sistema, cachai. **Pero a partir de esa marginación, ¿cuál es tu volá, quedarte en tanto marginado o en pensar una hueá distinta?** Yo claro, el como yo proyecto mi marginación es cómo puedo proyectar mi idea de cómo quiero que sea la sociedad, una alternativa. Porque yo planteo mi identidad y mi imaginación en base a una

diferencia, y esa es una diferencia cultural que en el lugar donde yo nací y me crié es un mundo distinto a otro mundo donde los parámetros y valores son totalmente diferentes, donde yo no estoy buscando mis raíces familiares en Europa, porque están acá, donde estoy acostumbrado a saber lo que le está pasando a la vecina, porque acá todo el mundo lo sabe. **Es el mundo de ellos y el mundo de nosotros.** Exacto, aquí la parte más importante weón es entender que la lucha de clases no tiene que ver solamente con que son ricos y pobres, sino con que hay una hueá cultural, de que somos distintos culturalmente, donde yo puedo vivir feliz en esta pieza, pero hay otros hueones que culturalmente piensan que no po, que vivir mejor es tener una casa donde es diez veces más grande el espacio pa la familia que tienen, pero para ellos culturalmente esa hueá está bien, pa mi no po, porque pa que voy a necesitar una mansión con una piscina, con cincuenta hectáreas.

Pedro: ya, ahora después de toda esta conversa, podríamos entrar a ver una experiencia concreta que es la de HipHopLogía. Y quisiera partir pidiéndote que reflexionaras sobre un “lema” de HipHopLogía, ese que decía “Construyendo Movimiento Hip Hop de los Pobres”.

Guerrillero: ya po ese tiene que ver precisamente con lo de la identidad, porque eso fue en HipHopLogía el primer mensaje que ocupamos y con el que nos identificamos fue *Del mensaje a la Acción*, nosotros a través de ese slogan lo que planteábamos al resto de la cultura hiphop es decir puta nosotros podemos ser capaces de identificar el problema, denunciarlo y criticarlo pero solamente hasta ahí se ha quedado el hiphop, cachai, no ha sido capaz de generar una alternativa al problema que uno está identificando, entonces, *Del Mensaje a la Acción* era como la ideología o la idea de decir que la única forma de cambiar esta hueá es debajo del escenario, la única forma de cambiar esta hueá es haciendo cosas que incidan directamente en lo que nosotros estamos criticando, haciendo una canción, bailando break, pinchando discos nos hace libres, cachai. Entonces cuando empezamos con ese slogan, el segundo fue *Organizando Movimiento Hip Hop de los Pobres* y eso fue obviamente cuando empezamos a cachar que HipHopLogía iba creciendo, cómo HipHopLogía era capaz a través de sus talleres de ir incorporando cada vez más gente, y empezamos a cachar que la gente se estaba interesando por este tipo de planteamientos, y ahí llegó este segundo slogan que salió si no me equivoco de una idea del Vicente, pero que después en una asamblea todos estuvimos discutiendo harto el tema, y tenía que ver directamente con lo que hablábamos antes, con la identidad. Con identificar qué tipo de hiphop es el que se está organizando, cachai, y también era pa decir saben qué aquí hay que dividirla, o sea no es lo mismo los que estamos en la población haciendo esto, que los que están haciendo la otra pega, cachai, y antes de poder cuestionar en la hueá en el sentido de que puta vo no podis dividir el hiphop si somos todos iguales y la hueá, nosotros decíamos ya mire hermano, nosotros estamos inclinados a nuestro trabajo en este sector, porque de ahí somos. Entonces nosotros estábamos organizando al Movimiento que ahí nosotros discutimos caleta esto de la diferencia de Cultura hiphop y Movimiento hiphop, nosotros empezamos con ese discurso hacia el resto de la gente, de decirles, cabros esta hueá lleva caleta de años en Chile pero es sólo una cultura y lo que se necesita es que sea un movimiento, y pa que eso resulte tenemos que ser organizados, cachai, ese fue el planteamiento. Y bueno de los pobre es porque había una identidad de clase netamente, que como te decía el delante es una hueá transversal desde el loco concientizao políticamente, hasta el que nunca ha participado de un taller, pero obviamente dice esta hueá está mal, los cuicos valen callampa, estos culiaos nos roban, cachai, y eso fue digamos.

