



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

**CULTURA POPULAR Y CONTRAHEGEMONÍA EN LAS LÍRICAS  
DEL RAP CHILENO INDEPENDIENTE**

**Memoria para optar al grado de Magíster en Literatura, mención  
Hispanoamericana y Chilena**

**Estudiante: Eduardo Asfura Insunza**

**Profesor Guía: Dr. Horst Nitschack**

**Santiago, Chile  
2011**

## EPÍGRAFES

Porque el rap es parte / del arte popular, / que no es arte de salón, / es arte marginal; / la voz poblacional, / que es más que ritmo y poesía: / es el *soundtrack* y el retrato fiel / de nuestro día a día.

Andi Portavoz

O rapper não possui mitologia nem habita o Parnaso, mas caminha no chão de asfalto da cidade e tenta transformar em canto a matéria vulgar, suja e violenta do cotidiano.

Ferreira Gullar

## **DEDICATORIA**

A Paula, amor que me ilumina.

A la memoria de Salvador Asfura Lama, mi padre (1923 – 2011).

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Paula Jaramillo, por su amor, confianza y consejos; antes, durante y después de la elaboración de este trabajo.

Deseo agradecer también a las familias Asfura Insunza y Martínez Jaramillo, por su permanente afecto y preocupación. A mis queridos amigos Nino, Gaby, Marcelo, Sally, Glenda, Cote, Andrea y Roberto, por mantener alejada la tentación de su compañía durante esta temporada de “arresto domiciliario”.

De igual modo, agradezco a los profesores del programa de Magíster en Literatura de la Universidad de Chile, por conducirme en esta maravillosa experiencia de conocimiento. De manera especial, al profesor Horst Nitschack, por sus oportunos consejos y orientaciones en el desarrollo de esta investigación.

## TABLA DE CONTENIDOS

	<b>Página</b>
<b>EPÍGRAFE</b> .....	2
<b>DEDICATORIA</b> .....	3
<b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	4
<b>TABLA DE CONTENIDOS</b> .....	5
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	8
<b>RESUMEN</b> .....	9
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	10
Propósitos y objetivos generales.....	14
Delimitación de la muestra.....	17
Antecedentes.....	19
<b>CAPÍTULO I</b> .....	24
<b>ORÍGENES DEL RAP</b> .....	24
1.1.- Desarrollo del Hip Hop en Chile.....	31
<b>ARTISTAS INVITADOS</b> .....	38
1.1.1.- Subverso y Conspirazion.....	38
1.1.2.- GuerrilleroKulto.....	46
1.1.3.- Trovadores Tales.....	52
1.1.4.- Portavoz y Salvaje Decibel.....	57



Conoces mi barrio.....	138
Escribir, verbo sin fin.....	142
Es T.V.icio.....	145
Nuestra rabia.....	150
Luchín.....	153
Memoria rebelde.....	156
Puetas subterráneos.....	163
Terroristas.....	166

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

	<b>Página</b>
<b>Ilustración 1:</b> Vicente Durán (Subverso).....	37
<b>Ilustración 2:</b> Conspiración.....	37
<b>Ilustración 3:</b> Rodrigo Cavieres (Guerrillerokulto).....	45
<b>Ilustración 4:</b> Trovadores Tales.....	51
<b>Ilustración 5:</b> Andi Portavoz.....	56
<b>Ilustración 6:</b> Salvaje Decibel.....	56



## RESUMEN

El presente trabajo aborda la dimensión poético-textual de la canción Rap, considerándola un tipo específico de discurso poético de la cultura popular, cuya performance – caracterizada por un acto de escritura y recitación de actitud posmoderna y rupturista hacia la obra de arte idealizada (no obstante presentar vínculos estéticos con la tradición) -, remite al contexto ideológico y estilístico de las subculturas juveniles y la comunicación de masas. Se postula que las creaciones de los grupos de rap chileno independiente son discursos estéticos que confrontan las imposiciones hegemónicas neoliberales, mediante la elaboración de una poética singular, que no se limita a reproducir las determinantes expresivas de este movimiento musical de masas ni la lógica mercantilista de la industria cultural, sino que se reapropia de dichas bases y expresa problemáticas propias de los grupos subalternos de la sociedad chilena.

### **Palabras claves:**

Poesía, recursos poético, canción Rap; subculturas juveniles, cultura popular, hegemonía y contrahegemonía, posmodernidad.

## INTRODUCCIÓN

Reconocido como una de las subculturas juveniles<sup>1</sup> de mayor difusión y vitalidad expresiva de las últimas tres décadas, el HipHop contiene la multiplicidad de desafíos, propuestas y contradicciones de la cultura popular urbana.<sup>2</sup> Ya desde sus inicios, a comienzos de la década del '70 en los barrios

---

<sup>1</sup> El concepto Subcultura ha sido interpretado al menos de tres maneras: La primera de ellas, en el contexto de estudios de la Escuela de Chicago, en el que se relaciona con las prácticas de los grupos marginales de la ciudad, aunque sin llegar a una apertura del campo de investigación ni a la incorporación de la mirada de los sujetos que componen dichos grupos. Una segunda concepción es la compartida por los autores Stuart Hall y Dick Hebdige, del *Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies*, para quienes la subcultura se relaciona con las prácticas antihegemónicas de los jóvenes británicos de los '70 (*punks, skinheads, teddy boys, mods, etc.*), quienes expresaban su rechazo a la cultura parental y dominante mediante la adopción de estilos contestatarios y de resistencia. “A finales de los'80, algunos teóricos cuestionan la validez del término para esa década. Las principales críticas son: Ver a los jóvenes como personas flotantes y con fronteras inestables (Frith, 1983; Bennett, 2001), como consumidores (Chambers, 1985; Miles, 1995) o, en su defecto, como una resistencia hacia la clase trabajadora y a la cultura hegemónica exclusiva del sexo masculino (Mc Robbie, 1980) y de consistencia uniforme (Muggleton, 2000); entender a la subcultura como deseosa por derrocar a la cultura dominante (Jenkins, 1983) y exclusivo enfoque en los jóvenes británicos de la posguerra (Waters, 1981; Bennett, 2004). (Arce Cortés, 2008: 262)”. Surge así una corriente que, basada en la herencia de los estudios culturales, reactualiza el concepto en las nuevas manifestaciones y realidades culturales: los estudios posculturales (*post cultural studies*). Hoy podemos comprender el concepto Subcultura en un diálogo con otros términos equivalentes, como Contracultura, Tribus Urbanas o el propio concepto de Culturas Juveniles.

<sup>2</sup> En relación a dichas propuestas y contradicciones, adherimos fundamentalmente a lo propuesto por Storey (2002), quien relaciona el concepto neogramsciano de cultura popular con las estrategias de apropiación de las subculturas juveniles, mediante el consumo activo de los textos y prácticas de las industrias culturales: “Los productos se combinan o se transforman de maneras que no eran las que pretendían sus productores; los bienes de consumo se rearticulan para producir significados «opositores». De este modo, y a través de patrones de comportamiento, modos de hablar, gustos musicales, etc., las subculturas juveniles se inician en formas simbólicas de resistencia tanto a la cultura dominante como a la cultura parental”(Storey, 2002: p.169)

pobres de Nueva York, el movimiento nace con una voluntad de denuncia de la violencia material y simbólica que las instituciones hegemónicas<sup>3</sup> imponen a las minorías raciales. Dicha intencionalidad discursiva, que con el tiempo adquiere una rica versatilidad estética y de contenido, al adaptarse a las nuevas formas expresivas y demandas de los grupos minoritarios de la sociedad global (ya no sólo raciales, sino además de género, sociales, culturales, económicos, etc.), se manifiesta en sus cuatro elementos de expresión artística: el baile conocido como *break dance*, el arte plástico llamado *graffiti* y las figuras del *Disc Jokey* (DJ) y el *Master of Ceremonies* (MC). El arte musical que estos dos últimos desarrollan es el Rap, cuya etimología corresponde a la conjunción de las palabras inglesas *rhythm and poetry*.<sup>4</sup>

El presente trabajo aborda la dimensión poético-textual de esta forma de canción, considerándola un tipo específico de discurso poético de la cultura

---

<sup>3</sup> El concepto gramsciano de hegemonía, referido a las imposiciones morales e intelectuales que una clase dominante administra mediante el consenso, permite un análisis más autónomo del concepto de cultura popular: "La cultura popular ya no es una cultura impuesta de manipulación política, para parar la historia (la Escuela de Francfort]: ni tampoco es el signo del declive social y la decadencia (la tradición de la cultura y la civilización); tampoco es algo que emerge espontáneamente desde abajo (algunas versiones del culturalismo); tampoco es una máquina de significados que impone subjetividades a sujetos pasivos (algunas versiones del estructuralismo). En vez de estos y otros enfoques, la teoría de la hegemonía nos permite pensar en la cultura popular como una mezcla de intenciones y conraintenciones «negociada»; algo que viene de «arriba» y de «abajo», algo «comercial» y «auténtico»; un equilibrio de fuerzas en movimiento entre resistencia e incorporación."(Ibíd. pp. 169-170)

<sup>4</sup> Según otra versión, la música rap adquiere su nombre de la palabra inglesa *rap* /ræp/, que a partir del siglo XVIII se emplea como sinónimo del verbo "decir". "A mediados del siglo XX se comienza a utilizar como equivalente de 'conversar' en el dialecto del inglés hablado por los afroamericanos de Estados Unidos y de ahí pasa a usarse para designar al estilo musical" (Rap. Wikipedia. Extraído el 25 de abril de 2011 desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Rap>)

popular, asentado en las posibilidades expresivas de una oralidad secundaria<sup>5</sup> y cuya performance<sup>6</sup> remite al contexto ideológico y estilístico de las subculturas juveniles y la comunicación de masas. Al valorar el rap chileno como una manifestación popular del género discursivo de la canción se reconoce, también, la función social de una literatura en permanente cambio, “que contradice las limitaciones canónicas impuestas por factores críticos, que la relacionan únicamente al ejercicio de la escritura” (Antequera, 2008: p. 94)

Aún cuando es el análisis de la dimensión estética el que conduce el sentido de este trabajo, al abordar el rap como acto de escritura y recitación, que adopta una actitud postmoderna y rupturista hacia la obra de arte en su concepción idealizada, pero que, a su vez, se encuentra firmemente arraigado en la tradición popular, nuestro análisis se articula necesariamente con el contexto cultural de la propuesta. En relación a ello, se plantea que las

---

<sup>5</sup> El concepto surge de la categorización que Walter Ong (citado en Domínguez, 2011: p.7) realiza de las culturas orales, al considerar como oralidad secundaria a las expresiones de la actual cultura de alta tecnología, en las que se mantiene una nueva oralidad mediante el teléfono, la radio, la televisión y otros aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión”.

<sup>6</sup> De acuerdo con Austin (1962: pp. 5-6), existiría un tipo de “oraciones performativas”, “que hacen o performan lo que están diciendo”. A partir de ello, el estudio de la performance considera el análisis de las más variadas formas de acciones humanas, en relación a los campos culturales en que se despliegan. Como plantea Madrid (2009), “El hecho de que los estudios de performance estén fundados en la noción de “performatividad” como una cualidad del discurso permite a los académicos del performance enfocarse no sólo en una gran variedad de fenómenos como acciones, procesos, o performances dentro de actividades en las que explícitamente se dan performances - como la música, la danza, el teatro o los rituales - hasta otro tipo de fenómenos como son la construcción de identidades, el uso enunciativo del lenguaje, el activismo político o el uso del cuerpo en la vida cotidiana.”

canciones de rap de los grupos chilenos son discursos que confrontan las imposiciones hegemónicas, mediante la construcción de una poética singular, cuya performance artística no se limita a reproducir las determinantes expresivas del movimiento musical de masas ni a reproducir la lógica mercantilista de la industria cultural,<sup>7</sup> sino que se reapropia de dichas bases para expresar problemáticas de la realidad cultural popular de nuestro país. Se trata de una poesía que transita por “la cuerda de lo cívico”<sup>8</sup>, expresando su compromiso con la problemática social y política del ser humano. Como plantea Marília Gessa (2007), “Longe de ser considerado, hoje, um eleito dos deuses, para Adorno (1980), o poeta é um representante do sujeito social e que encontra na poesia uma forma de resistência e de luta pela autonomia do homem.”

Esta visión se complementa con los planteamientos de Williams (1998), quien expone el rol histórico del poeta en la modernidad:

---

<sup>7</sup> De acuerdo con la definición de la UNESCO (...) “una industria cultural existe cuando las mercancías y servicios culturales son producidos y reproducidos, almacenados y distribuidos en líneas industriales y comerciales, es decir, en gran escala y de acuerdo con una estrategia basada en consideraciones económicas y no en un interés por el desarrollo cultural”. (citado en Frith. S. 2009. Industrias Culturales. Recuperado el 25 de julio de 2011: <http://oficinadegestioncultural.wordpress.com/2009/04/29/industrias-culturales/>). De forma complementaria a dicha definición, se pueden considerar los planteamientos de Manuel Antonio Garretón (2003, pp. 170 – 171), quien señala que “las industrias culturales conforman realidades híbridas, con un componente económico y otro cultural, es decir, con dos lógicas que a menudo entran en tensión. La cultura penetra a través del mercado, del encuentro entre cultura y economía, a través de los bienes culturales como bienes económicos”.

<sup>8</sup> La expresión es del poeta Gonzalo Rojas y se refiere a las corrientes poéticas de explícito contenido político y social.

(...) there seems to be a double overcoming demanded of the modern poet who would take upon himself or herself the business of history, of being in history, or responsibility toward it and of conscious enactment of it. Not only is one presuming mightily to take oneself as the case, but even the larger group to which one belongs seems invariably to have a tangential relation to the direct realm of politics and social choice, to that the world that one hopes is to be affected by the labors of the poet and the poem. (Ibid. p. 29)

Basados en esta visión, planteamos que el rap y las prácticas discursivas de los raperos elaboran una poética que contribuye a la articulación de la subjetividad individual y colectiva de los jóvenes de los grupos populares, como también a la preservación de la memoria histórica de dichos grupos. De este modo, la canción rap se constituye en una fuente de expresión y provisión de sentido para un amplio grupo de personas en nuestro país.

### **Propósitos y objetivos generales**

El principal propósito de este trabajo es motivar un acercamiento y contribuir a la legitimidad artística de las canciones de rap chileno independientes, desde un enfoque crítico, que además de describir las principales características de este género discursivo y analizar la propuesta temática de sus líricas, nos acerque al fenómeno cultural de su contexto de producción. La importancia de esto último queda en evidencia al comprobar que los propios raperos se reconocen dentro de la tradición reivindicativa, contestataria y poética de la canción popular, con todas las implicancias

culturales que ello conlleva (por ejemplo, la complejidad de criticar al poder y la riqueza, al tiempo de estar también sujetos a las normas del consumo cultural y a las reglas de juego de la industria cultural). Se busca, así, analizar el rap como un subgénero poético, inserto en el contexto del cancionero popular urbano, cuyas prácticas discursivas se articulan desde la noción de subcultura juvenil y estilo de Dick Hebdige (2004) y experiencia estética pragmática de Richard Shusterman (2002).

En relación a lo anterior, cabe destacar que aún cuando la premisa interpretativa de este trabajo se funda en una noción ampliada de Literatura, que cuestiona las jerarquías de lo culto y lo popular y problematiza la tradicional concepción del texto, como la exclusiva manifestación de lo literario, al analizar estas canciones se ha priorizado un enfoque estético – crítico, evitando una interpretación demasiado sociologista, incapaz de prestar atención a las batallas que se libran en el ámbito de la forma y sus estrategias de lenguaje (Richard, 2000). Se trata de abordar el rap como una forma de expresión artística popular, constituida por música y lenguaje verbal, desde una mirada que no pasa por alto que el rap es un híbrido de música, escritura y recitación, en el que elementos como el propio uso de la voz poseen una doble función, estética y semántica. Por ello, considerando el especial carácter del discurso del rap y las rupturas que, sin duda, presenta frente al canon literario, se presentan algunas precisiones metodológicas, que explican la valoración y

formas de abordar el soporte verbal/musical propio de dichas formas discursivas.

Junto a lo anterior, este trabajo hace también hincapié en las formas de subjetivación de lo popular. En los últimos años, y especialmente a partir del trabajo de autores como Michel de Certeau (2000), las investigaciones sobre cultura popular se han enfocado en buena medida en comprender la forma de construcción de la cotidianeidad de los sujetos de las clases populares, pero ya no desde la concepción de una asimilación pasiva y alienada de los intereses hegemónicos, sino más bien a partir de lo que el autor francés llama “una cacería furtiva”<sup>9</sup>; esto es, desde la diversa y rica creación con que los miembros de las clases subalternas se apropian de los códigos de producción del poder, metaforizándolos desde una lectura del desvío y fundando nuevas formas culturales de interacción social.

Frente a la doble desapropiación producida por las dimensiones económicas y culturales del capitalismo en su fase neoliberal; esta es, la del trabajo y la del propio sentido de la vida, los jóvenes raperos construyen su subjetividad a partir de un acto de creación artística y la identificación radical con los productos de dicha creación. Como sostiene Martin Barbero (1991) comentando a Castells, las personas le devuelven sentido a la vida “resistiendo” desde el ámbito de las culturales regionales y el ámbito del barrio,

---

<sup>9</sup> Ibid., p. 38



ambos igualmente precarios, sometidos al proceso de fragmentación y dispersión, pero desde ellos los movimientos sociales vinculan profundamente la lucha por la vida digna a la lucha por la identidad.

### **Delimitación de la muestra**

La presente exploración se circunscribe a un corpus de nueve canciones, producidas de forma independiente entre los años 2000 y 2011 por grupos de rap de la Región Metropolitana. Estas canciones son: Es T.V.icio y Nuestra Rabia, pertenecientes al disco ¡Apaga la Tele! de Conspirazion<sup>10</sup>; Luchín y Escribir, Verbo Sin Fin, del disco Con-Ciencia Social de GuerrilleroKulto<sup>11</sup>; Puetas Subterráneos y Al Pueblo le Asusta la Revolución, de Andi Portavoz<sup>12</sup>, Conoces mi Barrio, del disco Primer Acto de Trovadores Tales<sup>13</sup>, y Terroristas y Memoria Rebelde de Subverso.<sup>14</sup>

Un importante criterio de selección de dicha muestra ha sido el carácter independiente de las producciones: Todas las canciones han sido grabadas en estudios caseros y distribuidas por los propios artistas en Internet (o de mano en mano). Resulta muy fácil acceder a dicho material, ya que se encuentra

---

<sup>10</sup> CONSPIRAZION. (2006) *¡Apaga la Tele!* (CD) Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>11</sup> GUERRILLEROKULTO. (2010). *Con-Ciencia Social* (CD). Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>12</sup> ANDI PORTAVOZ. (2010). *Rap se Escribe con R de Revolución*. (CD). Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>13</sup> TROVADORES TALES. (2000). *Primer Acto*. (CD). Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>14</sup> SUBVERSO. (2011). (CD). Santiago de Chile: Producción Independiente.

disponible en la red para su descarga inmediata, desde sitios, blogs y páginas personales. Las conocidas plataformas de Internet Myspace y Youtube son usadas, también, con profusión por los grupos de rap nacionales para dar a conocer su música.

Otro criterio de selección ha sido el sentido social de las letras. Todos los grupos analizados adscriben a la denominada corriente “consciente” de la música rap. Ésta se trata de un subgénero del estilo, caracterizado por el contenido social de las letras, en las que se denuncian las condiciones de vida de los grupos subalternos, con énfasis en temas como la pobreza, exclusión, desigualdad, etc. Aunque en ocasiones se hace una distinción entre esta corriente y la forma política del rap, la mayor parte de los raperos chilenos sólo realiza una distinción entre rap *comprometido*<sup>15</sup>, que incluiría lo político y social como temas inseparables, y la vertiente más comercial del movimiento. En su estudio sobre el desarrollo del HipHop en Chile, Pedro Poch Plá (2011) realiza una esclarecedora descripción de esta vertiente del HipHop, caracterizando su vinculación con el mundo popular:

El HipHop 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 HipHop 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 HipHop que se autogestiona, desde el completo y el choripán, hasta las producciones musicales de excelente calidad y producidas por sus

---

<sup>15</sup> La cursiva es nuestra.

mismos creadores, sin más intermediarios; que realiza Tokatas (sic) por la Solidaridad y Festivales de HipHop de primera línea, legitimados y reconocidos por todos quienes conocen algo de esta kultura (sic). (Ibid. pp. 24 – 25)

Un tercer criterio de selección ha sido el cronológico: todos los grupos con los que se ha trabajado pertenecen a la llamada “Novísima Escuela”, es decir, producciones y registros desde el año 2000. Dicho criterio forma parte de la tradicional segmentación que se realiza de las etapas de desarrollo del HipHop en Chile. En dicha categorización se llama “Vieja Escuela” a los grupos pertenecientes a la etapa fundacional del rap chileno y “Nueva Escuela” a los grupos de la masificación del fenómeno en la década de los '90.<sup>16</sup>

## **Antecedentes**

A pesar de que el movimiento HipHop ha cumplido ya más de dos décadas de activa presencia en nuestro país, sus expresiones artísticas se mantienen relativamente al margen de la crítica y valoración académicas. Los pocos estudios vinculados al tema provienen, generalmente, de la sociología y antropología. Más allá de dicha importante mirada, el análisis discursivo y la valoración estética de producciones como grafitis y canciones de rap son casi

---

<sup>16</sup> El análisis más detallado de estas etapas y la caracterización más acabada de los grupos que conforman la muestra se encuentra en el capítulo correspondiente a la historia del rap chileno.

inexistentes en los estudios literarios de nuestro país. Distinta es la situación en países como Estados Unidos, Brasil, Francia o España, donde existe una amplia valoración del fenómeno estético del rap.

Sobre el rap en nuestro país, el trabajo de investigación más exhaustivo que hemos encontrado ha sido el libro *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento HipHop en Chile (1984-2008)*, de Pedro Ploch Plá. Dicha obra nace de la revisión y corrección de su tesis de Licenciatura en Historia, de la Universidad de Chile, dirigida por Gabriel Salazar. Se trata de una obra que, problematizando los debates sobre juventud en nuestro país y, desarrollando una perspectiva crítica sobre el concepto de Tribus urbanas, hace un recorrido por el desarrollo de la cultura HipHop en Chile y analiza sus principales experiencias de organización colectiva. Junto a este trabajo, hemos encontrado la investigación del autor danés Rainer Quitzow, *Hip Hop in Chile: Far from NYC (Lejos del Centro)*<sup>17</sup>, en la que se revisa el desarrollo histórico del HipHop chileno, específicamente en relación a la articulación de identidad cultural urbana y las prácticas culturales de la juventud en nuestro país. Se trata de una tesis escrita en inglés, para la Universidad de Nueva York. Junto a ello, la tesis de Gabriela Jiménez<sup>18</sup> sobre el graffiti en Santiago aborda el arte del graffiti desde las tensiones modernidad / posmodernidad, como una forma de escritura

---

<sup>17</sup> QUITZOW, R. (2001). *Hip Hop in Chile: Far from NYC (Lejos del Centro)*, Thesis for a B.A. in Metropolitan Studies, New York University.

<sup>18</sup> JIMENEZ, G. (2004). *Escritura (post)moderna de lo (no) in-formable*, Tesis de Grado, Departamento de Literatura, Universidad de Chile.

que, frente a la crisis de representación del lenguaje, constituye la expresión última de “una individualidad truncada”. Los vínculos entre dicha investigación y el presente trabajo son, sin embargo, marginales, ya que la autora no aborda la música rap, sino más bien lo periférico del Hip Hop, como el lugar desde el cual se sitúan predominantemente los sujetos productores de grafitis. Por su parte, el artículo *Cultura Urbana Hip-Hop: Movimiento Contracultural Emergente en los Jóvenes de Iquique*, de Mario Moraga y Héctor Solórzano<sup>19</sup>, realiza un análisis sociológico centrado en las nuevas formas de asociación juvenil urbana, como parte del debate sobre el acercamiento a las prácticas juveniles en Latinoamérica.

En Estados Unidos, una de las investigaciones más influyente sobre el fenómeno de la música rap es la desarrollada por el filósofo estadounidense Richard Shusterman, en su obra *Estética Pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*. En dicha obra, Shusterman realiza un estudio pionero sobre el HipHop, que se suma a su importante contribución a la legitimación del arte popular en general. Junto a dicho trabajo, resultan también relevantes los estudios de Potter<sup>20</sup>, que analiza la dimensión política del HipHop, a la luz de la

---

<sup>19</sup> MORAGA GONZALEZ, Mario y SOLÓRZANO NAVARRO, Héctor. *Cultura Urbana Hip-Hop: Movimiento Contracultural Emergente en los Jóvenes de Iquique*. Revista Última Década. [En línea]. 2005, vol.13, n.23, pp. 77-101.

<sup>20</sup> POTTER, R. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany, NY: State University Press. (En línea).

posmodernidad, y de Rose<sup>21</sup>, que examina la importancia de los elementos de la cultura negra en el desarrollo de la estética del rap.

En el contexto europeo, por su parte, uno de los artículos más esclarecedores que hemos encontrado sobre la música rap es el del autor italiano Santos Unamuno<sup>22</sup>, quien realiza una completa revisión del fenómeno desde la hipótesis de reapropiación cultural, y especialmente lingüística, que los jóvenes europeos han llevado a cabo de esta expresión artística.

En Sudamérica, en tanto, Brasil es uno de los países donde nos ha sido posible encontrar una mayor fuente de estudios críticos sobre el rap y el movimiento HipHop, aunque en su mayoría provienen de los estudios sociológicos y antropológicos, más que de la literatura. A manera de referencia, nombraremos las tesis de Gonçalves<sup>23</sup>, centrada en el estudio del HipHop en Río de Janeiro, la de José da Silva<sup>24</sup>, que aborda la dimensión sociocultural del

---

<sup>21</sup> ROSE, T. (1994). *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.(En Línea)

<sup>22</sup> SANTOS, E. *El resurgir de la Rima: Los poetas románicos del rap*. Centro Virtual Cervantes (En línea)

<sup>23</sup> GONÇALVES, Tânia Amaro Vilela. (1997). *O grito e a poesia do gueto: rappers e movimento hip-hop no Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ.

<sup>24</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. (1998). *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP.

rap en Sao Paulo, y la de Marco Tella<sup>25</sup>, enfocada en la exploración del rap como articulador de identidad en contextos periféricos.

---

<sup>25</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz. (2000). *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como voz da periferia*. São Paulo: PUC/SP.

# CAPÍTULO I

## ORÍGENES DEL RAP

Muchas han sido las etiquetas atribuidas al rap en estos últimos treinta años, desde que el fenómeno HipHop comenzó a cobrar vitalidad entre los jóvenes de los barrios marginales de Nueva York. Hay quienes han hablado de él como “la última revolución negra”, pero también hay quienes piensan - a pesar de su ya probada longevidad - que se trata sólo de una moda, vinculada a las estrategias de *merchandising* de la industria cultural. Estas interpretaciones tan diversas del rap revelan lo difícil que resulta encasillarlo en una definición precisa y definitiva, que logre representar un conjunto de valores tan disímiles como sus discursos de incitación a la violencia, sus reclamos pacifistas de unidad, sus oscilaciones entre el materialismo y la espiritualidad y la contraposición de elementos conservadores y revolucionarios en sus propuestas.

Lo innegable es que después de más de tres décadas, la música del Hip Hop ha trascendido las fronteras de su país de origen - Estados Unidos - y ha dejado de ser un fenómeno minoritario, traspasando barreras lingüísticas y culturales para instalarse como parte fundamental de la cultura popular occidental. En este sentido, el rap constituye una de las formas artísticas más



originales de la actualidad, en cuyas formas expresivas se reúnen elementos tan aparentemente disímiles como la valoración de la tradición oral, propia de los grupos marginales de la ciudad letrada de Rama (1998), con el desarrollo tecnológico y la realidad mediatizada de la sociedad global.

