

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo

Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura
Hispánica con Mención en Literatura.

Alumno: Felipe Andrés Ibáñez Parra
Profesor Patrocinante: David Wallace Cordero
-Santiago Chile 2007-

Epígrafe . .	1
INTRODUCCIÓN. . .	3
1. El problema del canon en el contexto latinoamericano. . .	3
- La ciudad letrada . .	5
- La introducción al canon occidental, ¿integración a tierra enemiga o luchando en el terreno de los otros? . .	6
2. La poesía desde abajo. . .	9
DESARROLLO .	13
1. Carlos Pezoa Véliz (Juan Mauro Bío Bío –poeta araucano-) y la Lira Popular: “el viaje del ‘pueta’ a la ciudad”. . .	13
2. Víctor Jara y la Nueva Canción chilena: “el viaje de la ciudad al campo y la vuelta a la ciudad”. . .	17
3. La cultura Hip Hop en Chile como práctica de lucha y resistencia en la juventud popular: “la apropiación de una cultura que viaja del suburbio de la metrópolis a la cotidianidad juvenil de la urbe chilena” .	21
- Antecedentes: .	21
- La cultura Hip Hop, heredera de la cultura popular. .	24
- La Red de Hip Hop Activista: RH2A. .	24
- El proyecto contrahegemónico del hip hop. . .	28
CONCLUSIONES. .	33
BIBLIOGRAFÍA .	39
1) Libros: . .	39
2) Artículos .	40
3) Material Audiovisual . .	42
4) Material musical .	42
5) Entrevistas: .	43

Epígrafe

“Quisiera que se fijasen ustedes en Sergei Tretiakow y al tipo, que él define y encarna, de escritor ‘operante’. Este escritor operante da el ejemplo más tangible de la dependencia funcional en la que, siempre y en todas las situaciones, están las tendencias política correcta y la técnica literaria progresiva. Claro que solo un ejemplo, otros me lo reservo. Tretiakow distingue al escritor operante del informativo. Su misión no es informar, sino luchar; no jugar al espectador, sino intervenir activamente. Determina tal misión con los datos que proporciona su actividad.” Walter Benjamin.

“Chile, país de raperos. Contadores de historias, trovadores, poetas, payadores, raperos. Todos tienen algo en común: el verso en la punta de la lengua, improvisado.” Gabriela Bade.

INTRODUCCIÓN.

1. El problema del canon en el contexto latinoamericano.

Referirse a la problemática del canon y cuestionar su concepto es poner en crisis el propio concepto de “literatura”, ya que *canon* se define “originariamente (como) (...) la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza” (Bloom 25), y para dicha elección se ha necesitado de ciertos principios de selectividad basados en “criterios puramente estéticos”¹. De modo que cuestionar este concepto significa dar

“de baja aquellos criterios que en el pasado nos sirvieron para reconocerle a los textos una ‘dignidad estética’² que fuese un poco más allá de su clasificación como simples artefactos de lenguaje. Es decir que el nuevo evangelio crítico une a su magnitud a o anticientífica una magnitud a o antiestética, ahora en el

¹ Bloom 32. Estos criterios son los que en están conflicto en regiones marginales de las metrópolis, tema que abordaré más adelante.

² ***el subrayado es mío, y tiene como finalidad fijarse en las marcas textuales que dan los autores de tendencias contrapuestas.***

alcance axiológico de este difícil vocablo.”³ (Rojo 114)

En consecuencia, el tipo de argumentos que esgrimen los que defienden esta teoría del “anticanon es técnico, en principio, y político en último análisis. Desde el punto de vista técnico, el tópico en que van a coincidir sus representantes más conspicuos es la **crisis del concepto de literatura**⁴” (Rojo 115). El cual en la realidad latinoamericana fue impuesto a partir de criterios externos a la experiencia cotidiana de los hombres y mujeres de este lado del planeta. Es decir, que dichos principios de selección que permitieron evaluar a una “obra literaria” como tal, habían residido en un concepto universal del Hombre esencializado, instalado en los principios de la unidad, la identidad y la totalidad; en otras palabras dentro de una hermenéutica moderna referida a la “heideggeriana morada del ser” (...) donde la interpretación equivale a ‘experiencia’ universal” (Herlinghaus, *Descentramiento...* 102), como lo plantearía Herlinghaus, en una “modernidad homogénea” en oposición a la “modernidad heterogénea” latinoamericana.

Esta modernidad heterogénea permitiría “situar los problemas de ‘participación simbólica’ y las asimetrías culturales, que caracterizan en cuanto mapas históricos de la modernidad occidental (,) problemas políticos, en un marco de globalización cuyos cambios tectónicos reclaman hoy una radical apertura del debate” (Herlinghaus, *Comprender la...773*). Dichas asimetrías son explicadas por García Canclini a través de una mirada al mercado cultural latinoamericano, la superficie de esta episteme, la que puede ser resumida resultando en su hipótesis de que el continente ha tenido “un modernismo exuberante con una modernización deficiente” (García Canclini, 65); lo que significa que los movimientos modernistas (que buscaron instalar el proyecto de la modernidad) no pudieron cumplir las operaciones de la modernidad metropolitana, puesto que “no formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural” (65-66). Proponiendo distintas argumentaciones a esta contradicción como: la utilidad que tuvo este desfase para preservar la hegemonía de las clases dominantes; “la intersección de diferentes temporalidades históricas” (70), planteando que los países latinoamericanos “son actualmente el resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de

³ Al respecto Grínor Rojo cita como nota al pie de página el volumen *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Cultura*, ed. Hal Foster. Seattle, Washington. Bay Press, 1983. Señalando que Foster no propone el rótulo de “anti-estética” como “una corroboración más de la negación del arte”, ya que el modernismo fue el que estuvo marcado por dichas negaciones, “las que se expusieron con la esperanza anárquica de un ‘efecto emancipatorio’ o con el sueño utópico de un tiempo de pura presencia, de un espacio más allá de la representación. No es el caso aquí: todos estos críticos dan por supuesto que jamás estamos fuera de la representación –o, más bien, que nunca estamos fuera de la política. Aquí, entonces, ‘anti-estética’ es el signo no de un moderno nihilismo –que tan a menudo transgrede la ley solo para confirmarla-, sino más bien de una crítica que desconstruye el orden de las representaciones con el fin de reinscribirlo. // ‘Anti-estética’ indica también que la noción misma de lo estético, su red de ideas, se ha puesto en cuestión: la idea de que la experiencia estética existe aparte, sin ‘propósito’, por completo más allá de la historia, o de que el arte puede ahora constituir un mundo a la vez (inter)subjetivo, concreto y universal –una totalidad simbólica. Como el ‘post-modernismo’, entonces, la ‘anti-estética’ marca una posición cultural respecto del presente: ¿siguen todavía válidas las categorías que sostienen lo estético?”. “Postmodernism: A Preface”, p.XV. Citado por Rojo en p.114-115.

⁴ El subrayado es mío.

tradiciones indígenas (...), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas” (71); y que pese a los intentos de la élite de darse un perfil moderno, recluso a lo indígena y lo colonial en los sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. Y el tercer argumento, es la alta dependencia de los intelectuales hacia los centros mundiales, descuidando las preocupaciones por los conflictos internos de sus sociedades y por las trabas para comunicarse con sus pueblos (72), traduciendo y transplantando los procesos de las urbes céntricas sin apostar a la comprensión del propio contexto. Este argumento es el que Herlinghaus da un sentido profundo para proyectarlo como parte de la episteme latinoamericana integrando la perspectiva comunicacional de Martín Barbero⁵, descentrando hermenéuticamente la modernización del continente, e hibridando conceptos nacidos en el centro y en la periferia: la hermenéutica y la teoría de la comunicación, conceptualizando a este proceso como “modernidad heterogénea”.

En definitiva, el proyecto de modernidad latinoamericana aunque es iniciada desde el proceso de conquista, es en el devenir del campo literario donde encuentra su conflicto con el canon, es decir, en el campo de las “Letras”; las cuales tienen una estrecha relación con la constitución de la “ciudad letrada”, (que ella efectivamente aparece desde la conquista). Concepto trabajado por Ángel Rama en su libro que lleva como título ese mismo nombre, el cual es clave para entender la integración de las literaturas latinoamericanas al canon oficial de occidente (lo que Bloom llamaría el “canon occidental”).

- La ciudad letrada

La *ciudad letrada* podría definirse como el ordenamiento social a partir de una construcción discursiva sobre un espacio que aún se desconoce; es decir, una configuración fijada a priori con relaciones simbólicas constituidas en un “espacio vaciado”⁶ para llenarlo de signos que establecen un orden dado por la clase social dominante. De este modo, la ciudad letrada actúa “a través del orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas”; articulándose en relación con el poder “al que sirvió a través de leyes, reglamentos, proclamas, cédulas, propaganda y mediante la ideologización destinada a sustentarlo y justificarlo” (Rama, *La Ciudad Letrada* 71). Esta conceptualización, Rama la desprende del proceso de fundación de ciudades en Latinoamérica, donde los escribanos y escribientes conquistadores dan fe de su fundación en el trazado “planificador” de la ciudad, antes que ella existiera como tal; permitiendo que el orden quede constituido antes de su aparición para así evitar todo futuro desorden. Por lo tanto, los signos permanecen inalterables en el tiempo y rigen la cambiante vida de las cosas, viviendo por

⁵ Véase: Herlinghaus, Hermann. “Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (ed.) Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

⁶ No puede existir un espacio vacío en la cultura, sino que el poder al acomodarlo a su voluntad lo vacía de su contenido.

sí solos, sin su objeto, al cual se unen solo forzosa y obligadamente.

Este poder de los signos a través de la escritura solo se puede dar en sociedades analfabetas, donde los que conocen dicha actividad cumplen el rol de “traductores del poder”⁷ metropolitano, (ya sea de la corona antes de la independencia, o de los centros culturales de occidente) debido a que de ellos proviene el poder transferido. De esta manera, dichos traductores⁸ defienden “la *norma* metropolitana de la lengua que utiliza(n) (...) (y también) la *norma* cultural de las metrópolis que producen las literaturas admiradas en las zonas marginales” (*La ciudad...* 82). Creando en consecuencia una situación de **diglosia lingüística** formada durante la colonia, que es mantenida desde la independencia. En este comportamiento lingüístico de los latinoamericanos quedaron nítidamente separadas dos lenguas;

“una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península, la cual fue extremada sin tasa cristalizando en formas expresivas barrocas de sin igual duración temporal. Sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolares de los miembros de la ciudad letrada y fundamentalmente para la escritura⁹, ya que solo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada por los hispano lusohablantes en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo” (*La ciudad...*73-74).

En efecto, el habla de los letrados siempre “se opuso a la algarabía, la informalidad, la torpeza y la invención incesante del habla popular, cuya libertad identificó con corrupción, ignorancia y barbarismo” (*La ciudad...* 74). Así, a partir de la lengua, se generó una división casi estamental de la sociedad latinoamericana.

- La introducción al canon occidental, ¿integración a tierra enemiga o luchando en el terreno de los otros?

Las “Bellas Letras” de Latinoamérica, como ha sido llamada a la literatura perteneciente al canon occidental, fue partícipe de este proceso normativo introduciéndose de plano al canon hegemónico de las metrópolis a partir del Modernismo¹⁰. Desde este periodo de la literatura latinoamericana, las letras del continente son respetadas por las metrópolis europeas, entrando a dialogar con ellas en el “lenguaje propio de la literatura”. Es decir, con criterios estéticos autónomos de la experiencia cotidiana de la realidad americana, ligados a principios esenciales de la modernidad como la “subjetivación”, que fue un

⁷ Idea que ya había sido descrita por García Canclini.

⁸ Conformados por élites intelectuales que son parte de la clase dirigente, en tanto también son los encargados de crear la legalidad y legitimidad necesaria para mantenerse y perpetuarse en el poder, aún posteriormente a las independencias de las naciones latinoamericanas.

⁹ ***El subrayado es mío.***

¹⁰ Efectivamente Harold Bloom cita a Rubén Darío como el primer autor que se inserta en este “lenguaje universal de la literatura” proveniente de América Latina. Op. cit., p.565.

rasgo clave para la nueva concepción de la poesía continental, “ascendida a valor único, es decir, metro autónomo que permite determinar la importancia y el valor de una producción poética” (Rama, *Rubén Darío y el modernismo* 12). “Tal subjetivismo –señala Rama en la página siguiente- era la norma de la economía liberal que se había desarrollado en los grandes centros americanos del XIX, modelando a los hombres (y mujeres) a su imagen y semejanza”. Reforzando el concepto de desemejanza entre aquellos, abriendo el camino hacia la **originalidad** y novedad como principio de la creación, aspirando a que ella funcione verdaderamente como una “patente de fabricación”¹¹, preservada de toda imitación y que resulte irrepetible en el mercado. De tal manera, “el poeta hace suyas, no solo las leyes del mercado, con su circulación de productos, sino también la estructura subjetivista de la economía que acaba de imponérselo al mundo hispanoamericano” (Rama, *Rubén Darío y el modernismo* 25-26), a partir de la creación de un mercado internacional propio de los “productos” literarios.