Pedro: ya, ahora ¿qué importancia tiene o cuál es el papel que juega la aparición de HipHopLogía en el mundo hiphop chileno?

Guerrillero: sabis que pa mi siempre toda la hueá tiene una connotación de proceso, o sea para mí nada es algo que se termina, y cada cosa es un peldaño que se pasa, eso es un poco una diferencia que yo tengo con otros locos que también estuvieron en HipHopLogía y que terminaron como un poco derrotadas, como que puta esta hueá se acabó. Yo lo he visto desde otro punto de vista, de que aquí no podría haber existido HipHopLogía si no hubiera existido la Coalición, y no hubiera podido existir hoy día la Red HipHop Activista y tampoco podríamos hablar de que hoy día en el mundo hiphop chileno el rap social o con contenido está ganándose un espacio grande de que la gente lo está escuchando y eso no hubiera existido sin HipHopLogía. lo que creo yo sí en la parte más importante de todo es que yo creo que si bien no teníamos una referencia exacta de lo que queríamos hacer, lo que sí puedo decir a estas alturas en este año, ahora es que sí fuimos capaces de crear nuestra propia referencia, esa hueá es pa mí la parte más importante de lo que se haiga hecho, tanto haberse equivocado en muchas cosas como en otras no, en haber terminado en algún momento con algunas personas con las que se trabajó y hoy día pueden estar en otras cosas, pero lo que se generó para mí es eso precisamente que fuimos capaces de crear nuestra propia referencia, de decir nosotros no tenemos nada, hagámoslo y lo hicimos mirando pa adelante no más, sin cuestionarnos sino que lo hicimos, se pasó haciéndolo mucho tiempo, se terminó de hacerlo, y hoy día estamos en otra cosa, pero mirai pa atrás y decís, mira weón cachea la hueá que hicimos, entonces yo creo que sí para mí en el hiphop chileno hay un antes y un después de HipHopLogía, sin desmerecer a la Coalición, pero la Coalición el hiphop en general estaba como en otra volá, la hueá fue muy piola, muy callá, **¿fue como la puerta pa darle contenido al hiphop?** yo creo que ahí se prepararon los hueones, no mentira, porque de la Coalición el único que siguió en la volá fui yo y en algún momento los M16, pero después con hiphoplogía toda esa generación quedó como pro así decírtelo en lo personal dejé atrás a los panteras negras y a m16, desde ese punto de vista, o sea los locos se quedaron estancados y yo seguí adelante. que es lo mismo que yo podría decir de que desde que terminó HipHopLogía el Vicente se estancó y yo seguí pa adelante, esa sí la hueá, y muchos otros más de hiphoplogía, entonces yo en lo personal como he tenido esa experiencia de poder trascender de esa forma de un espacio a otro, de poderme adaptar, de empezar de cero de nuevo, tomando las referencias anteriores, después estancarse y volver a empezar de nuevo, yo creo que pa mi esa hueá ha sido un proceso, y te digo que pa mi en Chile el hiphop tuvo un cambio de mentalidad después de HipHopLogía, o sea hiphoplogía fue capaz de generar un pensamiento distinto dentro del hiphop y poner en un tapete que se puede hacer algo más allá de lo artístico. **O sea la clave es lo que hablábamos de arriba y debajo de escenario, y eso marcaría la diferencia entre la vieja etapa del movimiento y esta que empieza con HipHopLogía, que es de práctica.** O sea, ahora mismo muchos cabros que son de la red que no conocieron a HipHopLogía ni cachan quines estuvieron ahí, que muchos ni siquiera saben del proceso interno que vivió HipHopLogía, y los locos igual la ven como una referencia y cachan que es parte de la historia porque por un lado aquellos que empezaron con la movía de la red vienen de ahí, y por otro lado, porque tú mismo. Tú estudiái historia y un día llegai a la Red y les hablai a los locos desde HipHopLogía en adelante, entonces los locos igual van a cachar que esto viene de antes, se reconoce que desde ahí viene. y yo lo he visto, o sea después que HipHopLogía se acabó yo estuve como un año sin hacer activismo, como tocando solamente y ahí me di cuenta de lo que habíamos generado recién, yo me di cuenta de lo que HipHopLogía había generado cuando HipHopLogía terminó no en el momento, cachai, porque cuando terminó la volá yo me dediqué netamente a rapear, o sea me había