Para comprender el valor poético de la canción de rap chilena, se requiere de una breve caracterización del contexto cultural y socioeconómico en el que nació y se desarrolló: la zona sur del barrio del Bronx, desde donde la música comenzó a difundirse, a partir de una singular realidad cultural y económica, detallada por Rose:

Hip hop is a cultural form that attempts to negotiate the experiences of marginalization, brutally truncated opportunity, and oppression within the cultural imperatives of African-American and Caribbean history, identity, and community. It is this tension between the cultural fractures produced by postindustrial oppression and the binding ties of black cultural expressivity that sets the critical frame for the development of hip hop. (1994; p. 21)

Tal como esta autora describe, a mediados de la década del '70 las zonas urbanas de Estados Unidos se enfrentaban a los procesos de reestructuración económica de la postindustrialización. En ella, el crecimiento de la red multinacional de telecomunicaciones, la revolución tecnológica y la serie de oleadas migratorias de los países del llamado “tercer mundo” modificaron la economía y el mercado laboral, el que paulatinamente cambia de un modelo de ocupaciones manuales a una economía terciaria. En este escenario, quienes sufrieron las peores consecuencias fueron los sectores más

desposeídos de la sociedad y, especialmente, los nuevos inmigrantes, quienes quedaron desprotegidos por los frecuentes recortes de presupuesto estatal. Esta situación, particularmente grave en el sur del Bronx, se agravó por las políticas de reorganización urbana. Es así como el aumento de la violencia, drogadicción y delincuencia construyen el ícono negativo del sur del Bronx, instalándolo en el imaginario colectivo como una zona marginal y peligrosa.

Como explica Rose:

The new ethnic group who made the South Bronx their home in the 1970s, while facing social isolation, economic fragility, truncated communication media, and shrinking social organizations, began building their own cultural networks, which prove to be resilient and responsive in the age of high technology. (ibid, p. 34).

No es arriesgado afirmar que la sociedad estadounidense ya había condenado a estos barrios, a partir de la premisa de que en este proyecto de viviendas públicas para la comunidad de afroamericanos e inmigrantes sólo podrían llevarse a cabo actividades ilegales, como el tráfico de drogas. Pero será precisamente en estas zonas donde algunos miembros de las comunidades afroamericanas y afrocaribeñas, aislados y excluidos del mundo del trabajo, utilizarán instrumentos de la tecnología industrial para afirmar su identidad y crear la cultura alternativa del HipHop.

Las características de este origen pueden ser vinculadas con los planteamientos de dos autores franceses, Pierre Bourdieu y Michel de Certeau, acerca de las posibilidades de autodeterminación de los grupos minoritarios.

Mientras que Bourdieu (1988) tiende a dar más peso a las limitaciones estructurales impuestas a los consumidores, que impiden su acceso a los recursos materiales y simbólicos, de Certeau (2000) critica este modelo estructurado de reproducción social y hace hincapié en la capacidad de los grupos subordinados para eludir el orden social existente, mediante tácticas de resistencia popular. Aún cuando dichas estrategias no conduzcan necesariamente a un cambio social, para de Certeau es claro que en ellas se crean instancias de autonomía, que posibilitan la autodeterminación y la oposición a la hegemonía, como una forma de tensionar los límites a los que el poder nos lleva en cuanto sujetos históricos:

(...) se insinúan así un estilo de intercambios sociales, un estilo de invenciones técnicas y un estilo de resistencia moral, es decir, una economía de la "dádiva" (de generosidades en desquite), una estética de las "pasadas" (operaciones de artistas) y una ética de la tenacidad (mil maneras de rehusar al orden construido la condición de ley, de sentido o de fatalidad).<sup>26</sup> (Certeau, M.; 2000: pp. 31-32)

Desde esta perspectiva, el HipHop surge históricamente como una estrategia de reapropiación cultural, fundada sobre cuatro formas de expresión artística, a las que los raperos de todo el mundo se refieren con frecuencia como "los cuatro elementos": el arte del grafiti (o escritura), el *break dance*, tipo de danza en el que los bailarines ponen en juego una gran cantidad de destrezas corporales y que, según la versión popular de su origen, simbolizaría

---

<sup>26</sup> Op. Cit. pp. 31 - 32

los sufrimientos de los afroamericanos en la guerra de Vietnam, y las figuras del *Disc Jokey* (DJ) y el *Master of Ceremonies* (MC). La combinación de la técnica de éstos últimos da origen al arte musical del *Rap*, cuya base se obtiene, fundamentalmente, de la manipulación que el DJ realiza de un par de tocadiscos, de manera complementaria con la producción de efectos sonoros conocidos como *scratch*, *back to back* y *quick cutting*. En esta puesta en escena, el MC es la persona que “habla” o canta la poesía del rap<sup>27</sup>

Aunque las raíces del HipHop pueden encontrarse en general en la música afroamericana y últimamente en la música africana, el pionero del rap y quien más influyera en su desarrollo en los inicios del Bronx es un DJ jamaquino conocido como Kool Herc, quien emigró desde Kingston a Nueva York en 1967. Fue él quien introdujo en las *block parties*<sup>28</sup> el *sound system*<sup>29</sup> de

---

<sup>27</sup> El parcial declive de la popularidad del *break dance* y del *graffiti* en los últimos años, al menos en relación a la explosiva difusión de la música, han llevado a una homologación de los términos Hip Hop y Rap, usándose imprecisamente como sinónimos.

<sup>28</sup> Una *block party* es una fiesta pública y multitudinaria que congrega a muchos miembros de un mismo barrio. El nombre proviene del tipo de fiesta, que en ocasiones produce el cierre de todo un block (manzana) al tráfico de vehículos. Muchas veces tiene lugar una celebración donde se toca música y se baila, y se instalan puestos de comida o actividades para niños. Las *block parties* ganaron popularidad en Estados Unidos durante los años 1970. Estas fiestas eran normalmente organizadas en el exterior, y se comenta que la energía para el sound system de los DJ's era tomada ilegalmente de los postes de alumbrado público.

<sup>29</sup> Tal como se explica en el sitio de internet Wikipedia, “el concepto de *sound system* surgió en los años cincuenta en Kingston, Jamaica. Los DJs solían cargar un camión con un generador de electricidad, tocadiscos y altavoces gigantes para montar fiestas en la calle. La escena de sound systems está considerada como uno de los elementos cruciales en el desarrollo de la música jamaicana moderna, y fue de vital importancia para el surgimiento de estilos como ska, rocksteady, reggae y dub. En la época en que muchos jamaquinos emigraron al Reino Unido, llevaron consigo ésta cultura del sound system, que quedó instalada en las islas británicas desde los años

Jamaica a Estados Unidos y trabajó con lo que luego sería la técnica básica de la música rap: poner dos discos idénticos en un par de tocadiscos y luego, mediante el uso de una mezcladora, aislar los *breaks* de percusión<sup>30</sup>. De esta manera, el músico alternaba los *breaks* de batería en ambos tocadiscos y creaba una canción nueva a partir de distintas secciones rítmicas, con el propósito de que la audiencia bailara o para proporcionar una base musical al canto del MC.

Como se puede apreciar, se trata de una técnica de collage e hibridez musical, en la que los préstamos intertextuales se reproducen con naturalidad. Sobre esta técnica y los orígenes del rap, el propio Kool Herc plantea:

Hip-Hop, the whole chemistry of that came from Jamaica, cause I'm West Indian. I was born in Jamaica. I was listening to American music in Jamaica and my favorite artist was James Brown. That's who inspired me. A lot of the records I played were by James Brown. When I came over here I just had to put it in the American style and a drum and bass. So what I did here was go right to the "yoke". I cut off all anticipation and played the beats. I'd find out where the break in the record was at and prolong it and people would love it. So I was giving them their own taste and beat percussion wise. Cause my music is all about heavy bass.<sup>31</sup>

---

setenta." (Recuperado en línea el 27 de junio de 2011, desde [http://es.wikipedia.org/wiki/Sound\\_system\\_\(Jamaica\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Sound_system_(Jamaica)))

<sup>30</sup> En el lenguaje del DJ, un break es la pieza donde todos los elementos de una canción, excepto la percusión, desaparecen durante un tiempo. Esto es distinto de un "breakdown", una sección donde la composición es deliberadamente "deconstruida" en elementos mínimos (generalmente, la percusión o la sección de ritmo de la voz) y todas las otras partes siendo gradualmente o repentinamente silenciadas.

<sup>31</sup> Entrevista a Kool Herc. Recuperada en línea el 28 de junio de 2011, de <http://www.daveyd.com/interviewkoolherc89.html>.)

Con el tiempo, las técnicas del DJ se fueron complejizando, por lo que éste cedió por completo la tarea del micrófono al MC, quien comenzó a desarrollar rimas cada vez más elaboradas, aunque siempre con el propósito de entretener a la multitud en las fiestas callejeras. El primer grupo de rap (o *crew de MC's*) de la historia fue Kool Herc & The Herculoids, formado por el propio músico jamaicano y dos de sus amigos, apodados Coke La Rock y Clark Kent.

De esta manera, a fines de los '70 la técnica de “pinchar” discos y la puesta en escena del MC se comenzaron a extender a otros barrios neoyorquinos, como Harlem, Queens y Brooklyn, surgiendo figuras que hoy son legendarias para las nuevas generaciones de raperos: Grand Master Flash y su grupo The Five Furious, o Afrika Bambaataa, el fundador de la Nación Zulu, una asociación internacional que actualmente recibe a ex miembros de pandillas y difunde los valores de la cultura HipHop en todo el mundo.

La música rap se extendió rápidamente a otras ciudades de Estados Unidos, como Los Ángeles, aunque manteniéndose durante algún tiempo en un circuito subterráneo. Sin embargo, en 1979, la empresaria Sylvia Robinson y su marido Joe Robinson, del sello discográfico Sugarhill, intrigados por la afición de su propio hijo por la “moda” del rap, decidieron lanzar al grupo *Sugarhill Gang*, con la canción *Rapper's Delight*. La base de la canción era un remake de un éxito de la música disco, *Good Times*, del grupo *Chic*, y sus rimas eran un plagio de una canción de *The Cold Crush Brothers*. A pesar de la corta

duración del grupo – que se reconoce como un producto comercial sin proyecciones – la canción fue la primera del género en entrar en las listas de las más vendidas de Estados Unidos.

Pero fue sólo en 1982 cuando se reconoce la aparición de una producción discográfica capaz de reproducir con fidelidad los elementos característicos del género: el *djing*<sup>32</sup> y el *rapping*<sup>33</sup>. Se trata del disco *Adventures on the Wheels of Steels*, de *Grandmaster Flash*, el primer disco que registra las técnicas del DJ y el MC. En palabras de Russell A. Potter (1995):

The impact of “Adventures” was immediate and sent everyone in the business back to the drawing boards. What Sylvia Robinson and her peers had never understood, Flash had realized and put into practice: hip hop was not able to record itself until it could sample its own previously recorded selves [...]. The doubleness implicit when Flash or Bambaataa cut up an old Bob James or James Brown track was lost when, in the studio, these aural recyclings were replaced by the spiffy, polished-chrome sounds of disco. (Ibid; p. 47)

## Desarrollo del Hip Hop en Chile

En Chile, el Hip Hop comienza a visibilizarse a mediados de la década de los '80, a través de la esporádica programación de música rap en las radios

---

<sup>32</sup> El *turntablism*, también conocido como *DJing*, es el arte de arreglar o crear música mediante efectos de sonido y manipulación de las rutinas de rotación y lectura de los discos de vinilo sobre un tornamesa. *Turntablism* se podría traducir como «el arte de hacer girar "las mesas". Se llama *turntable* (mesa giratoria) al plato del tocadiscos. El *turntablism* es uno de los cuatro pilares básicos de la cultura Hip-Hop y uno de los orígenes de las técnicas de música *dance* actuales.

<sup>33</sup> El *rapping*, o en español, rapeo, es el arte de hablar o cantar rimando, característico de este estilo.

capitalinas, aún cuando existe consenso entre los raperos chilenos que los orígenes oficiales del movimiento se establecen entre el '84 y '85, con los primeros grupos de adolescentes que forman grupos callejeros de baile, motivados por las películas estadounidenses *Breakin'* y *Beatstreet*. La figura del B-boy<sup>34</sup> representará la imagen del rapero chileno en estos primeros años. Aunque la escena musical de aquel tiempo se caracteriza por la masificación del rock latino, los grupos argentinos y nacionales de dicha corriente conviven con el incipiente surgimiento de las primeras tribus urbanas, especialmente *thrashers*, *punks*, *new waves* y raperos. Son los años del llamado “apagón cultural” de la dictadura, fenómeno que no debe entenderse como una ausencia de manifestaciones culturales, sino como un periodo de censura y ausencia de políticas estatales de apoyo a la cultura. Esta etapa de surgimiento de nuevos grupos juveniles coincide con lo que Patricia Poblete (2006), comentando a Brünner, califica como una segunda fase de desarrollo de la sociedad en dictadura, caracterizada por una apertura a los mercados internacionales. “Estas políticas económico-sociales tuvieron su correlato en la predisposición cultural del régimen: mientras en la primera fase se sofocó todo intento de cultura masiva, en la segunda se abrieron las puertas a ciertos productos culturales, principalmente provenientes del extranjero”. (Poblete, 2006: p. 29).

---

<sup>34</sup> El término *B-boy* es el nombre original con el que se conoce a la persona que baila *B-boying*. Se usa también *B-girl* o *Flygirl* para el género femenino.



Como sostiene Poblete, en aquellos años comienza a gestarse una experiencia del consumo cultural que luego explotaría con fuerza en los '90:

En este período, posterior a 1980, la cultura de Chile comenzó a vincularse directamente con las condiciones del mercado (tecnificación de los productores, inserción de los productos vía marketing, etc.), y con ello a tomar tintes recreacionales y de consumo.(Ibid., p. 31)

En los orígenes del movimiento HipHop chileno conviven factores de diversa índole, como la aparición de un grupo de jóvenes *breakers* en un capítulo del programa de televisión Sábado Gigante, o el retorno a Chile de hijos de exiliados, que traen consigo códigos propios del movimiento, desconocidos hasta entonces en nuestro país. Poco a poco, los jóvenes chilenos de sectores populares comienzan a identificarse con esta cultura y a formar las primeras agrupaciones. En la memoria de los cultores del HipHop se conservan los datos de esta primera etapa, que como hemos planteado se conoce en el mundo del HipHop chileno como “Vieja Escuela”:

La calle Bombero Ossa, a pasos del paseo Ahumada, fue el primer centro de reunión de aquellos que se identificaron con el hip-hop. Una radio y una tabla de cholguán bastaron para que naciera en Chile lo que se conoce como "Vieja Escuela", tal como se conoce a los primeros cultores de hip-hop en el país. Allí también se reunían grupos como Los Marginales, La Pozze Latina, Los Panteras Negras, Gravedad Zero y uno que otro graffitero. Ellos comenzaban a generar una incipiente comunidad.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Hip Hop en Chile: La Historia de los viejos habitantes. recuperado en línea el 28 de junio de 2011, desde <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=134267>

En esta etapa destacan los nombres de Lalo Meneses, de los Panteras Negras; Fernando Fierro y el grupo M-16, Claudio Flores, de Los Marginales y Jimmy Fernández, de la Pozze Latina. Son la cara visible de un movimiento que, paulatinamente, comienza a adoptar códigos propios y a escribir canciones de crítica social, en las que se expresan el sentimiento de exclusión y la rabia contra la situación política del país.

Como etapa fundacional, se trata de un momento de producción musical más rudimentaria, pero con un gran sentido de unidad colectiva, en el que las expresiones artísticas del HipHop se mezclan con el arte y la acción popular contra la dictadura. Los grafitis conviven con los murales de la brigada Ramona Parra y los grupos de rap participan en tocatas contra el régimen. Aún así, se continúa considerando al *breakdance* como la principal expresión del HipHop de esta primera época, aunque existen producciones caseras de rap y se llegan a producir algunos discos, como *Lejos del Centro*, de Panteras Negras, grabado en 1990 por el sello Alerce.

Conjuntamente con la situación política del país, los primeros años de la década del '90 son un momento de transición para el movimiento HipHop nacional. En entrevista citada por Rainer Quitzow (2001), el reconocido b-boy Jorge Zapata identifica este momento como una fase de transición, que precedería a un nuevo despertar de la cultura juvenil:

Los *breakdancers* fueron expulsados de sus puntos de reunión originales y se trasladaron a una nueva locación, el Paseo San Agustín, también en el centro de Santiago. Pero este lugar ya no era tan frecuentado

como el anterior. Algunos *b-boys* de más edad habían dejado la escena, y los grupos más jóvenes emergían sólo lentamente. Con todo, mientras algunos de los *old skoolers* renunciaban al *breakdancing*, una semilla fue mantenida con vida y le daría forma al núcleo de la siguiente generación

Este nuevo despertar se produjo a mediados de la década, con una masificación de la cultura juvenil que, en muchos aspectos, establece las tensiones y contradicciones que el movimiento tendrá que experimentar con la industria cultural. La popularización de agrupaciones como La Pozze Latina, de Jimmy Fernández, que en 1993 edita *Pozzeídos por la Ilusión*, un disco precursor del HipHop chileno, y la aparición de representantes del movimiento en programas de televisión, estimulan su masificación. Esta etapa, conocida como Nueva Escuela, se caracteriza por el éxito de grupos como Tiro de Gracia, Makiza, Frecuencia Rebelde, Resonancia y Mamma Soul. El disco *Ser Humano*, de Tiro de Gracia – editado en 1997 por EMI -, alcanza a las 50 mil copias de venta y la industria discográfica nacional se interesa ampliamente por la música rap. Esto incrementa el número de conciertos y producciones musicales, destacando algunos otros discos, como *Aerolíneas Makiza*, del grupo Makiza. Esta explosiva masificación del HipHop chileno, que incluso alcanza difusión internacional, en canales especializados como MTV<sup>36</sup>, llevó a

---

<sup>36</sup> Como se sabe, en los noventa MTV poseía una línea editorial muy distinta a la de la última década, lo que posibilitaba la difusión de videos de música alternativa o fuera del circuito de producción de las grandes compañías discográficas estadounidenses.

una cierta saturación del mercado y a una reacción de los grupos de rap independientes. Pero esto no debe hacer pensar en una reacción purista, ya que, como sostiene Quitzow (2001, p.37) “el hip hop en Chile se ha convertido en un fenómeno cultural crecientemente complejo. Se ha movido de la apretada comunidad de los ochentas a un movimiento multifacético y diverso, que abarca muchas visiones y experiencias diferentes.”

A partir del 2001, este proceso se expresa en el surgimiento de nuevos MC's y una considerable diversidad de estilos, que reinterpretan el sentido de la música rap y la adaptan a las nuevas necesidades del contexto. Surgen así grupos como Estrellas del Porno, Mic Aberración o De Kiltros, que cultivan el Rap Hardcore; o Subverso, GuerrilleroKulto y Salvaje Decibel, como representantes del Rap Político. Esta heterogeneidad de expresiones se caracteriza además por el trabajo colectivo de organización popular y difusión de la cultura HipHop. En este sentido destaca la formación del colectivo Hiphoplogía (conocido en el mundo popular como H2L) en el año 2000, con el significativo lema: “Del mensaje a la acción”, complementado con el símbolo de una hormiga, por sus cualidades de “trabajadora, comunitaria y organizada”:

El colectivo reunía a diferentes hiphoperos (principalmente MC's) que practicaban una filosofía de “Entret-Educación”, basada en una forma horizontal de enseñar y aprender, discutir y solucionar los problemas con sus propias capacidades. De ese modo, los talleres de hip-hop eran considerados también una novedosa forma de educación popular. Ninguno de los pertenecientes del colectivo se dedicaba 100% a la música, sino que también participaban en otras organizaciones

populares y luchas sociales, intentando generar cambios positivos para la juventud popular”<sup>37</sup>

Aunque este colectivo dejó de funcionar en 2003, su impronta se extendió a la cultura HipHop, planteando nuevos desafíos a las futuras generaciones. Como plantean Moraga y Solorzano (2005), al sintetizar el proceso de formación del movimiento en nuestro país, las dos primeras fases de desarrollo de la cultura HipHop en Chile – la vieja y nueva escuela – han dado paso a una concepción de éste como estilo de vida y manifestación relevante de la sociedad chilena. Esto revela un innegable proceso de apropiación cultural, en relación a los orígenes foráneos del movimiento. Aunque detrás de ello haya, también, un vínculo en tanto expresión de la subalteridad de nuestras sociedades. Como afirma Quitzow (2001):

El hip hop se afincó en Chile no debido a alguna poderosa estrategia de *marketing*, sino gracias a su atractivo para una juventud deprivada en las poblaciones de Santiago. A pesar de las muchas diferencias que separan las experiencias de los negros o latinos del Bronx de los residentes de las poblaciones periféricas de Santiago – distintos niveles de pobreza, la experiencia de la dictadura en Chile, diferencias en la identidad racial, por nombrar sólo algunas -, las raíces del hip hop en ambos países revelan paralelos importantes. (Ibid. p. 13)

---

<sup>37</sup> El Hip Hop chileno. Wikipedia. Recuperado en línea desde el sitio [http://es.wikipedia.org/wiki/Hip\\_hop\\_chileno](http://es.wikipedia.org/wiki/Hip_hop_chileno)

## ARTISTAS INVITADOS

### Subverso y Conspirazion



Ilustración 1 - Vicente Durán (Subverso)



Ilustración 2 - Conspiración

Vicente Durán, conocido en el mundo del HipHop como Subverso, llegó a Chile a mediados de la década del '90. Hijo del cantor chileno Ismael “Bandolero” Durán<sup>38</sup>, el rapero nació en Francia en 1973, pero la mayor parte de su infancia y juventud la pasó en Detroit, Estados Unidos. En una entrevista

---

<sup>38</sup> Ismael Durán, padre de Vicente, es un cantor, compositor y guitarrista de la Nueva Canción chilena nacido en Punta Arenas. En 1973 partió al exilio. Vivió en Argentina, luego en Francia y, finalmente, se radicó en Detroit, Estados Unidos. En 1984 regresó a Chile, continuando su labor creadora y de difusión cultural. Ha representado al movimiento de cantores populares de Chile en festivales de América y Europa.

inédita realizada por Daniel Hidalgo y Cristián Geisse, en 2008, para el periódico independiente *Ciudad Invisible*, publicada finalmente en el blog Mi Causa Perdida, de Hidalgo, Subverso recuerda sus años de vida el país del norte:

Viví la mitad de mi vida en Estados Unidos y cuando uno habla de ese país se piensa en una realidad que es muy distinta a la de acá, al menos en estilo de vida. Pero la verdad es que yo crecí en un ghetto norteamericano, que era el barrio latino, mexicano, portorriqueño (sic), afroamericano, árabe, también blanco... en donde había una diversidad racial pero una realidad común: era gente trabajadora. Yo crecí en Detroit, la ciudad de los automóviles, de las industrias, donde hay mucha fábrica, y mucha experiencia de sindicalismo. La mitad de mi historia es esa y la otra mitad es la historia que he tenido acá en Chile, la de llegar y buscar algo parecido a lo que son mi raíces de allá, buscar la población equiparable con el lugar en el que crecí. (párr. 6)

Esa búsqueda lo trajo a Villa Francia, en Santiago de Chile, donde declara haber encontrado una realidad muy similar a la de su vida en Detroit, reafirmando su impresión de “que la realidad de los barrios populares es igual en todo el mundo”. ¿Y cómo es dicha realidad? Para Subverso, se trata de una cotidianeidad que, por supuesto, no es ajena a la violencia y las drogas, pero que por sobre todo le ha enseñado el valor de la organización y la acción comunitaria. Para el rapero chileno, el HipHop se constituye en la principal arma de articulación de dicha acción popular, ya que “actualmente en el mundo, (...) ha tomado otras formas de organización que son, quizá, más políticas, relacionadas con educación popular, con desnudar la realidad del capitalismo y con generar conciencia de clase”. (Ibid., párr.5)

La contribución personal de Subverso a dicho proyecto de educación popular es amplia. Su concepción del arte del rap como un “arma de información y educación para las clases populares” y del rapero como “un trabajador que debe luchar por los derechos de su pueblo” (ambas citas de *entrevista en youtube*), lo llevaron el año 2000 a tomar parte activa en el colectivo HipHoplogía, invitado por Rodrigo Cavieres (Guerrillerokulto). Con la experiencia de haber trabajado en diversos talleres y actividades de preservación de la memoria histórica de Villa Francia, Subverso constituyó un aporte fundamental al desarrollo de HipHoplogía, un colectivo cuya importancia es vital para la articulación de la conciencia comunitaria en la cultura HipHop, como lo expresa Poch Plá (2011):

HipHopLogía le habló al HipHop, 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 HipHop habla por sí sólo sobre el referente que sentó H2L. La mezcla entre auto-educación (que reafirma el sentido del HipHop) y autogestión (que permite alcanzar las metas) otorga un sentimiento de convencimiento de que el HipHop organizado puede desarrollar sus proyectos por sí mismo.<sup>39</sup>

Tras la enriquecedora experiencia de autogestión y educación popular de HipHoplogía, Subverso se unió a Skapo y DJ Veneno - amigos con quienes trabaja en el colectivo popular -, para integrar el primer proyecto musical de su

---

<sup>39</sup> Op. cit., p. 190



carrera: Conspirazion. Desde su llegada a Chile en el año '96, el rapero se había dedicado al trabajo comunitario en Villa Francia y otras poblaciones de Santiago, además de trabajar como sonidista autodidacta. Se dedicaba también a escribir poesía. “(...) y acostumbraba a mostrar sus versos a los HipHoperos que llegaba al estudio (...) Pero tendrían que pasar un par de años más para que, en 1998, se decidiera a escribir canciones de rap e interpretarlas.”<sup>40</sup>. Por ello, una vez desaparecido el colectivo HipHoplogía, el paso natural sería la creación de un primer trabajo discográfico. El disco “Apaga la tele”, de Conspirazion, salió en el año 2006. Se trata de un trabajo compuesto por 28 pistas, en las que las canciones dialogan con diversos textos de la cultura de masas (diálogos de cine y televisión, avisos publicitarios, etc.) y con referentes de la cultura popular, mediante el efecto de collage, propio del rap. El disco, lanzado oficialmente el 7 de octubre en la sede de la CUT, en un acto que convocó a todos los artistas que colaboraron con la producción y a más de 500 asistentes, representa un relato crítico del sistema y sus instituciones, en el que se denuncia la reproducción de la desigualdad y la situación de marginalidad a la que el sistema relega a los grupos populares. La contraportada del disco explica el sentido del nombre y entrega la visión del grupo sobre dicha desigualdad:

En este país donde nuestros derechos más básicos son aplastados, la televisión utiliza las caras maquilladas de los famosos para ocultar las

---

<sup>40</sup> Ibid. p. 170

contradicciones de un sistema violento. Aquí, donde el mercado es rey, no tendría sentido hacer un arte neutral, inofensivo, inocente. Por eso, nos declaramos culpables de odiar la injusticia, culpables de no obedecer, culpables de organizarnos contra el opresor y de querer decidir nuestro propio destino...<sup>41</sup>

... y ofrece la visión de sus autores sobre el rap, en cuanto arte popular

Así, nos lanzamos al "contratake" (sic) con nuestra mejor arma: el hip-hop, música de los pobres, de ghetto, favela y pobla, instrumento de concientización, expresión auténtica de lo que estamos viviendo (...) Y entendiendo así la misión del arte, no nos resulta ajeno fusionar nuestros ritmos con la tremenda riqueza de la cultura popular latinoamericana, la memoria insumisa que resiste al olvido en cada verso, tambor, baile, mural y fiesta...<sup>42</sup>

La fusión de ritmos latinoamericanos con las bases de rap aporta un sonido singular al disco, conjugando en su propuesta la tradición popular y el sonido de vanguardia de la música del HipHop. El disco fue recibido con entusiasmo por el público, aunque pasó desapercibido para la crítica y la prensa oficial. Al igual que la mayoría de los discos de producción independiente, la valoración de "Apaga la Tele" se reconoce en los recitales o mediante los comentarios de los blogs de internet. Muchos cibernautas coinciden en que se trata de uno de los mejores discos de rap chileno.