Esto nos demuestra la actuación que tiene el capitalismo en regiones dominadas económicamente, expandiéndose en lo cultural por medio de la imposición de su propio sistema de valores, universalizándose; y a raíz de esto es que los escritores latinoamericanos se sintieron llamados a emparentar sus experiencias a la de los centros industriales y culturales.

Esta reglamentación del subjetivismo es consecuencia de la especialización de la tarea del escritor en el campo “estrictamente literario”¹², abandonando en su gran mayoría, las tareas políticas- que si bien no se trata de un exclusivo abandono, pero era la actividad más visible y que en gran proporción fue aminorada por los escritores-, así también fueron abandonadas las funciones educativas e ‘ideológicas’¹³ que hasta ese momento conllevaba la poesía como tarea del proyecto iluminista de la modernidad. De esta manera, el poeta canónico “abandona su lugar en la vida social y su papel histórico dentro de una determinada comunidad tradicional” (Rama, *Rubén Darío y el modernismo* 45).

Esta ideología del quehacer literario desintegra la noción misma de colectivo por una moral individualista y especializada, que pierde la visión totalizadora, unificadora e interpretativa de la actividad humana. A esta contraparte responde la voz acallada de la “ciudad real”¹⁴ en poetas como Pezoa Véliz que se oponen “frontalmente al pensamiento y arte de su tiempo”, anunciando “una época de transformación revolucionaria y como un San Juan predica la conversión” (Rama, *Rubén Darío y el modernismo* 99). Los principios

¹¹ *Rubén Darío y el modernismo*, p. 16

¹² Este también es un concepto conflictivo, porque precisamente nuestra discusión parte desde ahí, ¿qué es eso de lo literario?

¹³ “Todo discurso es la representación semiótica de una ideología, entendida ésta a la manera althusseriana, como la experiencia misma, como lo ‘vivido’”. Rojo, G. *Diez tesis...* p. 99.

¹⁴ Concepto propuesto por Rama en *La ciudad letrada*, que refiere a la sociedad como un todo, y que “mientras (...) la ciudad letrada actúa preferentemente en el campo de las significaciones y aun las autonomiza en un sistema, la *ciudad real* trabaja más cómodamente en el campo de los significantes y aun los segrega en el campo de los encadenamientos lógico-gramaticales”. Op. cit. p. 68-69.

que expone en este texto ¹⁵, no son ya los de Darío modernista pero tampoco son los del anterior a Chile.

En consecuencia, de lo dicho hasta ahora se puede señalar que el canon de las “Bellas Letras” se ha construido ignorando la realidad propia del continente, y recién con las “Literaturas Nacionales” la realidad del mundo popular ingresa a él, en un nuevo proceso de reacomodamiento de la ciudad letrada, en que los mismos intelectuales son los que ahora la cuestionan. Sin embargo, en numerosas oportunidades el rescate de lo popular para construir identidad nacional, no hizo otra cosa más que adular al poder hegemónico y ser la sepultura de las culturas orales cuando ellas son representadas en la escritura. El ejemplo más digno de este proceso es el *Martín Fierro* de José Hernández: “celebra mediante la escritura su responso funeral” (Rama, *La ciudad...* 115). Así la escritura

***“aparece cuando declina el esplendor de la oralidad de las comunidades rurales, cuando la memoria viva de las canciones y narraciones del área rural está siendo destruida por las pautas educativas que las ciudades imponen, por los productos sustitutivos que ponen en circulación, por la extensión de los circuitos letrados que propugnan. En este sentido la escritura de los letrados es una sepultura donde es inmovilizada, fijada y detenida para siempre la producción oral”.* (Rama, *La ciudad...* 115).**

De este modo, el ingrediente popular busca otorgar una amplia base legitimadora de la nacionalidad, absorbiendo los aportes rurales para insertarlos en el proyecto modernizador de las naciones. Sin embargo, este problema sucede cuando quienes expresan estas representaciones no son parte del mundo popular, sino sujetos ajenos, muchas veces pertenecientes a otros estratos socio culturales y que ven el conflicto desde afuera, o en otras oportunidades a partir de la mirada de su propia conveniencia.

Por eso este trabajo no quiere caer en esa contradicción de ser un proyecto de representación que haga un montaje de los sujetos populares idealizándolos; sino buscar y analizar a los propios protagonistas de diferentes ‘formaciones’ ¹⁶ culturales que fueron capaces de darse una respuesta en un circuito propio de interrelación. Una cultura popular que no le debe nada a la clase hegemónica sino todo lo contrario, su confrontación.

La selección de este corpus busca en primer lugar, observar los procesos culturales en su relación con la realidad socio existencial, en una mirada auto configuradora que permita por sí misma responder a los conflictos tanto de su “forma” “literaria” ¹⁷ como a los grandes problemas socioculturales que aquejan a los protagonistas de estas prácticas. Así la relación entre estas tres prácticas culturales de distintos momentos

¹⁵ “He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfume, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adúlona de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza”. En: Rama, *Rubén Darío y el modernismo* 99-100.

¹⁶ Definido como “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”. En: Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.

históricos, tienen mucho en común porque se inscriben dentro de la oposición a la ciudad letrada, constituyéndose en una dinámica propia, pero no ajena, a los problemas socio existenciales. De este modo, la lira popular, la nueva canción chilena y los grupos de hip hop activista seleccionan ciertas tradiciones para socializar su práctica, la cual consiste, en muchas oportunidades, en la expresión de los conflictos cotidianos.

En el presente trabajo compuesto por un corpus de tres ‘formaciones’, se ha seleccionado a dos elementos en particular como sus representantes: a Carlos Pezoa Véliz en la lira popular; y a Víctor Jara en la nueva canción chilena. El primero es seleccionado por su heterogeneidad sociocultural que le permitió ser un poeta que indagó en distintos géneros de la literatura, con diferentes connotaciones sociales. El segundo, es escogido porque representa el proceso vivo del desarrollo de la campaña de la Unidad Popular terminando casi en el mismo momento de su aniquilación¹⁷. Sin embargo, que haya escogido a estos productores para ejemplificar el proceso no significa que los canonicé, sino que en palabras de Walter Mignolo, solo podrían ser usados con fines curriculares, es decir para ser enseñados. Ahora sería más interesante proponer la siguiente pregunta: ¿en este contexto la selección del corpus correspondería a un anticanon o a un contracanon? Esta respuesta la dejaré abierta, pero espero que el desarrollo de la exposición pueda avizorar al menos ciertas posiciones respecto de la autoconstrucción de una voz que se entrelaza con un movimiento histórico que se mantiene hasta hoy.

2. La poesía desde abajo.

La cultura latinoamericana, como ya se ha señalado, está atravesada por la acción continua del **conflicto**, en un proceso permanente dado por la relación de dominio que tiene desde su “descubrimiento” y posteriormente en el colonialismo con los discursos metropolitanos. Así, las clases dirigentes de nuestros países configuraron la ciudad letrada a través de implantación del signo de la cultura moderna a la usanza de la ciudad europea, imponiendo de este modo a las clases subalternas de Latino América, un discurso ajeno a su propia vivencia.

En consecuencia, es en las clases populares donde las contradicciones y

¹⁷ El concepto de literaria que aquí se acomoda es el que propone Ángel Rama “entendida (...) no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabulario, inflexiones lingüísticas, en la existencia real de un **público consumidor** vinculado a los **creadores**, con un conjunto de escritores que atienden las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los **grandes problemas literarios y socioculturales**. Los tres componen una estructura de desarrollo histórico que por lo mismo sobrevive a las distintas etapas de integración de sus partes, imponiendo la permanencia del pasado –de un pasado vivo, que pesa y actúa- sobre las diversas inflexiones de un sucesivo presente, lo que obliga a los renovados creadores a tener en cuenta y responder, ya sea con la aceptación o con la más encarnizada oposición, a las invenciones que la tradición hace vivir”. *Rubén Darío y...* p. 11-12

¹⁸ y que algunos autores como John Beverley lo sitúan como el inicio de la posmodernidad latinoamericana.

resistencias culturales se vuelven un fenómeno continuo, que las clases medias letradas sabrán lentamente incluir en su discurso a lo largo del siglo XX a partir de la construcción de las literaturas nacionales, que según José Carlos Mariátegui sería el hallazgo en la escritura de la propia voz de los pueblos.

Estas “literaturas heterogéneas” (Cornejo Polar 67) exploran distintos circuitos de circulación, y su configuración se realiza a través de “procesos culturales” en que los medios son

“articuladores de las prácticas comunicativas con los movimientos sociales. (Esto) implica ubicar la comunicación en el espacio de las mediaciones en las que los procesos económicos dejan de ser un exterior de los procesos simbólicos y éstos a su vez aparecen como constitutivos y no solo expresivos del sentido social” (Jesús Martín Barbero, “Comunicación, pueblo y cultura” 45).

Es entonces que a partir de las contradicciones materiales y simbólicas, se originan las relaciones de dominio a través de las cuales se genera la hegemonía, naciendo así la “contrahegemonía”; que se torna un obstáculo para la expansión y homogenización transnacional y neocolonial.

De acuerdo a esta concepción, es que la cultura popular en el siglo XX tiene contactos con lo masivo y lo culto. Esta transculturación, dada específicamente, en el espacio urbano, está facilitada por una serie de fenómenos demográficos acaecidos durante la primera mitad del siglo, como las migraciones del campo a la ciudad, que tiene como consecuencia el aumento drástico de la población, lo que conlleva a formas de reacomodamiento en la urbe tanto desde la perspectiva material como de la recepción de los discursos en circulación.

De esta forma, el pueblo se transforma en un público masivo y popular ya que es el nuevo destinatario de los proyectos que en la misma lógica de los de abajo, ejecutaron Carlos Pezoa Véliz con la lira popular, Víctor Jara desde la escenificación de lo folklórico con la Nueva Canción chilena y los grupos de Hip Hop activista.

De manera paralela, en el desarrollo de la producción industrial capitalista, el arte moderno también sucumbe como un bien de consumo y por tanto entra en las mismas lógicas de dicha producción. Así, la producción cultural está sometida al desarrollo de los **modos y relaciones** de producción. En el primero, se organiza el material de objetos adquiribles, agregando Raymond Williams los “medios de reproducción” y de “difusión” (Coll 37)- y en el segundo, las **relaciones** que el productor mantiene con el detentador de los medios de producción. Este desarrollo histórico está caracterizado por una progresiva expropiación de los medios de producción a los productores, dado la progresiva relación de dependencia del autor que aumenta en función de los recursos que su práctica requiere. Y, que trae como consecuencia, la alineación del productor por estar dependiendo de los criterios fijados por el mercado y su “patrón”¹⁹.

Así, frente a un público masivo, la lira popular, Víctor Jara y el hip hop activista se las tuvieron/han tenido que arreglar con los medios disponibles de su época para lidiar con este conflicto y las fuerzas productivas, obstaculizando su alienación por un lado, -al mantener la potencialidad de su mensaje-, y por otro, resolviendo el tema de la difusión y reproducción por ellos mismos.

¹⁹ “El patrón se define como alguien que puede dar o sostener su comisión o apoyo. Las relaciones sociales específicas de este privilegio se derivan, por supuesto, del orden social considerado en su totalidad; es allí donde se inscriben o se protegen los poderes y recursos del patrón; en términos más crudos, él hace lo que quiere con lo que es suyo.” (41). Así mismo, Williams especifica distintas clases de patronazgos; la **primera** forma representa una modulación de la situación anterior del artista institucionalizado, en condiciones sociales alteradas. El cambio está marcado por la transición de los “poetas de los príncipes” a los “poetas de la nobleza”, que entonces eran más ocasionalmente dependientes y podían estar ligados a una casa familiar, o depender, de manera creciente, de los viajes entre las diferentes casas familiares para realizar su obra y buscar hospitalidad y apoyo. “Una **segunda** y mucho más general forma de patronazgo fue la de una corte o casa familiar poderosa en la que no había una organización específica de artistas como parte de la organización social general, pero en la cual, con frecuencia muy extensamente, se retenía a los artistas individuales, muchas veces con títulos que representaban verdaderos casos de ‘reconocimiento oficial’” (37). Estos dos primeros patrones ofrecían a sus artistas hospitalidad, recompensa y (en algunos casos del segundo tipo) intercambio monetario directo, pero por una obra realizada específicamente para ellos y de la que (en los casos en que fuera posible) se apropiaban. El patrón del **tercer** tipo ofrecía principalmente reputación social y protección en condiciones sociales y legales inciertas que regían para los artistas. Aquí la obra es dedicada al patrón, en tanto, su relación con él no implicaba relaciones económicas de intercambio sino, lo que en realidad se estaba intercambiando, era una reputación y honor mutuos; de este modo, el artista trabajaba dentro de condiciones en las que la obra se ofrecía total o parcialmente a un público que pagaba. La **cuarta** forma de patronazgo es el patrocinio comercial, “si bien continuaba con algunas de las funciones anteriores, trabajaba casi totalmente dentro de un mundo en el cual la producción de obras de arte para la venta era algo normal. Su función era aportar el apoyo previo, o aliento, a los artistas que comenzaban a abrirse camino en el mercado, o que eran incapaces de mantener un determinado proyecto dentro del mismo” (39-40). “El ‘patronazgo’ público, financiado a partir de los ingresos obtenidos de los impuestos, mantiene algunas continuidades funcionales y de actitud con las formas anteriores, pero incorpora también algunas (...) (funciones nuevas), tales como el mantenimiento deliberado y la expansión de las artes como una cuestión de política pública general.” (40). En: Williams, *Cultura...* 36-41.