salido un poco del cuadrado en el que estaba en ese sentido, y ahí me di cuenta de lo que estábamos generando, y por un lado me di cuenta de lo que generamos a través de la música, o sea con los discos de HipHopLogía, cómo influenciábamos en caleta de cabros que solamente escuchando la música los hueones se estaban inyectando en hacer talleres, imagínate. Ni siquiera los locos habían ido a un taller ni cachaban la hueá de las marchas ni los seminarios, nada, no sabían nada de eso, sólo con la música los hueones se estaban influenciando de una posición más política del hiphop. Sólo escuchando los discos. Me di cuenta de eso y de gente hiphop que ya estaba haciendo trabajo de talleres y todo eso que veían a HipHopLogía como una referencia, que sí sabían de los seminarios, o que alguna vez les mencionaron o que habían ido a un seminario. Pa mí se fue generando una escuela.

6.- Primera Entrevista SubVerso.

Pedro: ¿y te acordai de algún taller que te haya marcado?

Subverso: muchos, muchos. **A ver tírate uno.** Es que uno se acuerda de varios. Una vez fuimos a un centro de menores en Recoleta, así donde están los cabros chicos que no tienen donde vivir –era un hogar- entonces nos invitaron a conocer, y los cabros muchos de ellos pocos eran raperos y otros ni conocían lo que era el rap, cachai. Entonces fuimos a hacerles un taller con el Lulo, el Rodrigo, y otros cabros, y fue un desafío pa nosotros porque no era un taller dirigido hacia puros hiphoperos sino que habían cabros de la misma edad de los que trabajaban con nosotros pero que muchos no estaban ni ahí con el rap, pero les hicimos el taller de ¿qué es lo que era el hiphop?, y les hicimos muchas preguntas ese día, porque nosotros basábamos nuestros talleres muchas veces en preguntas, que era una parte muy importante. Y ahí fuimos definiendo con los cabros qué era el hiphop pa ellos, y después hicimos unas actividades –que nosotros ocupábamos en otros momentos- que era construir una letra colectivamente, entonces construimos con cabros que no eran raperos y que sus edades eran muy diversas, cabros desde 10 años hasta 18. Cabros chicos con otros adolescentes y grandes, distintos niveles de atención y de interés con el tema, mujeres, hombres, cachai; muy diverso el grupo, pero muy distinto a lo que nosotros hacíamos e hicimos con ellos al final una letra de hiphop, participativamente, y pusimos la pista y a los cabros les dijimos: *ya ahora tienen que rapearla*. Y los cabros: *ahh nooo*, nadie quería rapear, no querían hacerlo, porque les daba vergüenza, porque nunca lo habían hecho, qué se yo. Entonces lo que a mí me dio gusto fue que en una hora y media teníamos a cabros que no tenían idea lo que es el hiphop, que no estaban ni ahí con la hueá, los teníamos al final de la hueá rapeando una letra construida colectivamente. Entonces eso pa mí fue un taller gratificante y así, como esa millones de experiencias más, hablábamos de la identidad, de la historia, de la economía, de la historia y las ramas del hiphop, de las diferencias y similitudes del hiphop con otras hueás, de la realidad social, de la educación y los conflictos, de las elecciones y toda la hueá.

7.- Segunda Entrevista SubVerso.

Pedro: la vez pasada me planteaste que experiencias como las de H2L respondían básicamente a la necesidad de construir una corriente de hiphop político en Chile ¿entonces, cuál debiera ser el objetivo y el proyecto de ese HipHop político en Chile?