Sin embargo, en el caso de Subverso, esta ausencia de cobertura mediática no durará mucho tiempo. Tras producir el disco con Conspirazion,

---

<sup>41</sup> Recuperado en línea el 05 de agosto de 2011, desde el blog Praxis: <http://corriente-praxis.blogspot.com/2009/05/conspirazion-apaga-la-tele.html>

<sup>42</sup> Ibídem.

emprenderá un proyecto audiovisual en solitario, que lo hará conocido más allá de las fronteras de la cultura HipHop. Se trata de canciones acompañadas de imágenes, cuyas líricas trabajan de manera muy directa con la realidad nacional. Con este proyecto, distribuido directamente por el sitio Youtube, en Internet, Subverso concitará más de una polémica en la prensa nacional. Entre los temas abordados por su producción audiovisual se encuentran hechos de la contingencia, como el jarro de agua lanzado por Música Sepúlveda a la ex ministra de Educación, la muerte del ex general director de Carabineros, José Bernales, las recientes elecciones presidenciales de nuestro país; la celebración del Bicentenario; la represión del Estado chileno a la lucha del pueblo mapuche, etc. El primero de estas canciones/videos de producción casera fue *Infórmate*, subido a la red en febrero de 2008 por el rapero, con una fuerte crítica al entonces recién electo gobierno de Bachelet:

(...) Si a la Presidenta la representa  
la gente que la rodea,  
hay una asesina en serie  
viviendo en La Moneda.<sup>43</sup>

Esta canción, que además hacía una crítica explícita de muchos rostros de la Concertación, concitó de inmediato la atención de la prensa nacional, con un reportaje en el diario La Tercera<sup>44</sup>, cuyo titular rezaba: "Suben a Youtube

---

<sup>43</sup> SUBVERSO. *Infórmate*. Subido a youtube en febrero de 2008.

<sup>44</sup> Diario La Tercera (13/02/2008)

video de hip-hop que critica duramente al gobierno”. Sin embargo, las siguientes canciones, en las que Subverso continuó denunciando a la institucionalidad política y a los grupos económicos del país, no volvieron a recibir cobertura de ninguno de los medios de prensa de las empresas El Mercurio y Copesa. En entrevista concedida al periódico El Ciudadano, Subverso describía así su trabajo:

(...) desarrollar lo que algunos llaman contra-información, comunicación popular, comunicación alternativa o crítica, que son formas de contrarrestar el duopolio/oligopolio de los medios “informativos” (algo que para mí ha sido una temática permanente), donde los mismos empresarios se compran entre ellos. Hoy tenemos a Luksic en Canal 13, Piñera que tenía Chilevisión (ahora de una transnacional)... La información en Chile está muy manejada, hay un consenso muy grande que se genera, desde los temas más noticiosos hasta los sentidos comunes, los gustos; hay un montón de cosas homogéneas que se imponen desde la pauta de la televisión y los diarios porque no hay alternativas.<sup>45</sup>

Esta función social del rap de Subverso ha recibido una amplia cobertura en radios, periódicos independientes e Internet. Un ejemplo de ello, que retrata muy acertadamente el sentido del trabajo del artista, es el artículo *Rap Rebelde: Subverso*, publicado en el blog *Chile Resiste*:

Tomar una canción de Subverso y analizarla desde una perspectiva periodística sobre las características centrales de cualquier noticia, resulta un ejemplo muy certero. En cualquier de ellas es posible encontrar datos duros, certeros, precisos, concisos, cifras, análisis,

---

<sup>45</sup> El Ciudadano. Subverso se despide: Marzo de 2011. Recuperado desde: <http://www.elciudadano.cl/2011/03/17/33486/subverso-se-despide-%E2%80%9Cno-creo-en-el-mensaje-marginalizado-solo-para-los-convencidos%E2%80%9D/>

interpretación y opinión. Incluso tienen la capacidad de recrear los géneros periodísticos.

A comienzos de este año 2011, Subverso regresó por un tiempo a Detroit, para acercarse a su esposa y dos hijos a la parte de su historia que desconocían. A pesar de la distancia, su producción audiovisual continúa, gracias a las posibilidades de Internet. Su más reciente canción, llamada *Rap al Despertar*, es un tributo al movimiento estudiantil y un apoyo a las demandas de cambio de la sociedad chilena. Demostrando una vez más su vínculo con la tradición musical de nuestro país – que siempre ha considerado como fuente de inspiración para su propia obra -, en dicha canción expresa:

Me siento como la Violeta en París  
Leyendo la prensa con los pensamientos en mi país  
Y acá me embarga una sensación rara:  
Yo tan lejos y mi pueblo dando cara.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> SUBVERSO. Rap al despertar. Subido a Youtube en agosto de 2011.

## Guerrillerokulto



Ilustración 3 – Rodrigo Cavieres (Guerrillerokulto)

En sus 34 años de vida, Rodrigo Cavieres – conocido en el mundo del HipHop como Guerrillerokulto -, ha sido protagonista de la mayor parte de la historia del movimiento en Chile. Su primer acercamiento a éste fue a través del baile. En 1989, con apenas doce años de edad, comenzó a bailar breakdance en las calles, en un momento en que muchos niños y jóvenes lo hacían, sin otra pretensión que la de manifestar su gusto por esta forma de expresión, masivamente difundida por las películas *Breakin'* y *Beat Street*. Como plantea acertadamente Poch Plá:

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 HipHop 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.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> POCH PLÁ, Op. Cit. p. 69

Su interés por el baile iría cambiando hacia la creación música y en el '92 comenzaría a escribir sus propias rimas. En este proceso, el contacto con los discos *Fear of a Black Planet*, de Public Enemy y *Raising Hell*, de Run-D.M.C., jugaría un rol muy importante en la definición de su vocación y lo harían cambiar la música house por el rap, especialmente el de tendencia más política. No obstante, la experiencia que marcaría definitivamente su relación con la música y la cultura HipHop vendría de más cerca. Como explica el artista en entrevista en programa de Radio Tierra:

El haber conocido el rap afroamericano, como esos grupos que te nombré (Public Enemy y Run-D.M.C.) fue la parte más estética. Lo que primero me llamó fue la estética: el cómo se vestían, la forma en que caminaban; la onda en sí que tenían (...) Pero lo que realmente fue lo que me llevó, digamos, como a concientizarme, a entender ya un poco más el contenido, fue cuando me llegó a mis manos el cassette *Lejos del Centro*, de Panteras Negras. Y ahí eso fue, digamos, una revolución a mi mentalidad, porque ahí era primera vez en mi vida que escuchaba música donde... hablaban lo que yo vivía. O sea, nunca había escuchado algún tema, de la música que fuera, que hablara lo que yo veía en mi barrio, en mi población, cachai.

Este despertar artístico y social lo lleva a componer sus propias canciones y formar una primera agrupación, con un nombre muy similar al que tendría años después: Enigma Okulto; un nombre que escogería por su afición a la ufología y los fenómenos paranormales. En aquellos años, la agrupación estaba formada por Cavieres y su amigo Pantera Milla Lonco, un MC de Peñalolén, con quien le unía una gran amistad y una conciencia social común. Como explica el propio artista en su blog oficial de Myspace:

En 1994 pisamos nuestro primer escenario y fue una tocata en la Sta. Julia. Después de alejarnos del Break fue la ideología lo que prevalecía en nuestras vidas...la identidad indígena / mestiza y la fuerte conciencia Cristiana nos moldeaba como hiphoperos, rapeando sobre bases extremadamente oscuras que reflejaban nuestro pensamiento frente al "Imperio Luciferino".

En los años siguientes se unirían los MC's Mauricio "Pirata", Pablo "Pluma Diestro" y Miriam "Myztyk" Vásquez, En 1998 llegan a formar una banda por dos tecladistas, un bajista, un guitarrista, un saxofonista y un baterista, con la que graban en Estudios del Sur un demo de 6 pistas, auspiciado por el sello EMI. A pesar de la relativa exposición mediática que vive la agrupación (son entrevistados por el canal Vía X y por un programa en Chilevisión) de la gran cantidad de recitales en los que participan y de las grabaciones realizadas en los años '93, '96 y '98, ésta se separa, por problemas entre Cavieres y Vásquez (quienes eran pareja).

Estos son los años de la explosión comercial del Hip Hop en nuestro país. Grupos como Chancho en Piedra y los Tetas, cultores del funk, son vinculados a la cultura Hip Hop. Por su parte, bandas como Tiro de Gracia y Makiza representan la vertiente comercial del rap chileno. Es un contexto que en una entrevista para el periódico El Ciudadano, Cavieres recuerda con distancia del ideal propio de creación:

Puede que haya existido un boom en los años 1996 ó 1997, pero era más de estilo o de masividad en el vestir, en la estética, pero eso no es lo importante". Lo importante está en la actitud política que asumen en su trabajo, "en nuestra idea de autogestión, de lucha social, de



organizarnos, de hacernos fuertes y a la vez entregar un trabajo de calidad (Berenguer y Ponce; 2010).

Este sentido de la creación artística, como acto político de resistencia y organización popular, caracteriza no sólo las composiciones musicales de Cavieres, sino que además forma parte de su cotidianeidad. Así lo demuestra su permanente participación en redes de organización comunitaria y en el desarrollo de actividades vinculadas a la acción social. “Del mensaje a la acción”, es un lema que el rapero ha hecho suyo y que ha traducido en un trabajo de creación y activismo. Dicho espíritu de organización y acción colectiva es el que anima la creación, en el año 2000, del proyecto musical que le dará mayor reconocimiento a Cavieres en el mundo del Hip Hop: GuerrilleroKulto. Sobre la elección de este nombre, el rapero aclara en entrevista concedida a Radio Tierra:

No soy yo (Guerrillerokulto), es el Hip Hop, la filosofía que yo tengo es que el Hip Hop llegó a mi vida en un momento en que estaba mal; fue un refugio, y el Guerrillerokulto es ese amigo, que me ha dado las armas para ser quien soy hoy día.

Con este nombre ha editado tres discos: Versos en Resistencia (2004), Con-Ciencia Social (2010) y Bachillerato (2011). En los dos primeros trabajos hay una propuesta basada especialmente en la crítica social. En este sentido, se trata de discursos en los que predomina la dimensión referencial del mensaje. En cuanto continuadores de la tradición de rap político y social, son recibidos con gran entusiasmo por la audiencia nacional y extranjera.

Bachillerato, en tanto, mantiene la propuesta de crítica social, pero con un pie forzado en relación a la estructura del discurso: Se compone de canciones cuya disposición gramatical se basa en la reiteración de un fonema:

Somos sudacas,  
sin *status* social;  
Sudamérica suda,  
Sudaca es sinónimo de sacrificio...<sup>48</sup>

¡Liberarse es la lógica!  
latidos latinos y libertarios  
sin límites, lentamente  
son liberados...<sup>49</sup>

De manera complementaria con su trabajo de creación musical, GuerrilleroKulto ha participado activamente en las tres principales organizaciones colectivas del Hip Hop chileno: La Coalixión, HipHoplogia y la Red Hip Hop Activista. Estas tres expresiones se producen en diversos momentos de la historia del movimiento en nuestro país y Cavieres ha participado en todas, trabajando de acuerdo a los programas comunitarios de cada una. Porque, como sostiene Poch Plá:

(...) 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 HipHop con proyecto propio y experiencia casi obligada a la hora de hablar de nuevos movimientos sociales, redes asociativas, organizacionales, prácticas de educación

---

<sup>48</sup> GUERRILLEROKULTO. *Somos Sudacas*. Álbum Bachillerato. Producción independiente.

<sup>49</sup> *Ibíd. Libertarios*.

popular, etc. Es decir, el Movimiento HipHop ha roturado y se ha ganado su lugar a punta de experiencia y práctica continua.<sup>50</sup>

Al igual que Subverso y otros raperos nacionales, GuerrilleroKulto tiene una postura de vida en relación al Hip Hop. Dicha visión se expresa en acciones sociales concretas, que buscan organizar a los jóvenes y movilizar la conciencia social de quienes participan del movimiento. Porque, como sostiene el rapero en una entrevista con Pablo Boido, de Prensa de Frente, durante un viaje a Buenos Aires:

(...) no alcanza con tener letras contestatarias (como el hip hop las tuvo desde su nacimiento) hay que bajarse del escenario y continuar esa predica en una labor concreta que pueda hacer realidad el cambio social que se pregona. Si todo esta tan mal, es cuestión de hacer algo al respecto. Hoy Chile cuenta con esta inmensa red de activistas y artistas, una forma particular de conjugar el arte, que siempre ha tenido sus referentes pasados.

---

<sup>50</sup> POCH PLÁ. Op. Cit. p.33

## Trovadores Tales



Ilustración 4 – Trovadores Tales

El colectivo de raperos conocido como Trovadores Tales se formó en 1999, en Santiago. Como explica Tupper (2008), inicialmente el conjunto estuvo constituido por seis integrantes, provenientes de los disueltos grupos Bneno Squad, Área 51 y Expo: Marcelo Díaz (Natural Gissen), Sebastián Alarcón (Confuso), Daniel Moris (Kbro Zethys), Sebastián Jara (Zesmo), Marcos Meza (MC Marco) y Diego Chávez (Sacro). Pero la agrupación ha experimentado algunos cambios desde entonces, involucrando a sus integrantes en diversos proyectos personales. En este sentido, se deben considerar las especiales características del contexto en que surge el grupo, que de alguna manera definen su trayectoria.

En este sentido, debemos recordar que a fines de la década del '90, la escena del HipHop nacional experimentó un segundo momento de transformación. A mediados de la década, disqueras como Sony y EMI habían

comenzado a pensar en los beneficios económicos que la masificación del rap produciría para el negocio de la industria musical. Este interés del mercado por la masificación del HipHop nacional alcanzó su máxima expresión entre los años '97 y '98, con el record de 80 mil copias vendidas del disco “Ser Humano”, de Tiro de Gracia. Se produjo una explosiva presencia del HipHop en los medios de comunicación masiva y la industria se hizo cargo de redefinir el discurso de los grupos de rap, mediante la elaboración de:

(...) 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<sup>51</sup>

Este momento de definiciones “ideológicas” tuvo importantes consecuencias para el rumbo que tomaría el HipHop chileno en la siguiente década. Una de las más importantes sería la separación de las aguas, entre los grupos de rap que adscribirían a la naciente comercialización del estilo (que, como fenómeno, duraría apenas unos pocos años) y aquellos que profundizarían el vínculo con el mundo popular, la acción social y la crítica. Otra consecuencia de este punto de inflexión en el desarrollo del rap sería la creciente experimentación musical, surgida a partir de una necesidad de renovación del estilo.

---

<sup>51</sup> Ibid. p. 147

El grupo Trovadores Tales experimentó ambos desafíos. Por una parte, se les reconoce como uno de las primeras agrupaciones chilenas que experimenta con elementos de fusión en sus bases musicales, integrando sonidos de otros estilos - principalmente el dub y el soul - y poniendo un singular cuidado en la composición de dichos arreglos, tanto a nivel musical como en la disposición de las líricas. Como afirma el MC del grupo, Natural Gissen: "Fue un momento de quiebre dentro de la escena del rap nacional (...) Mientras la mayoría seguía la línea dura y de protesta cultivada por bandas como Panteras Negras, nosotros incorporábamos coros, armonías y métricas distintas"

Aunque las letras de Trovadores Tales no renuncian a la protesta, sus discursos de reivindicación exploran un lado más intimista de la experiencia, que se complementa muy bien con la preocupación por la dimensión estética y la vocación por la experimentación musical propias del grupo:

Caminando con mi locura a cuestas  
paso a paso, en las tinieblas de mi barrio  
exhalo mal ambiente, mala gente,  
a lo largo de caminos trazados, apedreados,  
rayados de historias incontadas,  
como leyendas forjadas  
de hombres de sombras.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> TROVADORES TALES (2000). *Largo caminar*. Primer acto. Producción independiente. Santiago de Chile.

El álbum debut del grupo se llama Primer Acto y fue editado de forma casera en el 2000, con un tiraje de mil copias, que se agotaron en menos de tres meses. Como respuesta a dicha recepción, el grupo sacó una nueva edición del disco, en la que se agregan cinco temas nuevos, completándose así un trabajo de 18 pistas. El segundo trabajo se editó el 2003, bajo el nombre Dinero & Sangre. Se trata de un disco compuesto por 14 pistas, en el que se conservan las temáticas del disco anterior, con canciones sobre la marginalidad, el poder de la riqueza, la violencia; abordadas desde la óptica existencial propia del grupo. La recepción de este trabajo no fue tan masiva como la del anterior, aunque existe un reconocimiento general sobre la madurez del mismo. Como afirma Tupper:

El salto cualitativo de la banda llegó con su segundo disco, Dinero y sangre (2003), donde las primitivas bases de caja y sampler dieron paso a elaborados arreglos y la inclusión de instrumentos como guitarras, teclados y zampoñas. Pese a la gran factura del disco, éste no logró el impacto comercial de su debut y la banda entró en un receso voluntario donde varios de sus integrantes se dispersaron en proyectos paralelos (...)<sup>53</sup>

Este periodo de receso terminó en 2008, cuando el grupo se vuelve a reunir como cuarteto y realiza una gira a Bolivia y Argentina, llegando a presentarse en el Teatro Empire de Buenos Aires. Desde entonces, la agrupación ha insinuado la edición de un nuevo proyecto discográfico, que en

---

<sup>53</sup> TUPPER. Op. Cit.

un primer momento se llamaría La Nueva Merka, pero que luego sería sustituido por el título Trovadores Tales: Pasado, Presente y Futuro.



## Portavoz y Salvaje Decibel



Ilustración 5 – Andi Portavoz



Ilustración 6 – Salvaje Decibel

Uno de los componentes que diferencia al HipHop de los demás movimientos juveniles es la voluntad de acción colectiva que mueve a sus integrantes. La participación de los jóvenes en la cultura no se agota en la adopción personal de un estilo, sino que generalmente, y de manera singular

en la vertiente más consciente del movimiento, los mueve a pasar del “mensaje a la acción”, mediante una visión comprometida de la actividad creadora, que los convierte en trabajadores del arte. Esta concepción del HipHop es la que posee Andi Portavoz y los demás integrantes del grupo Salvaje Decibel. Como ellos mismos plantean en su sitio de Myspace:

(...) nos educamos sobre problemáticas sociales políticas y por supuesto del Hip Hop, realizamos actividades y construimos nuestros propios espacios de participación, porque no creemos en los espacios que da el gobierno, no queremos migajas, queremos libertad; por lo tanto, nos liberamos de su juego de supuesta democracia y participación.<sup>54</sup>

El grupo Salvaje Decibel se formó a mediados de la presente década, reuniendo a cinco jóvenes provenientes de diversas poblaciones del norte de Santiago en el proyecto común de testimoniar su realidad. Se identifican como:

(...) pobladores, hijos de campesinos que llegaron a la ciudad a buscar supuestas oportunidades, hijos de luchadores sociales del tiempo del terrorismo de estado de la dictadura, hijos de otros pobladores, algunos obreros, otros estudiantes, algunos de ellos padres, (...) sujetos que decidieron contar su verdad por medio del arma del Rap.<sup>55</sup>

El grupo está conformado por cinco integrantes: Revilo Marley, Andi Portavoz, Ezer, Funky Flu y DJ Cidtronick. En el 2006 difundieron un demo promocional de siete canciones y al año siguiente su primer y único disco, titulado Poblacional. Este trabajo, compuesto por 19 pistas, entre las que

---

<sup>54</sup> SALVAJE DECIBEL. Myspace. Recuperado el 23 de agosto de 2011, desde <http://www.myspace.com/salvajedecibel>

<sup>55</sup> Op. Cit.

destacan canciones como Wena Wachos, Casas Bajas, NAZlionalismo o Autodefensa, ha recibido un amplio reconocimiento en el mundo del Hip Hop nacional, especialmente por la inteligencia de sus letras y la descripción que éstas realizan de la cotidianeidad de los sectores populares:

Te mantienes alegando  
que abren el grifo en la esquina  
si pa' un incendio no sale agua,  
reclama a Aguas Andinas.  
Porque esto es piscina pal' verano,  
aunque a la vecina le parezca daño  
Daño es el hecho de ponerle precio  
al derecho de ser educado  
¿Te he chocado? Pues bien, más fuerte vamos.<sup>56</sup>

Aunque este disco es, hasta ahora, el único trabajo editado del grupo, sus integrantes han trabajado permanentemente en proyectos paralelos. En esto ha destacado el trabajo de Portavoz, quien no sólo es MC, sino además productor musical. En este rol ha participado en varias producciones de rap chileno, entre las que se cuentan: "Salvaje Decibel "Poblacional" (2007)/ Movimiento Original "Demo" (2007)/ Mente Sabia Cru "No me olvides tan pronto" (2008)/ Movimiento Original "Soldados del Ghetto" (2008)/ GuerrilleroKulto "Con-ciencia Social" (2008)." (...) Como productor se le reconoce por sus ritmos clásicos, que conservan el sonido crudo y legendario del rap noventero (90's) de la Costa Este de E.E.U.U.

---

<sup>56</sup> SALVAJE DECIBEL (2007). *Casas bajas*. Poblacional. Producción independiente. Santiago de Chile.

## **CAPÍTULO II**

### **LA CANCIÓN RAP Y SU CONTEXTO**

#### **El Rap como género discursivo**

Como introducción al análisis del discurso poético del rap, nos hemos planteado la necesidad de caracterizar sus raíces culturales e identificar sus influencias históricas, estableciendo los lazos con otros géneros musicales que intervienen de forma directa en su desarrollo. Anteriormente hemos sostenido que el rap constituye una expresión artística posmoderna, que sin embargo no puede ser comprendida sin la valoración de sus vínculos con la tradición. Dichos vínculos se refieren, fundamentalmente, a los elementos de la tradición africana y afroamericana presentes en este género, cuya influencia más patente es el predominio de la dimensión oral del discurso. En esta valorización de la palabra hablada, el desarrollo del rap integra múltiples elementos culturales e influencias de las prácticas discursivas de la tradición negra. Como sostiene Enrique Santos Unamuno:

Las raíces de dicho fenómeno (del rap) se hunden sin lugar a dudas en la riquísima tradición oral afroamericana y en su extremada creatividad lingüística. Si trazáramos un mapa del territorio artístico y sociolingüístico subyacente a todo ello nos encontraríamos con la improvisación vocal de un género como el jive scat (musicalización del lenguaje callejero negro en los años 30-50), con los dozens, concursos de insultos, batallas verbales semirritualizadas en las que los jugadores se ofendían por turnos hasta que uno de los dos se retiraba; o los toasts,

poesías narrativas, historias en verso de temas violentos, escatológicos y obscenos que servían para pasar el tiempo en situaciones de aburrimiento forzado como la cárcel, el servicio militar o la calle.<sup>57</sup>

## **Elementos culturales africanos**

Los dos primeros elementos de la herencia cultural africana que destacan en el vínculo y desarrollo del rap son la percusión y la figura del *griot*. En relación a la primera, cabe afirmar que el tambor ha sido un instrumento de comunicación fundamental en la cultura africana, cuyo aporte no se debe reducir al de un mero complemento rítmico de la melodía. Más allá de su función instrumental, el tambor cumplió durante siglos una función social, sirviendo como medio de comunicación entre las tribus, especialmente en las aldeas de Camerún y del Congo (Ayazi-Hashjin, 1999). En este sentido, se puede afirmar que la percusión es el principal medio de expresión africano, que posee múltiples matices equiparables a los de la voz humana. No es arriesgado sostener que en África, los sonidos instrumentales son valorados como una dimensión central de la experiencia humana, llegando a ser considerados sagrados por muchas comunidades, en las que se experimenta una conexión trascendental con la divinidad a través de la sonoridad del tambor.

En la década de los 70's, los primeros raperos de la comunidad afroamericana estadounidense recrearon el sonido del tambor, actualizando la

---

<sup>57</sup> SANTOS UNAMUNO. Op. Cit. p. 235

tradición y valiéndose de sus elementos para crear un espacio colectivo de comunicación. Por ello no es casual que actualmente los DJ's sean considerados percusionistas urbanos, cuyas técnicas de percusión electrónica, mezcla y *scratching* establecen la base performativa del rap, en una puesta en escena que en muchos aspectos remite al ritual de una tribu. Una prueba de lo anterior se podría encontrar en la orientación que ha tomado la música electrónica en la actualidad, en algunos de sus subgéneros, como la electrónica tribal<sup>58</sup> Aunque se trata de una forma musical distinta del rap, especialmente porque en ella el texto verbal es sólo un complemento de la música, ambos géneros han estado siempre en un constante intercambio de técnicas y propuestas, entre las que destaca la fusión conocida como *Trip Hop*.<sup>59</sup>

Si en la tradición africana la percusión simboliza el corazón de una comunidad y su latir colectivo, el *griot* es el narrador, que al contar sus historias se une al sonido del tambor.

---

<sup>58</sup> Tal como se explica en la página web de Pablo M. Tobares ([varelaenred.com.ar/lamusica2.htm](http://varelaenred.com.ar/lamusica2.htm)) la electrónica tribal es un tipo de música “que incorpora elementos rítmicos y sonidos de culturas tribales, indígenas y, en parte, de la World Music. Es bastante libre y abierto, y suele mezclarse también dentro de otros géneros. Una característica del Tribal es que es ejecutado usualmente en vivo, con instrumentos de percusión reales, sumados a todo el aparataje electrónico”.

<sup>59</sup> Del mismo sitio de la cita anterior (varelaenred): “El Trip-Hop adopta este nombre porque se le considera un tipo de Hip-Hop experimental y más instrumental. Surgió en la ciudad de Bristol, Inglaterra a finales de los 80. Es un estilo downtempo, el beat promedio es entre 70 y 99 bpm y es una fusión compleja con sonidos reggae, jazz y hasta jungle pero que utiliza como base principal el hip-hop lento.”

*Griot* es el nombre que se da a los narradores orales del norte de África, originarios principalmente de países como Ghana y Mali. Estos rapsodas, responsables de la transmisión de la memoria colectiva de las comunidades, cuentan sus historias a través de cantos interpretados al son de un instrumento melódico llamado *Kora*. En este sentido, los *griots* cumplen una labor informativa y de registro histórico en las sociedades africanas occidentales, al viajar de pueblo en pueblo cantando las noticias, historias y cuentos populares de las comunidades.