DESARROLLO

1. Carlos Pezoa Véliz (Juan Mauro Bío Bío –poeta araucano-) y la Lira Popular: *“el viaje del ‘pueta’ a la ciudad”*.

“La huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro (...) El narrador es el hombre que permite que las suaves llamas de su narración consuman por completo la mecha de su vida.”
Walter Benjamin.

Digo “pueta” porque es el cantor tradicional rural, el que viene a la ciudad en busca de “nuevas y mejores” oportunidades, como decía la creencia de aquel entonces. Al encontrarse aquí no puede cumplir la función que tenía del mismo modo porque su receptor ha cambiado completamente. Está masificado, no es conocido y ocurren en ese nuevo espacio sucesiones de cosas que permanentemente están cambiando. Esto conlleva a transformar una serie de elementos que constituían factores esenciales para el cantor.

El campo y la ciudad tienen entre una de sus grandes diferencias la percepción que los sujetos tienen del tiempo; habiendo en el medio rural un acontecer sin grandes

alteraciones y relacionado con los ciclos agrícolas. De modo que los temas del cantor tradicional perduran sin grandes variaciones y se realizan en eventos sociales designados. En cambio, el trastorno en el medio ciudadano del poeta se refiere a la variabilidad permanente de los eventos, transformando la percepción circular del tiempo por uno lineal.

Este cambio revoluciona la vida cotidiana de los poetas en cuanto modifican su propia función, influida también por el tránsito conflictivo de la oralidad a la escritura, situación a la que me dedicaré más adelante. Así la voz del poeta tradicional de constituir la memoria del pueblo y resguardar los valores, es alterada en la urbanidad en la experiencia moderna de la masa, en que la vida ciudadana es la protagonista de la escritura. La nueva función pasa entonces por transmitir el acontecer, informar, y sobre todo contar la “verdad” que es la misión por excelencia de este sujeto, que pasa a ser de poeta a periodista remunerado pero aun no asalariado. Siguiendo esta perspectiva, ya no se involucra con la tradición porque cuenta sucesos reales y toma posición al respecto, no recreando lo contado sino que creando sus propios temas.

El tránsito conflictivo de la oralidad a la escritura que había mencionado antes, está determinado no solo por la migración de tradiciones del poeta, en la hibridez de su discurso; sino también en la necesidad de informar a la gente, entendiendo que la mayoría de ella había hecho el mismo viaje que el poeta. De modo que la estructura escritural en décimas espinelas²⁰ -como se hace en la lira popular-, evoca una forma del mensaje que es familiar para los receptores porque también ella se encuentra en el ámbito oral y rural.

Esta “lectura oral” -o auditiva en palabras de Martín Barbero (*De los medios...* 115)- , es una lectura muy diferente de la silenciosa que realiza el letrado, tanto en los modos de difusión, como en los modos de adquisición de lo que se lee. Porque leer para los habitantes de la cultura oral es escuchar, pero esa escucha es sonora. Como la de los públicos populares en el teatro. Lectura, señala Barbero, en que el ritmo no lo marca el texto, sino el grupo, y en la que lo leído funciona no como punto de llegada y cierre del sentido, sino al contrario, como punto de partida, de reconocimiento y puesta en marcha de la memoria colectiva, una memoria que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, reescribiéndolo al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive.

Esta lectura colectiva que configura la pragmática del circuito popular(Hachim 99) evidentemente resuelve el problema de la marginalidad cultural de los sectores populares, agravada por la incompetencia lectora de la mayoría de los sujetos. De este modo la cultura popular, constituida ahora como subalternidad, afronta la lectura como una práctica colectiva para satisfacer las necesidades de información.

Por consiguiente, vamos poco a poco resolviendo la pregunta que nos hicimos al comienzo, en que a partir del circuito transculturizado de la lira popular, el poeta y Pezoa Véliz en particular –de quien pareciera que no hemos hablado hasta el momento, pero está en todos los temas que hemos tratado- toman el rol normativo tanto en el terreno de

²⁰ Esta décima nace en España del siglo XVI, creada por Vicente Espinela para usarla en una experiencia similar a la lira popular, llamada “literatura de cordel”.

la producción poética, como en el de la formación de su pueblo sin depender de fuerzas productivas externas al autor, ya que es él mismo, en el caso chileno, el que pone en circulación estos pliegos en espacios afluenciados tales como en plazas y mercados los cuales cumplen una función diatópica ejemplar y se vuelven, -en palabras de Bajtín-, en el “punto de convergencia de lo extraoficial” (138-139).

La relación que tiene la lira popular con la cultura ilustrada de la época, es una relación de resistencia y marginalidad, en el sentido que son una alternativa noticiosa constituyente de identidad, archivo de conocimientos y de políticas contrahegemónicas. Sin embargo, y a pesar del desprestigio que goza este género, alimentado por la alta cultura chilena del entonces, que se adjudicaba unilateralmente la educación del pueblo, y que veía en los pliegos un estilo vulgar debido a su ambigüedad respecto del ámbito entre lo popular y lo escrito; así y todo, Pezoa Véliz y la lira popular, introducen elementos del sistema ilustrado, respecto del rol y función del poeta, como del componente de crítica social y cultural.

Así, “en ‘Famosa discusión entre el mono, el oso y el puerco’, se recurre (...) al archivo grecolatino de la cultura clásica. El subtítulo lo define como ‘Imitación a Iriarte’ con un epígrafe de Moratín: ‘La crítica majadera / de los versos que escribí, / imbécil, poco me altera: / Más pesadumbre tuviera / si te gustarán a ti’.” (123).

El título y el subtítulo ayudan a integrar el texto al contexto cultural que nos refiere al apólogo, un género destinado a defender o justificar discursivamente una poética (mezclada o híbrida), que antepone la lógica del conflicto en contra de lo puramente popular. Para lo cual se vale de una perspectiva onomástica, ya que Iriarte²¹, poeta y fabulista español, pertenece al acervo que legitima las alusiones y censuras para imponer sus preceptos críticos, adquiriendo sentido global en la última décima que es un elaborado suplemento de lectura crítica a través de la narrativa fabulística:

“Poetas de tres al cuarto, Criticones de arrabal, No lo tengan muy a mal Si en mi verso los ensarto. Desde este momento parto Hiriendo fuerte al error En aras del santo amor Que tengo como chileno. ¡Si el sabio me aplaude: bueno; Si gruñe el puerco: mejor!” (124)

Por otra parte, la mediación informativa de la lira popular está dada por la prensa burguesa de la época, a la cual se acerca para imitarla utilizando sus noticias y léxicos, que en muchas ocasiones no son bien entendidos pero con intención de ser adquiridos, apropiados. No obstante, esta lectura se hace con un proceso interpretativo propio que resignifica el acontecimiento y reapropia la realidad de acuerdo a la situación social a la que pertenece. Así por ejemplo en la poesía popular de Pezoa Véliz, los fusilamientos son vistos como atentados del Estado, en que el ejecutado, es en varias oportunidades la víctima narrada en primera persona, identificándose con el sujeto marginal porque puede ser el destino de cualquier receptor del bajo pueblo. De esta manera, el autor no teme asumir una postura que exalta su subjetividad para ser la “voz defensora del pueblo”, que es como ella misma se hace llamar, asumiendo así su posición frente al poder.

²¹ “Tomás de Iriarte, poeta y fabulista español (1750 – 1791), debe su fama a sus *Fábulas*, ingeniosas y satíricas que junto con sus apólogos *La mona*, *El burro flautista*, *El caballo* y *la ardilla*, etc., han pasado a ser parte de la **enciclopedia** básica de la Literatura”. (Hachim 124). El subrayado es mío.

En efecto, resulta interesante, en el poema “Próximo fusilamiento en Iquique”, la connotación de la privación de vida por parte del Estado en un suceso que es obvio el asunto criminal:

**Mató a bala a un capitán, Ha tiempo, Amador Saldías; Triste fin sus fechorías
En el banquillo tendrán. Era Saldías soldado De un regimiento de Iquique,
Nacido en el fundo “El Huique” De padres sobrios y honrados. Un día salió
irritado De casa de un tal Morán; Y como las copas dan Oleadas de sangre
cruel, Conforme llegó al cuartel Mató a bala a un capitán. Carlos Márquez se
llamaba El capitán en cuestión, Que la tropa con razón Por su saña detestaba.
Con frecuencia castigaba Con prisión de mes y días; Y el sable con mano impía
Más de una vez descargó; Por eso es que lo mató Ha tiempo Amador Saldías.
(...)**

La décima final deteriora su objetividad informativa y el enunciador, dirigiéndose a un lector-narratario, lo configura en perspectiva de la compasión común:

**Contempla el cuadro, lector Que su pobre hogar presenta: ¡La madre que se
lamenta Piedad rogando al Señor! El grito desgarrador De su atribulada esposa
Que a la virgen, fervorosa, Pide a gritos compasión: ¡La triste desolación En la
desgraciada choza...! (Pezoa, El pintor pereza 63-64)**

Aquí, entonces, se muestra reminiscencias del honor y el sentido heroico, que presentan a Amador Saldías como un vengador frente a un militar abusivo con sus subordinados.

En consecuencia, es en el acercamiento con el objeto que esta poesía despliega una enorme fuerza identitaria, que la institucionalidad del Estado se encargará de cooptar durante la guerra del pacífico. En que la prensa masiva, la cultura ilustrada y este circuito popular se alinearon para enaltecer un patriotismo ramplón. Y al que tomaron para ello fue la fronteriza figura del “*roto*”, que describe al desarraigado de los campos que se constituye en las ciudades y desarrolla sus formas de vida en la dialéctica de la tradición y modernización. A este personaje se le enaltecen por su heroísmo y valor por un lado, demostrando la necesidad que de él tiene el Estado; y por otro, se le desprecia adjudicándole connotaciones de oportunista, bordeando lo delictual. Esta estrategia del poder, ejecutadas por los propios subalternos, es el centro de la relación entre el Estado, nación y modernidad dado por el énfasis en el deseo de identidad nacional.

Sin embargo, esta identidad nacional entra naturalmente en conflicto, dado que evoluciona a una identidad de clase proporcionada por la conexión con las organizaciones obreras de principio de siglo; desplazando de la nación a la oligarquía y a los gobernantes. Así Carlos Pezoa Véliz, participa de publicaciones proletarias como el “Ateneo Obrero” en 1899 y en la “Voz del Pueblo” desde 1904, periódico en el que también escribía Luis Emilio Recabarren. Es a partir de allí que es enviado en 1905 de corresponsal al norte para visitar centros obreros, lugares en los que junto con leer su poesía, envía artículos y notas a Valparaíso.

Carlos Pezoa Véliz, según gran parte de la crítica literaria poseería tres periodos en su producción poética: la etapa popular (1899 – 1902), nacional (1903-1905) y el periodo de la modernidad o de interacción cultural (1906-1908). No obstante, para Hachim, quien hace una crítica de la crítica desde sus primeras referencias, Pezoa Véliz sería un poeta que siempre perteneció a los tres periodos, debido que en el segundo continuaba

escribiendo en décima espinela para la prensa. Además tiene en su forma de representación y producción la tradición de la lira popular que ocupa permanentemente, en los tres periodos. Así la crítica ilustrada cometió el error de categorizar al poeta en una visión teleológica, al reducir su producción a las composiciones cultas, produciendo así un conocimiento parcial, amarrado al corpus canónico.

De cualquier manera, Pezoa Véliz “no responde (...) al modelo del ‘artista moderno’ del circuito ilustrado” (Hachim 210), sino que se mantiene en la conflictiva frontera cultural, que gran parte de la creación de América Latina expresa denunciando sus relaciones con fuerzas sociales y cambios históricos.

Finalmente para hacer referencia al apartado, podemos ver que la “ciudad letrada”, en este periodo, niega la oralidad y la fija desde la producción urbana, desconociendo el acontecer del mundo rural y sus ritmos. A pesar de que se apropia de los rasgos de la tradición oral, de la cultura popular que llega a la ciudad y la reelabora. De modo que en este periodo de la historia, lo popular se inserta en el proyecto de la ciudad, la cual centraliza la idea de lo nacional en la medida que lo rural desaparece.

2. Víctor Jara y la Nueva Canción chilena: “el viaje de la ciudad al campo y la vuelta a la ciudad”.

“No hay revolución sin canciones”. Proclama de la Nueva Canción chilena.

Que Víctor Jara sea uno de los rostros más representativos del cantar chileno, no solo está ligado a las circunstancias de su muerte, a la relación que tuvo con el proceso político que ayudó a gestar junto con otros artistas; sino que también poseyó gran relevancia la industria cultural que lo levanta como una figura de exportación, ya sea desde suelos de este país, o primordialmente desde fuera de estas fronteras. De esta manera hoy es necesario reflexionar sobre los hombres tejidos como héroes de una parte de la historia, sin desmerecer ni su obra ni su legado en las generaciones chilenas, porque es por algo que sus temas sean tan reconocidos y reproducidos abriendo un circuito de circulación posterior a su vida.