Vicente: me cagaste, cuál debiera ser el objetivo, uff; no sé po yo igual me siento un poco por fuera de lo que son las organizaciones hiphop hoy día, tu cachai que estamos trabajando este otro proyecto, y que es mi principal proyecto por ahora aparte de seguir

rapeando, y en algún momento yo quiero ver por donde vuelvo a entrar al trabajo más organizativo de base, y que tiene que ver con lo que a mí me gusta que es el tema de la educación, del espacio de generación de conocimiento, pa mi es importante volver pa allá, pero no me siento ahí hoy día, entonces igual estoy fuera de las discusiones de los colectivos hiphoperos, estoy al tanto de algunas cosas, pero estando fuera tampoco es fácil cazar las cosas. **Y si echamos la pregunta entonces un par de años pa atrás al momento en que tú trabajaste activamente ¿cuál era el objetivo ahí?** lo que decidí tú, al principio era eso de generar una corriente, de instalar una idea, una visión, una lógica de construcción, y creo que eso lo logramos, fue como un éxito más allá de lo organizativo y orgánico de H2L, fue un éxito el instalar la idea de que el hiphop debía ir *Del Mensaje a la Acción*, de que el hiphop debía construir territorial y autónomamente, de poner un énfasis en el trabajo de hormiga y de la EntretEducación, y creo que hoy día se continúa trabajando mucho con ese horizonte; creo que después, al andar, uno de nuestros objetivos más internos, era ir viendo cómo íbamos construyendo nuestra organización, pero en cuanto a los objetivos hacia afuera, creo que era un poco una búsqueda y creo que no alcanzamos a definir un objetivo, y creo que por eso me cuesta hoy día verbalizar o articular un objetivo, porque creo que todavía el sector del hiphop más organizado carece de un objetivo más estratégico, y creo que nosotros estábamos en esa búsqueda cuando vino nuestra crisis; y por eso te digo que me pillai porque estoy afuera y porque nosotros tampoco alcanzamos a desarrollar un objetivo más claro estratégicamente más allá de instalar esta idea y de darle al trabajo, eso creo que lo hicimos muy bien, pero el segundo paso no lo alcanzamos a dar por la crisis que se nos vimos, y creo que los otros colectivos en los años subsiguientes tampoco lo han logrado porque también les ha faltado una claridad política suficiente pa definir esos objetivos... **y con qué tiene que ver esa claridad política...** pa nosotros tenía que ver con definir un campo de lucha, y en ese sentido podrían haber sido distintas apuestas; podríamos haber optado por articularnos mucho más con la gente que estaba peleando por la educación, y en ese sentido nos hubiéramos topado con la revolución pingüina si nos hubiésemos desarrollado un par de años más, y quizá hubiésemos estado muchos más fuerte y haber sido capaces de juntarnos más propositivamente y hacer un aporte y habernos nutrido de ahí, porque los 800.000 cabros que se movilizaron a lo menos habían unos 150.000 raperos. También hubiera sido hincarle el diente a los medios de información y haber generado medios propios, como revistas, diarios, páginas, radios, sellos que fue una apuesta en algún minuto pero más instintivo, podría haber ido por ahí también la mano de pelear el tema de la contra información, de la disputa ideológica en los medios de comunicación, que es un poco lo que yo estoy tratando de hacer desde lo personal y muy chiquitito con mucho menos impacto que lo que puede hacer una organización; pudo haber sido el arraigo territorial y habernos metido en los comités de vivienda y en las juntas de vecinos y haber desarrollado más el espacio territorial que a nosotros se nos complicó el sostener la organización poblacional desde el hiphop; entonces nos faltó claridad pa concentrarnos y enfocarnos, de concentrarse y desarrollar una propuesta más concreta, más palpable, lo otros es seguir con lo que siempre se ha hecho y que es lo que se sigue haciendo: que es generar espacios de auto-educación y organización que es muy válido, como el generar espacios de difusión de la cultura y las ideas, y de proponer eventos, desde foros a tocatas, el articularse con otros también; pero creo que a todo eso le falta como una proyección mayor que es la pregunta que tú me hacís, no sé por donde iría la mano, pero siento que esa es una búsqueda en la que nosotros estábamos y que hoy día todavía es una búsqueda en la que los cabros todavía están, espero que hoy los cabros todavía se lo planteen como un desafío y como un objetivo que no está construido ni pal hiphop total ni pa las organizaciones que están hoy día-con una palabra que a ti no te gusta- que son las que están a las vanguardias...