Al igual que los narradores de nuestra literatura oral, el *griot* debe dominar una serie de destrezas expresivas y manejar un amplio conocimiento de la tradición popular. Dichos conocimientos se traspasan de generación en generación, por lo que generalmente los *griots* han heredado su oficio de sus padres o abuelos. Se trata de una tradición que lleva ya más de 1600 años. En el siguiente texto, perteneciente a Las palabras del griot Mamadou Kouyaté, incluido en la obra *Sundiata*, encontramos una completa caracterización poética de un griot, en la que se destaca la función trascendental que el rapsoda tiene para la preservación de los saberes y la memoria histórica de la comunidad:

Yo soy el Djeli Mamoudou Kouyaté.  
Hijo de Bintou Kouyaté y Djeli Kedian Kouyaté.  
Maestro del arte de la elocuencia  
Desde tiempos inmemoriales  
los Kouyaté hemos servido a los príncipes Keita de Mali  
Somos las vasijas del habla,

somos los depositarios de ancestrales secretos.  
El arte de la elocuencia no tiene secretos para nosotros;  
sin nosotros,  
los nombres de los reyes habrían desaparecido en el olvido,  
somos la memoria de la humanidad;  
nuestras palabras resucitan las hazañas y proezas de los reyes  
para las jóvenes generaciones.  
Mi conocimiento deriva de mi padre,  
que también lo obtuvo de su padre;  
la historia no tiene misterios para nosotros...  
La historia de sus antepasados yo enseñó a los reyes,  
para que sus vidas sirvan como ejemplo,  
pues el mundo es viejo, pero el futuro surge del pasado.  
Mi palabra es pura y libre de toda mentira;  
es la palabra de mi padre; es la palabra del padre de mi padre.  
Te daré las palabras de mi padre tal como las recibí.  
Los *griots* regios no conocen la mentira...  
Escuchad mis palabras, los que quieran saber...<sup>60</sup>

Varias de las características presentes en este autorretrato histórico del *griot* son reconocibles en los discursos de autoafirmación de los jóvenes raperos. Por ejemplo, la conciencia reflexiva del hablante, en la que se expresa una labor comprometida con la memoria histórica del pueblo y una disposición pedagógica, crítica y liberadora:

(...) Cavando un túnel en la historia de mi pueblo  
Se funde la memoria subterránea con lo nuevo  
Como un mural, de la pobla' hasta el mar  
Trazo a trazo, dibujando libertad  
Es el saber, el hacer, la acción y la canción

---

<sup>60</sup> Texto perteneciente a Las Palabras del Griot Mamadou Kouyaté, incluido en la obra *Sundiata*, publicada en edición francesa por Presence Africaine (1960) y en edición inglesa por Longman (1965). Recuperado en línea el 03 de septiembre de 2011, desde el blog Cuentos Africanos, <http://www.cuentosafricanos.com/index.php?acc=tex&texto=50>



Poder, crecer, con amor y rebelión...<sup>61</sup>

Otro elemento cultural afroamericano que participa en el desarrollo histórico del rap es *The Dozens*, un juego que puede traducirse como *Los lotes Las docenas*<sup>62</sup> y que tiene su origen en los tiempos de la esclavitud en Estados Unidos:

(...) the practice can be traced back to chattel slavery, when violence among slaves was a property crime with potentially draconian consequences. Verbal sparring became a substitute for physical contention. While the competition on its face is usually light-hearted, smiles sometimes mask real tensions.<sup>63</sup>

Como se explica en esta cita, *the dozens* se trata de una contienda verbal en la que dos oponentes, generalmente hombres, intercambian ingeniosos insultos, casi siempre de connotación sexual o dirigidos a la familia del contrincante. El propósito del juego es poner a prueba la fortaleza emocional de los contendores, declarándose vencedor a aquel que logra conservar el ingenio y la cabeza fría:

---

<sup>61</sup> Conspirazion. (2006). Canción *Mensaje y Acción*, del disco *¡Apaga la Tele!* (CD) Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>62</sup> Este uso de la expresión *The Dozens* se debe comprender en el contexto de los años de la esclavitud en Estados Unidos. Los esclavistas se referían de esta forma a los esclavos que debían ser vendidos al por mayor, debido a su vejez o deteriorada condición física.

<sup>63</sup> Recuperado en línea del sitio <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=dozens&defid=837289>

The dozens can be a harmless game, or, if tempers flare, a prelude to physical violence. But in its purest form, the dozens is part of an African-American custom of verbal sparring, of "woofin'" and "signifyin'," intended to defuse conflict amicably, descended from an oral tradition rooted in traditional West African cultures. The dozens is a contest of personal power -- of wit, self-control, verbal ability, mental agility and mental toughness. Defeat can be humiliating; but a skilled contender, win or lose, may gain respect.<sup>64</sup>

El sociolingüística William Labov (1979, p.307) ofrece un ejemplo de *playing dozens*:

I hate to talk about your mother, she's a good old soul  
She got a ten ton pussy and a rubber asshole.

Sería inexacto afirmar que las contiendas verbales de los raperos son una réplica de este juego, pero cuando los MC's disputan, se construye un ritual del insulto muy semejante, en el que la destreza verbal y el ingenio se usan para ganarse el respeto humillando al rival. Una de las competencias de *Freestyle*<sup>65</sup> más famosa de los últimos años ha sido la Red Bull Batalla de los Gallos, con participantes de todos los países de habla hispana. Se trata de una serie de combates verbales, en los que los participantes compiten con secuencias de rimas para humillar al rival. La similitud de estas prácticas es evidente, e incluye aspectos como la destreza verbal, el ingenio, y el

---

<sup>64</sup> Op. Cit.

<sup>65</sup> Aunque estos elementos se analizan con mayor profundidad en el capítulo sobre la performance del rap, anticipamos el significado del concepto *Freestyle*: Se refiere a la versificación improvisada sobre una base rítmica, intentando conservar el *flow*. Éste concepto, por su parte, se puede traducir como la *fluidez* con que el rapero despliega sus rimas, evitando las pausas o tropiezos lingüísticos que ensucien el discurso.

autocontrol (en las contiendas verbales de los raperos, las agresiones físicas se castigan con la descalificación automática). En Chile, la primera versión de la Batalla de los Gallos fue en 2006, un año después de su comienzo en España. Las reglas de la contienda establecen un primer round de “ataque” de un minuto de duración y un segundo round de respuesta. Reproducimos algunas rimas:

De Esnoubro a Hansolo: (Batalla de los Gallos, Chile, 2006)

Te zapateo, te noqueo en un round  
Mejor anda a la discoteca, gueón, baila sound  
¡Hace otra cosa!  
Mira, tu rima es color de rosa,  
Maricón, te veríai mejor vestido de mariposa  
¡Sí es muy sencillo! Tu *flow*, gueón,  
no me llega ni siquiera a los tobillos.

De Skone a Brock (Batalla de los Gallos, España 2008)

A tí improvisando te gana hasta mi abuelo  
Anda, ¿que no te hago daño?  
Te gana hasta mi abuelo  
Y lleva muerto cuatro años  
You you you, yeah,  
¿esa es una camiseta o un delantal de cocina?  
Anda que no tío, ¡compadre!  
Esa es la sábana donde yo me he folla’o a tu madre.

Otra forma de discurso de la tradición afroamericana que reaparece en el rap es *The Toast*. Se trata de narraciones orales rimadas que relatan las

aventuras de héroes míticos populares. Como explica Saloy<sup>66</sup>, hoy en día dicho carácter oral se ha ido complementando con las narraciones escritas:

"Toasts" are performed narratives of often urban but always heroic events. For many Blacks, both performers and audience, hearing about or performing the winning ways of the central character becomes as creative a release as Black music. Toasting is today's continuance of an oral tradition, but many contemporary toasters read their complicated and elaborate versions from a text.<sup>67</sup>

Uno de los más conocidos de estos relatos es el de las aventuras de *Stagolee*, un bandido popular negro de fines del siglo XIX, de Saint Louis, cuyas hazañas han sido reproducidas en muchas canciones de blues y jazz; y la leyenda de *Shane*, personaje que gracias a su ingenio sobrevivió al hundimiento del Titanic.

Sin embargo, la más difundida de estas narraciones es *The Signifying Monkey*, que según se cree fue traída por los esclavos africanos a América, ya que, originalmente, se trataría de una narración Yoruba. El mono, protagonista de la historia, realiza siempre el mismo acto: decirle al león que el elefante lo ha insultado, o viceversa, con el propósito de hacerlos pelear. Al resultar golpeado, el león busca al mono para vengarse. A veces el mono escapa entre los árboles y otras veces es golpeado por el león, pero lo que no puede dejar

---

<sup>66</sup> SALOY, M. The African American Toast Tradition. Recuperado en línea en septiembre de 2011, desde [http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles\\_Essays/creole\\_art\\_toast\\_tradition.html](http://www.louisianafolklife.org/LT/Articles_Essays/creole_art_toast_tradition.html)

<sup>67</sup> Op. Cit.

de hacer es volver a usar su ingenio lingüístico para engañar a la figura de autoridad de la selva:

The Monkey and the Lion  
Got to talking one day.  
Monkey looked down and said, Lion,  
I hear you's a king in every way.  
But I know somebody  
Who do not think that is true  
He told me he could whip  
The living daylights out of you.<sup>68</sup>

En este sentido, podemos interpretar los relatos de *The Signifying Monkey* como una representación de las estrategias discursivas con las que el débil sobrevive frente a los poderosos, pero también podemos ver en ellos la forma en que los afroamericanos perciben sus habilidades lingüísticas. En el caso específico de este relato tradicional, el problema del león es que interpreta literalmente lo que para el mono constituye un juego lingüístico. Es decir, el león es incapaz de percibir el sentido performativo en el desafío verbal del mono.

Por supuesto, la tradición afroamericana no es la única en la que encontramos este tipo de estrategias discursivas. El propio de Certeau (2000) las reconoce en los cuentos gitanos, en los que el héroe no miente, sino que se las ingenia para “hacer decir” a las órdenes recibidas una cosa distinta a la que el amo había dispuesto. El valor que dichas estrategias tienen, en cuanto

---

<sup>68</sup> *Íbid.*

manifestaciones de la cultura popular, son explicadas por el propio autor francés:

(...) esta lectura permitiría reconocer en los cuentos los discursos estratégicos del pueblo. De ahí el privilegio que estos cuentos conceden a la simulación/disimulación. Una formalidad de prácticas cotidianas se indica en estas historias, que invierten a menudo las relaciones de fuerza y, como los relatos de milagros, aseguran al mal nacido la victoria en un espacio maravilloso, utópico. Este espacio protege las armas del débil contra la realidad del orden construido. Las oculta asimismo a las categorías sociales que "hacen historia" porque éstas la dominan. Y ahí donde la historiografía cuenta en pasado las estrategias de poderes instituidos, estas historias "maravillosas" ofrecen a su público (al buen entendedor, pocas palabras) una posibilidad de tácticas disponibles para el porvenir.<sup>69</sup>

### **Influencias musicales en el desarrollo del Rap**

Junto con estos elementos y prácticas culturales que han intervenido en el desarrollo de la música rap, se debe considerar la influencia musical directa de algunos estilos, característicos de la comunidad afroamericana. Dichos estilos son, principalmente, el *spiritual*, el *blues* y el *jazz*.

El *spiritual* es un tipo de canción popular afroamericana eminentemente religiosa, cuyos orígenes se remontan a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX en Estados Unidos. El contexto en el que surgen es el de la esclavitud y los años posteriores a la guerra civil. Durante aquel periodo, muchos afroamericanos se convirtieron al cristianismo, pero al hacerlo integraron

---

<sup>69</sup> CERTEAU, M. Op. Cit. p. 24

elementos de la tradición religiosa africana. Este sincretismo, presente en todos los países americanos con población negra (especialmente Brasil y la zona del Caribe), generó una de las más ricas formas de desarrollo cultural y artístico contemporáneo. En el caso de la canción *spiritual*, los miembros de la comunidad afroamericana fusionaron los himnos religiosos cristianos con los cantos propios de la tradición africana:

A lo largo del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, los esclavos de los estados del sur, fueron creando un cancionero propio, en un primer momento muy relacionado con los cantos de trabajo de origen africano, usualmente en forma de 'call and response', con inflexiones, sílabas extendidas y cuartos de tono. Existen descripciones de estos espirituales desde fechas tan tempranas como 1839.<sup>70</sup>

En el proceso de formación de este estilo, cabe destacar la importancia de la Iglesia Episcopal Metodista Africana de Sion, fundada en 1816 como respuesta a la segregación racial de los negros en las iglesias comunes e impulsada como un movimiento de masas durante la guerra civil estadounidense. De acuerdo con Eric Hobsbawm (1990), se considera que el momento fundamental para el posterior desarrollo de este tipo de música, en el que se profundiza su carácter negro, haya ocurrido con la segregación de los bautistas negros, entre 1865 y la década de 1880. Durante ese periodo se forman las principales iglesias bautistas, responsables de la mayor contribución religiosa y musical en la formación del *spiritual*.

---

<sup>70</sup> Spiritual. Recuperado en línea de Wikipedia, el 23 de septiembre de 2011, desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Espiritual>

El blues es otro de los géneros musicales cuya influencia se reconoce en el desarrollo del rap. El origen de este influyente género se sitúa en Estados Unidos, a fines del siglo XIX, aunque su desarrollo se produce durante el siglo XX. Dicho desarrollo integra una serie de elementos musicales de la tradición africana occidental, como la técnica de la llamada y respuesta (*call and response*) y las canciones de trabajo, con estructuras armónicas europeas. Este complemento se expresa en la característica interacción entre voz y guitarra. Sin embargo, uno de los aspectos más significativos en la evolución del blues es que no sólo inaugura una particular forma de producción musical, cuya influencia se observa en gran parte de la música popular occidental, sino que además se identifica con el surgimiento de una singular forma de narración individual sobre la vida cotidiana:

Los primeros blues, con frecuencia, tomaban la forma de una narración la cual solía transmitir mediante la voz del cantante sus penas personales en un mundo de cruda realidad: «un amor perdido, la crueldad de los agentes de policía, la opresión de los blancos y los tiempos difíciles.<sup>71</sup>

El blues ha influido en el HipHop en muchos sentidos, pero la principal influencia ha sido en lo relativo a la actitud. Aunque la materia con la que se elaboran las canciones del blues sea la desgracia, la mala suerte y los amores fracasados, los músicos y cantantes del blues frecuentemente expresan sus

---

<sup>71</sup> Blues. Recuperado en línea de Wikipedia, el 24 de septiembre de 2011, desde <http://es.wikipedia.org/wiki/Blues>



sentimientos con un guiño irónico y con sentido del humor, al igual como lo hacen muchos de los raperos en sus composiciones.

Por su parte, el jazz surge a comienzos del siglo XX, en Nueva Orleans. Como sabemos, se trata de una música basada en la destreza y la individualidad de los músicos; grandes instrumentistas que exploran las posibilidades de la improvisación. Una pieza de jazz no es reproducida, ya que el músico busca expresar su personalidad, sentimientos, ideas y estilo mediante la improvisación, volviéndose un creador – intérprete, que puede tocar infinitas veces el mismo tema, pero siempre de forma diferente.

La música de Nueva Orleans se consolidó en los cabarets de los suburbios, pero llegó a su apogeo alrededor de los años veinte, luego de que músicos como Louis Armstrong emigraran para Chicago. La vida de la gran metrópolis, bajo el dominio de la ley seca y del imperio de los gánsters, coincide con el periodo más fecundo del jazz clásico, entre los años que van desde la primera guerra mundial hasta la crisis de *Wallstreet* de 1929. Pero en 1940 surge otro estilo de jazz, conocido como *bebop*. Esta nueva expresión del género se caracterizaría por sus imprevisibles melodías, ritmos complejos y nuevos tonos, que provocarían una nueva evolución del jazz. En los años posteriores, otros estilos tales como el *freejazz* y la fusión retomarían los orígenes africanos de la música. Al mismo tiempo, instrumentistas como Miles Davis comienzan a hacer uso de nuevas tecnologías y a producir nuevos sonidos. Es en dicho contexto que se produce el encuentro explícito entre el

jazz y la música rap, cuando a mediados de los '70 músicos de ambas corrientes trabajan con bases musicales comunes.

## **Tradición y posmodernidad en la performance del Rap**

Con anterioridad hemos planteado que el rap es un género híbrido, compuesto por música, escritura y recitación. Esta caracterización resulta especialmente importante al abordar su dimensión performativa<sup>72</sup>, ya que nos recuerda que este tipo de canción es, en muchos sentidos, una expresión artística posmoderna. Al referirnos a lo performativo del rap, lo hacemos desde la noción de Paul Zumthor (1991: p.33), para quien la performance es una:

(...) acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de los medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles. En la performance coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición.

---

<sup>72</sup> Desde la perspectiva de los estudios musicales, se debe realizar una distinción sobre el concepto de *performance*; ya que existe una interpretación diferente del fenómeno, dependiendo del lugar desde donde nos situemos. Como sostiene Madrid (2009), los estudios musicales centran su análisis de la performance desde una preocupación formal, que busca comprender el proceso de producción y recepción de la música, asociándolos a contextos culturales y sociales específicos, mientras que los estudios de performance propiamente tal se cuestionan por lo que “la música hace y le permite a la gente hacer”, priorizando la relación con las prácticas sociales y culturales más amplias. Es decir, en la primera mirada el movimiento va desde lo estrictamente musical hacia su contexto de recepción, mientras que en la segunda se aborda la performance musical para comprender estos procesos y contextos socioculturales.

Las implicancias de esta concepción son múltiples y expresan una valoración singular de la obra poética, “como todo aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora, comprendiendo tanto el texto como sonoridades, ritmos y elementos visuales” (Calvo, 1999). De esta manera, Zumthor asigna un valor capital a la performance, en tanto instancia constitutiva de la forma y no sólo como el momento de actualización de la misma:

Solamente partiendo de esta idea, podemos entender el hecho de que la estructura poética en régimen de oralidad opere, ante todo, con la dramatización del discurso, y no exclusivamente con las gramaticalizaciones de los distintos procedimientos, y que, en consecuencia, las formas lingüísticas adquieran valor en la performance.<sup>73</sup>

Esta concepción performativa de la obra poética se debe comprender en el contexto de las expresiones artísticas posmodernas. En su interesante ensayo sobre la estética del rap francés, Isabelle Marc (2007) analiza las implicancias de la condición posmoderna del rap, vinculando la estética pragmatista de Shusterman y su legitimización del rap, en tanto arte popular, con los planteamientos de Jameson sobre el pensamiento posmoderno. En cuanto a sus alcances culturales, lo posmoderno es para Jameson aquella “*cultural mutation, in which what used to be stigmatized as mass or commercial*

---

<sup>73</sup> CALVO, A. Op. Cit.

*culture is now received into the precincts of a new and enlarged cultural realm*".<sup>74</sup>

Tal como planteara Benjamin en su influyente ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1989), esta aproximación postmoderna hacia el arte tiene características y consecuencias también muy claras: La problematización de la especificidad de la obra de arte, sometida a los procesos de reproductibilidad técnica, y la propia experiencia de recepción estética, que en las nuevas producciones artísticas de masas se convierte en una experiencia colectiva y simultánea. Esta realidad tiene importantes implicancias en la transformación de la cultura, que son vividas a diario en la performance artística del rap. Como sostiene José Brea (2009; p. 36)

(...) el mayor impacto causado por los medios de distribución técnica, en el sentido de la experiencia artística, necesariamente se refiere a su desplazamiento desde una significación simbólica, heredera de sus precedentes sentidos mágico y religioso, hacia una nueva e ineluctable significación política.

Esta condición posmoderna del rap se expresa, de manera especial, en algo que pudiera parecer una paradoja: Su apropiación desprejuiciada de elementos de la tradición. Como hemos visto al revisar los antecedentes de formación del estilo, los elementos culturales afroamericanos están muy presentes en su desarrollo: El sentido vital de la música, como forma de

---

<sup>74</sup> JAMESON, F. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, p. 64. Citado en MARC, I. Op. Cit. p. 2

vinculación comunitaria; una música caracterizada por la compleja elaboración de sus ritmos y el rol protagónico de la percusión, cuyas influencias se observan en la mayoría de los géneros populares de la actualidad, tales como el *blues*, *rock*, *reggae*, etc. Sin embargo, tal como afirma Marc, la apropiación creativa del rap es muy clara y singular:

El rap abandona la percusión por la mesa de mezclas. El ritmo procede de las técnicas electrónicas, de una fuente que la estética modernista considera artificial y, por tanto, ilegítima. No obstante, desde la estética pragmatista de Shusterman, la utilización de las técnicas de reproducción no es síntoma de estandarización, sino que revelan una aproximación postmoderna hacia el arte.<sup>75</sup>

Consecuente con lo anterior, la performance del discurso rap posee además la singularidad de no desplegarse a partir de la conformación de una *banda* musical, en el sentido tradicional del término – esto es, la base de voz, bajo guitarra y batería que caracteriza a la mayor parte de los estilos y grupos de la música popular – sino a partir de la reunión de un conjunto de actantes, según el término de Tesnière, quienes tienen asignados roles específicos en la creación y puesta en escena del discurso.

En este sentido, una primera figura relevante en un grupo de rap es la del DJ, cuyo nombre proviene, como hemos dicho, de la expresión inglesa *Disc Jockey*. Su rol en la producción y puesta en escena del discurso rap es de la máxima importancia, ya que es el “alma creadora” de la música, mediante un

---

<sup>75</sup> MARC. I, Op. Cit. p. 3

acto de creación que, sin embargo, posee particulares características. Como plantea Poch Plá, la base de la música rap se crea a partir de la organización rítmica 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 HipHop 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.<sup>76</sup>

Esta apropiación intertextual expresa, una vez más, la visión posmoderna de la obra de arte en el rap, en cuanto opta por la apropiación recicladora antes que por la creación de origen único. Como explica Marc:

La actitud de los raperos es postmoderna por definición ya que subvierte la concepción romántica de la originalidad absoluta de la obra de arte. Se trata, pues, de una doble transgresión contra la unidad de la obra «sampleada» y contra la originalidad de la composición resultante.<sup>77</sup>

Aunque el sampleo del DJ constituye la principal fuente de creación musical en el rap, existen otros recursos y técnicas de creación y reproducción del sonido, tales como el *scratching*, *mixing*, *cutting*, *looping*, *layering* y *beat box* (éste último es el conocido recurso de imitar una secuencia de percusión con la boca). Junto a dichos recursos, las bases musicales del rap son

---

<sup>76</sup> POCH, P. Op. Cit. p. 106

<sup>77</sup> MARC. Op. Cit. p. 4

generalmente acompañadas por el DJ con innumerables sonidos, como disparos, sirenas policiales, explosiones, etc., que al evocar la violencia urbana, intensifican el carácter dramático del discurso. En el caso del rap chileno, es muy frecuente la inserción de diálogos y discursos televisivos, que remiten a información, publicidad y propaganda de los medios de comunicación masiva. Esta apropiación cumple la función de poner a dialogar ambos discursos, cuestionando las verdades oficiales o contrastándolas con opiniones generalmente invisibilizadas por los medios de masas. Como afirma Marc, este recurso de apropiación intertextual también constituye un rasgo de lo posmoderno en la canción rap, ya que:

(...) el efecto de collage postmoderno destruye el concepto de unidad y monumentalidad del arte. Los raperos no perciben sus creaciones como obras eternas e inmutables. El campo semántico y simbólico de la belleza deja lugar a la miseria o a la violencia, a la alienación o rebeldía.<sup>78</sup>

Es importante mencionar que existen dos tipos de DJs: Los que crean las bases musicales mediante la apropiación musical ya descrita (a quienes también se les conoce como *productores*<sup>79</sup>) y los que se dedican a manipular la tornamesa, para sacarles sonidos y jugar con las bases ya determinadas. A pesar de dicha distinción, se debe recalcar que ambos tipos de DJs aportan a

---

<sup>78</sup> Ibid. p. 5

<sup>79</sup> La cursiva es nuestra

la base musical del HipHop, sobre la cual se despliega la dimensión verbal del discurso. Como afirma Poch Plá:

La importancia del DJ para el HipHop, también radica en que es el responsable de la dimensión festiva y alegre del HipHop. 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.”<sup>80</sup>

El MC o maestro de ceremonias es quien se hace cargo del contenido verbal del discurso. No debe, sin embargo, reducirse la figura del MC a “la voz del grupo”, equiparándola, por ejemplo, a la del “vocalista” de un grupo de rock, ya que sus roles son múltiples. Como su nombre lo indica, un maestro de ceremonias conduce los recitales y eventos, desplegando un discurso apelativo, cuyo propósito es involucrar al público en la puesta en escena y hacerlo participar mediante incitaciones, llamados y respuestas. Junto a ello, como plantea Poch Plá (Op. Cit.), el maestro de ceremonias es un artista que ha entrenado su capacidad de improvisación y se encuentra en condiciones de cantar sobre cualquier pista, practicando el *freestyle*<sup>81</sup> y enfrentándose en desafíos verbales con sus oponentes. No todos los raperos pueden ser MCs, ya que no sólo se requiere adiestrar el talento para improvisar rimas, sino además poseer las cualidades para animar al público asistente a las fiestas. No

---

<sup>80</sup> POCH, P. Op. Cit. p. 107

<sup>81</sup> Este *estilo libre* es uno de los más explícitos vínculos de la canción rap con la tradición oral latinoamericana; en particular, con la popular tradición de los payadores chilenos o los repentistas del nordeste brasileño.



obstante, todos los raperos disponen de la libertad para crear sus propias letras y canciones y expresar sus visiones de mundo sobre un escenario.

### **Formas de registro, difusión y recepción del género**

Al igual que la mayor parte de las canciones de la música popular urbana, las creaciones de rap se difunden y reciben principalmente mediante dos formas: Las producciones musicales y las (re) interpretaciones en vivo. Esto, como plantea Juan Pablo González (2001) en su interesante estudio sobre la musicología popular en América Latina, se relaciona con el carácter mediatizado y masivo de la música popular urbana:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.<sup>82</sup>

No obstante, al caracterizar las principales formas de difusión y recepción de la música rap y comprender las implicancias discursivas del carácter mediatizado y masivo del estilo, debemos considerar los importantes

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*

cambios experimentados por la tecnología musical durante el siglo XX, ya que las premisas históricas que llevaron al desarrollo del disco compacto y los archivos digitales – principales soportes de la canción rap – deben rastrearse en las primeras décadas del siglo pasado, junto con los cambios que afectaron a la producción y difusión del sonido en Occidente.

En este sentido, debemos recordar que a partir de 1920 la tecnología mecánica de reproducción musical comienza a ser sustituida por la eléctrica, creándose tres elementos que llegarían a tener mucha importancia en el desarrollo de la música popular de masas: el micrófono, la amplificación eléctrica y los parlantes. Rápidamente, estos tres elementos abrirán posibilidades performativas impensadas hasta entonces, tanto para la grabación en estudio como para los espectáculos en vivo. El micrófono, concebido inicialmente sólo para amplificar la voz humana, se constituirá en el dispositivo de amplificación del sonido total de una banda, a partir de la década del '50, con el auge de las bandas de *rock & roll*. Este uso creativo representará el primer ejemplo de utilización de las tecnologías electroacústicas con propósitos estéticos. De igual manera, la producción musical y su recepción experimentan importantes cambios, que resultarán fundamentales en nuestra concepción de la música popular. Como plantea González (Op. cit.), “la mediación del sonido grabado ha producido nuevos parámetros de audición estética, los que han llegado a influir en la

interpretación "en vivo" de toda música". Citando a Simon Frith ((1988: 20), el chileno destaca que:

(...) desde fines de la década de 1960 son los discos, no los conciertos, los que definen el mejor sonido de la música popular, y en gran medida de la música clásica, podemos agregar. De este modo, los músicos deben hacer que sus presentaciones en vivo se parezcan lo más posible a sus grabaciones y no a la inversa, como sucedía desde los orígenes de la grabación sonora. Sin duda que la aparición del microsurco y del concepto de "alta fidelidad" a fines de la década de 1940 influyó en la jerarquía adquirida por el sonido grabado por sobre el sonido en su estado natural.