El surgimiento de los estudios folclóricos en Chile a comienzos de siglo XX, construyó una representación sobre las identidades populares efectuada desde la mirada “antropológica” de las élites intelectuales, como lo “otro” del sujeto moderno. Lo popular es considerado desde entonces como una alteridad naturalizada en torno a valores como la ruralidad, la oralidad y el arcaísmo. El lugar que ocupa lo popular en esta perspectiva, puede extenderse como una exterioridad ideológica y periférica con relación al espacio de la modernidad, entendida esta última como objeto de un cosmopolitismo convertido en proyecto de las élites latinoamericanas.

De esta manera, lo folklórico es atesorado como parte del “patrimonio nacional”²², esencializado y percibido como expuesto al serio peligro de desaparecer en la medida que el país avanza hacia la modernización. Así, para escribir la identidad a través de

estas categorías estáticas de representación que acomodan al poder, la música folklórica fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo XX: escenario teatral, disco, radio y cine. Dicho proceso desembocó en el desarrollo de un folklore masificado denominado: “música típica chilena”, que el sello EMI – ODEON se encargó de llevar a la producción discográfica en 9 volúmenes llamados “El folklore de Chile”.

Sin embargo, la precursora de la modernización de los imaginarios sobre la cultura popular es Violeta Parra, quien en la búsqueda de continuidades entre la tradición folklórica (en la tarea de recolección) y los espacios de la cultura popular y masiva urbana, genera un quiebre de la perspectiva proteccionista de las élites; introduciendo el conflicto del campesinado en la canción, a diferencia de la temática paisajista y superficial que esta mostraba con el folklore tradicional.

En consecuencia, Violeta marca el antecedente artístico de Víctor Jara y de aquella generación de músicos llamada “la Nueva Canción Chilena”, quienes recogen el legado de ella para expandirlo incluso fuera de las fronteras. A ella, Jara le reconoce inmensamente su rol de maestra de la música en una entrevista realizada en Perú justo antes de dar un concierto, explicando la intención y el objetivo de las canciones “auténticamente populares y revolucionarias”, siendo la Violeta la artista capaz de realizar ese arduo desafío:

“(…) hay otra canción que queda en el alma del pueblo y en eso Violeta era la artista popular por excelencia. Porque Violeta no hizo canciones movilizadoras en el sentido contingente, ponte tú de una concentración, sino que Violeta, y yo creo que es el objetivo fundamental de la canción auténticamente popular, revolucionaria, hizo esa canción que moviliza los sentimientos del hombre (y la mujer), que le produce estados de conciencia (...) de conciencia crítica, que lo descubre a sí mismo... Nicomedes Santa Cruz: A sí mismo y en relación con sus compañeros de clase... Víctor Jara: Claro, ésa es la canción. Cuando los compositores latinoamericanos lleguemos a ese rigor artístico, a la profundidad misma del por qué la canción, entonces creo que vamos a revolucionar totalmente la música.” (Entrevista radiofónica de Nicomedes Santa Cruz a Víctor Jara, 1973).

Dentro del movimiento de la Nueva Canción chilena la figura que se estudia a continuación es Víctor Jara, ya que él puede ser considerado el reflejo de la evolución de un cantar enmarcado en un proceso de transformación social no solo de Chile, (a través de la campaña y el gobierno de la Unidad Popular²³), sino continental y por qué no decir

²² Martin Barbero señala que en países donde “la diferencia cultural es grande (...) la originalidad es desplazada y proyectada sobre el conjunto de la Nación. Allí donde la diferencia no es tan ‘grande’ como para constituirse en patrimonio nacional será folklorizada, ofrecida como curiosidad a los extranjeros” (*De los medios a las mediaciones* 169) Este último es el panorama de la música tradicional en Chile, antes de la aparición en escena de Violeta Parra.

²³ Víctor estaba trabajando intensamente en la campaña electoral de la coalición de la Unidad Popular mientras realizaba la publicación del disco “Canto Libre”, algunas canciones son fruto de esa campaña, como la pieza instrumental “Ventolera”, que fue hecha coreografía por Joan, su pareja, bailada en innumerables presentaciones de la Unidad Popular con el título de Venceremos. (*Como una historia...* 44)

mundial.

Este proceso de empoderamiento a través de la música, fue facilitado por la expansión de la industria cultural y las políticas culturales del Estado; resultado de transformaciones generalizadas de la estructura social, política y económica chilena ocurridas entre las décadas del 20 y los 60. Dando origen a un nuevo modelo político-social llamado el “Estado de Compromiso”, el que propició la organización de las instancias políticas discursivas antagónicas en torno a un centro político y fue partidario de un Estado benefactor de la cultura. En segundo lugar, encontramos la instauración progresiva del plan económico de sustitución de importaciones, en favor de las transformaciones productivas tendientes a instaurar un formato industrializador. Y, finalmente, a partir de los años 40 se hace paulatinamente la instauración progresiva de una institucionalidad cultural y musical en el país, creándose el Instituto de Extensión Musical, la Revista musical chilena, el coro universitario y el ballet nacional, entre muchas otras, y un aumento significativo de las concesiones radiales. Creándose “una cultura cada vez más mediatizada que irá formando poco a poco el ‘hábitat’ perfecto para la gestación y consolidación de una industria cultural adaptada al medio local” (Spencer 4).

Con estas condiciones materiales favorables, Víctor graba por primera vez como solista en el año 1965 los temas “La Cocinerita” y “El cigarrito”, inmediatamente es éxito en las radioemisoras, por lo que graba dos canciones más: “Paloma quiero contarte” y “La Beata”.

La beata Estaba la beata un día enferma del mal de amor, el que tenía la culpa era el fraile confesor. Chiribiribiriri, chiribiribirión, a la beata le gustaba con el fraile la cuestión. No quería que le pusieran zapato ni zapatón, sino las sandalias viejas del fraile confesor. Chiribiribiriri, chiribiribirión, a la beata le gustaba con el fraile la cuestión. No quería que la velaran con vela ni con velón, sino con la vela corta del fraile confesor. Chiribiribiriri, chiribiribirión, a la beata le gustaba con el fraile la cuestión. (Jara, Disco: Canto por travesura)

La canción armó un escándalo tal, que se prohibió su difusión en la radio por atentar moralmente contra la autoridad eclesiástica. Víctor Jara la defiende señalando que “quienes consideran procaz e irreverente una canción folklórica, pícara y maliciosa como ésta, están negando la decencia en la creación popular, que es lo que determina nuestra tradición” (José Manuel García 26). Este es el primer enfrentamiento con sus medios de difusión, la radio, y que después se extenderá a sus medios de reproducción: las industrias disqueras norteamericanas, especialmente en la que él graba desde 1967 a 1970, EMI-ODEON, declarando al respecto:

“La canción puede ser un arma terrible también, y por eso, que la industria de la canción manejada por grandes empresas, ninguna de ellas latinoamericanas por supuesto, pero con nombre en castellano. Viendo que surge una canción nueva que está al lado de la lucha de los combates del pueblo, la industrializa también, y le da el título de protesta.” (Concierto en La Habana, 1972).

La cooptación por la industria que señala Víctor Jara está determinada por los criterios del mercado, es decir, quien tiene el poder de su mantención en el circuito son los consumidores, que lo moldean a través de la elección del producto, y que en este caso trasciende hacia un proyecto político de lo nacional.

“(…) en Chile se da el caso de una gran presión del mismo pueblo para que las radios emitan las canciones que los identifican a ellos, que en la televisión aparezcamos nosotros. Mandan cartas, llaman por teléfono... Por eso se ha convertido en una canción que identifica al proceso del pueblo (...)” (Entrevista de Nicomedes Santa Cruz). “Mira, yo te podría contestar que la canción casi no la defendemos nosotros porque la defiende la propia clase trabajadora. Nosotros nos hicimos como cantantes frente a ellos y con ellos, en los sindicatos, en asentamientos campesinos, dentro de las universidades... Nunca nos hicimos nosotros como cantantes ponte tú en un recital de un teatro o en un programa de televisión. Nos hicimos así. De pronto, fue tal la fuerza que adquirió que empezamos a utilizar los medios de comunicación masiva para hacerla todavía, como la palabra lo dice, más masiva. Entonces, vinieron las censuras, medidas represivas contra nosotros, se nos tildaba de políticos y punto. Pero ha sido tan fuerte y sigue siendo tan fuerte esto que la canción esta no la para nadie. Nadie la detiene, como nadie detiene el proceso de cambio que se ve venir en todo el continente.”²⁴

De este modo no parece curioso que solo hasta el año 1970 Víctor dejara de grabar para la disquera multinacional, justo para el año de la victoria en las urnas de Salvador Allende, y donde “la Nueva Canción Chilena sirvió como plataforma de la campaña presidencial” de la Unidad Popular (Rolle, La “Nueva Canción Chilena” 1-2). Desde ese año en adelante graba para el sello DICAP (Discoteca del cantar popular) que nace de la iniciativa del departamento de cultura de las Juventudes Comunistas, el cual era el cauce alternativo de las composiciones denominadas por el mercado como “sobre ideologizadas”. Y que en solo 5 años publica 60 discos controlando el 30% del mercado discográfico chileno, mucho más que lo que el resto de las empresas pudieron producir²⁵ (Marisol García 7). Cantando con toda consecuencia los temas más movilizadores de los discos anteriores a las grabaciones de DICAP, así también los que vinieron después como “Plegaria a un labrador”.

Levántate y mira la montaña de donde viene el viento, el sol y el agua. Tú que manejas el curso de los ríos, tú que sembraste el vuelo de tu alma. Levántate y mírate las manos, para crecer estréchala a tu hermano, juntos iremos unidos en

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Discografía original de Víctor Jara: -Grabaciones con Conjunto Cuncumén: **El folklore de Chile Vol. 5.** [Conjunto Cuncumén]. Odeón (1957); **Villancicos chilenos.** [Conjunto Cuncumén]. Odeón (1958); **El folklore de Chile Vol. 6.** [Conjunto Cuncumén]. Odeón (1960); **El folklore de Chile Vol. 9.** [Conjunto Cuncumén]. Odeón (1962). -Grabaciones como solista y junto a Quilapayún: **La cocinerita / El cigarrito.** Demon (1965); **La beata / Paloma quiero contarte.** Demon (1966); **Víctor Jara.** Demon (1966); **Ja jai / La flor que anda de mano en mano.** Arena (1967); **Solo / El aparecido.** Odeón (1967). **Víctor Jara.** Odeón (1967); **Canciones folklóricas de América.** [Víctor Jara + Quilapayún]. Odeón (1968); **Pongo en tus manos abiertas...** Jota Jota (1969); **Plegaria a un labrador / Te recuerdo Amanda.** Jota Jota (1969); **Canto libre.** Odeón (1970); **El derecho de vivir en paz / Plegaria a un labrador.** Jota Jota (1971); -Era DICAP: **Ni chicha ni limoná / B.R.P.** DICAP (1971); **El derecho de vivir en paz.** DICAP (1971); **Oiga pues mijita / Muchachas de telar.** DICAP (1971); **La población.** DICAP (1972); **La bala / Qué lindo es ser voluntario.** DICAP (1972); **Venían del desierto / Poema 15.** DICAP (1972); **Caicaivilú / Huillimalón.** DICAP (1972); **Marcha de la construcción / Parando los tijerales.** DICAP (1973). **Canto por travesura.** DICAP (1973). En: <http://www.nuevacancion.net/victor/discog.html>

la sangre; hoy es el tiempo que pude ser mañana. Líbranos de aquel que nos domina en la miseria, tráenos tu reino de justicia e igualdad; sopla como el viento la flor de la quebrada, limpia como el fuego el cañón de mi fusil; hágase por fin tu voluntad aquí en la tierra, danos tu fuerza y tu valor al combatir; sopla como el viento la flor de la quebrada, limpia como el fuego el cañón de mi fusil. Levántate y mírate las manos, para crecer estréchala a tu hermano. Juntos iremos unidos en la sangre, ahora y en la hora de nuestra muerte, amén. (Jara, Disco: El derecho de vivir en paz)

En esta canción es posible apreciar la apelación directa al receptor “Levántate y mírate las manos”, utilizando la función pragmática del lenguaje que busca provocar la movilización de los oyentes. En este sentido, como lo había dicho antes Víctor Jara en su entrevista, sus canciones nacen con la intención de tocarlas frente a grandes públicos, y es ahí donde encuentran su espacio de desarrollo y desenvolvimiento de la fuerza performativa.

De este modo rompe con la alienación que producía la dependencia a determinadas fuerzas productivas transnacionales, enemiga común de toda Latinoamérica. En este quiebre de sus relaciones productivas con el imperialismo norteamericano, también volvía consecuente los temas de las canciones que agitaban a las masas populares, construían memoria y hacían de la historia un arma identitaria para las clases subalternas, reproduciendo en su cantar hasta hoy la esperanza de estas clases.