Pedro: la vez pasada me dijiste *una cosa es la organización, que debe ir de la mano con otra cosa que es la politización, o sea que organización y politización van de la mano, ¿qué es pa ti la politización dentro del hiphop?*

SubVerso: yo creo que va de la mano con otra palabra que se relaciona que es la concientización, o sea, generar cada vez mayor conciencia entre nosotros a cerca de nuestra realidad y de cómo se ha construido históricamente y actualmente y en el fondo en descubrir las claves de la sociedad en que vivimos, o sea pa mi es salirnos de... nosotros siempre hablábamos de buscar las causas y no solamente los efectos de las problemáticas que vivíamos, porque dentro del mismo hiphop veís caleta de problemáticas, entonces instábamos buscar las causas finales de un montón de problemáticas sociales que en el fondo era un sistema económico y político que estaba en función de los intereses de unos pocos y que buscaba mantener a la mayoría bajo dominación, entonces creo que la politización tiene que ver con develar esas cosas, con que cada vez tuviéramos mayor conciencia de eso, y a la vez que uno va adquiriendo mayor conciencia de so, tiene mayor capacidad de responder en acciones e ideas; entonces era desarrollar mayores niveles de organización de capacidad de análisis, de comprensión, o sea pa mi en el fondo la politización es volverte cada vez más conciente de tu realidad y más comprometido, y creo que el compromiso también es otra clave porque puede haber mucha gente muy consciente de la hueá pero *ahhh estamos cagaos y filo...* compromiso y conciencia.

Pedro: *te quería preguntar de una experiencia, por qué varios núcleos de hiphop se dieron dentro de espacios o de poblaciones tradicionales, la Villa Francia, la Caro, Lo Hermida, la Jaime Eyzaguirre, por qué el hiphop político encuentra un nicho ahí, y qué es lo que ocurre en otras poblaciones que no tienen tanta historia o identidad, como el Volcán...*

SubVerso: yo creo que de alguna forma nos fue más fácil y más cómodo el generare la organización hiphop en esos sectores, creo que nos refugiamos un poco ahí, y en los otros sectores un poco distinto a esos, era un poco más difícil, pero no en el 100% de los casos, fue más difícil construir ahí, porque el discurso y la práctica de nosotros tenía más asidero donde eso era tradición y parte de lo cotidiano, y tiene que ver con lo que te hablaba, el saber identificar bien qué es lo que la gente quería o deseaba y necesitaba, y en esos sectores coincidía lo que nosotros queríamos con lo que la gente de ahí quería, y en otras partes eso no resultaba; y ahí son errores de organizaciones jóvenes, no solamente de composición, sino que organizaciones en etapas de desarrollo, y creo que pasamos por una etapa de sobrevalorar el discurso propio y de valorar muy poco o poner muy poca atención en el sentido común como dominante y en cómo nosotros acercábamos nuestra práctica a eso y viceversa, desde las mismas letras de las canciones no tan incendiarias en algunos casos, sino que respondiendo cosas más sentidas, y creo que ahí está la línea sierra delgada, de no por querer acercarte a la gente o los cabros de cambiar o transformar tu discurso, sino que de mantener tu claridad de quien eres y qué es lo que quieres, y cómo buscar lo que la otra persona busca y desea, porque no nos sirve de nada hacer las cosas entre los 4 o 5 cabros que estaban en el X parte y querían una hueá revolucionaria si los 10.000 cabrios de allá no quieren eso, y eso es chocar contra un muro que es la realidad, ahí el discurso revolucionario no es fácil que prenda... entonces como te digo, nosotros cometimos algunos errores de aprendizaje, de etapas de desarrollo, de decir por ejemplo que cualquiera que no tuviera el discurso de la autogestión por ejemplo, porque nosotros decíamos una hueá y todo el que estuviera fuera de eso no cabía, y claro fuera de las poblaciones tradicionales eso no tenía sentido... **y te acuerdas de los colectivos o talleres de H2L que no estuvieran en poblaciones tradicionales...** ehh, a ver, es que la