Estas transformaciones representan un cambio de escenario absoluto; pero no sólo en la forma de registro y preservación de una obra musical, sino también en la experiencia de recepción de la misma. Mientras por una parte, "la grabación en diferentes pistas permite armar y desarmar el tejido de la música, con las consiguientes implicaciones analítico-performativas que esto tiene para la creación aural y/o colectiva de la obra musical"<sup>83</sup>, convirtiendo, de paso, al trabajo en estudio en el principal lugar de elaboración y evolución de la música popular; por otro lado, la propia experiencia de recepción de las canciones deja de tener las características de "acontecimiento", independizando en gran medida a la obra de su autor. Como sostiene Fernández (2004), citado por Yanina Berezán, el registro fonográfico de la música es "un paso de abstracción", que cambia por completo la naturaleza de la obra musical. Si antiguamente la experiencia estética de la música estaba sujeta a las

---

<sup>83</sup> Ibidem.

posibilidades de experimentarla en vivo y en directo, la recepción de una obra musical en nuestros días depende casi exclusivamente de la disponibilidad que tengamos para escucharla. Ello, por supuesto, modifica por completo el sentido de la experiencia estética de recepción musical y la propia naturaleza de la obra. La interpretación del sentido de la obra está sujeta en nuestros días a una infinidad de variables que, antiguamente, no concurrían, como por ejemplo, la posibilidad de escuchar repetidamente una canción o la opción de alterar el orden de las pistas musicales de un disco, por citar sólo algunas de las infinitas posibilidades que otorga una obra mediatizada. Como plantea González:

La historia de la mediación tecnológica del sonido es también la historia de la modificación de los hábitos de práctica, producción y audición musical ocurridas a lo largo del siglo XX (...) desde el ámbito privado y cotidiano del mundo doméstico, se resignificarán géneros y prácticas performativas surgidas fuera de este espacio, lo que afectará nuestro concepto de audición y contexto en la historia de la música, y finalmente de la propia obra.<sup>84</sup>

Los resultados de esta transformación de la experiencia estética musical es vivida a diario por los raperos chilenos. La casi totalidad de las creaciones de rap chileno adscritas a la corriente consciente del estilo se producen y difunden de forma autónoma, ya que, como plantea Poch Plá (Op. Cit.), la masificación del HipHop en Chile y su afianzamiento con el mundo poblacional se debe en gran parte a las extraordinarias posibilidades expresivas de sus manifestaciones culturales y a los escasos recursos que se requieren para

---

<sup>84</sup> GONZÁLEZ, J. Op. Cit.

cultivarlas. A diferencia de otros estilos musicales, como el rock o el pop, el rap no exige invertir en costosos instrumentos o arrendar los servicios de un estudio de grabación, sino apenas contar con un computador y los softwares necesarios para mezclar las pistas. Por ello, la producción de un disco de rap independiente puede ser realizada en un estudio casero, sin tener que recurrir a demasiados elementos, más allá de la voz, algunos micrófonos, las tornamesas y mezcladoras. Esta realidad se corresponde con los planteamientos de J. L. Campos García (2010), quien sostiene que, desde la década de los '90, los sistemas y plataformas digitales modifican una vez más las técnicas de grabación y difusión musical, democratizando los procesos de creación artística:

(...) tal irrupción tecnológica ha supuesto un acercamiento mayor de la gente a instrumentos y recursos, que antes sólo existían en los estudios profesionales de grabación. Son herramientas que pueden ser utilizadas domésticamente incluso sin poseer un amplio conocimiento musical o informático.<sup>85</sup>

En el proceso de creación y registro de una canción rap se encuentran dos realidades: La de los textos que conforman una oralidad mixta; esto es, palabra dicha/recitada/cantada y palabra escrita (Marc, 2007) y la de las bases musicales. Surge entonces la pregunta, común al origen de la totalidad de las canciones poéticas: ¿Qué es primero, la música o la palabra? En el rap, la respuesta a esta interrogante la encontramos en el *flow*, un concepto que

---

<sup>85</sup> CAMPOS, J. Op. Cit. p. 260

domina por completo el acto de creación poética. Traducido literalmente desde el inglés como *fluir* o *flujo*, los raperos denominan de este modo a la habilidad para encadenar el aspecto fonético de las rimas y secuencias verbales con la base musical. Ello podría hacer pensar que los procesos de creación lírica están en dependencia de la base musical, pero lo que en realidad sucede es que la canción rap se constituye como un todo en esta convergencia. Como plantea Bronwen Elisabeth Low (2001): “The ‘flow’ exists at the intersection of the beats and lyrics, and is therefore at the core of rap's intertext between words and music.” Prueba de ello es que tener “buen *flow*” es una aspiración y desafío para cualquier Mc’s, ya que no sólo manifiesta su dominio vocal del estilo y su capacidad para ajustarse a la métrica, sino además su habilidad para interpretar el “espíritu” de la música. En el rap - como ocurre con “el duende” en el *cante jondo* español -, el *flow* se tiene o no se tiene. De este modo, el proceso de composición de una canción de rap se asemeja a una caminata sobre una cuerda, equilibrando los elementos fonéticos y semánticos del contenido verbal y la base musical, con la ayuda del sentido del *flow*.

## **CAPÍTULO III**

### **ANÁLISIS DISCURSIVO**

#### **Sujeto popular y contrahegemonía**

No hay nada más propio del discurso poético del rap que la resistencia<sup>86</sup>. Aunque dicha voluntad constituye la razón de ser del HipHop y de sus manifestaciones culturales en general – grafiti, danza, música y poesía -, es en las canciones donde el mensaje contestatario encuentra su cauce de expresión más fértil. ¿Pero qué formas de resistencia plantea la música del HipHop? ¿Contra qué resisten las canciones del rap comprometido?

Antes de proponer una respuesta a estas preguntas, anticiparemos que la base teórica de nuestra interpretación vincula el discurso del rap chileno con los planteamientos de Gramsci (2003) sobre poder y hegemonía. Como se sabe, el autor italiano centra su reflexión sobre las clases dominantes y los grupos subalternos en el análisis de la superestructura; esto es, en el espacio de las instituciones, representaciones sociales y difusión de valores y creencias

---

<sup>86</sup> Al considerar esta intencionalidad discursiva, nos referimos, claro, al rap independiente. Planteamos una vez más esto porque en los procesos de mercantilización de la diferencia desplegados por las industrias culturales, la síntesis del rap (destinada a la comercialización y el consumo masivo) es encarnada por la imagen del rapero violento y sexista, cuya paradójica performance expresa desobediencia a las reglas del sistema, al tiempo que hace ostentación de lujos y riquezas materiales. El mensaje de esta puesta en escena constituye un discurso vacío, que parodia la performance crítica del rap y la reduce a un discurso de la trasgresión; es decir, a un complemento funcional de las normas.

que conforman el consenso social, imprescindible para la legitimación y reproducción de la supremacía de una clase sobre las demás. En la comprensión de las relaciones que caracterizan dicho espacio, resulta fundamental el concepto de hegemonía, al proponer que el aparente estado natural de las cosas en una sociedad dada es el fruto de un prolongado proceso de imposiciones culturales, reproducido mediante la acción de sus instituciones (educativas, religiosas, informativas, etc.). Al hablar de “imposición” hegemónica, no se debe olvidar que la hegemonía es siempre el resultado de “negociaciones entre grupos dominantes y subordinados; nunca es un simple poder impuesto desde arriba” (Storey 2002: p.169).

En este escenario de transacciones ideológicas y valóricas, los intelectuales juegan un rol preponderante, y de manera especial aquellos que Gramsci llama “intelectuales orgánicos”, quienes funcionan como “organizadores de clase (en el más amplio sentido del término). Es su tarea el determinar y organizar la reforma de la vida moral e intelectual”<sup>87</sup>. Considerando que lo hegemónico es una categoría flexible, cuyas determinantes se construyen en largos procesos históricos, la acción legitimadora de los intelectuales orgánicos resulta de vital importancia; más aún al considerar que no sólo se debe pensar en ellos como sujetos individuales. Como afirma Storey:

---

<sup>87</sup> Ibidem.



Gramsci tiende a hablar de los intelectuales orgánicos como de individuos, pero en los estudios culturales el concepto ha sido utilizado, siguiendo los préstamos apenas reconocidos que hizo Althusser de Gramsci, haciendo referencia a intelectuales orgánicos colectivos; los denominados «aparatos ideológicos del estado», la familia, la televisión, la prensa, la educación, la religión organizada, las industrias de la cultura, etc.<sup>88</sup>

Para algunos autores, como Jacqueline Urla, los raperos serían intelectuales orgánicos, ya que realizan una crítica de la realidad social desde la experiencia cotidiana del barrio del cual surgieron y al cual permanecen estrechamente vinculados. Como plantea Urla (2001), en su estudio sobre la agrupación vasca Negú Gorriak: “Situados en la frontera entre artistas populares y portavoces de sus comunidades, estos raperos destacan por las conexiones fuertes que retienen con sus comunidades de origen y los problemas de la pobreza urbana.”<sup>89</sup>

En el contexto histórico chileno, esta es, sin duda, la realidad de los raperos comprometidos de nuestro país. Como hemos visto en la presentación de sus historias de vida, la mayor parte de ellos ha crecido en poblaciones y sectores marginales de la capital y ha reconocido en el HipHop una forma de expresión de dicha identidad, la cual constituye una mirada *otra* sobre las verdades sociales, políticas, económicas, culturales, etc., de nuestra sociedad. Se trata de un discurso que busca abrir nuevos espacios de legitimidad y

---

<sup>88</sup> Op. Cit. p. 168

<sup>89</sup> URLA, J. p. 6

transformar la realidad colectiva de los grupos subalternos a los que representa.

Lo anterior es posible porque una hegemonía dada no es una imposición fija, sino un proceso, por lo que debe ser permanentemente renovada y defendida. De igual manera, “siempre será desafiada por presiones que de ninguna manera le son propias”. Esta lógica de la resistencia es la dimensión contrahegemónica que toda realidad social posee y cuyas implicancias son explicadas por Lischetti (2006):

Cuando la dominación del poder empuja hacia los límites, las identidades así producidas serán la base (en el momento de ser percibidas como tales por los sujetos) para la construcción de subjetividades de resistencia, es decir, de modos alternativos de existencia. De tal manera que la acción del poder hegemónico produce, a la vez, realidad y sujetos. (pp. 147-148)

En este sentido, se puede afirmar que la canción rap es, por una parte, un discurso posmoderno y, por otra, predominantemente testimonial, cuya principal intencionalidad expresiva es dar cuenta de las condiciones de marginalidad y deslegitimación que experimentan los grupos subalternos de nuestra sociedad, a la vez que plantear formas de resistencia. Dichos testimonios expresan una subjetividad individual y colectiva, cuya voluntad de resistencia se expresa tanto en el plano formal como en el temático. Esta doble ubicación del discurso rap – en tanto testimonio posmoderno - explicaría además muchas de sus aparentes contradicciones, como por ejemplo, su hibridez y vínculos con la tradición. Como sostiene de Araújo:

O caráter profundamente contestatário do testemunho realiza-se tanto no combate à opressão material e política imediata, quanto no plano dos mecanismos de enunciação. Para Yúdice, os testemunhos são relatos pós-modernos que se localizam na contracorrente da tendência hegemônica da pós-modernidade, caracterizada por ele como cínica e alheia.(Araújo, 2001; p. 73)

Sin embargo, como hemos dicho, este testimonio elaborado desde lo subalterno no sólo debe ser leído como una forma de resistencia a un poder impuesto, sino como una forma de producción y consumo cultural, asociada de muchas formas a la articulación de una identidad individual y colectiva, en la que el carácter de lo popular está dado por un sentido de pertenencia a un grupo humano y la adscripción a un conjunto de valores, que por su posición en el espacio de legitimidad social pueden ser considerados como contrahegemónicos. Es por ello que una de las importantes diferencias entre el rap consciente y las formas más comerciales, es que el primero rechaza el individualismo y opta por un discurso contestatario, pero con un profundo sentido de comunidad. En versos de Conspirazion:

Mi pueblo me enseñó a vivir  
Si no fuera por ustedes, no estaría aquí  
Todo lo que sé, todo lo que soy  
Todo lo que aprendí; de dónde vengo y pa' dónde voy  
Se lo debo a ustedes, mis amigos fieles,  
mi pedazo 'e tierra, mi sueño rebelde.<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> CONSPIRAZIÓN. (2006). *Gracias ¡Apaga la Tele!* (CD) Santiago de Chile: Producción independiente.

Esta realidad comunitaria se relaciona con múltiples formas de consumo cultural, relacionadas con prácticas y estrategias de reapropiación y resignificación, que oponen su fuerza (re)creadora a las determinantes culturales de lo hegemónico. Y es en este sentido que debemos comprender el significado de la resistencia en los textos del rap; como una práctica de consumo y producción cultural, que posibilita la construcción de una identidad individual y colectiva, constituyéndose en una expresión creadora de sentido.

De este modo, el discurso poético que las canciones de rap elaboran sobre lo hegemónico y el rol del sujeto popular constituye, principalmente, un llamado a una toma de conciencia. El hablante se sitúa entre el lugar de la denuncia y la acción pedagógica, en un llamado a cambiar el *status quo*, mediante la recuperación de la memoria histórica y la denuncia de la violencia (material y simbólica) que el poder impone a *nuestra gente*<sup>91</sup>, para reproducir las condiciones de explotación y dominación. Se trata de un discurso con un fuerte sentido de acción comunitaria, en el que resulta imprescindible “hacerse con la palabra”, para disputar el derecho a la representación de los hechos sociales y legitimar las experiencias de los grupos subalternos. Esta disputa de la palabra a los poderosos, quienes controlan las instituciones y utilizan los medios de comunicación masiva como instrumentos de alienación y propaganda, se realiza en el contexto de un espacio social organizado por las

---

<sup>91</sup> La cursiva es nuestra.

reglas del mercado; es decir, en un lugar en el que la producción de mercancías y la expansión del consumo han transformado el sentido de la vida, modificando el valor de la creación, las relaciones sociales y la ocupación de los lugares públicos. El hablante de las canciones de rap se siente y declara doblemente marginal: en tanto artista de la palabra y en tanto cultivador de un proyecto de vida, cuyas formas de realización y valores han sido deslegitimados por el sistema neoliberal:

Y es que nos han golpeado y matado nuestras ilusiones  
Nos han inculcado a diario antivalores cabrones  
Nos han convertido en individuos sin grandes metas  
Han reducido nuestro sentido de vida a una tarjeta<sup>92</sup>

De este modo, la épica colectiva del hablante de las canciones de rap representa un esfuerzo por legitimar *la pureza* de un proyecto de vida, que sólo puede realizarse en el reencuentro con el otro, la organización comunitaria y la subversión del orden institucional:

Pero entre todos la cosa es distinta  
Es peligrosa la pobla' unida  
Es tan hermosa la pobla' activa  
Organizando la rebeldía.<sup>93</sup>

Sobre esta base interpretativa, podemos afirmar que las canciones de rap analizadas constituyen un conjunto de estrategias político-discursivas<sup>94</sup>,

---

<sup>92</sup> PORTAVOZ. (2011). Al pueblo le asusta la revolución. Producción independiente.

<sup>93</sup> CONSPIRAZIÓN. (2006). Nuestra rabia ¡Apaga la Tele! (CD) Santiago de Chile: Producción independiente.

caracterizadas por un triple movimiento: De oposición, recuperación y creación. Aunque a continuación los comentaremos de manera aislada, estos tres desplazamientos expresan una misma voluntad de apropiación de la palabra, que, de manera simultánea, resiste a la violencia material y simbólica del sistema neoliberal, apela a la recuperación de la memoria histórica de los sujetos populares y propone la creación poética como forma de legitimación y construcción de significados para la realización de un proyecto de vida comunitario.

---

<sup>94</sup> El carácter político de estas estrategias discursivas se puede comprender mejor a la luz de la explicación que Germaná hace de los planteamientos de Bourdieu: “la lucha política es una lucha por imponer una visión legítima del mundo social, por mantener o subvertir el orden simbólico representado por el estado; sobre todo por establecer el conocimiento práctico legítimo, esto es, los esquemas de percepción y de apreciación del mundo social y los principios de división y clasificación que determinan la construcción del mundo social, su significación actual y futura”.

## Oposición

Nadie dice nada. Nadie está ni ahí  
Polémicas estúpidas en el Rojo Vip<sup>95</sup>  
Violencia en los monitos pa' los cabros chicos  
¿Pero si hablo 'e la violencia de los ricos?  
Corte a comerciales (frases subliminales)  
Nos ponen un chip, igual que a los celulares  
¡Compra! ¡Paga! ¡Usa! ¡Bota!  
Saca una tarjeta pa' endeudarte en doce cuotas...<sup>96</sup>

Una forma de interpretar el movimiento de oposición y resistencia de las canciones de rap es vinculándolo con los planteamientos sobre capital simbólico de Pierre Bourdieu (1988). Como se sabe, el autor francés otorga una gran importancia a las relaciones de sentido, que componen la dimensión simbólica del orden social. Dichas relaciones son vitales porque constituyen el sustento del capital simbólico con que los sujetos justifican su existencia social. Como afirma Germaná (1999), este es el problema sociológico central para Bourdieu: "La cuestión de la legitimidad de una existencia, del derecho de un individuo a sentirse justificado de existir como existe".

En este sentido, los discursos de resistencia del rap deben leerse en su contexto; esto es, la ciudad postindustrial, un espacio urbano de regulación

---

<sup>95</sup> Se refiere al popular programa de Televisión Nacional de Chile, transmitido en horario estelar durante el 2007. El programa convocaba a un grupo de antiguos cantantes chilenos, quienes competían por un premio de 60 millones de pesos.

<sup>96</sup> CONSPIRAZIÓN. (2006). *Es.T.Vicio ¡Apaga la Tele!* (CD) Santiago de Chile: Producción independiente

*biopolítica* (Foucault), en la que el modelo neoliberal gestiona los proyectos de vida de acuerdo a la lógica del consumo y obstaculiza el derecho de los sujetos a una legitimidad social distinta a la que él mismo promueve. Por ello, la postura crítica de las canciones de rap no sugiere tan sólo una denuncia de las condiciones materiales de vida de los grupos subalternos, sino que representa un esfuerzo por instalar discursos distintos a los de la institucionalidad hegemónica, con el propósito de abrir el campo de valoración social de la realidad. Y hay en esta voluntad de resistencia, como ya hemos dicho, un evidente esfuerzo pedagógico, que se enfrenta al sentido común de la sociedad moderna y a:

(...) esta fuerza hegemónica del pensamiento neoliberal, su capacidad de presentar su propia narrativa histórica como el conocimiento objetivo, científico y universal y a su visión de la sociedad moderna como la forma más avanzada -pero igualmente normal- de la experiencia humana. (Lander, E. Comp.; 1993: p. 5)

Es decir que, por sobre la denuncia de la violencia material, el discurso del rap resiste contra la violencia simbólica de los discursos hegemónicos. Una violencia simbólica “de doble naturalización”, en tanto se expresa en la inscripción de lo social en las cosas y en el cuerpo (Bourdieu, citado por Germaná), constituyéndose en el principal mecanismo de mantenimiento del orden. Para el hablante de las canciones de rap, esta violencia adquiere, fundamentalmente, dos formas: la negación de la legitimidad de los grupos



subalternos y la imposición de discursos hegemónicos, a través de los medios de comunicación de masas:

Sociedad mediática, informática  
Fábrica de opiniones automáticas  
Una máquina tomando tus decisiones  
Rápida como lápidas pa' los pobres.<sup>97</sup>

Esta realidad es vivida por el hablante como una violencia que censura sus posibilidades de realización como sujeto, ya que “la ‘naturalización’ de un estilo de vida, la organización de la cotidianidad familiar, la representación del presente, el procesamiento del pasado y la construcción de un futuro posible están atravesados por el discurso hegemónico del liberalismo”.<sup>98</sup>

El sujeto de las canciones de rap experimenta esta censura en la forma de una marginalización del espacio social y del consenso, construido desde el poder y los medios de comunicación. La hiperrealidad mediática se constituye como el principal espacio de disputa ideológica. Como afirma de Certeau (2000):

(...) la información actúa como innervación y satura el cuerpo social. De la mañana a la noche, sin descanso, los relatos asedian las calles y los edificios. Articulan nuestras existencias al enseñarnos lo que deben ser. ‘Cubren el acontecimiento’, es decir, que ‘hacen’ de ellos nuestras leyendas (‘legenda’, lo que hay que leer y decir). (Op. Cit. p. 202)

---

<sup>97</sup> CONSPIRAZIÓN. Op. Cit.

<sup>98</sup> LISCHETTI. Op. Cit. p. 168

El hablante de las canciones de rap se rebela contra este espacio ideológico y contra las formas de naturalización de sus verdades sociales. Un ejemplo claro de ello es la alusión constante en las letras de rap a la televisión y la *fidelización de las audiencias*. Como ha planteado Martín – Barbero (2002), este medio de comunicación de masas se distingue por su capacidad de involucrar al espectador en sus relatos y por su carácter aparentemente no invasivo del espacio familiar. La transmisión televisiva compromete lealtades, a cambio de vincular al televidente con los hechos de *la realidad*: “La invasión que la pantalla produce, la dominación que impone, son sentidas como liberación por el tele-espectador habitual.” (Op. Cit: p.101). Este vínculo refuerza la producción de significados, que, como hemos visto, en realidad es una negociación, en la que existe una “tupida red de hábitos mentales y de residuos culturales profundos (...), de sistemas y subsistemas culturales yacentes debajo de los instrumentos expresivos normales de las culturas dominantes” que no pueden dejar de interferir en la significación de todo el fenómeno”<sup>99</sup>. No obstante, Martín-Barbero hace un alcance sobre la visibilidad que pueden lograr los grupos subalternos en las actuales condiciones, en las

---

<sup>99</sup> Ibid. p. 102

que “(...) la gritería de los massmediólogos pragmáticos nos ha vuelto sordos a la palabra que se alza desde el cielo de nuestras culturas pobres”.<sup>100</sup>

Lo anterior se expresa con mucha claridad en las canciones de rap, en las que la televisión es caracterizada como el principal instrumento de reproducción social, ya que en ella se construyen los consensos por los que transita la dominación. Como explica Germaná (1999) en relación a los conceptos de capital simbólico y violencia simbólica de Bourdieu, una característica de esta última es que se ejerce con la propia complicidad de los dominados, ya que se trata de una obediencia nacida desde la construcción de significados comunes y relaciones de sentido: “Así, las relaciones de dominación deben ser legitimadas, reconocidas como legítimas, de manera que los dominados se adhieran naturalmente, sin saberlo, al orden dominante.”<sup>101</sup> Los discursos del rap expresan esta relación, en la forma predominante de un discurso apelativo, que llama a un “despertar” de la conciencia de los grupos subalternos. La televisión no sólo criminaliza los espacios y prácticas de los jóvenes, cargándolos de connotaciones negativas, sino que ella misma constituye una forma de alienación, que oculta sus procedimientos en función de la naturalización de sus representaciones. Allí es donde el discurso del rap concentra su denuncia:

---

<sup>100</sup> Ibid. p. 102

<sup>101</sup> Op. Cit. p. 25

Droga es la *tele*, más que la *pasta*  
En la *pobla'* nos tienen *adicto'* a la farándula.<sup>102</sup>

La vida de la tele vale más que tu vida  
Tu vida no tiene sentido y nunca la tendrá  
La fantasía es mucho más entretenida que la realidad.<sup>103</sup>

Esta denuncia apela, predominantemente, a dos cosas: a la conciencia de clase y al reconocimiento de la desigualdad de las condiciones materiales de vida. Al explicitar esto, los discursos del rap buscan exponer las contradicciones de la televisión, en tanto juez y parte:

Hay opinólogos, cantantes y animadores  
Sicólogos, farsantes y actores  
Lo que ganamos en un año, ellos cobran por hora  
Pero en vez de odiarlos, mi gente los adora<sup>104</sup>

El carácter simbólico de esta violencia no debe llevar a percibirla como desvinculada del ámbito de la praxis, ya que en ella se expresan las bases del poder material de las clases dominantes:

Cada vez que veo a un pobre en la pantalla  
va con las esposas, directo *pa'* la *cana*,  
tapándose la cara, esperando la sentencia;  
mientras los verdaderos criminales roban sin vergüenza.<sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> CONSPIRAZIÓN. (2006). *Es.T.Vicio ¡Apaga la Tele!* (CD) Santiago de Chile: Producción independiente

<sup>103</sup> Op. Cit.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Ibidem.

En resumen, podemos afirmar que el movimiento de oposición del discurso del rap se expresa en una disputa por la construcción del significado, cuyo principal ámbito de lucha es el espacio de representaciones sociales construidos por los medios de comunicación masiva, en especial la televisión. Dicho espacio, que constituye el principal lugar de expresión del poder y de sus instituciones, es confrontado por el hablante de las canciones de rap mediante una versión diferenciada de los hechos, cuyo propósito es despertar las conciencias de las clases populares y, especialmente, denunciar aquello que de Certeau llama *la autocita* del poder:

La autocita perpetua (...) es la ficción por medio de la cual el país es llevado a creer lo que es. (...) Citar es proporcionar realidad al simulacro producido por un poder, al hacer creer que otros creen en esto aunque sin proporcionar ningún objeto creíble. Pero es también señalar a los anarquistas o marginales (citarlos ante la opinión); es condenar a la agresividad pública a los que, al afirmar por sus acciones que no creen en eso, demuelen la realidad ficticia que cada uno puede sostener "pese a todo" sino a nombre de la convicción de los otros (Op. Cit. p. 205)

## Recuperación de la memoria histórica

No somos invisibles. No somos apéndices.  
No somos desechables. No somos nota al pié.  
Nosotros somos los que las riquezas elaboran.  
Como Xeng Xeng Vilú, somos fuerza creadora /  
Pero la Historia Oficial oculta tu cara  
y te ofrece en su lugar caricaturas baratas,  
literatura chata, cultura en lata; poemas y estatuas (...) <sup>106</sup>

La preocupación por la memoria histórica es otro de los temas representativos del discurso de rap chileno independiente. Gran parte de los raperos nacionales han hecho suyo un punto de vista común sobre la memoria social, identificándose con las reivindicaciones históricas populares. Dicha conciencia histórica, que sin duda provee de un importante rasgo de identidad a las canciones de rap en nuestro país, no se limita a una revisión superficial del pasado inmediato, sino que en muchos casos se plantea como un análisis crítico de procesos históricos, en los que se manifiesta una especial inquietud por comprender y denunciar la problemática de las clases populares.

Para ejemplificar lo anterior consideramos de manera especial dos canciones del corpus escogido, en las que se aborda de manera singular el tema de la memoria histórica asociada a los procesos de formación de lo popular: *Memoria Rebelde*, de Subverso y *Luchín*, de GuerrilleroKulto.

---

<sup>106</sup> SUBVERSO. (2011). *Memoria rebelde*. (CD). Santiago de Chile: Producción Independiente.

Se trata de discursos comprometidos, aunque con algunas diferencias: El compromiso del hablante en *Memoria Rebelde* es con la relación/denuncia de los hechos históricos que la institucionalidad ha callado, lo que implícitamente incluye un compromiso social, pero que no se agota en dicha inclusión. En *Luchín*, en tanto, el compromiso se vincula con la expresión del desengaño y la caracterización de un sujeto histórico, víctima de “*un cambio brusco, en un proceso social asesinado por la dictadura.*”<sup>107</sup>

A pesar de dichas diferencias, ambas canciones expresan un discurso de denuncia de la explotación histórica sufrida por el pueblo, en el contexto del relato socialista, que otorga un sentido de liberación a la marcha de la historia. Como sabemos, se trata de una concepción que autores como Lyotard (1987) equiparan a otros metarrelatos de la Modernidad, como el relato ilustrado de libertad, igualdad y fraternidad; o el relato capitalista de la emancipación de la pobreza mediante el desarrollo técnico, etc. Todos ellos, serían, de acuerdo con la perspectiva de este autor, expresiones de una misma razón totalizante.

Sin embargo, en este debate “modernidad / postmodernidad”, autores como Enrique Dussel<sup>108</sup> han aportado interesantes argumentos, que se relacionan directamente con los discursos de denuncia del rap. De acuerdo con Dussel, la superación de la Modernidad implica “negar la negación del mito”, lo

---

<sup>107</sup> GuerrilleroKulto. (2010). *Con-Ciencia Social* (CD). Santiago de Chile: Producción independiente.