En consecuencia, las músicas populares tienen en nuestro continente un papel particularmente importante, ya que ha sido la defensa instintiva de los pueblos para enfrentar la homogenización de las metrópolis y un arma eficaz para defenderse frente a la alienación organizada.

3. La cultura Hip Hop en Chile como práctica de lucha y resistencia en la juventud popular: “la apropiación de una cultura que viaja del suburbio de la metrópolis a la cotidianidad juvenil de la urbe chilena”

***“ Yo no rapeo por rapear como no cantaba por cantar Víctor Jara”
GuerrillerOkulto.***

- Antecedentes:

Las raíces del hip hop tienen una larga data, las cuales se remontan al camino que se abrieron los barcos de esclavos que llegaron de África Occidental siglos atrás (XVIII, XIX) a tierra estadounidense; “para los etnomusicólogos, el origen del hip hop se remonta a las danzas, los tambores y los cantos de los griots²⁶ del oeste de África, quienes apareaban las palabras y la música como dolorosa manifestación de los esclavos que sobrevivieron

a la travesía intermedia”²⁷ .

El hip hop como lo conocemos hoy en día empieza a gestarse en la década del 70 rescatando estas raíces en los suburbios de Nueva York por sujetos afroamericanos e inmigrantes latinos, sujetos marginales que sufrían una serie de vejámenes sociales derivados de sus precarias condiciones socio-económicas asociadas a una mala calidad de vida. La exclusión económica y racial de parte de la institucionalidad oficial, es acentuada por el declive del Estado de Bienestar y por crisis económicas; creándose de tal modo, micro-políticas autorreferentes, producidas de forma reactiva a las instituciones formales, las cuales tienden a contraponerse a éstas. Dichas micro-políticas crean una institucionalidad paralela (aunque no por ello aislada de las otras) que en algunos puntos son contrarias y reemplazantes de la institucionalidad formal.

En Chile, la llegada del hip hop permite identificar algunos de los factores mencionados en este contexto particular.

(Lo cual agregado) “a un proceso de profundas e irreversibles transformaciones socioculturales, expresadas en un conjunto de fenómenos como: la globalización de la economía, la revolución de las comunicaciones, la massmediatización de lo social, el desarrollo exponencial de las nuevas tecnologías, las mutaciones valóricas a nivel de la vida cotidiana, etc. Cuestión que representa (...) una cierta metamorfosis de lo social; pues el saber, el poder, el trabajo, la iglesia, la familia, y especialmente los partidos políticos, han dejado de funcionar –especialmente en el campo de lo juvenil- como principios absolutos y legítimos. En distintos grados, los jóvenes chilenos dudan de dichos referentes, perdiendo legitimidad la autoridad tradicional y propagándose (...) una ola de deserción y migración que despoja a las instituciones tradicionales de su grandeza anterior.”²⁸

De esta manera, durante la “transición”²⁹ chilena el concepto de totalidad, -proclamado por las políticas del consenso-, es posible criticarlo en el sentido que trae de soslayo el imperativo a una inclusión marcada por una institucionalidad excluyente, que pretende que los grupos sociales se identifiquen con las respectivas instituciones tendientes a representarlos, sin cuestionar - y por tanto sin transformar- la institucionalidad, que en gran parte vino legada por la dictadura (aunque los gobiernos de la concertación crearon

²⁶ “En África Occidental, los trovadores (griots) eran los guardianes de la historia cultural. Su folclor de canción hablada dio pie a las artes verbales en Estados Unidos”. En: McBride, James. “Planeta Hip Hop”. Revista *National Geographic. En español*. Vol. 20, Nº 4 (Abril de 2007). p. 68. El *griot* (pronunciado “grii-ó”), también conocido como *djeli*, es un poeta del oeste de África, cantante, músico ambulante, considerado un repositorio de la tradición oral. Esta forma tradicional artística comunitaria, persiste en varias partes del oeste de África. Muchos griots prefieren la palabra *jeli* que proviene de la palabra *jeliva* (transfusión sanguínea) implicando la transmisión generacional de las tradiciones orales. Actualmente, la palabra *griot* ha sido adoptada por artistas, actores, poetas, cantantes, educadores, narradores y cuenta cuentos alrededor del mundo; en el espíritu de educar por medio del arte y promover un cambio positivo en nuestras sociedades y en el mundo entero. En consecuencia un *griot* es un artista/educador. En: <http://www.griotcollective.org/QueEsUnGriot.html>

²⁷ Ibidem, p. 66.

²⁸ Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo. *C ulturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento* . Santiago: Ediciones UCSH, 2002. p. 37

una serie de instituciones, siguen estando maniatadas por resabios del gobierno dictatorial, el caso más representativo es el de la Constitución).

Es así como el modelo consensual de la “democracia de los acuerdos”, operado por los gobiernos de la concertación, inaugura un periodo de normalización política inédita hasta el momento en el país. Este consistió en el paso de un imaginario político, movilizado por el conflicto y los antagonismos sociales, a otro imaginario político, sustentado en un consenso de factura desideologizada ³⁰.

“En este contexto, el consenso instalado durante una década operó limitando y obstruyendo el flujo de prácticas culturales y políticas que desbordaban la hegemonía de la racionalidad impuesta por la transición. Estamos hablando del desborde de experiencias y/o memorias en ambiguos y complejos procesos de resignificación simbólica. (En este sentido), el diagrama político de la normalidad –configurado por la ‘transición’³¹ chilena- aparece disciplinando la heterogeneidad de las voces del conflicto con el propósito de proteger el pacto discursivo de cualquier registro simbólico/ideológico que rebase sus fronteras [Richard, 1998]³², segregando -de esta forma- a las memorias disidentes y minoritarias, evacuadas por el habla juvenil, al claustro de la anomia, la apatía o la desadaptación social [Tironi].”³³

A raíz de esta perspectiva, desde el discurso dominante es analizada la cultura hip hop como una ‘tribu urbana’ o ‘pandilla’ que supone poner en peligro el orden de la sociedad, y por eso, los tienden a encapsular bajo el rótulo y el estigma de la delincuencia, la drogadicción, la violencia y las bandas juveniles (eje de la desadaptación y de la desviación social). Asistimos entonces, a la emergencia de manifestaciones culturales juveniles que han sido catalogadas como *situaciones problemas* que escapan al control normativo de la sociedad, en cuanto han sido objeto de cuestionamientos más que nada por sus formas de expresión, identificándolas como fuente de peligro y riesgo para el orden social. De este modo, si los raperos usan los pantalones, se visten, hablan, cantan, hacen música, bailan y pintan de determinada manera; dicha forma no es reconocida por la ciudad letrada, en tanto ellos no representan al estereotipo del buen ciudadano o el del joven con un futuro esplendor, constituyéndose como extraños (“otros”), extranjeros dentro de su propia ciudad. En consecuencia, es la epistemología adultocéntrica (la ahora representante de la ciudad letrada) la que los margina. (Ver en el apéndice, artículo del

²⁹ Concepto puesto en cuestión por Nelly Richard en *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de Transición)* y por Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Dado que el concepto “transición” remite al desplazamiento de un estadio a otro; sin embargo, estos autores proponen que en la era del inicio de la democracia chilena no existió un tránsito en lo político, ni en lo social, cultural y económico; sino que hubo una continuidad de lo que la dictadura había hecho hasta ese momento.

³⁰ Ver: Richard, Nelly. Op. Cit.

³¹ **Las comillas son mías.**

³² **A continuación se utilizarán paréntesis cuadrados “[]” para hacer referencia a citas que son propias del texto citado.**

³³ **Zarzuri, R. y Ganter, R. Op. Cit., p. 30**

periódico La Nación, sobre Primer Encuentro Latinoamericano de Hip Hop “Tur de Axión Social”).³⁴

- La cultura Hip Hop, heredera de la cultura popular.

La cultura popular logró sobrevivir a los años duros de la dictadura, a los allanamientos y a las protestas con las precarias condiciones materiales que tenía, “(...) sin MTV ni radios populares, a pura guitarra de palo con cancionero de papel de roneo y con más sensaciones que certezas sobre quiénes eran las estrellas³⁵ de la canción” (Bade 68). Las canciones que existían como ‘libradas a su suerte’, corrían ‘de boca en boca’, a menudo en casetes pirateados, haciéndose cargo de las angustias de grupos humanos marginados del poder que las cantaban/cantábamos aferrados a sus versos y a la esperanza de que la dictadura terminara. Cuando esto ocurre, la historia se cuenta sin épica y más bien con desazón. Así Los Prisioneros, con su resentimiento, anticiparían la era del cinismo y pavimentaron el camino de la nueva canción marginal con letras cargadas con la pólvora de la rabia³⁶. Esta rabia como forma de entender el mundo sigue latiendo en Chile y especialmente en el mundo marginal, en las poblaciones. Ahí donde las canciones siguen corriendo de boca en boca, porque todavía están fuera del sistema y a la vez atentando contra él. Y hoy en día, parte de ese legado de la rabia popular tiene ritmo de hip hop.

- La Red de Hip Hop Activista: RH2A.

¿Cómo nace la organización?, ¿De dónde viene la RH2A?

La extensión del público hip hop durante los primeros años de postdictadura, y especialmente durante mediados de los años noventa, produjo el fenómeno de transformación desde ese público pasivo a uno activo-participante. Lo cual puede ser explicado a través de dos argumentos; el primero trataría sobre el contenido crítico de las canciones que promueven el cuestionamiento social, las cuales obligan al receptor a hacerse parte de lo relatado o restarse en su participación. Ante dicho sentido crítico, Subverso (Vicente Durán, cantante –mc- del grupo Conspiración) indica en su entrevista que los valores principales e innatos del hip hop son el de “la comunidad” y “la rebeldía”, los cuales no son patrimonio solo del hip hop político sino transversales a todo el movimiento (a pesar que para algunos hiphoperos señalar esto sería una redundancia porque el hip hop “en sí” es político, en tanto es el canto de los oprimidos). Estos valores permitirían contextualizar las canciones con las vivencias cotidianas de los distintos

³⁵ Quiere decir, que muchas veces se desconocían los autores de las canciones, sin embargo ellas tenían vida propia y se reproducían en distintos lugares sin importar quién las haya creado, ya que lo que interesa es la identidad que ellas pueden generar.

³⁶ Ver por ejemplo, “Nunca quedas mal con nadie”: “Me aburrió tu postura intelectual / eres una mala copia de un gringo hippie / tu guitarra, oye imbécil barbón, / se vendió al aplauso de los cursis conscientes. Contradices toda tu protesta famosa con tus armonías rebuscadas y hermosas. Eres un artista y no un guerrillero, / pretendes pelear y solo eres una mierda buena onda.”

intérpretes y creadores, en el sentido que ellas son un relato de la realidad y una herramienta de “denuncia en contra del sistema, (y) contra las cosas que están mal en este mundo”³⁷, tal como señala Pato del taller de Guerrilla Urbana, y como enfatiza Subverso cuando dice: “hay que denunciar al opresor, al capitalismo, al poder del dinero” (Subverso, Canción: “Historia del Lobo”).

Gracias a que en gran medida estos dos factores mencionados permiten la socialización de la textualidad, el hip hop no puede entenderse sólo como el acto de escuchar ciertos ritmos, sino más bien, como una compleja práctica textual consistente en el escuchar, cantar, apoyar y sobretodo participar. Esto sucede en tres de sus ramas: en el break dance³⁸ (baile) se participa aplaudiendo en el círculo; con el mc³⁹ (canto) que en el caso de la improvisación (free style⁴⁰) se hace el beat box⁴¹; y con el Dj, se canta sobre las bases y scratch⁴² que realiza.

Es así como la práctica de este “ritual narrativo” puede ser definida como un “texto multimedial”⁴³, ya que por definición de Martin Lienhard se caracterizaría “por la combinación horizontal (sintagmática) y vertical (paradigmática) de múltiples medios y códigos semióticos: medios propiamente verbales (lenguajes, recursos narrativos y poéticos...), musicales (música, ritmo, entonación...) y gestuales (actuación teatral, coreografía, vestimenta, pintura corpórea)”⁴⁴.

En consecuencia Subverso explica:

“El hip hop siempre vuelve al tema del círculo, el free style, que es la improvisación que se hace en un círculo. El break dance se hace en un círculo donde todos son iguales, todos son parte de esa familia donde cada uno tiene su momento para ser protagonista y su momento para hacer el apoyo, porque igual

³⁷ Entrevista a Pato, de Guerrilla Urbana, realizada el sábado 18 de noviembre de 2006, en Maipú.

³⁸ Baile callejero importado de Estados Unidos, que surge de la cultura urbana negra y se caracteriza por las piruetas que parecen quebrar el cuerpo. Como su nombre lo dice baile- quiebre, rompe con el concepto clásico de la danza en la búsqueda de la ruptura.

³⁹ Abreviatura de “Maestro de Ceremonias” (master of ceremony), a todos los que rapean (hacen rimas) se les conoce como MC.

⁴⁰ Rapeo improvisado que se realiza grupalmente, donde las rimas pueden ser rapeadas por cualquiera de los integrantes del grupo que se anime a hacerlo.

⁴¹ Sonido rítmico que se hace con la boca imitando las bases musicales producidas por el Dj. En español quiere decir caja de sonidos o caja de golpes, refiriéndose al tipo de sonido golpeado que sale desde la boca, y que hace alusión nuevamente a una estética rupturista.