mayoría se daba en esos sectores La Caro... estoy tratando de acordarme... **Maipú...** es que era la San Luis y esa igual es como una población tradicional allá... El Volcán era como la menos tradicional, había unos cabros que tenían un taller pero que no eran de H2L que es allá donde vivís tú, en Andes del Sur... en la Granja también y en la Pintana...

Pedro: pa cerrar un poco, cuáles son pa ti los aportes de H2L hacia la construcción de un Movimiento HipHop...

SubVerso: yo creo que H2L tomó muchos elementos de otros lados, se los apropió, los hizo propios, los transformó y los sintetizó, o sea tomamos mucho de otros lados y un resto propio, por ejemplo, la visión Anti-Capitalista, la lucha contra el capitalismo en todos sus aspectos, con una visión de hiphop político de clase de sujeto popular o como querai ponerlo, de los pobres, pa los pobres, con los pobres, eso es un elemento; y el otro elemento creo que es el *Del Mensaje a la Acción* con el trabajo de hormiga y la EntretEducación creo que un aporte que implicaba adaptar la Educación Popular a nuestras formas y realidades, y crear nuestras metodologías y dinámicas nuevas, y adoptar a eso, esos eran nuestros pilares fundamentales, o sea, una lucha por la transformación social, el trabajo social, la educación; y otro aporte en términos organizativos, en generar los espacios, que si bien no las inventamos pal hiphop sí las sistematizamos bien, como el taller y el colectivo hiphop, ahí aportamos con sistematización, con orden, con documentos generados... otro aporte, es que hizo el hiphop visible pa otros sectores de la sociedad.... **Eso era parte de lo que iba a preguntar ahora que tiene que ver con los aportes de H2L pa los sectores que no son hiphop...** o sea, primero yo creo que pal hiphop le sirvió visibilizarse pa ciertos sectores y principalmente pa un activo político que no lo veía ni lo consideraba, y que hoy día muchos locos políticos consideran al hiphop como una hueá válida y presente dentro de las luchas sociales que hace 5 o 6 años no era así, hoy el hiphop está muy validado como arte popular y comprometido; también pa los demás, y pa otros sectores más politizados, lo que logramos nosotros hacer mucho y que fue un aporte importante pal ejemplo que dio, fue cómo construir efectivamente organización poblacional así efectiva, con mística, protagonismo, con alegría, con ganas, que era una hueá que quizá pa muchos era un intento que estaban tratando de hacer pero que era muy difícil; por ejemplo el tema de los Preu eran algo muy efectivo pero a partir de necesidades específicas, pero las ganas, la voluntad, la disposición de luchar de los cabros que estaban con nosotros fue muy impresionante; por ejemplo, cuando nosotros íbamos a las marchas la gente quedaba plop, porque *oohh son cabros jóvenes y de estrato popular* o sea, no éramos ni de la universidad ni de familia política, o sea la mayoría era terriblemente poblacional, y mientras otros llevaban años lográndolo nosotros lo estábamos haciendo, de forma distinta, y estábamos tratando de demostrarle a los demás que así se organiza desde el pueblo, partiendo de esa base, estando en nuestros territorios anclados, hablando el lenguaje de nuestra gente, porque nosotros nos metimos en un sector específico que era el hiphop, y nosotros manejábamos los códigos hablábamos como hiphoperos, y eso nos daba la legitimidad pa levantar una organización desde el hiphop, en cambio mucha gente desde la izquierda estaba tratando de armar algo por aquí o por allá, pero yendo hacia o *insertándose en* que es la típica palabra, y nosotros no nos insertamos porque somos parte de.. Entonces eso creo que es un aporte pal mundo más politizado de ver una hueá que prendía con jóvenes populares.