<sup>108</sup> DUSSEL, E. Europa, modernidad y eurocentrismo. Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa (UAM-I), México. (En línea).

que sólo es posible mediante la caracterización de situaciones históricas reales, cuyo reconocimiento ha sido postergado por los discursos hegemónicos de la Modernidad:

(...) la “otra-cara” negada y victimada de la “Modernidad” debe primeramente descubrirse como “inocente”: es la “víctima inocente” del sacrificio ritual, que al descubrirse como inocente juzga a la “Modernidad” como culpable de la violencia sacrificadora, conquistadora originaria, constitutiva, esencial. Al negar la inocencia de la “Modernidad” y al afirmar la Alteridad de “el Otro”, negado antes como víctima culpable, permite “des-cubrir” por primera vez la “otra-cara” oculta y esencial a la “Modernidad”: el mundo periférico colonial, el indio sacrificado, el negro esclavizado, la mujer oprimida, el niño y la cultura popular alienadas, etcétera (las “víctimas” de la “Modernidad”) como víctimas de un acto irracional (como contradicción del ideal racional de la misma Modernidad”).<sup>109</sup>

Desde nuestra perspectiva, uno de los aspectos significativos de estos discursos de rap es que ambos constituyen representaciones de procesos históricos desde la mirada del mundo popular. Y como plantea Salazar (2001), dichas interpretaciones tienen un rol preponderante en la conformación de la memoria popular, ya que desde su perspectiva los sectores populares valoran la experiencia empírica de los hechos, pero ésta siempre da paso a una suerte de hermenéutica de la acción; es decir, a una interpretación que se plantea como insumo básico para la acción colectiva:

Interpretación que puede ser, al comienzo, individual y puramente subjetiva, pero que, a la larga, inevitablemente, termina siendo grupal, social y comunitaria, siguiendo el mapa expansivo de la oralidad. Es el continuo ejercicio de la interpretación y la reinterpretación el que va

---

<sup>109</sup> Ibidem.



convirtiendo la memoria social, de ser un mero recipiente inerte de recuerdos violentos y puramente empíricos, en una memoria flexible orientada a la acción. (Op. Cit. p. 17)

Esta dialéctica de interpretación y reinterpretación planteada por Salazar, que vuelve la memoria social una memoria flexible, orientada a la acción, es la que logra que la verdad “objetiva” sea trascendida por la verdad de la acción. Y para que ello ocurra, la historia no puede ser una instauración de verdades oficiales, que acallen el diálogo comunitario, sino materia de reelaboración colectiva, que posibilite la integración de las diversas voces que han tomado parte en el devenir de la memoria popular. Dicha visión, que por cierto encontramos expresada en el uso de los recursos técnicos de la canción rap (que, por ejemplo, motivan el diálogo histórico con referentes de la cultura popular, como Violeta Parra o Víctor Jara) es bellamente sintetizada por Walter Benjamin (2000) en su ensayo Sobre el Concepto de Historia:

“El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oídos un eco de otras, enmudecidas ahora? (...) Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra”. (p. 48)

## Memoria Rebelde y Luchín

La oralidad mediatizada y el uso del *sample* que, como hemos visto, caracteriza a la performance de las canciones de rap, posibilita la frecuente superposición y apropiación de discursos. Dicha estrategia, que funciona como una suerte de intertextualidad verbal y sonora, multiplica los efectos performativos del mensaje, posibilitando el diálogo y el despliegue dramático de los discursos. A los ruidos e interjecciones que encontramos con frecuencia en las canciones de rap se suma, así, la apelación irónica o representativa, y la reapropiación funcional de referentes históricos. Las dos canciones analizadas presentan el recurso de la intertextualidad como una forma de diálogo histórico, que refuerza la intencionalidad testimonial de sus discursos.

La canción Memoria Rebelde, de Subverso, se inicia con tres de estas intertextualidades: Un anónimo *ceacheí*, un fragmento de la canción Yo canto la diferencia, de Violeta Parra y la cita de un discurso de Luis Emilio Recabarren. La precisa referencia histórica popular de éstos dos últimos funciona como un contrapunto en relación al primero. El “¡viva Chile!”, que en el actual contexto de la sociedad chilena remite a la pasión futbolística, es puesto en cuestión por la queja de Violeta:

Yo paso el mes de setiembre con el corazón crecido  
de pena y de sentimiento  
del ver mi pueblo afligido.  
El pueblo amando la patria y tan mal correspondido.

Pero la síntesis crítica se expresa con el epígrafe político de Luis Emilio Recabarren, que además anticipa la matriz de sentido del texto:

A un pueblo que vive sometido a los caprichos de una sociedad injusta, inmoral y criminalmente organizada, ¿Qué le corresponde celebrar el 18 de septiembre? ¡Nada! El pueblo debe negarse a las fiestas con que sus verdugos y tiranos celebran la independencia de la clase burguesa, que en ningún caso es independencia del pueblo, ni como individuo ni como colectividad.

En el caso de la canción Luchín, de Guerrillero Kulto, el recurso de la intertextualidad es aún más determinante. El propio título de la canción establece una relación directa con la obra de Víctor Jara. Dicho vínculo se modula explícitamente desde la introducción, con la voz del propio cantautor popular presentando al personaje del niño Luchín, en un recital en México, en el año 1972. Dicha caracterización emotiva es, en el caso de la canción de Jara, una declaración de compromiso y confianza con el proceso de cambio social de la Unidad Popular:

Este es un bandido chiquitito. Un caurito, como decimos nosotros allá, en Chile. ¡Uh! Un caurito chiquitito, de cinco años. Imagínense, es un bandidito... Así, con la cara sucia, embarradito..., que juega con su pelotita de trapo, juega con los perros que andan siempre alrededor de él. Un caballo también. Porque el papá... el papá trabaja con una carretela. Y el caballo, claro, lo deja en la casa, como no hay mucho espacio. Y de pronto el caballo está ahí, mirando al Luchín, que juega entre las patas del (sic). Este es un bandidito chico, pero a lo mejor este bandidito, en unos veinte años más, o en unos quince años más, va a ser capaz de dirigir una fábrica, en mi país...<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup> VICTOR JARA En México. Introducción a la canción *Luchín*. Disco editado en 2001 por el sello Warner Music.

Esta caracterización es contrastada con el discurso del desengaño de Guerrillero Kulto: La voz de Víctor Jara, usada como *sample* durante toda la canción, es reutilizada para la expresión irónica de dicho desengaño, que expresa el quiebre de un relato de emancipación social.

La base musical también cumple un rol preponderante en la construcción del significado: En el caso de Memoria Rebelde se trata de una base que fusiona percusión, instrumentos de viento andinos y estallidos de armas de fuego. Este montaje contribuye a la creación de una atmósfera hiperrealista, que refuerza el sentido contestatario del discurso. Junto a ello, operan una serie de interjecciones y marcadores textuales, que destacan algunas frases y expresiones y conservan el sentido dialógico del discurso. En el caso de Luchín, el diálogo permanente entre el hablante/rapero y Víctor Jara se complementa con el característico sonido de aspiración/exhalación de la marihuana, en un juego semántico que contrasta el vuelo y la fragilidad del volantín, como representaciones de la inocencia y libertad del niño Luchín del cantautor, con el “vuelo” de la marihuana y la situación de dependencia, en la caracterización del joven poblacional de Guerrillero Kulto.

En ambos textos la actitud apostrófica del rapero expresa la voluntad de dar testimonio y denunciar a la Historia Oficial chilena como un relato que oculta contradicciones, abusos e injusticias contra la clase popular. En este sentido, se trata de un llamado a tomar conciencia, que se vincula con la función pedagógica de una literatura de ideas, comprometida con la realidad.

Dicho compromiso se puede entender de dos formas: desde el compromiso político real del autor y desde una concepción posmoderna del arte, en el sentido de no hacer diferencias entre arte y realidad.

Como hemos planteado, Memoria Rebelde, de Subverso, representa un discurso de denuncia contra la Historia Oficial; pero más específicamente, contra la consagración de un conjunto de relatos históricos sobre los hechos patrios y el ser nacional, revelados como una manifestación de intereses de clase, que buscan legitimar y perpetuar lo hegemónico:

(...) nos quieren vender un relato absurdo  
donde el peón es amigo del patrón de fundo,  
donde el que hoy es tirano mañana es libertador  
y antipatriota es aquel que lucha por un mundo mejor...  
(Memoria Rebelde)

Esta revisión de hechos se realiza siempre como comparación y contraste, valorando los sucesos históricos y sus representaciones en el imaginario nacional de acuerdo a dos realidades: Por una parte, el contexto de la enunciación corresponde a septiembre de 2010, es decir, a la celebración del Bicentenario de Chile, lo que refuerza la contingencia social del discurso; y muy ligado a ello, la valoración de los hechos se realiza desde la crítica de la postergación histórica a la que se ha relegado a los sectores populares:

(...) donde esta nuestra versión del Bicentenario;  
parece que en su fiesta el pobre es innecesario...  
(Memoria Rebelde)

En el caso de Luchín, el discurso también se estructura a modo de descripción comparativa, en la que el tipo humano representado por Víctor Jara es puesto en perspectiva, para describir el fracaso del proyecto emancipador. En la canción de Jara, el niño representa un desafío social, de liberación humana:

Si hay niños como Luchín  
que comen tierra y gusanos  
abramos todas las jaulas  
pa' que vuelen como pájaros...  
(Luchín – Víctor Jara)

mientras que en la canción de Guerrillero kulto encarna el fracaso del proyecto social:

(...) Luchín tiene más de veinte;  
es un conocido delincuente...  
(Luchín – Guerrillero kulto)

y las prisiones simbólicas son cambiadas por la descripción de la violencia real del sistema:

(...) Ha comido tierra y gusano por ser marginado.  
Conoce como pájaro lo que es estar enjaulado;  
en la cama, sin nada, solo una cama,  
mientras los caballos de lo' gendarme' lo miraban...  
(Luchín – Guerrillero kulto)

Aunque en Memoria Rebelde la intencionalidad comunicativa es predominantemente apelativa y su interlocutor es *“el pueblo”* y *“la gente común”*

*y corriente*”,<sup>111</sup> el hablante mezcla una serie de voces y discursos: poéticos, narrativos, dialógicos, reflexivos, metapoéticos. De manera transversal a todos ellos, consideramos que hay tres actitudes de enunciación, relacionadas de forma correspondiente con tres funciones del lenguaje. Aunque dichas formas discursivas serán analizadas de manera específica, debemos tener presente que no se trata de formas de enunciación que actúen por separado, sino de manera conjunta en la denuncia, que constituye la intencionalidad predominante del discurso.

Una primera actitud de enunciación tiene como propósito informar y proponer explicaciones sobre la serie de hechos silenciados o deformados por la verdad oficial. Se trata de una forma del discurso predominantemente referencial, en la que el hablante narra hechos históricos y de la contingencia para representar la situación de explotación del pueblo:

(...) mira bajo tierra donde están los mineros  
te aseguro que veras la cara del obrero salitrero;  
él mismo que luchó por un salario allá en Iquique  
y que fue ametrallado por el Estado de Chile.  
(Memoria rebelde – Subverso)

La elección de los hechos históricos responde al criterio de contraste con el rol del sujeto popular. De esta manera, el hablante alude a hechos y procesos históricos precisos, en los que el pueblo ha desempeñado una

---

<sup>111</sup> La cursiva es nuestra.

función anónima pero imprescindible. En las ideas de Salazar (2001) se halla representada esta práctica:

Si se escribiera la historia de la identidad nacional, es muy probable, pues, que la Historia Oficial quedara cabeza abajo, pues la clase popular está en condiciones de mostrar una recargadísima galería de 'característicos' personajes populares, todos con una intensa odisea constructora de identidad por detrás. Aunque ninguno de ellos haya inscrito su nombre entre los fundadores y refundadores del Estado o del Mercado nacionales (Op. Cit. p. 14)

Los hechos que el hablante de Memoria Rebelde escoge se refieren a procesos sociales y políticos que van desde la conquista española hasta nuestros días:

(...) 500 años desde que llegó Almagro  
los negreros siguen tratándonos como esclavos.  
(...) pregúntale a la viuda de Rodrigo Cisternas<sup>112</sup>  
pregúntale al mapuche que hoy está en huelga  
que representa pa' él la bandera chilena.  
(Memoria Rebelde – Subverso)

pero sin seguir un orden cronológico, sino entrecruzando Historia y contingencia, para mostrar que la situación de explotación de los grupos populares es "historia viva", presente en la cotidianeidad de dichos grupos:

(...) La historia se repite como tragedia

(...) la historia no es algo muerto

---

<sup>112</sup>Rodrigo Alexis Cisternas Fernández fue un trabajador forestal chileno, muerto a los 26 años, durante una protesta obrera por una mejora en las condiciones laborales, la noche del jueves 3 de mayo de 2007, en la localidad de Laraquete, Provincia de Arauco, Región del Biobío; frente a la Planta de Celulosa Horcones, de propiedad del empresario chileno Anacleto Angelini.



que paso hace rato,  
sino que en cada cosa actual  
tiene su correlato.

(Memoria Rebelde – Subverso)

La referencia a hechos históricos y de la contingencia es profusa: La promulgación de la Constitución de Alessandri, de 1925; la “huelga de la chaucha”, en agosto de 1949; la Guerra del Pacífico, las leyes laborales de Carlos Ibáñez del Campo, el gobierno de Vicuña Mackenna, el proceso de Independencia, la Era Portales, la dictadura militar de Pinochet, la transición a la Democracia, el gobierno de Sebastián Piñera, etc. Dichas referencias constituyen el material de contraste con lo que podríamos calificar de “microhistoria” (Ginzburg: 1999); esto es, el análisis de hechos y actores aparentemente intrascendentes de la historia social, política, cultural, etc., que puestos bajo la lupa de la interpretación histórica ofrecen una mirada insustituible para la comprensión de la vida de los grupos subalternos.

Una segunda forma enunciativa presente en *Memoria Rebelde* es la del hablante encarnando un yo mesiánico, que no sólo hace suyos los valores del pueblo, sino que se constituye en la voz de los sin voz, revelando una verdad silenciada y expresando su voluntad de lucha. Dicha forma de enunciación, predominantemente expresiva, es la que abre el discurso:

Disculpen si no participo de esta fiesta  
mi hip-hop se hizo como un grito en la protesta...

(Memoria rebelde – Subverso)

En estos versos de presentación se expresa lo que hemos propuesto como un rasgo característico del rap: Su aspiración a transmitir un mensaje de denuncia y rebelión, mediante el uso de la fuerza ilocutoria de la palabra. El canto constituye una profesión de fe, que se actualiza en el poder de la palabra, en tanto arma de combate. El rapero se siente portador de un mensaje de rebelión y compromiso, que es a la vez artístico y trascendente:

(...) siempre fuimos mucho más de lo que nos dijeron  
y aquellos héroes que nos vendieron nunca fueron  
(¡nunca fueron!)  
La historia de este pueblo fue escrita en sangre;  
¡hoy rompo el silencio y vengo a vengarte!  
(Memoria rebelde – Subverso)

Dicho mensaje trascendente adquiere múltiples formas y personificaciones, en las que el hablante asume funciones de oráculo, combatiente, depositario de una verdad revelada; o encarna la identidad colectiva de personajes históricos. Y es también en esta forma del discurso, predominantemente expresiva, en la que se manifiesta otro rasgo característico de la canción rap: La estética de la violencia.

La violencia real suele ser uno de los referentes directos de las canciones de rap, las que la recrean como actitud y como temática. Como en toda creación artística, los raperos elaboran un mundo verosímil, pero fundamentalmente ficcional, que luego es representado mediante la voz o la imagen y forma parte de la performance artística, al igual como sucede en otras múltiples formas de poesía oral. Sin embargo, la industria cultura ha usado esta

característica para mercantilizar la diferencia, y en el complejo cruce de la cultura popular y la cultura de masas se ha construido el estereotipo del rap y el HipHop como el símbolo de la violencia de los grupos marginales, lo que ha sido asumido como un próspero negocio por la industria discográfica.<sup>113</sup>

En el caso de Memoria Rebelde, dicha estética de la violencia se manifiesta como una forma de reivindicación histórica:

(...) soy un roto alza'o prepara'o pa' disparar

que también se expresa a través de referentes ideológicos, coherentes con el sentido combativo del discursivo:

(...) Saca tu machete y enfrenta al terrateniente  
que acá la independendencia no sólo es en septiembre.

En Luchín, en tanto, esta estética de la violencia se expresa en la caracterización de la cotidianeidad del sujeto:

Se pierde en el cerro a caminar con sus perros,  
acompañado de su dios: su poderoso fierro.

---

<sup>113</sup> Tal vez el caso más representativo de este fenómeno es el *Gansta Rap*, un subgénero de la música rap, cuyo nombre deriva de una deformación de la palabra inglesa *Ganster*. Se trata de una expresión musical que busca reflejar la vida violenta de la juventud negra de las zonas marginales, centrándose en aspectos como el uso de armas, el consumo de drogas, la obtención de riqueza y bienes materiales y las conductas sexistas. Revelador resulta que se trate del subgénero más lucrativo del Hip Hop, alcanzado cifras de venta superiores, incluso, a las de la música pop.

y es en dicha violencia donde Luchín encuentra la principal fuente de construcción de identidad:

Luchín se divierte, se siente sobreviviente  
en esta selva evidente  
donde impone ser el más fuerte.

Esta caracterización nos lleva a la tercera actitud enunciativa, común a ambas composiciones: La función pedagógica de un discurso que habla en representación del pueblo, pero también para el pueblo. En ambas canciones se plantea la denuncia como una forma de construir saberes populares para el cambio social. Pero dicha denuncia no sólo se manifiesta contra las imposiciones hegemónicas, sino también contra la falta de conciencia de clase<sup>114</sup>, que impide a los sujetos populares romper la lógica de la explotación y actuar a favor de sus intereses.

En Memoria Rebelde, esta función pedagógica se expresa en un llamado colectivo a acabar con la reproducción de la desigualdad y alcanzar la autonomía:

que le estamos enseñando a nuestros hijos  
una historia de mentiras y de mitos  
volvamo' a recordar  
cuando el pueblo fue capaz de buscar su libertad.  
(Memoria rebelde – Subverso)

---

<sup>114</sup> Como sabemos, *Conciencia de clase* es un concepto marxista, que se refiere a la capacidad de los individuos de ser conscientes de las relaciones sociales antagónicas y de tomar iniciativas a favor de sus intereses de clase.

En dicho llamado también encontramos una toma de posición sobre el rol del sujeto popular e interpretaciones sobre los procesos históricos nacionales:

Pa' los que saltaran a defender la patria,  
la cultura chilena, la bandera y las ramadas,  
les digo: yo creo en celebrar todito lo nuestro, lo auténtico,  
lo popular, lo que viene de adentro.  
Yo solo acuso al rico y su Estado nacional  
que utilizó la fonda como un instrumento funcional  
Porque los que hoy nos embriagan con chicha y empanadas  
son los que ayer llegaban y allanaban las chinganas.  
¿Por qué? Porque eran nuestras, propias,  
fuera de su control, libres de su gran manopla...<sup>115</sup>  
(Memoria Rebelde – Subverso)

En el caso de Luchín, en tanto, la función pedagógica se expresa en un discurso ejemplificador, el cual mediante la caracterización del sujeto como un producto alienado del modelo neoliberal, realiza un llamado a la toma de conciencia:

(...) con su mismo consumismo  
construyó un abismo entre individualismo y comunismo.  
Su clase social le da igual,  
pues en un mundo material,  
aunque es ilegal, él se siente normal.  
Él se cree bien, pero está mal.  
Él justifica sin saber todo un estado policial.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Interesante resulta ver representadas en estas líneas de Subverso las ideas de Salazar (2001: p. 14) sobre los espacios y gestación de identidades populares: "Siendo un poderoso foco de reunión e intercambio de identidades, la 'chingana' entró en un ciclo de transformaciones, convirtiéndose en "fonda" a fines del siglo XIX y en "quinta de recreo" durante la primera mitad del siglo XX. Como fue comercial y culturalmente exitosa, los sectores medios y altos se la apropiaron (por lo primero) y se 'vistieron' con ella (por lo segundo, ya que necesitaban 'emular' lo popular para dar contenido cultural a su ambigua pero dominante 'identidad nacional'), dando para ellos razones morales, de urbanización y de modernidad."

En esta caracterización del joven poblacional, Guerrillerokulto denuncia el quiebre de un proceso social y la fragmentación de la memoria; algo que el propio Salazar (2001) describe en relación a las comunidades populares, como una realidad que separa, por una parte, la acción comunitaria de los hombres y mujeres adultos, quienes han encontrado espacios de participación, en proyectos de lucha y representatividad social, reuniéndose en clubes de barrios o trabajando por los proyectos de las organizaciones locales, y por otra, la realidad de los jóvenes:

Y estas dos memorias (las de hombres y mujeres adultos) aparecen divorciadas de la 'memoria frágil e inconclusa' de los jóvenes (reducida a la actividad de sus grupos de esquina). Y existe una especie de alianza entre los pobladores adultos y la policía local (incentivada ahora por las políticas de "seguridad ciudadana") 'contra' los espacios sociales y orales de los jóvenes. (Salazar, Op. cit.; p.20)

En relación a la memoria histórica, podemos agregar finalmente que estas canciones de rap representan al pueblo en una doble función histórica: como instrumento y sujeto de la explotación. En el caso de Memoria Rebelde,

---

<sup>116</sup> De acuerdo con esta representación, el Luchín de Guerrillerokulto podría asimilarse al sujeto definido por Marx como *lumpen proletariado*. Como se sabe, en la tradición marxista dicho concepto representa el lugar de la espontaneidad, la inacción o la traición; la irascibilidad o la violencia de un sujeto social que sirve a los intereses de la burguesía. Sin embargo, debemos tomar en cuenta las interesantes revisiones del término que han hecho autores como el argentino Esteban Rodríguez (2007, p: 26), en el contexto del neoliberalismo latinoamericano: "(...) si la lumpenproletarización nos vuelve impotentes –cuando nos fragmenta–, la lumpenproletarización puede volvernos potentes otra vez cuando desarma o disuelve la lógica de la representación al interior de las experiencias sociales; cuando desanda la lógica jerárquica, el centralismo vanguardista y escatológico que la termina separando de lo que ésta puede. Esta es la ambigüedad del proceso de lumpenproletarización. Hay una positividad en estos procesos; una positividad que puede volver a polarizar las desigualdades, hasta producir otra vez el salto cualitativo que transforme el conflicto en una lucha; una positividad que le devuelve la potencia a la multitud hasta actualizar otra vez los conflictos sociales."

lo que se instrumentaliza es el patriotismo del pueblo, canonizado por intereses de clase en la Historia Oficial, mientras que en Luchín la instrumentalización se representa en la expropiación del proyecto de vida de los jóvenes de las clases populares.

Ambas consideraciones se articulan, además, desde una idea central: La Historia Oficial es un mito que sirve a intereses de clase y oculta los antagonismos en el desarrollo de los procesos históricos. La imposición del modelo económico impacta en la dimensión cultural de las sociedades, transfigurando el sentido de las relaciones. El carácter testimonial de esta literatura abre un espacio para la expresión de una realidad negada, cuyas características plantea Salazar con precisión:

(...) sobre un período de larga duración, podríamos trazar una línea fronteriza, por encima de la cual reluce lo político, lo estatal, el espacio público, lo nacional, lo institucional y lo escritural, mientras por debajo subyace, oscuramente, lo social, lo privado, lo subjetivo, lo comunitario, lo intersubjetivo y lo oral.<sup>117</sup>

Pero como sosteníamos al comienzo, este ejercicio de la memoria posibilita además la recuperación activa de la identidad en los grupos subalternos, ya que:

El paso de la derrota a la irrupción de retorno implica una (lenta) transformación de esa memoria social, pues, para que ésta se convierta en un capital social volcado a la acción, tienen que sobreponerse en aquélla los recuerdos propios de la reagrupación a los recuerdos propios

---

<sup>117</sup> Op. Cit. p. 12

de la marginación; o sea: los de la fuerza propia por sobre los de la fuerza alienadora.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Ibid. p.16



## Creación

No sabemos cantar ni el himno  
Rap es mi forma de hablar con ritmo  
Nos hicimos 'puetas' por necesidad  
Mis letras retratan mi realidad.<sup>119</sup>

Junto a su caracterización como discursos de recuperación de la memoria histórica, las canciones de rap pueden definirse como la manifestación de una conciencia creadora, cuya voluntad discursiva plantea la existencia de un sujeto definido en gran parte por sus actos de enunciación. El rapero es “el buen hablador” (Santos Unamuno: 2001) y su destreza expresiva es inseparable de su condición de sujeto individual y colectivo. De ahí que en muchas ocasiones, la performance del rap sea percibida como una dramatización “total”, cuya intención elocutiva encarna en la propia corporalidad de los sujetos.

Esta concepción del discurso poético, como la forma natural de expresión del hablante y de los sujetos históricos, remite una vez más a la consideración posmoderna del arte y la vida como dos realidades inseparables, lo que en las enunciaciones del rap se vincula, además, al frecuente predominio de la función metalingüística y a la valoración de lo referencial sólo en tanto realidad *verbalizada*. Esta militancia de la palabra se relaciona también con el compromiso social del rap. Como plantea Marc: “El rap retoma, pues, la

---

<sup>119</sup> ANDI PORTAVOZ. Puetas Subterráneos. 2011. Producción independiente.

concepción comprometida del arte y la literatura, aunque su aproximación sea más social que política en el sentido estricto del término.” (Op. cit. p.15)

Desde nuestra perspectiva, la base de este compromiso se halla en la concepción del arte verbal como un arma de transformación social, lo que quedaría en parte demostrado por el sentido liberador de la creación poética y la conciencia reflexiva en el uso estético del lenguaje, que con frecuencia encontramos representados en las canciones, como en estos versos de Guerrillerokulto:

¡La calle habla!  
Autodidactas en las esquina.  
(...) No hay fronteras en el papel.  
¡Hey, hey... escribir es el verbo! ¡Conciencia social!  
(Escribir, verbo sin fin – Guerrillerokulto)

No sólo los constantes juegos lingüísticos, característicos de los títulos de las canciones y la construcción de las rimas en el rap, remiten a una actitud reflexiva sobre el lenguaje (“Rap se escribe con R de Revolución”, “Conciencia Social”), sino que además la situación del hablante, quien con frecuencia se expresa desde una conciencia explícita de su situación discursiva, nos hablan del importante valor de la palabra en los discursos poéticos del rap.

Esta relación del sujeto con su realidad enunciativa adquiere principalmente dos formas: La del discurso como instrumento de reivindicación, como se expresa en estos versos de Portavoz:

El rap es un arma,

cada cual sabe desde donde la toma  
y a quien la bala le descarga.

(Puetas subterráneos – Portavoz)

o la forma inversa, del sujeto como “médium” del mensaje reivindicador  
del rap, que se materializa en sus actos de enunciación:

El HipHop está conmigo, lo he sentido;  
no estoy solo,  
soy un instrumento que le ha servido.

(Escribir, verbo sin fin – Guerrillerokulto)

En ambas formas, la palabra (escrita y hablada) representa un modo de  
resistencia contrahegemónica, en tanto el acto de enunciación se lleva a cabo  
en un contexto de dominación y censura. Enunciar (*rapear*) es resistir contra un  
poder que cotidianamente niega el derecho a la manifestación de la  
subjetividad, por lo que el hablante de las canciones se siente llamado a  
defender el espacio de intimidad existencial en el que construye dicha  
subjetividad:

Mi alma se encumbra cuando la luna me alumbr  
Y en penumbras escribo líneas de poseía profunda.

(Escribir, verbo sin fin – Guerrillerokulto)

asimilando el sentido libertario de su discurso a las posibilidades de  
realización de un proyecto de vida:

Es mi sentir, lo que plasmo al escribir.  
El entusiasmo de vivir, me lleva a resistir.

(Escribir, verbo sin fin – Guerrillerokulto)

En este discurso de la resistencia, construido desde el despliegue de  
esta explícita conciencia enunciativa, se nos revelan las formas de

subjetivación, los valores y representaciones de lo social, caracterizadas por una dinámica de marginación / des-marginalización de los sujetos. Esta dinámica se observa ya desde la necesidad de apropiación y validación del lugar desde el que se habla y de los códigos lingüísticos que se usan, ya que el propio acto de enunciación del discurso rap es problematizado frente a las categorías de lo culto y de lo inculto. La conciencia artística del hablante se enfrenta a la negación que la institucionalidad y el canon realizan de su arte, oponiendo la experiencia vital y los códigos de la oralidad a la consagración hegemónica de una tradición literaria que no lo representa. Como sostiene Portavoz en estos representativos versos:

La dura: nunca supe de literatura  
Mi lectura casi siempre fue la de la calle pura  
Retórica y poética aprendí con mi vivencia  
Mi referencia bibliográfica es la experiencia.  
(Puetas subterráneos - Portavoz)

La valoración de la dimensión experiencial en la creación poética – expresada en esta paradoja de Portavoz - es otro de los tópicos que caracteriza a la enunciación del rap. Al igual como sucede en los versos de la poesía popular tradicional, la experiencia vital de los sujetos históricos es el material fundamental sobre el trabajan las representaciones estéticas del rap.