⁴² Sonido que se realiza cuando una persona devuelve reiteradamente en sentido contrario el giro de un disco de vinilo, avanzando y/o retrocediendo durante un lapso breve de tiempo oyéndose una música distorsionada.

⁴³ Lienhard, Martin. “La percepción de las prácticas ‘textuales’ amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”. En: *América Latina: Palabra, literatura e cultura*. Volumen I. Ana Pizarro (cord.) Sao Paulo: Editorial Unicamp, 1993.

⁴⁴ Op. Cit. p. 173.

hay una competencia por ejemplo entre los raperos, los graffiteros. Pero igual, a la vez hay un sentimiento de que todos pertenecen a la misma familia; por eso yo digo que el hip hop más allá de que pueda ser un capítulo o no, tiene esa base comunitaria, esa base de tribu.”⁴⁵

Base tribal que la hace extrapolarse a la textualidad ritual amerindia para ocupar uno de sus conceptos propuesto por Martin Lienhard.

El segundo argumento consignado para la extensión de la práctica del hip hop, es la facilidad que tiene la técnica para la reproductibilidad de –específicamente- su práctica musical. Dado que para rapear basta con que un dj haga unas ‘bases’ para que el mc se ponga a rapear (rimar). En la técnica del free style es incluso más simple, barato y directo, puesto que solo bastan las palabras y tener algo que expresar; además, los temas son propuestos por la comunidad que está “free styleando”. De donde se sigue que este tipo de “concierto ritualesco” prescinde de complejos y costosos recursos materiales para su producción, dándole así completa libertad a los productores de cantar lo que quieran.

En palabras de Walter Benjamin, la modalidad de concierto aquí propuesta realizaría una “transformación funcional”⁴⁶ de la forma tradicional del concierto, ya que margina la contraposición entre ejecutante y auditores con la interacción y alternación que hay entre ellos, y posteriormente libera la contradicción entre la técnica y los contenidos cuando socializa la técnica en comunidad.

Por consiguiente, al haber tanto hiphopero interactuando con distintas comunidades en las poblaciones, no fue difícil la constitución rápida y dinámica de distintos colectivos y agrupaciones que han tenido al hip hop como una de sus herramientas de lucha social. El colectivo “la Coalixión” fue el primer paso de organización, allí estuvieron Pedro Foncea, Panteras Negras, M16, Detonación, Bajos Fondos, Tiro de Gracia, Enigma Okulto (de Santiago); Los Incultos, DJ ZamZim, DDC (de Viña del Mar); Weichafe Newen, Pirañas (de Temuco); y el Rebelde del Puerto (de Concepción). Esta organización, según señala GuerrillerOkulto, “tenía por finalidad crear redes en estas regiones entre los hiphoperos más inclinados a la discusión política y el ánimo de confrontar actualmente el sistema”⁴⁷; llevando sus mensajes no sólo al público hip hop, sino también al de las poblaciones, colegios y universidades, a través de los actos políticos culturales en que participaban. Luego la organización declina debido a la evolución de sus grupos pertenecientes.

Con el paso del tiempo nace el colectivo Hiphoplogía (H2L), el cual surge de la experiencia de realización de talleres en las poblaciones que es lugar por excelencia para desarrollar el embrión del hip hop político. Subverso señala al respecto:

“El tema de hiphoplogía fue tratar de crear una organización desde el hip hop y mirando hacia el hip hop, que tuviera un discurso pero que a la vez tuviera una

⁴⁵ Entrevista a Subverso, mc de Conspiración.

⁴⁶ Benjamin, Walter. “El autor como productor”. Madrid: Editorial Taurus, 1975. Recurso electrónico adquirido desde: <http://www.2-red.net/doctorado/articulos/WBEACP.html>

⁴⁷ “Auto-Biografía de Guerrillerokulto”. En: http://www.selloalerce.cl/asp/biografia_detalle.asp?id_artista=224

práctica que fuera de la mano, y que eso fuera funcional a generar transformaciones en las mentes y los corazones de las personas. Entonces Hiphoplogía nació como una organización, como colectivo de varios grupos de rap que hacían talleres de hiphop” (Entrevista a Subverso).

A partir de esta experiencia, la Red de Hip Hop Activista (RH2A) rescata la educación popular como metodología de intercambio de conocimiento y aprendizaje, planteada desde la década de los sesenta por el pedagogo brasileño Paulo Freire⁴⁸. La idea de talleres y del colectivo H2L cundió tanto en las mentes de los hiphoperos chilenos, que “llegó un momento en que H2L era tan grande que en una misma noche podía tener a distintos grupos actuando en diferentes partes de Santiago con el mismo nombre. (Lo que) recuerda la idea del Quilapayún de tener distintos elencos, porque las personas no eran lo importante, sino el proyecto” (Bade 81).

Acumulando toda esta experiencia, la RH2A deja de pensarse como un colectivo centralizado para constituirse en una red⁴⁹ expandida de colectivos en distintas partes de Chile. De este modo su función consiste en “ser una coordinadora de los diferentes colectivos hip hop que funcionan a nivel nacional”⁵⁰, en tanto coordina el trabajo de base que la mayoría de ellos realizan: talleres de educación popular enraizados en determinados territorios. No obstante, la red no sólo coordina “ese trabajo entre los distintos talleres”, sino que además efectúa “una autoeducación” con la gente que está a cargo de ellos y que pertenecen a los colectivos de la red.

“Los talleres buscan dar fuerza al trabajo del hip hop hacia la participación social por medio de sus cuatro ramas: b-boy y b-girl (breakdance), mc’s, graffiti, dj’s... que son dispuestas como herramienta de lucha social siendo los talleres de educación popular la quinta rama del hip hop... su quinta arma”⁵¹.

En función de los objetivos de articular y fortalecer los talleres Don Lusorianox del

⁴⁸ La pedagogía de Paulo Freire realiza una honda crítica al saber en relación con el poder, constituyendo a través de la educación una práctica de libertad donde las personas son simultáneamente educadores y educandos los unos de los otros, iniciando juntos como oprimidos, la tarea histórica de liberarse a sí mismos y liberar a los opresores. Señalando que “la pedagogía del oprimido, como pedagogía humanista y liberadora, tendrá pues, dos momentos distintos aunque interrelacionados. El primero, en el cual los oprimidos van descubriendo el mundo de la opresión y se van comprometiendo, en la praxis con su transformación y, el segundo, en que una vez transformada la realidad opresora, esta pedagogía deja de ser del oprimido y pasa a ser la pedagogía de los hombres en proceso de permanente liberación.” Véase: Freire, Paulo. *La Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

⁴⁹ Una red es un concepto más complejo de organización, dado que ella refiere a lazos sociales rizomáticos que descentralizan las relaciones sociales disolviendo los liderazgos y el poder en los participantes de ella. Así, Antonino señala al respecto: “De partida una red no tiene líderes, y eso no es antojadizo (...) la crítica al líder es que primero reproduce relaciones de poder jerárquica e incluso, lo que es más fundamental, es que la organización es muy frágil, o sea se va el líder, se caga la organización, porque la organización queda referida a un líder, cuando la organización no es así, y es más sólida, no tiene por donde descabezarse porque no tiene cabeza”.

⁵⁰ Entrevista a Profeta Marginal del Colectivo Kamazutra. En: Documental de “la Red de Hip Hop Activista, Talleres de Educación Popular”. Realizado por la Productora Popular Hip Hop Activista.

⁵¹ *Ibid.*

colectivo Komunión Armada señala:

Surge “la idea de hacer comisiones, dividirnos las tareas. La comisión de comunicaciones se encarga de toda el área de diseño, difusión, redacción y recolección de todo el material audiovisual, escritos, etc. que pueda haber. El área de autogestión se encarga de la parte económica, economía popular como le llamamos en la red para financiar cualquier tipo de necesidad que tengan los talleres o de la misma red. El área de los lazos sociales está encargada de crear el vínculo con las organizaciones que están más lejos o es más difícil la comunicación por problemas geográficos. Y la comisión de educadores populares, es la que se encarga de recolectar y esquematizar el tipo de información que se le entrega a los monitores de los talleres para que después lo puedan reproducir y tenerlo a la mano siempre en caso que se necesite”⁵².

- El proyecto contrahegemónico del hip hop.

La disputa del campo cultural que ejecuta el hip hop activista en contra de la clase hegemónica es apreciada no sólo en la discursividad antagónica, sino también en la forma de producción de sus medios materiales y simbólicos, cuyo eje principal radica en evitar dependencias de instituciones y patrones externos a la propia red. De esta manera, las distintas comisiones (comunicaciones, de autogestión, de lazos sociales y la de educadores populares) tienen el propósito de generar esa autonomía con las herramientas que los mismos jóvenes han aprendido, extendiendo y profundizando ese conocimiento para que con él, los sujetos comiencen a empoderarse:

“Entonces la generación de poder, y te hablo desde la palabra que también es poder, nosotros que hacemos cosas cotidianas generamos poder, herramientas con las que luchamos, eso es poder, al menos ahí lo vemos” (Entrevista a Antonino).

En efecto, los modos de producción –los medios de reproducción y los de difusión- que ellos están creando, (al financiar todas las herramientas del hip hop con sus propios medios económicos sin pedir proyectos concursables al Estado, generando además su propio circuito de difusión) se liberan de las relaciones de dependencia con los patrones; emancipándose, también de las relaciones sociales que el productor mantiene con el detentador de los medios de producción, ya que ellos mismos son los propietarios. De ahí que su mensaje sea inalienable, porque ellos son completamente libres de decir lo que estimen y sientan conveniente, puesto que nadie los puede censurar porque a nadie le están pidiendo algo.

La toma y puesta en marcha de los medios productivos alimenta el proyecto cultural de la red, trascendiendo hacia la ocupación y transformación del espacio local: la calle, la población, el barrio, la esquina... el territorio. Espacios que contienen inmensa historia y que están ligados fuertemente a la cultura popular. A ellos Zarzuri los llama “espacios geohistóricos y geoculturales”, donde se construyen los afectos y vínculos moleculares de estas agrupaciones. Dichos espacios son fuertemente apropiados por el hip hop cuando se realizan los talleres, los free style, las tocatas, los graffitis, se encuentran los b-boys;

⁵² *Ibid.*

en definitiva es el espacio de socialización y asociatividad por excelencia; por eso la invasión de ese espacio por parte de personas que no son de allí, en tanto pertenecen a la clase dominante que va a hacerse propaganda, televisar, etc., genera tanta irritabilidad. Al respecto los protagonistas comentan:

“En la calle nace la cultura, porque cuando tú te juntai con tus amigos lo hací’ en la calle, o cuando hací’ freestyle o rayai, o bailai, lo hací’ en la calle (...)el hip hop se hace en la calle, y la calle es nuestra, es un espacio que nos pertenece a nosotros, por eso tanta odiosidad cuando vienen hueones de afuera a nuestras calles, como lo políticos cuando van a la feria o saludan a la gente, son locos que no son de nuestro espacio, son gente que viene de otro mundo. Por eso la calle es un factor de asociatividad, de colectividad, pero a la vez sabemos que salimos a la calle, porque en la casa no cabemos todos.” (Entrevista a Antonino). “Las calles no son de los alcaldes, son del hip hop; entonces no, pedir consentimiento es un error. Eso habla por sí solo que ellos son dueños de nuestros sueños, si pides permiso, das el poder de decisión. Debemos construir poder en la población, pa’ echar a los pacos, a la tele y a toda manipulación”.
(GuerrillerOkulto, Nación Hip Hop)⁵³ .

El hip hop adopta un lenguaje sencillo, directo y cargado de cotidianidad. Los jóvenes le cantan a su contexto, es decir, hablan, narran y expresan a través de sus canciones los episodios cotidianos de su entorno, “su aquí y ahora”, la actualidad social y política de su barrio o población. Tratándose de un cantar con una función social que se orienta a una tarea de “educación social y de concientización popular”, se considera como un arma política cuyo lenguaje podría inscribirse dentro del tipo bélico, donde destacan las alusiones discursivas que marcan un determinado tipo de antagonismo: la guerra, la batalla, el enemigo, mis palabras son armas, etc. También sería interesante incluir el nombre que reciben los grupos, mc’s y colectivos raperos: Komunión Armada, Guerrillerokulto, Guerrilla Urbana, etc. Dicha preferencia por este ámbito semántico, estaría indicando que estos jóvenes visualizan su práctica cultural como una práctica de denuncia política, pero no de cualquier política, ya que el tono de descontento radical que ellos le imprimen a sus textos no está determinado por el “paradigma político de los acuerdos”, sino que por el “paradigma del conflicto”. Cuestión que evoca y los liga a las coyunturas históricas y sociales que predominaron en la escena política chilena hasta antes de la transición pactada (Zarzuri, 152-153).

Esta relación de continuidad con la memoria aparece como un campo fuertemente vinculado a lo político, y se constituye en un campo donde –gramscianamente hablando– se lucha por la hegemonía cultural de los discursos, en el sentido de producir significados e interpretaciones capaces de disputar con el verosímil dominante, sobre las concepciones de derechos humanos, la democracia, la política, etc.; y por otra parte, para que se deconstruyan y desmonten los imaginarios que han pretendido clausurar las temáticas que tensionan a la sociedad chilena.