8- Primera Entrevista Giorgio.

Pedro: una cosa que me quedó dando vuelta... eso de crear un movimiento hiphop, me podrías explicar las diferencias entre la cultura y el movimiento hiphop...

Giorgio: sipo, la cultura es lo que se ve hoy día, las ramas, ahora lo que nosotros queríamos generar era una orgánica fuerte, como un poder natural urbano, puta que si un día venían los políticos o los milicos o quien quiera engrupirnos seamos capaces de razonar y decir no po, nosotros queremos esto y lo otro, y eso vamos a hacer, no esperare a que lo vengán a hacer, sino que construir las y creernos el cuento... **y qué querían hacer...** cosas sencillas que necesitábamos en las poblaciones, como un teléfono público o tener mejores condiciones den las calles, calles de cemento, no de piedras, queríamos tener veredas e iluminación, queríamos tener una cancha bonita, un lugar lindo, un entorno agradable en nuestros sectores, queríamos tener lo mejor en nuestros lugares, y pa eso había que organizarse y hacerlo nosotros mismos no esperar que vinieran los otros hueones a ofrecernos cosas, y es muy difícil porque no estamos educados pa eso, no nos educanda eso, y nos damos cuenta cuando nos juntamos, cuando nos hablamos y en esa época nadie se hablaba...

Pedro: y pa ti, que relación se establece entre el movimiento y la cultura

Giorgio: ahí partimos nosotros, estábamos pendientes de eso, fue un grupo no más, un grupo de gente que se atrevió a organizarse y a tener esa postura, porque también había otra alternativa que era el Sindicato de hiphop que había creado el Claudio Flores que era como más artístico, y que fue un proyecto que se generó que no sé en qué quedó, pero era más artístico, no era más allá del arte cachai, nosotros no po, éramos más allá del arte y de las letras, una base mucho más adelantada de lo que es la música... **y hoy día podemos hablar de un Movimiento hiphop o todavía es un proceso en construcción...** toda vía está en construcción, pero ya al menos están los pilares, y al menos ya está en la historia, porque ya hay experiencias, la Coalixión fue una, HipHopLogía fue otra, ahora es la Red y mañana quizá va a ser otra... **y qué condiciones debieran haber pa que haya un Movimiento hiphop en Chile...** yo no tengo la receta, pero yo creo que son procesos que tienen que ir evolucionando solos weón, no tampoco exigirlos porque la ... puede desaparecer más drásticamente cachai y como todo eso ha sido en base a la inexperiencia y al construir algo en base a lo que cada uno sabe cachai y sin metodología ha sido un proceso natural, todas esas experiencias han sido procesos naturales, por personas que han pensado en hacer eso, no porque la cultura hiphop piense así, tenemos bases de que como Referentes en EE.UU que hicieron esa parte del hiphop, Afrika Bambaata que organizó a los jóvenes en los barrios marginales a través del breakdance, que cuando vio que es cuando todas la pandillas se estaban matando en las esquinas, entonces el loco dijo batallemos pero sin hacernos daño, compitamos quién es el mejor, quién merece tener esa esquina, entonces el que la merezca es el que baile mejor o el que mejor haga las cosas, entonces en base a eso nosotros construimos los talleres y la organización esta de la Coalixión, el ser mejores en la población, el ser destacados en la población, porque hoy día tu veí a los raperos y el 90% es profesional o trabaja, es responsable, y tienen esa conciencia, no como el punk po weón, que es una rebeldía en base a la rebeldía, rebelde por rebelde, pero ... **y esa como responsabilidad que tiene el hiphop se debe a su esencia más popular...** sipo a su esencia popular y a la de cada persona que va desarrollando esa ética más o menos como se puede decir, pero que se fue desarrollando sola, porque el respeto se fue generando en el hiphop fue generado por personas no por un libro que dijera loco pa hacer hiphop hay que tener respeto o estas condiciones, no está escrito ni estipulado, es sólo práctica cotidiana, y en base a esa práctica cotidiana tú vas aprendiendo, y tú eliges con qué te quedas, qué es lo mejor pa ti y qué no...