En el caso del discurso del rap, dichas experiencias se valoran como expresiones del verdadero sentido de la vida, en contraste con las representaciones de los medios de comunicación de masas y las

manifestaciones de la “alta cultura”, percibidos los primeros como artificiosos productos de la industria, que buscan alienar a la población, y como manifestaciones estéticas de una élite los segundos. En este esfuerzo por revalorizar el sentido de la experiencia, como fuente legítima de apreciación de las vivencias colectivas de dichos grupos, se observa una vez más la intencionalidad pedagógica del discurso del rap, como podemos observar en los versos de Guerrillerokulto:

Escribo,  
mientras mi mamá ve una comedia  
y no sabe que mis historias son más bellas  
y la nombran a ella.

(Escribir, verbo sin fin – Guerrillerokulto)

Esta valoración de la experiencia en las letras de las canciones se vincula, además, con una singular apreciación de la educación y el conocimiento. Aunque el discurso del rap se plantea en contra de las instituciones hegemónicas – y, entre ellas, la Escuela, en tanto ámbito de reproducción de la desigualdad – la inteligencia y el saber son caracterizados como medios imprescindibles para romper con la exclusión y marginalidad de los grupos subalternos, ya que permiten apropiarse del significado y, aún desde las peores condiciones materiales de vida, proponer formas de trascendencia, tal como expresan estos excelentes versos de Portavoz:

Optimicé los recursos más básicos  
Con un grano de arena hice un castillo fantástico.

(Portavoz)

Se trata de un saber basado predominantemente en lo experiencial, que sin embargo no rechaza el dominio de otros tipos de saberes, consagrados por la cultura occidental. La destreza verbal, que permite abordar temáticas propias de la problemática social, es caracterizada como una forma de liberación por el sujeto. La creación poética es, además, representada como una acción antisistémica; una forma de resistencia que conduce a la legitimización de los códigos y las visiones de mundo de los grupos subalternos, mediante el uso crítico de la palabra. La voz del hablante remite a la situación de un sujeto cuya principal forma de identidad es la enunciación de discursos de resistencia:

Esto va pa'l que escribe lo que vive y piensa  
Y empieza el día craneando rimas en su cabeza.  
Pa'l que pese a su mala ortografía  
Se hizo poeta a la mala  
y dispara de la más cara poesía.  
(Puetas subterráneos – Andi Portavoz)

De este modo, podemos afirmar que la conciencia artística y el sentido de la creación poética son experimentados por el sujeto de las canciones del rap como una acción contrahegemónica, a través de la cual se disputan saberes y espacios de legitimidad cultural. En un contexto determinado por las concepciones estéticas del modelo neoliberal, que reorienta los actos de creación artística hacia el consenso, el movimiento creativo del rap provee de sentido a los sujetos de los grupos subalternos, al vincular el arte de la creación poética con la resistencia contrahegemónica y la recuperación de la memoria histórica.

## CONCLUSIONES

Durante ya casi tres décadas, las canciones de rap han formado parte del imaginario cultural de los jóvenes de los grupos subalternos de nuestra sociedad. La masificación y vigencia de esta forma de canción - y, en general, de la cultura HipHop a la que pertenece junto al baile y la plástica - se explican en gran parte por las estrategias de (re) apropiación, producción y consumo que sus cultores han conseguido generar, como forma de representación y expresión legítima de su cotidianeidad.

En el caso del corpus de canciones abordado en el presente trabajo, estas estrategias remiten a la existencia de un proyecto poético de gran riqueza expresiva, el que no se limita a reproducir los recursos estéticos y los tópicos del rap estadounidense, de origen afroamericano, ni a desarrollar sus propuestas en función de los intereses de la industria musical. En tanto fenómeno cultural híbrido, según la noción de García Canclini, el rap chileno independiente se nutre de las formas expresivas del rap norteamericano y europeo, pero las problematiza, de acuerdo a las necesidades de la realidad cultural e histórica del contexto chileno y latinoamericano, al tiempo que se apropia de recursos tecnológicos para resistir a la mercantilización de sus creaciones.

De forma coherente con lo anterior, se trata de un género discursivo en el que el cultivo de las formas expresivas y los tópicos de la tradición (cuyos

antecedentes pueden ser rastreados en ejemplos específicos de nuestra historia literaria, como la poesía de La Lira Popular o la tradición de los payadores) se unen a una actitud posmoderna y rupturista hacia la obra de arte. Esta realidad se observa no sólo en la experimentación con procedimientos formales de creación, tales como la (re) adaptación de recursos estéticos y lingüísticos o el uso de la técnica del collage, como forma de diálogo intertextual, sino además en la concepción de las creaciones poéticas como discursos transitorios, sujetos al devenir del diálogo y la relectura. Junto a ello, cabe agregar el sentido testimonial del discurso del rap, en tanto se hace cargo de la preservación de la memoria de los grupos subalternos, mediante la reivindicación de hechos y la construcción de relatos que dan cuenta de la realidad histórica de estos grupos.

Esta especificidad del discurso poético del rap chileno se expresa también en la actitud enunciativa del hablante, la cual remite a una situación de denuncia y a una voluntad pedagógica en el discurso. La épica del hablante responde a una necesidad de despertar conciencias y legitimar las experiencias de los grupos subalternos mediante la apropiación de la palabra. La resistencia contra el poder es, en este sentido, una lucha por la palabra, ya que en ella se encarna la dominación y con ella se construyen los proyectos de vida alternativos a las imposiciones hegemónicas. Por eso los raperos consideran que el acto de creación verbal es la principal forma de legitimación.



De este modo, las canciones de rap estudiadas pueden considerarse como un conjunto de estrategias político-discursivas, en tanto disputan, desde su condición de discursos subalternos, una visión legítima del mundo social. Estas estrategias discursivas se caracterizan por la realización de un triple movimiento:

- a) de oposición al poder hegemónico, cuyos discursos de dominación se viabilizan principalmente a través de los medios de comunicación masiva;
- b) de recuperación de la memoria histórica, ligada a los saberes y las experiencias de los sujetos de las clases populares y
- c) de creación poética, como una forma de legitimación y construcción de significados para la realización de un proyecto de vida comunitario.

Esta disputa por el sentido, representada en estos movimientos de oposición, recuperación y creación, dota al proyecto poético del rap de un compromiso colectivo, que interpreta el sentido de la creación verbal y del arte como formas de preservación de la subjetividad individual y colectiva de los grupos subalternos de nuestra sociedad. El rap es un arma, con la que los jóvenes de las clases populares recuperan los significados para la construcción de proyectos de vida alternativos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTEQUERA, J. (2004). Oralidad y Difusión Poética en la Nueva Canción Latinoamericana. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*, Núm. 16, pp. 91 – 111.

ARAÚJO, O. (2001). “Voz Ativa”: Rap – Notas para leitura de um discurso contra-hegemónico. *Sociedade e cultura*, V. 4, n.2, jul. / dec. pp. 67-92

ARCE CORTÉS, T. (2008). Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles: ¿homogenización o diferenciación? *Revista Argentina de Sociología*, año 6 N°11-ISSN 1667-9261, pp.257 – 271.

AUSTIN, J.L. (1962). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

AYAZI -HASHJIN, S. (1999). *Rap and Hip-Hop: A voice of a generation*. New York: Rosen Publishing Group.

BENJAMIN, W. (1999). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. Taurus, Buenos Aires.

BENJAMIN, W. (2000). “Sobre el Concepto de Historia”, en BENJAMIN, Walter, *La Dialéctica en Suspense: Fragmentos sobre la Historia*, traducción de César Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, LOM Ediciones, Universidad ARCIS. (En línea).

BERENGUER, J. y PONCE, D. (29 de marzo de 2010). Hip Hop en Chile: Ardiente Palabra. Periódico El Ciudadano. Recuperado el 10 de agosto de 2011 desde <http://www.elciudadano.cl/2009/02/25/6242/hip-hop-en-chile-ardiente-palabra/>

BOURDIEU, P. (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Taurus, Madrid.

BREA, J. (2009). *El Tercer umbral: Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. [http://www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/3rU.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf)

CALVO, A. (1999) La teoría poética de la oralidad de Paul Zumthor. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero13/zumthor.html>

CAMPOS, J. (2010). Migraciones tecnológicas y conceptuales en el campo de la música. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, 7, pp. 255-275.

CERTEAU, M. (2000) *La Invención de lo cotidiano. Vol. I Artes de Hacer*. Universidad Iberoamericana, México.

DOMÍNGUEZ, R. (2011). Walter J. Ong: Oralidad y Escritura. Tecnologías de la Palabra, traducción de Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 2da. imp. 1997. En *Razón y Palabra. Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación*. Recuperado el 25 de mayo de 2011, de [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx)

GARRETÓN, M. A. Coordinador (2003). *El Espacio Cultural Latinoamericano*. Convenio Andrés Bello, Fondo de Cultura Económica.

GERMANÁ, C. (1999). Pierre Bourdieu: La sociología del poder y la violencia simbólica. *Revista de Sociología*. Vol 11, N°12. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima.

GESSA, M. (2007). Por uma Poética do Rap. En *Língua, Literatura e Ensino Maio/2007 – Vol. II*, citando a Adorno (ADORNO, T. (1988/1970) *Teoria Estética*,. Lisboa, Edições 70). Recuperado el 24 de junio de 2011, de [http://unicamp.academia.edu/Mar%C3%ADliaGessa/Papers/916814/Por\\_Uma\\_Poetica\\_do\\_Rap](http://unicamp.academia.edu/Mar%C3%ADliaGessa/Papers/916814/Por_Uma_Poetica_do_Rap)

GONÇALVES, Tânia Amaro Vilela. (1997). O grito e a poesia do gueto: rappers e movimento hip-hop no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/UFRJ.

GONZALEZ R., Juan Pablo. Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Rev. music. chil.* [online]. 2001, vol.55, n.195 [citado 2011-12-12], pp. 38-64. Disponible en: <[http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902001019500003&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0716-2790. doi: 10.4067/S0716-27902001019500003.

GRAMSCI, A. (2003) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

HEBDIGE, D. (2004). *Subcultura: El Significado del Estilo*. Editorial Paidós. Barcelona.

HIDALGO, D. y GEISSE, C. (2008). Entrevista inédita a Subverso. Publicada en el blog Mi Causa Perdida, y recuperada en línea en agosto de 2011, desde <http://danielhidalgo.blogspot.com/2010/08/entrevista-inedita-subverso.html>

JAMESON, F. (1991). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.

JIMENEZ, G. (2004). Escritura (post)moderna de lo (no) in-formable, Tesis de Grado, Departamento de Literatura, Universidad de Chile.

LABOV, W. (1979). *Languaje in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press.

LANDER, E. Comp. (1993). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Perspectivas latinoamericanas. ISBN 950-9231-51-7. Buenos Aires: CLACSO, 248 páginas.

LISCHETTI, M et. al. (2006). Contrahegemonía y clase trabajadora en una comuna chilena. *Política y cultura*, núm. 25 pp.143-174

LYOTARD, J. (1987). *La Condición Postmoderna*. Madrid, Ediciones Cátedra, Traducción de M. Antolín Rato.

MADRID, A. (2009). ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. En *Trans: Revista Transcultural de Música*. Núm. 13. Recuperado el 18 de junio de 2011, de [http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier#\\_ednref3](http://www.sibetrans.com/trans/a2/por-que-musica-y-estudios-de-performance-por-que-ahora-una-introduccion-al-dossier#_ednref3)

MARC, I. (2007). *La estética del Rap Francés*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

MARTÍN BARBERO, J. (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.

MARTÍN BARBERO, J. (1991). Dinámicas Urbanas de la Cultura. Ponencia presentada en el seminario La ciudad: cultura, espacios y modos de vida. Medellín, abril de 1991. Extraído de la *Revista Gaceta de Colcultura* N° 12, Diciembre de 1991, editada por el Instituto Colombiano de Cultura. ISSN 0129-1727. Recuperado el 25 de mayo de 2011, de <http://www.consultas-cursos-de-psicoanalisis.com/cultura2dsociologia2dantropologia/j.m. barbero 2d dinamica s urbanas de la cultura.pdf>

MORAGA GONZALEZ, Mario y SOLORZANO NAVARRO, Héctor. Cultura Urbana Hip-Hop: Movimiento Contracultural Emergente en los Jóvenes de Iquique. Revista Última Década. [En línea]. 2005, vol.13, n.23, pp. 77-101.

POCH PLÁ, P. (2011). *Del Mensaje a la acción: construyendo el movimiento HipHop en Chile. 1984 – 2004 y más allá*. Editorial Quinto Elemento, Santiago de Chile.

POBLETE, P. (2006). El balido de la oveja negra: La obra de Roberto Bolaño en el marco de la nueva narrativa chilena. Tesis doctoral. Departamento de Filología IV. Universidad Complutense de Madrid.

POTTER, R. (1995). *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany, NY: State University Press.

QUITZOW, R. (2001). Hip Hop in Chile: Far from NYC (Lejos del Centro), Thesis for a B.A. in Metropolitan Studies, New York University.

RAMA, A. (1998). *La Ciudad Letrada*. Arca, Montevideo.

RODRIGUEZ, E. (2007). *Vida lumpen, bestiario de la multitud*. La Plata, Editorial de la Universidad de La Plata, 2007, 343 páginas.

ROSE, T. (1994). *Black Noise, Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Wesleyan University Press, Middletown.

SALAZAR, G. (2001). Capital social y políticas públicas en Chile. Investigaciones recientes Volumen I. Compiladores John Durston y Francisca Miranda. CEPAL - SERIE Políticas sociales N°55.). Octubre 2011. Impreso en Naciones Unidas, Santiago de Chile.

SANTOS, E. (2001). *El resurgir de la Rima: Los poetas románicos del rap*. Università di Milano. Centro Virtual Cervantes.

SHUSTERMAN, R. (2002). *Estética Pragmatista: Viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea Books, Barcelona.

SILVA, José Carlos Gomes da. (1998). Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP.

STOREY, J. (2002). *Teoría Cultural y Cultura Popular*. Ediciones Octaedro, Barcelona.

TELLA, Marco Aurélio Paz. (2000). *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como voz da periferia*. São Paulo: PUC/SP.

TUPPER, G. (2008). *Trovadores Tales*. Musicapopular.cl Recuperado el 23 de agosto de 2011, de <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=2550>

URLA, J. (2001). *El nuevo ritmo del Euskara: Identidad y mestizaje en la obra de Negú Gorriak*. <http://www.negugorriak.net/pdfs/globalnoise.pdf>

WILLIAMS, C. K. (1998). *Poetry and consciousness*. Michigan, University of Michigan Press.

ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus Humanidades.

## **ANEXO (Canciones)**

## AL PUEBLO LE ASUSTA LA REVOLUCIÓN

*MC: Portavoz  
Producción: Portavoz  
Año: 2011  
Lugar: Santiago de Chile*

*(Introducción):*

*Yeah, yeah, you. Lastpoet en la inspiración. Portavoz en el 'microphone'. Mi gente en el corazón. Yeah.*

Al pueblo la revolución le causa espanto  
Extraña situación, si la revolución no es más que cambio  
Si hay algo que el pueblo nunca deja de hacer,  
siempre cambiar, cambiar y continuamente estar cambiando  
Cambia el celular varias veces al año  
Cambia de plan, de empresa Movistar, Entel o también Claro  
Cambia casa comercial y tarjetas de crédito  
Cambia lo viejo por lo nuevo, aunque el chauchero esté esquelético  
Cambia su voto y su candidato de un rato a otro  
Como quien cambia los platos, tal vez los zapatos rotos  
Cambia de moda (¡Sí!) con toda naturalidad  
Y se trastorna con la última ropa que el mercado da  
Hace maravillas pa' actualizar sus bienes  
Y obtener la tecnología fina que le ilumina la tele  
Su vida gira en el tener y más tener  
Se le olvida que a fin de mes la rutina es asesina y duele  
Y de tanto cambiar sus cosas, locamente le cambia la cara  
Porque nunca paran las deudas pendientes  
Es un cliente de un presente embustero



De los nuevos pulperos,  
y cambian sus fichas habitualmente pero...  
Cuando hay que hacer un cambio verdadero  
Un cambio por mejor vida, más digna pal' pueblo entero  
Por una sociedad más justa, en busca de emancipación  
¡Maldición! Al pueblo le asusta la revolución.

(Coro):

Cuanto tendremos que ver y aguantar (¡Cuanta opresión!)  
Para despertar  
Tanta mentira y tanta crueldad (¡Hermano!)  
Basta ahora ya  
Cuanto tendremos que ver y aguantar  
Para despertar (¡Así es!)  
Tanta mentira y tanta crueldad (¡Hermana!)  
Basta ahora ya

Cuándo el pueblo va a dejar de ser su propio lobo,  
De balearse entre pasajes sólo por ser el más *choro*  
De fragmentarse, dejar de salvarse solo  
Pa' ayudarse, pensar como clase y salvarse entre todos  
Pero el pueblo confunde al enemigo,  
insulta a su vecino, que no tiene culpa de su injusta situación  
en vez de apuntar al real pepino que vino a  
dificultar su destino y lo sepulta con explotación.

El pueblo ama (¡sí!), ama el sensacionalismo  
Ama los programas de farándula, ama el pan y circo  
Ama las portadas que llaman al consumismo

Ama con ganas, pero el gran drama es que no se ama a sí mismo  
Pero yo mismo amo, amo y esa es la verdad  
Amo al pueblo, a pesar de todo, porque soy de acá  
Sé de donde vengo soy pueblo como mis panas  
Y sé que el estado en el que estamos no ha germinado de la nada  
Y es que nos han golpeado y matado nuestras ilusiones  
Nos han inculcado a diario anti valores cabrones  
Nos han convertido en individuos sin grandes metas  
Nos han reducido nuestro sentido de vida a una tarjeta  
Pero me gusta el pueblo por tener la solución  
Me gusta el obrero y me siento a gusto en la población  
Pero hay algo que nunca me va a provocar satisfacción...  
¡Maldición! Al pueblo le asusta la revolución

Es el poblacional en el micrófono  
Para mi gente  
Y dice así, ¡you!:

*(Coro):*

Cuanto tendremos que ver y aguantar (¡Cuanta opresión!)  
Para despertar  
Tanta mentira y tanta crueldad (¡Hermano!)  
Basta, ahora ya  
Cuanto tendremos que ver y aguantar  
Para despertar (¡Así es!)  
Tanta mentira y tanta crueldad (¡Hermana!)  
Basta, ahora ya

Ououou, quiero ser libre

## CONOCES MI BARRIO

*MC: Trovadores Tales – Natural Gissens*

*Disco: Primer Acto*

*Año: 2000*

*Lugar: Santiago de Chile*

Me río, porque me gusta reír  
del arco travieso, caminos gruesos, calles al viento;  
sentir en mi cara el sucio polvo de mi barrio  
Contados son los sonidos, sirenas, gritos, convictos de estos juegos  
Peleas, golpes, más peleas; fiestas de hombres sin motivos para festejar  
Es la costumbre de esta raza  
Es tomar, beber hasta caer  
Alcohol, los sueños se derrumban, como una flor se marchitan  
Hablando del bien, pero siempre apareciendo el mal  
Así es mi barrio, son mis pasajes conocidos, las esquinas donde yo he vivido  
Mis amigos que me han apoyado, la fuerza con que vivo y respiro  
La inspiración de cada mañana para seguir adelante  
Es mi gente, es lo simple de reír en una esquina  
Llámale gueto a mi casa y si quieres a mi pueblo marginal  
¿De qué? De los canales de moda, de tu estilo de vida que a mí me incomoda.  
(¡Que se jodan en sus casas con mentalidades que no les alcanza!)

*(Coro)*

Sí, es el mismo lugar  
Es mi barrio donde crecí  
El que se muere, el que se vuelve cenizas  
Sus calles grises, pasajes tristes  
Pero es mi barrio, el que vive.

Mis amigos que en el tiempo se han quedado  
Juegan a ser grandes cuando pequeños son; aún existen,  
pero con un suspiro se derriten en sus sueños  
Se mantienen despiertos bajo el flagelo de un *pipazo*  
Pequeños pasos al abismo, círculo vicioso, conoces tu mi barrio  
Muchos intentan salir, pero mueren en el intento  
Muchos lloran, porque no saben nada más que llorar  
Muchas calles que dirigen hacia los mismos muros  
Fríos, duros, toscos; polvo tras polvo, drogas, mundos y realidades que me  
ahogan  
Días que no quieren ser más noches y noches que no quieren ser más días  
Oscuridad, cárceles sin muros ni fronteras  
Niebla tan espesa que no ves las palmas de tus manos  
Vagos y volados en un mundo que por ellos ha sido creado.  
(Buscando respuestas a estúpidas preguntas que fueron dadas)

(*Coro*):

Si es el mismo lugar  
Es mi barrio donde crecí  
El que se muere el que se vuelve cenizas  
Sus calles grises, pasajes tristes  
Pero es mi barrio, el que vive.

Uno, dos o tres latidos rompen el hielo  
Largos senderos en silencio  
Muchos amigos en cementerios, flores que se marchitan en el olvido  
El viento suave del otoño en mi barrio, alfombra de secas hojas  
El ruido del silencio que me habla al oído  
Quemando tabaco; extractos de cuentos donde las hadas fueron capturadas

Héroes de cartón reciclado

Superman en la esquina de mi barrio se ha drogado,  
transitando dinero y pasta transando

Armas que cortan y desangran hasta que, cuando el clima cambie,

De rojo pase al blanco, seguiremos luchando

Mi barrio es el reflejo de tu barrio

El cansado andar de niños con lágrimas en los ojos por la falta de un padre

Caminar sobre el barro después de una tormenta

La calma natural, el que te habla y el boy, el que con sentimiento te canta.

*(Coro):*

Si es el mismo lugar

Es mi barrio donde crecí

El que se muere, el que se vuelve cenizas

Sus calles grises, pasajes tristes

Pero es mi barrio; el que vive.

## ESCRIBIR, VERBO SIN FIN

*MC: GuerrilleroKulto  
DJ: DefHonda  
Producción: Portavoz  
Álbum: Con-ciencia Social  
Año: 2010  
Lugar: Santiago de Chile*

*(Introducción):*

*¡Hey, hey hey, hey, sí, miral! ¡La calle habla, autodidactas en las esquina, guacho. No hay fronteras en el papel. Sí. Desde acá, Volcán Records, Ayleon, Dj Defhonda, GuerrilleroKulto! ¡Hey, hey... escribir es el verbo! ¡Conciencia social!*

*(Ayleon): Yeh, escribir, verbo sin fin...*

*(GuerrilleroKulto):*

Arrodillado pa' escribir, sobre la cama.  
Aunque a altura baja, igual tengo el panorama  
del cielo por la ventana.  
Creo estar ahí afuera, en las calles de miradas pasajeras.  
(¡Pasajes, rejas!). Una compra se festeja.  
Unas pocas cuadras te despejan.  
Son tantas tejas, como tantas viejas y tantas quejas se reflejan.  
Las poblas' todas se asemejan.  
Mi alma se encumbra cuando la luna me alumbra  
y en penumbras escribo líneas de poseía profunda.  
Es mi sentir, lo que plasmo al escribir.  
El entusiasmo de vivir, me lleva a resistir.  
Escribir, verbo sin fin. Viaje por admitir.

Me enervo si no puedo ir.  
Ideas se encadenan, mi lapicera las dibuja como en la arena;  
diferencia que la hoja recibe a tinta llena.  
El HipHop está conmigo, lo he sentido;  
no estoy solo, soy un instrumento que le ha servido.  
Escribo, mientras mi mamá ve una comedia  
y no sabe que mis historias son más bellas y la nombran a ella.

*(Coro Ayleon):*

Juegos de fuegos. Sentidos de la vida me enseñan. Universo dentro de lo pequeño. Más que el llanto, valdrá todo el empeño.

*(Guerrillerokulto):*

Aunque fuera un delito, lo que he escrito;  
Cristo lleva mi registro, sobre un planeta que es más violento,  
más que cualquier interpretación sobre un ritmo.  
La soledad me inspira.  
Pensamiento a solas con la vida.  
Se respira amor, pues es el aire que te anima,  
la rima se imagina.  
Pero cada página refleja una realidad recorrida que se trajina.  
No soy perfecto, pero sí honesto;  
por eso mi talento tiene su efecto en cada texto.  
Tengo el análisis. Y esta es mi praxis.  
Y es que la escurri'a no es gratis.  
No se estudió lo que escribirá mi lápiz.  
Caliente, de mente fría, fiel a la ortografía.  
La hoja es confidente, la única en la que mi mente confía.  
Mi lapicera... ¡el fusil!

La tinta, la sangre de la consecuencia que ha de venir.  
Me han maldecido y bendecido, pero no me he ido.  
He prometido erradicar errores que he cometido.  
Mi mente está abierta como el cuaderno,  
y así como yo escribo Hip Hop, escribe mi cerebro.

*(Coro Ayleon):*

Juegos de fuegos.  
Sentidos de la vida me enseñan.  
Universo dentro de lo pequeño.  
Más que el llanto, valdrá todo el empeño.

*(Guerrillerokulto):*

*La escritura es la ciencia, reflejo de nuestra inteligencia. Es la arquitecta de nuestras conciencias.*



## ES T.V.ICIO

*MC's: Skapo y Subverso  
Producción: Conspirazion  
Álbum: ¡Apaga la Tele!  
Año: 2006  
Lugar: Santiago de Chile*

(Voz de Mr. Burns, de la serie televisiva *Los Simpsons*):

*"Cambiaré la impresión que tiene esta ciudad de mí. Compraré todos los medios de difusión. ¡Tráigame mi chequera!" (Sonido de zapping televisivo): "Adiós rey... / comida más importante del día, por eso... / ¿hasta cuándo... hasta cuándo... hasta cuándo?"*

(Coro Gaby):

Apaga la tele. Apaga la tele. Apaga la tele.

(*Subverso*):

¿Quién te miente? ¿Quién te la trabaja?

¿Quién te la vende? ¿Dónde va la plata?

Droga es la tele, más que la pasta

En la pobla' nos tienen adicto' a la farándula

¡Préndela! ¡Cámbiala! ¡Mírala! ¡Cuéntala!

Y en tu hora 'e colación, acuérdate y coméntala.

En tu corazón, reemplazando tu identidad

Ese *reality* que nunca será tu realidad.

¿Quién da más? ¿Dime quien da más?

¿Quién gana? ¿Dime quién gana?

¿Quién da más? ¿Dime quien da más?

¿Quién gana? ¿Dime quién gana?

(Skapo):

Se cuenta sólo una versión de la verdad en esta era

Veas lo que veas, leas lo que leas

Sea en *La Cuarta* o sea en *La Tercera*.

Los dueños de los medios nos manejan  
con desinformación

Lo que las noticias muestran cuenta lo que pasa  
pero nunca es la pulenta.

Tergiversación de los hechos que comentan

Siempre la razón es del que pone más mone'as.

*Claro, COPESA, Edwards y Piñera:*

Una misma mafia en función de sus chequeras

Sucios negocios como casas *COPEVA*

Lucro de unos pocos, ganancias pa' la empresa.

(Coro):

Las drogas no sólo están en las calles

También en tu casa... (Uffff) ¿No lo sabes?

Se fuma por aire o se inyecta por cable

Apágala, antes que sea tarde

(*Subverso y Skapo*):

Sociedad mediática, informática

Fábrica de opiniones automáticas

Una máquina tomando tus decisiones

Rápida como lápidas pa' los pobres (¡pa' los pobres!)

Apática es tu perspectiva  
La vida de la tele vale más que tu vida  
Tu vida no tiene sentido y nunca la tendrá  
La fantasía es mucho más entretenida que la realidad.

En cada canal, cada programa  
Cada titular, cada portada  
Caras maquilladas, sonrisas forzadas  
Risas falsas, faldas apretadas.

Hay opinólogos, cantantes y animadores  
Sicólogos, farsantes y actores  
Lo que ganamos en un año, ellos cobran por hora  
Pero en vez de odiarlos, mi gente los adora.