Para apreciar la radicalidad de la denuncia acerca de los conflictos relativos a la memoria, hay un tema muy representativo:

“Alguna gente dice que hay que olvidar, creen que la llama se va a apagar, pierden la memoria, olvidan la historia como si no tuviera na’ que ver con lo que pasa ahora; y tiene to’ que ver, to’ que ver con Chile, to’ que ver con cómo nos

hicieron giles; porque en este país hay cosas que no se nombran, barriendo la basura debajo de la alfombra, pero odio la censura, desprecio la mentira, palabras neutrales no caben en mi vida; yo busco la verdad y apelo a la razón, quiero saber cuáles son los nombres de los hombres que mataron y torturaron a este pueblo, desapareciendo, borrando el recuerdo de Pisagua, Isla Dawson, Villa Grimaldi, Estadio Nacional, Estadio Chile; taparon sus huellas con leyes ilegales, pintaron todo negro como botas militares, pero yo me acuerdo, tengo ese leve defecto y sé que la causa lleva al efecto, tortura y muerte, crimen y criminal,

⁵³ Esta canción es representativa de la política del Hip Hop activista. "Nación hip hop". GuerrillerOkulto. Intro: sampler de Víctor Jara. Voz en off de noticiario televisivo: "A pesar de que fue asesinada por un pandillero juvenil". Tú sabes que los medios de comunicación tienen el control, pero no pueden controlar tu mente, y yo sé que no. En la tele dicen que el hip hop es tan inofensivo, que somos raros bichitos que reemplazan a las drogas o a los vicios, pero de cuáles vicios, de la coca o de la tele, de las pandillas su violencia, de los pacos y su repre. Porque esta sociedad está festejando, siguiendo "cuánto vale el show" la estás aprobando y apoyando. Esto es sudor y dolor, alegría y valor. Pero es un hip hop inofensivo el que no nace alrededor. Ellos y ellas bailando por una moneda en la mesa, sin saber que esta danza callejera es preparación pa' la guerra. Los traidores son triunfadores creyendo hacer favores, como comerciantes, venden graffitis pa' ponerlos en el Bellas Artes. Estos no son los líderes, no lo son hoy, ni lo fueron antes, entre cultura, movimiento y hip hop hay un camino distante. Si antes dominaba el baile, ahora los flaites, cada postura es importante si hay una política por delante. Todos los que tienen fierros que ahora los guarden, primero reconozco a un enemigo para luego dispararle. Activista hip hop, nuestra idea del rap, cada cosa en su lugar, no es lo mismo actuar que organizar, le podrás rapear, bailar, pintar, scratchear, pero de nuestra condición social no nos va a liberar. Son líderes traidores los que consiguen espacios en la tele, se creen, no hueven, si en verdad les mienten, se ríen. Me cago en su discurso sobre la tolerancia, eran mucho más reales en la calle que en la "Ciudad Cuática" (programa televisivo juvenil). Hoy todos quieren ser estrellas más que protagonistas, todos quieren ser la portada de la revista. Te hablo loco, de mafiosos y tramposos. Qué vas hacer firmar con sellos o rebelarte contra los poderosos. A la mierda con la fama, las fiestas y las luces, el arte no solo se luce, el hip hop de los pobres quema no te cruces. Su mundo está mal, cree en tu creatividad, clase social. El jet set no es protagonista del hip hop real, porque todos los que surgen están cagao', los pobres son engañados que son privilegiados. Copiai como mono, si querí' competir compite solo, esa huea es pa' pendejos bartolos con mente de pollo. En el hip hop el conocimiento es lo primero, por eso este disco será como un libro pa' un rapero, aunque antes de grabar, decírtelo en vivo prefiero. Pa' ser nación hay que independizarse, liberación es lo que quiero. Nación hip hop, nación de los pobres. Cuál es tu mente, cuál es tu aporte, duro como roble. Un movimiento en orden, este es el desafío como nación, lo que todo rompe. (Dos veces). Cuida la rima amarga, como sangre que tragas. Yo no rapeo por rapear, como no cantaba por cantar Víctor Jara. Como nos cambia el ambiente, su gente y sus mentes; ahora hueones que nos mienten y dicen algo inteligente; hombres, mujeres, generación valiente, dónde está el hip hop, rap se siente, está armada mi gente. Dime somos protagonistas o solo clientes, tu paso es organizarte, no ir a la tienda en compra del arte. Ves esto como paco, con los cuicos o los ricos, o como el arma m'hijo que dijo para derrocar lo que han construido. Porque si el facho y el Lafourcade de tí se burlan por diez lucas, entonces no es tan claro lo que en el hip hop buscas. Así es el amo, quiere tener al esclavo a su lado, darle lo necesario para tener su mente y sus actos controlados. Eres perro que ladra, pero que come de su mano, mejor atácalo, muérdelo hasta hacerle daño. ¡Qué desgracia!, y quiere que dé gracias a Tiro de Gracia, por abrir espacios a los socios de este sucio negocio. Las calles no son de los alcaldes, son del hip hop; entonces no, pedir consentimiento es un error. Eso habla por sí solo que ellos son dueños de nuestros sueños, si pides permiso, das el poder de decisión. Debemos construir poder en la población, pa' echar a los pacos, a la tele y a toda manipulación. El hip hop va a cambiar, pa' tener fiestas hay que trabajar, las fiestas son pa' celebrar (¡Qué celebrai en las discos si tení' que pagar!). Y te pilló, dime quién es tu enemigo, a unos de los míos te digo, los que no son hip hop y se llenan los bolsillos. Lo que es del cesar pa'l César, lo que es de dios pa' dios, lo que es del pueblo pa'l pueblo y esta nación la construyó el hip hop. Hip hop nación, porque los quiero tomo esta decisión, puños en alto, hip hop movimiento para la liberación. Nación hip hop, nación de los pobres... (Dos veces) Rap es denuncia.

pasado y presente no se pueden separar, porque nacen en el mismo instante, en el mismo lugar; los mismo personajes reaparecen, los traidores de ayer hoy día florecen, con palabras vacías y bolsillos que crecen; pero la página oscura permanece olvidada, callada, borrada de la realidad que un día desapareció, como un hijo que nunca volvió, nunca llegó, ¿dónde se fue?, ¿dónde estará?, quiero verdad, quiero justicia, quiero justicia y verdad". (Disco Colectivo Hiphoplogía: Del Mensaje a la acción!!!).

Vemos aquí la presentación del cinismo de la transición que convierte a los oscuros actores de la dictadura, en personajes que han adquirido fortunas por aprovechar las oportunidades de negocios, mientras el país estaba desangrándose.

Hasta el momento se ha visto la importancia de los mensajes en las canciones y su confrontación que ellas tienen con el poder. A continuación se muestra la importancia que ellos mismos le dan a sus mensajes, tomándolo como un trabajo inagotable, de lucha constante y abierta contra todos los discursos de la cultura dominante a través de una entrevista a Subverso:

“Tenemos un pega grande, terrible larga y terrible compleja porque además estamos peleando contara todo el mecanismo de dominación desde los medios de comunicación hasta la escuela, todo el sentido común que tenemos en todos lados, hasta la cultura de la calles, que puede ser una arma a favor nuestro pero inicialmente es en contra nuestro, porque inculca valores que son absolutamente funcionales a que siga habiendo injusticia, violencia, discriminación, porque nos enseña el individualismo, la competencia, nos enseña la violencia, el no escuchar, la ignorancia o nos limita en nuestra visión, por eso estamos peleando con nuestros mensajes, es con decir que el mensaje nuestro pelea contra miles de mensajes que nos bombardean de todos lados como bien digo, desde la cultura de la calle hasta la tele, por miles de formatos distintos nos mandan el mismo mensaje, que para mi es el mensaje del capitalismo y del capitalismo neoliberal". (Entrevista a Subverso)

No obstante, para el hip hop activista no existe un mensaje coherente si no hace eco dentro de una práctica determinada, el rapero activista debe estar en ambos lados, en el mensaje y en la acción, su proyecto no es solo cantar y criticar sino que también pasa por ejecutar lo que está planteando, de llevar su propia teoría a la práctica. Esta teoría es construida de modo particular, porque sigue la idea hiphopera del sampler, que trata de tomar una melodía y mezclarla con otros sonidos para realizar las bases desde donde se va a cantar. Por consiguiente tiene un grado importante de ludicidad, en tanto se pueden mezclar sonidos de distintas procedencias y hacerlo sonar repetidas veces, para que por sí solo constituya un ritmo. Estos jóvenes realizan lo mismo con su aparato teórico, pues ellos ideológicamente no se definen dentro de una categoría estable, sino que como dicen, “también samplean la ideología”:

“Claro sampleo (...) lo que a lo mejor algún teórico habló antes, porque yo sé que me sirve, cuando uno samplea saca lo que le sirve y lo demás viene con lo experencial, común, la misma práctica.” (Focus group, taller Guerrilla Urbana)
“La lucha de clases cachai, todos saben que es algo netamente marxista, pero para mi la solución no es el Estado, pa’ mi la solución es el autogobierno, incluso más que ocupar la palabra gobierno, es autodeterminarnos como seres humanos y ahí donde entra el tema más anarquista, pero tampoco puedo decir que soy

anarquista cachai, porque yo estudio po' cachai, así de simple.” (Ibid.)

De este modo se puede observar la desestabilización de los metarrelatos, para construir un aparato teórico a partir de intertextualidades fragmentadas.

Para terminar, el hip hop activista ha experimentado la hibridez de identidades provenientes de diferentes lugares del planeta, transculturizando e integrando la identidad propia de clase, de chileno y latinoamericano con la identidad proveniente de la metrópolis. Si estas identidades no se integran, queda esta manifestación en una simple moda. En otras palabras, como el hip hop es también una vuelta a las raíces, la integración correspondería en una mezcla de esas raíces, de la misma forma que se hace un sampler para tocar.

CONCLUSIONES.

En la revisión de las tres prácticas culturales: la lira popular, la canción folklórica y el hip hop activista, hemos dado cuenta del rechazo que ellas tienen al sistema valórico de la estética canónica occidental, desdeñando conciente o inconcientemente, su subjetivismo, en tanto no le permite tener una visión totalizadora, unificadora e interpretativa del actuar humano. Lo cual no es de extrañar, ya que ellas, contrariamente a la práctica letrada, nacen al calor de los acontecimientos y sobre todo, como necesidades materiales y simbólicas de las clases bajas ante ciertos vacíos culturales, ocurridos por ciertos procesos sociales que producen desadaptaciones en los sujetos marginales (y marginados del poder). Así fue en el caso de la migración del campo a la ciudad durante principios de siglo XX, donde hubo primeramente la necesidad de informarse de los rápidos acontecimientos naciendo la lira popular; posteriormente, esos mismos sujetos intentaron recuperar la identidad dejada atrás de su viaje, es decir, fueron recuperando el canto de la gente de la tierra, recuperando la canción folklórica y dándole una nueva apropiación. Más adelante, una vez urbanizados y globalizados, los sujetos no han negado completamente su identidad, (más bien no la han entregado por completo al poder hegemónico), tomando el cantar que ha viajado por distintas partes del mundo (África, Estados Unidos, Francia –por su especial influencia- hasta llegar a Chile) para expresar, con las mismas ganas de sus antecesores, los ánimos de transformación social en una era democrática del consenso que margina, a través de todos sus medios, a los jóvenes que expresan su descontento radical a través de cinco maneras artísticas diferentes: con el break dance, en el baile; con el rap, en el canto; con el grafiti en la imagen; con los samplers y scratch en la música; y con la educación popular como forma

de transmisión comunitaria del conocimiento. De modo que es consecuente, que estas tres manifestaciones culturales se hayan arrimado a movimientos sociales epocales que han luchado y luchan hoy en día, por un futuro mejor para su clase.

Ante las situaciones de crisis en que se han posicionado estas prácticas, ellas han hibridado, transculturizado y se han apropiado de distintas tradiciones e identidades, para, -con toda la creatividad posible y manteniendo la claridad del mensaje-, hacerse escuchar al siempre cambiante receptor; recibiendo las descalificaciones, a modo de castigo por las 'mezclas', de la cultura oficial y canónica.

Así y todo, siempre con la oficialidad en contra a través de la censura, represión y marginación del circuito cultural oficial, estos autores han tenido que tomar los medios de reproducción y de difusión para hacer llegar sus mensajes con toda la potencialidad que ellos han deseado darle; lo cual ha sido realizado dependiendo de las distintas lógicas de los movimientos sociales y formaciones culturales. Y éste ha sido un factor clave para la expansión consecuente e inalienable del mensaje.