Afiche en la pared de tu ídolo  
¡Qué ridículo! ¡Sí con él no tienes ningún vínculo!  
Gringos y ricos se meten en tus sueños  
Ya no quieres ser tú mismo;  
quieres ser uno de ellos.

*(Coro):*  
Las drogas no sólo están en las calles  
También en tu casa... (Uffff) ¿No lo sabes?  
Se fuma por aire o se inyecta por cable  
Apágala, antes que sea tarde.

*(Skapo)*  
Cada vez que veo a un pobre en la pantalla

va con las esposas, directo pa' la cana,  
tapándose la cara, esperando la sentencia;  
mientras los verdaderos criminales  
roban sin vergüenza.

¡Piensa!

Somos la presa en esta sociedad canibalesca  
Pero esta verdad nadie la pesca.  
Porque ya llegó el show con la última canción carnavalesca  
Y nadie dice nada, nadie está ni ahí  
Polémicas estúpidas en el *Rojo VIP*  
Violencia en los monitos pa' los cabros chicos  
Pero si hablo 'e la violencia de los ricos... (tuuuuuuu....)  
Corte a comerciales, frases subliminales  
Nos ponen un chip igual que a los celulares  
¡Compra! ¡Paga! ¡Usa! ¡Bota!  
Saca una tarjeta pa' endeudarte en 12 cuotas  
Vive la vida loca, como *La Polar*. "*Llegar y Llevar*"  
Y en esa locura del consumo no podrás detenerte.

(Voz de *doña Florinda*, de la serie de televisión *El Chavo del 8*):

"¡Oh! Y ahora, ¿quién podrá defenderme?"

No va a ser el *Kike Morandé*.

Porque como se ve, en su programa, él tiene el poder.

Así que si no quieres ser un títere más

Apaga la teleserie y comienza a actuar.

Apaga la teleserie y comienza a actuar.

Apaga la teleserie y comienza a actuar.

(Subverso):

*El Mercurio, La Segunda, Canal 13, TVN  
CNN y MTV.*

Todo lo que hacen es mentir.

La radio popular y los *fanzines*  
El rayado con *spray* y el boletín  
De allí saco yo mi información  
Porque esa es la voz de la población.

(Gaby):

De la población, esa es la voz de la población  
La real voz, lo que busco yo.  
Apaga todo lo demás, sale y deja tu mente  
¡Prende tu vida!  
Tan sólo apaga esa televisión  
Y dale a tu corazón algo más cierto...

Enciende tu vida, termina con esa tele que es mentira...  
Apágala y enciende tu vida...

(Sonido de zapping): "*La pantalla televisora se ha convertido en la retina...*" /  
"*Por favor, ¿y qué no aprenden?*" / "*Atención con ese nombre...*" / "*Renuévate  
con la...*" / "*Nuestros chips son la...*"

## NUESTRA RABIA

*MC's: Skapo y Subverso  
Producción: Conspirazion  
Álbum: ¡Apaga la Tele!  
Año: 2006  
Lugar: Santiago de Chile*

*(Introducción Subverso):*

*Todos los días, tantas injusticias, tantas contradicciones.*

*Ahí es cuando nace la rabia...*

*Que después se transforma en rebeldía...*

*(Skapo):*

Todo se llenó de McDonald's, Coca-Cola, malls,  
Smartcom, *connection in the world*, todo OK.

Pero los que trabajan todo el mes ni la ven

Que lo que ven en la tele no lo van a tener

Con el "*part-time*", que no te deja "*money*" ni "*time*"

Es como un flotador. Y sólo te salvai

porque al agua te llega hasta el cogote

Y tu vida entera está al lote

¿De qué te vale ganar cien mil, doscientos mil,  
si llegas en la noche a puro dormir?

¿Y a tu mujer no la ves, no le tocas su piel?

¿Y tus hijos son extraños que no ves crecer?

Y así es, y no ves como la vida se te fue

en la rutina, la vida se te fue.

¡Oh mala suma! Si eres pobre y estás enfermo  
es lo mismo que pedir ayuda en el desierto.

Eso no es vivir.  
El derecho de vivir es sentir, ser feliz.  
Voy a luchar hasta morir  
Por eso me cargo de rabia y lo que tenga a la mano  
Lo tomo, apunto y disparo...

*(Coro)*

Todos los días, este sistema nos niega la vida  
Nuestros derechos ya no valen nada  
Lo tomo a pecho y cultivo mi rabia (¡nuestra rabia!)  
Nuestra rabia es rebeldía...

*(Subverso)*

Arrojando bombas molotov contra los pacos  
Cachai como pensamos, ni ahí con los guanacos  
Ni ahí con los balazos: les damos, les damos  
Y nunca nos cansamos, luchamos, creamos  
Nuestras banderas son rojinegras y libertarias  
Rayando las murallas, haciendo payas que son Hip-Hop  
Promoviendo nuestros valores  
La solidaridad de los pobres con los pobres  
Contra el enemigo, que por siglos ha sido el mismo  
El rico, sus leyes y sus policías  
Los ratis nos vigilan con micrófonos y antenas  
Cámaras ocultas en semáforos en la Alameda  
Ningún respeto por nuestros derechos  
Defendemos esta causa con todas las armas  
Como el Che Guevara, Pablo Vergara, Víctor Jara  
Nos vemos en la tocata y en la barricada

La lucha es larga  
Una batalla en el territorio de la conciencia  
Pa' convencernos que acá abajo está la fuerza, nuestra riqueza  
El poder de los que somos más en esta tierra...

(Coro)

Todos los días  
Este sistema nos niega la vida  
Nuestros derechos ya no valen nada  
Lo tomo a pecho y cultivo mi rabia (¡Nuestra rabia!)  
Contra el poder de los ricos que mata  
Pero entre todos la cosa es distinta  
Es peligrosa la pobla' unida  
Es tan hermosa la pobla' activa  
Organizando la rebeldía.



## LUCHÍN

*MC: Guerrillerokulto  
DJ: DefHonda  
Producción: Portavoz  
Álbum: Con-ciencia Social  
Año: 2010  
Lugar: Santiago de Chile*

*(Introducción: Sampler de voz de Víctor Jara):*

*Este es un bandido chiquitito. Un caurito, como decimos nosotros allá, en Chile. ¡Uh! Un caurito chiquitito, de cinco años. Imagínense, es un bandidito... Así, con la cara sucia, embarradito..., que juega con su pelotita de trapo, juega con los perros que andan siempre alrededor de él. Un caballo también. Porque el papá... el papá trabaja con una carretela. Y el caballo, claro, lo deja en la casa, como no hay mucho espacio. Y de pronto el caballo está ahí, mirando al Luchín, que juega entre las patas del (sic). Este es un bandidito chico, pero a lo mejor este bandidito, en unos veinte años más, o en unos quince años más, va a ser capaz de dirigir una fábrica, en mi país...*

Luchín ya no juega con caballo', e' vago

No está ni ahí con pelotas de trapo y cambió ropa de marca por su' harapo'.

Piensa en *Nintendo* y tecnológico' aparato'.

Él se la juega por ser el más capo en asalto y atraco.

Juega pichangas entre palancas, la tierra es su cancha

Cortada, estanca su infancia inocente por muchas trancas.

El futuro se le arranca.

Él vive en Pudahuel, antiguamente comuna de las barrancas.

Drogas en la esquina, sogas clandestinas

y se ahorra unas quinas porque él se ahoga por una papelina (¡uuuff!)

Luchín tiene más de veinte; es un conocido delincuente,

por bailar en las filas de los que sobran por cesantía frecuente.

No tiene mucho espacio,

se pasea lacio, al parecer no gustarle este trabajo.

Ha comido tierra y gusano por ser marginado.  
Conoce como pájaro lo que es estar enjaulado  
en la cana, sin nada, solo una cama,  
mientras los caballos de lo' gendarme' lo miraban.  
En sufrí'as mañanas se miraba sus manos moradas  
por los golpes que los pacos a cada rato le propinaban.  
En el agua de sus ojos rojos deambulando como piojo  
muestra frustración y enojo,  
ley del ojo por ojo impone su antojo.  
Se pierde en el cerro' a caminar con sus perros,  
acompañado de su dios: su poderoso fierro.  
Luchín se divierte, se siente sobreviviente en esta selva evidente  
donde impone ser el más fuerte.  
No tiene mucho, pero siente el mundo suyo.  
Cada canazo no es un chamullo, es su profundo orgullo.  
Entre *chichos*, cumbias y camela busca ahogar sus penas en cotidianas chelas,  
siempre está duro entre lo oscuro ¡seguro!  
Conseguir pasta en el presente lo aleja 'e pensar en el futuro.  
Él quiere situarse en esta vida, mide piante,  
sin mucho trámite se autodenomina *flaite*...

¡Luchín! (*sampler voz Víctor Jara*), ya no es frágil como un volantín (uuffff)  
pero vuela sin fin (aahhhh).

¡Luchín! (*sampler voz Víctor Jara*), ya no es frágil como un volantín (uuffff)  
pero vuela sin fin (aahhhh).

Él podría haber liderado una fábrica  
pero se ha limitado a pegas esporádicas.  
No hay situaciones cálidas; su cara está pálida.

Energía flácida, casilla, sádica, clásica;  
consecuencia de una existencia sin necesidades básicas.  
La esquina es su refugio visto sucio por no ser rucio olvidado por anuncios que muestran un mundo confuso.  
Con prisa se moviliza y se tapiza,  
apura con una sonrisa choriza con la que a cualquiera atemoriza.  
Pues con su mismo consumismo construyó un abismo entre individualismo y comunismo.  
Su clase social le da igual,  
pues en un mundo material, aunque es ilegal, él se siente normal.  
Él se cree bien, pero está mal.  
Él justifica sin saber todo un estado policial.  
Él es producto de una vida dura,  
un cambio brusco de un proceso social asesinado por la dictadura.

*¡Luchín! (sampler voz Víctor Jara), ya no es frágil como un volantín (uuffff)  
pero vuela sin fin (aahhhh).*

*¡Luchín! (sampler voz Víctor Jara), ya no es frágil como un volantín (uuffff)  
pero vuela sin fin (aahhhh).*

*(Sampler voz Víctor Jara): Es un bandido... chiquitito. Un caurito de cinco años.  
Imagínense, es un bandidito... chiquitito.*

(Guerrillerokulto)

*El 11 de septiembre del '73 no solamente se asesinó a gente y se exilió a personas por sus ideales, sino que se le cambió el futuro y la esperanza a miles de niños como Luchín, que hoy día andan dispersos en nuestras poblaciones, en las esquinas, meti'os en los vicios y entendiendo absolutamente nada. Bien: ¿cuál es nuestro futuro, guachos?*

## MEMORIA REBELDE

*MC: Subverso*

*Producción: Subverso*

*Año: 2010*

*Lugar: Santiago de Chile*

*(Introducción): Grito de ceacheí, respondido por un grupo. Luego, fragmento de la canción Yo canto a la diferencia, de Violeta Parra: “Yo paso el mes de setiembre con el corazón crecido / de pena y de sentimiento / de ver mi pueblo afligido. / El pueblo amando la patria y tan mal correspondido...el pueblo amando la patria y tan mal correspondido...”. (Voz de Subverso citando texto de Luis Emilio Recabarren): “A un pueblo que vive sometido a los caprichos de una sociedad injusta, inmoral y criminalmente organizada ¿Qué le corresponde celebrar el 18 de Septiembre? ¡Nada! El pueblo debe negarse a las fiestas con que sus verdugos y tiranos celebran la independencia de la clase burguesa, que en ningún caso es la independencia del pueblo, ni como individuo ni como colectividad...” (Luis Emilio Recabarren, 1910).*

Disculpen si no participo de esta fiesta

Mi hip-hop se hizo como un grito en la protesta

Yo amo a mi pueblo pero es casi crueldad

pedir que celebremos en medio de esta desigualdad

500 años desde que llegó Almagro

Los negreros siguen tratándonos como esclavos

Mira bajo tierra donde están los mineros

Te aseguro que veras la cara del obrero salitrero

El mismo que luchó por un salario allá, en Iquique,

y que fue ametrallado por el Estado de Chile

La historia se repite como tragedia:

Pregúntale a la viuda de Rodrigo Cisternas  
Pregúntale al mapuche que hoy está en huelga  
qué representa pa' él la bandera chilena  
Que celebre Piñera con su gente  
Yo soy consecuente con lo que este corazón siente  
Nos quieren vender un relato absurdo  
donde el peón es amigo del patrón de fundo,  
donde el que hoy es tirano mañana es libertador  
y antipatriota es aquél que lucha por un mundo mejor  
¿Dónde esta nuestra versión del Bicentenario?  
Parece que en su fiesta el pobre es innecesario  
Porque la pega de una temporera hoy vale lo mismo  
que una lavandera en la *Era Portales*  
La historia no es algo muerto, que pasó hace rato,  
sino que en cada cosa actual tiene su correlato  
Igual que en *La huelga de la chaucha*, en el '57  
Tiempos de acción directa, callejera, combatiente  
Soy ilegal, como antes, pintar murales.  
y mi canto es el canto de los arrabales  
Soy un roto alzado preparado pa' disparar  
porque este 18 no tengo na' que celebrar (¡No!).

Esta es nuestra historia; memoria rebelde,  
canto silenciado de la gente común y corriente  
Saca tu machete y enfrenta al terrateniente,  
que acá la Independencia no solo es en septiembre  
Siempre fuimos mucho más de lo que nos dijeron  
y aquellos héroes que nos vendieron nunca fueron  
La historia de este pueblo fue escrita en sangre

Hoy rompo el silencio y vengo a vengarte

¿Qué le estamos enseñando a nuestros hijos?

Una historia de mentiras y de mitos

Volvamo' a recordar

cuando el pueblo fue capaz de buscar su libertad

Y no le quiero mear el asado a nadie

Solo quiero aportar datos para el debate.

Cuestionate cada cosa,

porque la historia de tu pueblo nunca fue color de rosas.

Yo tengo una sola postura con el patriotismo

sino le sirve al pueblo, la dura; me da lo mismo

Y eso pensaba el gañan en 1810,

obligado a escoger por qué lado perecer

Los que cayeron por Chile no eran de la elite

Y como no eran sus guerras vivían en escondites

Porque por cada Carrera y cada Rodríguez

murieron 5 mil pero nadie les hizo desfiles

*Ascurrete, cacha lo que celebrai:*

Una junta de gobierno compuesta por gente *high*

La Independencia solo fue un cambio de administración

como Pinochet dando el bando a la Concertación

¿Qué ganó el pueblo con la flamante república?

Solo el derecho a ser abusado con impunidad,

a sobrevivir a duras penas sin nada,

mendigando migajas,

con mentiras que inhalan

Como esa mítica Guerra del Pacifico

que nos inspira de chicos su milico espíritu cívico  
ocultan una verdad paradójica (¿Cuál?):  
con su sangre el roto financió la gloria del hipócrita aristócrata  
Todo cambia pa' que nada cambie,  
como esa constitución mula de Alessandri (¡maquillaje!)  
Igual que Ibáñez con sus leyes laborales funcionales  
como centrales sindicales actuales  
que tienen a mi gente desmovilizada, mal educada,  
sobreexplotada, asustada y endeudada  
Si este sistema todavía usa pulperías:  
Tarjetas de crédito, son como fichas de hoy en día  
La historia de Chile es la historia de la explotación,  
latigazos del patrón, castigo y represión  
Los cien que mueren cada año en la construcción  
son los mismos que agonizaron pal' oro del conquistador  
La clase que hoy trabaja en *Cencosud* y *Falabella*  
es la que antes llevaban con cadenas a las faenas  
Y esas columnas terrorista de la prensa  
son las mismas del racista Vicuña Mackenna (¡conchetumare!)  
¿Pacificación de la Araucanía?  
Mejor decirle genocidio por objetivos monetarios de Chile  
Así que no *dejí* que te vengan con cuento  
la nación chilena fue una más de sus inventos.

(Coro):

Esta es nuestra historia; memoria rebelde,  
canto silenciado de la gente común y corriente  
Saca tu machete y enfrenta al terrateniente,  
que acá la Independencia no solo es en septiembre

Siempre fuimos mucho más de lo que nos dijeron  
y aquellos héroes que nos vendieron nunca fueron  
La historia de este pueblo fue escrita en sangre  
Hoy rompo el silencio y vengo a vengarte

¿Qué le estamo' enseñando a nuestros hijos?  
Una historia de mentiras y de mitos  
Volvamo' a recordar  
cuando el pueblo fue capaz de buscar su libertad  
Y no le quiero mear el asado a nadie  
Solo quiero aportar datos para el debate.  
Cuestionate cada cosa,  
porque la historia de tu pueblo nunca fue color de rosas.

No somos invisibles, no somos apéndice,  
no somos desechables, no somos lota al pie  
Nosotros somos los que las riquezas elaboran  
Como *Xeng Xeng Vilú*, somos fuerza creadora  
Pero la historia oficial oculta tu cara y te ofrecen en su lugar  
caricaturas baratas, literatura chata, cultura en lata,  
poemas y estatuas, que alaban todo el rato al roto  
pero en la abstracta, porque en la realidad  
lo tratan como una rata;  
lo retratan como el representante de don sata.  
Y el mapuche es buen guerrero si esta muerto  
pero si es como Quilapán hoy, es mejor someterlo  
Pa los que saltaran a defender la patria,  
la cultura chilena, la bandera y las ramadas, les digo:  
yo creo en celebrar todito lo nuestro, lo auténtico, lo popular,



lo que viene de adentro.

Solo acuso al rico y su estado nacional,  
que utilizó la fonda como un instrumento funcional  
Porque los que hoy nos embriagan con chicha y empanadas  
son los que antes llegaban y allanaban las chinganas  
¿Por qué? Porque eran nuestras, propias,  
fuera de su control, libre de su gran manopla  
Y así nos roban, nos copian, nos cooptan  
Cada tradición la ponen bajo sus botas  
Siempre nos prohibieron el derecho a expresarnos,  
siempre nos masacraron por tratar de organizarnos  
Ahora quieren que celebremos todos como hermanos  
Perdón, ni un show de luces alumbra este oscuro pasado

Esto va dedicado a los que resistieron:

al artesano que estrangularon con capitales extranjeros,  
al obrero, al minero, al poblador, a las mujeres de mi pueblo  
que combatieron a un dictador;  
al niño que creció en la miseria y en la violencia  
pa' que los dueños de Chile disfruten sus riquezas;  
al joven que luchó pa' transformar la sociedad  
y recibió una bala al mismo centro de su dignidad  
Pero no mataran jamás nuestra capacidad de soñar,  
Hermosa, peligrosa, capacidad de amar  
Hasta lograr la igualdad, la verdadera libertad,  
nuestra memoria popular sabrá luchar.

(Violeta Parra, interpretando la última estrofa de “Yo canto a la diferencia”): *Yo soy a la chillaneja, señores, para cantar. Si yo levanto mi grito, no es tan solo por gritar. Perdóneme el auditorio si ofende mi claridad. Perdóneme el auditorio si ofende mi claridad...*

## **PUETAS SUBTERRÁNEOS**

*MC: Andi Portavoz*

*Producción: Portavoz*

*Álbum: Rap se escribe con R de Revolución (inédito)*

*Año: 2010*

*Lugar: Santiago de Chile*

*Introducción:*

*¡You! Así se hace el HipHop en Chile. Directamente desde el pueblo. Ponte vi'o y escucha.*

El rap es un arma, cada cual sabe  
desde donde la toma y a quien la bala le descarga.

Es corta, simple y al hueso. Mis *tracks* son de rap  
Y soy yo el que les da el contenido espeso.

Esto va pa'l que escribe lo que vive y piensa  
Y empieza el día craneando rimas en su cabeza.

Pa'l que pese a su mala ortografía  
Se hizo poeta a la mala y dispara de la más cara poesía.

Pa'l que siente el *¡pum pap!* de verdad  
Y se educó y amplió su vocabulario haciendo rap.

Pa'l que crea letras mientras va caminando  
Y no deja de hacerlo aunque raro lo queden mirando

Estoy hablando del pueta subterráneo que se imagina un *beat*

Y marca el ritmo con el pie y el cráneo

Pa' los MCs, maestros de ceremonias  
Que en un texto o en directo su contexto testimonian.

No sabemos cantar ni el himno  
Rap es mi forma de hablar con ritmo  
Nos hicimos puetas por necesidad  
Mis letras retratan mi realidad.

La dura: nunca supe de literatura  
Mi lectura casi siempre fue la de la calle pura  
Retórica y poética aprendí con mi vivencia  
Mi referencia bibliográfica es la experiencia.

Pese a que empecé sin un MPC,  
Con un PC igual perseveré y me convertí en MC.

Optimicé los recursos más básicos  
Con un grano de arena hice un castillo fantástico.

Dedicado a los raperos y raperas  
Que sin un ropero lleno siguieron, no dieron tregua.  
Y supieron que en esta escuela el dinero no prolifera  
Pero si el esmero y al vuelo hicieron sus primeros temas.

Porque el rap es parte del arte popular  
Que no es arte de salón, es arte marginal:

La voz poblacional, que es más que ritmo y poesía  
Es el *soundtrack* y el retrato fiel de nuestro día a día.

No sabemos cantar ni el himno  
Rap es mi forma de hablar con ritmo  
Nos hicimos puetas por necesidad  
Mis letras retratan mi realidad.

## **TERRORISTAS**

*MC: Subverso*

*Producción: Subverso*

*Año: 2010*

*Lugar: Santiago de Chile*

(Voz de lectora de noticias de televisión): *Esta mañana la policía de investigaciones realizó una serie de allanamientos en las llamadas “casas ocupas”.* (Voz del presidente de la república Sebastián Piñera, alternada con otras voces, mediante el uso del collage): *Es un golpe que refleja el espíritu del gobierno, de luchar contra... (corte): los seres humanos... (corte) de luchar contra... (corte)... sueños, esperanzas, años de trabajo... (corte) sin piedad... (corte) grupos anarquistas... (corte) ... ley antiterrorista... (corte) ... presos mapuches...(corte)...supuestos victimarios... (corte)... ellos son los verdaderos terroristas en este país...*

*(Subverso)*

Yo sería criminal si fuera un ladrón de juventud  
que impone a sus trabajadores condiciones de esclavitud.  
Sería criminal si lucrara con la salud,  
obligando al pobre a escoger endeudamiento o ataúd.  
Sería criminal si fuera el dueño de FASA  
y pagara una multa  
con la que ni se inmutan mis ganancias.  
O si fuera un buitre, un pirata de la educación  
que no gasta en pupitres ni la mitad de su plata de subvención.  
Yo sería ladrón si me llamara Piñera  
y si mi principal inversión estuviera en La Moneda.  
Si cobrara tazas usureras por viviendas sociales  
O construyera edificios letales pa' ahorrar en materiales.

Si reabriera la mina, sabiendo que es peligroso,  
sin importarme las vidas, sólo mi lucrativo negocio.  
Si tratara con una vara al tramposo que es famoso,  
pero con otra vara al que yo considero menos valioso.

Yo sería antisocial si fuera un cardenal  
que oculta información de la verdad de un violador con sotana.  
O si acordara pagar estudios de impacto ambiental inexistentes  
pa' seguir contaminando legalmente.

Yo sería malhechor si pusiera en la tele  
los programas que hoy día educan a muchos niños de 8 y 9.  
Seguramente si yo fuera diputado  
sería un delincuente organizado  
haciendo negocios con el Estado.

Yo sería criminal si hiciera todo eso  
pero lo más vergonzoso es que no iría nunca preso.  
Y si ahora constituye delito decir lo que pienso,  
la Violeta ya lo dijo: "preso voy también, sargento".

Sería justificado criminalizarme  
si yo del Transantiago  
fuera de los principales responsables.  
Pero ya ven, los pobres son los que siempre cumplen condena,  
dentro o fuera de la cana, con o sin cadena.

(Coro):

Yo quisiera encerrar a mucha gente,

comenzando por el mismo presidente.

En Las Condes viven muchos delincuentes,  
pero no viven en *okupas* precisamente.

¿Quiénes son los responsables del terror  
con que crecen siempre los niños de población?

¿Quién tortura con la economía lentamente?

¿Y a cuántos de mi pueblo han matado impunemente?

Yo sería terrorista si fuera carabinero

y escudado en mi placa asustara y abusara del mundo entero.

Si fuera Fuerzas Especiales, pa' asesinar tendría fuero,  
y si alguna vez me devolvieran mis balas, sería bueno.

Yo sería el terrorista si persiguiera por sus ideas

a cualquiera que no piensa como yo, en el tema que sea.

Sería terrorista si fuera un tribunal de justicia.

Y terrorista sería si aplicara la ley antiterrorista.

Sería terrorista si disparara a quien luche

por recuperar su tierra ancestral, como los mapuches.

Violentista sería si mando a reprimir cualquier movilización  
que cuestione este orden injusto que nos toca vivir.

Yo sería terrorista si tuviera una lista de organizaciones y activistas

a quienes puedo hacer visitas a cualquier hora de la noche,

sacándolos en pelota, a punta de escopeta,

en el piso, sin preguntas, sólo con golpes.

Sería terrorista si infundiera el terror a partir de puras



evidencias plantadas y especulación.

Sería terrorista si usara cualquier excusa  
pa' tratar de justificar cazas de brujas en casas okupas.

Sería terrorista si fuera capitalista  
y orquestara toda esta mafia judicial que me beneficia.  
Con testigos pagados, fiscales coimeados,  
tribunales militares, cargos inventados y juicios abreviados.

Sería terrorista, y mucho peor que Al-Qaeda,  
si fuera la segada prensa que una sola versión entrega,  
Demonizando al que lucha, con la capucha o sin ella,  
por el simple hecho de defender derechos que el rico nos niega.

Terrorista es quien aterroriza al pueblo  
y ellos, desde el estado capital, son los expertos.  
Pues si estuviera vivo y volviera al templo Jesucristo,  
lo arrestarían y acusarían de subversivo a él mismo.

*(Coro):*

Yo quisiera encerrar a mucha gente,  
comenzando por el mismo presidente.  
En Las Condes viven muchos delincuentes,  
pero no viven en okupas precisamente.  
¿Quiénes son los responsables del terror  
con que crecen siempre los niños de población?  
¿Quién tortura con la economía lentamente?  
¿Y a cuántos de mi pueblo han matado impunemente?

Soy un eterno enamorado de mi hermoso pueblo amado,  
pero lamentablemente a muchos de ustedes los tienen engañados.  
No es su culpa, ellos nos infunden temor, nos inventan enemigos  
y nos educan en el terror.

Es toda una gran maniobra de distracción  
para desviar la atención del único verdadero ladrón y asesino.  
Pa' prevenir cualquier atisbo de rebelión.  
Todos saben que no hay mejor estrategia que la división.

Esta canción no la tomen como confesión.  
Usen comprensión de lectura pa' adivinar mi intención.

Son cosas que muchos de ustedes mismos las han vivido,  
pero es difícil conectarlas y analizarlas pa' que tengan sentido.

Se los digo: creo que aún nos falta mucho,  
pero mientras tanto, pa' aprender, yo canto y lucho.

Cada cual va a buscar su lugar y su aporte.  
Dice Rap en mi carnet; Rebelde en mi pasaporte.

Y, por si acaso, yo de anarquista no tengo un pelo,  
pero sí sé lo que es tener en cana a un compañero.

Si el capital mundial no tiene fronteras,  
entre revolucionarios, bueno, tampoco debe haberlas.

Esto no se trata de a quien uno le pone o no la fianza.

Políticamente, con los cabros, tengo mis distancias  
Pero de algo estoy seguro: yo lucho por la misma razón:  
Liberar al mundo del yugo de la opresión.

*(Collage con testimonios televisivos, matizados con la voz de Subverso): Lo que estamos viviendo acá es casi un régimen de esclavitud...(corte)...condiciones infrahumanas... (corte)... liberar al mundo del yugo de la opresión... (corte)...'taba firmando un contrato de una migaja de 60 lucas, que hoy día lo' vinieron a contratar y vinieron esta plaga de carabineros que vinieron aquí... ¿A qué? A... los niños chicos aquí lo'... se están ahogando con el gas...*