En el presente cuadro señalaré las características tratadas en comparación de las tres prácticas culturales:

⁵⁴ Según Williams, los tipos de productores están referidos a las relaciones sociales de los artistas y su implicancia en la producción de sus mercancías. Los cuales estar en las etapas de: -Artesanado: "productor independiente que ofrece su propia obra a la venta directa" siendo "totalmente dependiente del mercado inmediato" (42). -Post-artesanado: esta fase de producción de mercancías comprende de dos etapas: 1°) el productor no vende directamente su obra, sino a un intermediario *distribuidor*, el que se convierte en la persona que le da empleo de manera ocasional. 2°) El productor vende su obra a un intermediario *productivo*, y comienza a establecerse unas relaciones sociales típicamente capitalistas. (Williams, *Cultura...*39-40)

Factores en comparación	Origen de la oralidad	Apreciación de la hegemonía hacia ella	Fase del productor ⁵⁴	Función que se adjudica
Carlos Pezoa Véliz y la Lira Popular	“Escritura oral”, es decir, escritura con la estructura de la oralidad campesina: décima espinela. Sus pliegos eran cantados o voceados en público.	No se aceptaba aquella hibridez entre la cultural oral (atribuido al ámbito campesino) y la literatura modernista chilena. Se tenían que mantener los circuitos “puros”, es decir, se debía escoger ser la una o la otra.	Artesanado, y en algunas ocasiones, post-artesanado de la primera etapa.	“La voz defensora del pueblo”
Víctor Jara y la Nueva Canción chilena	Recuperación de la canción folclórica a través de la investigación en terreno en las zonas rurales.	-Estado de compromiso: propicia la organización de las instancias políticas discursivas antagónicas. -Conflicto con el mercado trasnacional y con autoridades eclesiásticas.	Post-artesanado en su segunda etapa (EMI-ODEON, DICAP)	“Revolucionar la canción popular latinoamericana”
Hip hop activista	Griots africanos.	-Estigmatización social. Perteneciente al eje de la desviación y desadaptación social. -Identificados con tribus urbanas y/o pandillas juveniles.	Artesanado, llamado por ellos: “autogestión”.	“Llevar el mensaje a la acción”

Uno de los factores más importante que vemos emerger de estos protagonistas de la historia, es la oralidad, ella tiene desplazamientos distintos en cada caso, lo que demuestra su importancia dentro de las culturas populares. Así, en la lira popular el tránsito se realiza desde la oralidad hacia la escritura, es decir, se traduce un canto en un pliego de papel para ser leído de forma colectiva. Este movimiento puede ser entendido como una adaptación de los sujetos a un desfase epocal, es decir, que siendo la mayoría de ellos analfabetos, se enfrentan a la ciudad letrada sin saber la principal herramienta para desenvolverse en el mundo moderno: leer.

⁵⁴ Según Williams, los tipos de productores están referidos a las relaciones sociales de los artistas y su implicancia en la producción de sus mercancías. Los cuales estar en las etapas de: -Artesanado: “productor independiente que ofrece su propia obra a la venta directa” siendo “totalmente dependiente del mercado inmediato” (42). -Post-artesanado: esta fase de producción de mercancías comprende de dos etapas: 1°) el productor no vende directamente su obra, sino a un intermediario *distribuidor*, el que se convierte en la persona que le da empleo de manera ocasional. 2°) El productor vende su obra a un intermediario *productivo*, y comienza a establecerse unas relaciones sociales típicamente capitalistas. (Williams, *Cultura...*39-40)

En el caso de la nueva canción chilena, las canciones se rescatan de la cultura rural, ya sea en el estudio a través de la música o de grabaciones radiofónicas, lo cual podría ser llamada como una “oralidad recuperada” para ser cantada en públicos populares, con el fin de rescatar la memoria popular e introducirla en los circuitos culturales ciudadanos modernos.

En el hip hop la oralidad –como ya se señaló– es originada de los griots africanos que desembarcan en Estados Unidos, allí son reapropiados por la marginalidad urbana de las grandes urbes como Nueva York para desplazarse gracias al proceso de la globalización a tierras sudamericanas.

Si la oralidad, con el nacimiento de las literaturas nacionales, corría la amenaza de desaparecer por la extensión de los circuitos letrados; en la era de la globalización y de la imagen, toma una gran fuerza debido al debilitamiento y regresión de estos circuitos, provocados por el nuevo Estado neoliberal que no se encarga, en los países periféricos, de expandir las pautas educativas en los niveles más bajos de la población. Generando formas expresivas que la recuperan en conjunto con la influencia cultural de los países que tienen grandes intercambios económicos con Chile. Esto no significa que las nuevas generaciones no sepan leer, sino que “su lectura está atravesada por la pluralidad de textos y escrituras que hoy circulan, de ahí que la complicidad entre oralidad y visualidad no remita a analfabetismo sino a ‘la persistencia de estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la propia aceleración modernizadora comporta’ [Marramao, p.69]”. (Barbero, “Globalización...” 24).

El factor del público, es también de suma importancia para la cultura popular, puesto que sus textos existen en medida que son cantados, voceados hacia un receptor-espectador colectivo, el cual (re)crea la textualidad a partir de lo leído y lo escuchado, generando aberturas del sentido, de reconocimiento y de puesta en marcha de la memoria colectiva que acaba rehaciendo el texto en función del contexto, reescribiéndolo al utilizarlo para hablar de lo que el grupo vive. Esta experiencia comunitaria, en medida que lo escuchado “moviliza los sentimientos” de los hombres y las mujeres produciendo estados de conciencia crítica que los permite descubrirse, como dice Víctor Jara, aumenta la capacidad de estos tres tipos de textos estudiados para generar una identidad colectiva ligada a una memoria común. Por consiguiente, la experiencia del receptor es más poderosa cuando se está en comunidad, presenciando la obra junto a su aura, aumentando la fuerza preformativa de la canción.

Finalmente, la idea de la presente investigación ha sido identificar estos factores comunes para demostrar la relación genealógica que tienen las tres prácticas culturales populares, y que pese que están en distintas épocas manifiestan las mismas emociones y fuerzas de cambio social, manteniendo la construcción de identidad, memoria y comunidad, pese a estar marginadas de los circuitos de circulación oficial y poseer, los medios de producción, siempre más precarios. De modo que hoy no debería ser sorpresa que un grupo cada vez más numeroso de jóvenes piense producir toda su cultura autónoma, autogestionada e independientemente a través de la cultura del hip hop, ya que nuestros padres y abuelos ya lo habían hecho con la lira popular y con el canto folklórico, aunque quizás lo hicieron de otra manera.

BIBLIOGRAFÍA

1) Libros:

Bajtín, Mijail. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. Madrid: Alianza, 1990.

García, José Manuel. Como una historia. Guía para escuchar a Víctor Jara. Página web: www.musicadechile.com , 2000.

Gramsci, Antonio. Cultura y literatura. Madrid: Ediciones península, 1967.

Hachim Lara, Luis. Carlos Pezoa Véliz: Alma chilena de la poesía. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2005.

La lira popular. Poesía popular impresa del siglo XIX. Micaela Navarrete, selección y prólogo. Santiago: Editorial Universitaria, 1999.

Martín Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Ediciones G.Gili, 1991.

Orellana, Marcela. Lira Popular (1860-1976). Pueblo, poesía y ciudad en Chile. Santiago: Editorial Universidad de Santiago, 2005

Pezoa Véliz, Carlos. Antología. 1957. Santiago: Editorial Zig zag, 1970.

- Pezoa Véliz, Carlos. *Campanas de Oro*. Concepción: Cuadernos Atenea, 1997.
- Pezoa Véliz, Carlos. *El pintor pereza*. Santiago: Lom, 1998.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajamar Editores, 2004.
- Rama, Ángel. *Rubén Darío y el modernismo*. Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987.
- Richard, Nelly. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de Transición)*. Santiago: Cuarto Propio, 1998.
- Rojo, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Santiago: Editorial Lom, 2001.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1980.
- Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1981.
- Zarzuri, Raúl y Ganter, Rodrigo. *C ulturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*. Santiago: Ediciones. UCSH, 2002.

2) Artículos

- “Auto-Biografía de Guerrillero Kulto”. En:
http://www.selloalerce.cl/asp/biografia_detalle.asp?id_artista=224
- Aharonián, Coriún. “Músicas populares y educación en América Latina”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, 2000.
- Bade, Gabriela. “Puro verso es tu Chile en la pobla...”. *El mundo de las poblaciones*. Santiago: Lom.
- Benjamin, Walter. “El autor como productor”. Madrid: Editorial Taurus, 1975. Recurso electrónico: <http://www.2-red.net/doctorado/articulos/WBEACP.html>
- Benjamin, Walter. “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Madrid: Editorial Taurus, 1973.
- Bloom, Harold. “Elegía al canon”. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- Coll Blackwell, Andreu. “Recordando a Raymond Williams en el décimo aniversario de su muerte”. *Enrahonar* 28 (1997): 33-53.
- Cornejo Polar, Antonio. “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural”. *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. 1977. Caracas: Ediciones Facultad de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 1982: 67-85.
- Derrida, Jacques. “Fuerza y significación”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989. 9-46.
- Donas, Ernesto. “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y

- sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960”. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, 2004.
- García Canclini, Néstor. “Capítulo II. Contradicciones latinoamericanas: ¿modernismo sin modernización?”. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar salir de la modernidad*. México D.F.:Grijalbo, 1990.
- García, Marisol. “La nueva canción: Un fruto de su época”. Página web http://www.nuestro.cl/biblioteca/textos/nueva_cancion.htm
- Herlinghaus, Hermann. “Comprender la modernidad heterogénea: recolocar la crítica dentro de la crítica”. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 193, Octubre-Diciembre 2000, 771-784.
- Herlinghaus, Hermann. “Descentramiento hermenéutico, hibridación conceptual y conciencia histórica. Una propuesta latinoamericana por asumir”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (ed.) Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Lienhard, Martin. “La percepción de las prácticas ‘textuales’ amerindias: apuntes para un debate interdisciplinario”. En: *América Latina: Palavra, literatura e cultura*. Volumen I. Ana Pizarro (cord.) Sao Paulo: Editorial Unicamp, 1993.
- McBride, James. “Planeta Hip Hop”. *Revista National Geographic. En español*. Vol. 20, N°4 (Abril de 2007).
- Mariátegui, José Carlos. “El Proceso de la literatura”. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Editora Amauta S.A., 1996. En página web www.yachay.com.pe/especiales/7ensayos/
- Martín Barbero, Jesús. “Comunicación, pueblo y cultura en el tiempo de las transnacionales”. *Comunicación y culturas populares en Latinoamérica*. Seminario del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. México: Ediciones G. Gili, 1987. 38-50.
- Martín Barbero, Jesús. “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”. *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Mabel Moraña (ed.) Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Osorio Fernández, Javier. “Modernización y representación en la canción chilena. Algunas aproximaciones a Violeta Parra y la música popular”. *Espacios de transculturación en América Latina*. VV.AA. Santiago: Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2005.141-159.
- Osorio Fernández, Javier. “Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción Chilena”. *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html , 2005.
- Poblete, Juan. “Trayectoria crítica de Ángel Rama: La dialéctica de la producción cultural entre autores y públicos”. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Daniel Mato (coord.) Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad

Central de Venezuela. 235-246.

Rolle, Claudio. “La ‘Nueva Canción Chilena’, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, 2000.

Rolle, Claudio. “La geografía de la música popular tradicional en el Chile de mediados del siglo XX”. *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html, 2004.

Spencer, Christian. “Folklore e idiomática: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural”. *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular en América Latina (IASPM-LA)*. Página web

www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html , 2000.

Tala Ruiz, Pamela. “La construcción de la identidad nacional en la lira popular: los versos de Rosa Araneda”. *Revista Chilena de Literatura* 58 (abril 2001): 95-116.

3) Material Audiovisual

Documental de “la Red de Hip Hop Activista, Talleres de Educación Popular”.

Realizado por la Productora Popular Hip Hop Activista.

Parol, Carmen Luz. Documental: “Víctor Jara. El derecho de vivir en paz”. Warner Music Chile, 1999.

4) Material musical

Hiphología: “Del mensaje a la acción”. (disco)

www.redhiphopactivista.tk

Jara, Víctor. *Homónimo*. Arena, 1966

Jara, Víctor. *Homónimo*. Odeón - EMI, 1967

Jara, Víctor. “Pongo en tus manos abiertas”. Jota Jota, 1969.

Jara, Víctor. “Canto Libre”. Odeón – EMI, 1970

Jara, Víctor. “El derecho de vivir en paz”. DICAP, 1971.

Jara, Víctor. “Concierto en La Habana”, 1972.

Jara, Víctor. “Canto por travesura”. DICAP, 1973.

Jara, Víctor. Concierto en La Habana, 1972.

5) Entrevistas:

Entrevista radiofónica de Nicomedes Santa Cruz a Víctor Jara con motivo del recital que ofrecería en Perú, organizado por el Instituto Nacional de Cultura. 30 de junio de 1973. Aparecida en:

<http://es.geocities.com/nicomedessantacruz/espanol/entrevistas.htm#indice>

Entrevista de David Ponce a Joan Jara. Publicado en El Mercurio, Marzo 2001.

Entrevista a Subverso, realizada el 30 de Octubre. En Villa Francia.

Entrevista a Antonino, realizada el 10 de noviembre. En Patio de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile.

Entrevista al taller Tergiversarte, realizada el sábado 11 de Noviembre. En Santiago Centro.

Entrevista al taller Guerrilla Urbana, realizada el sábado 18 de noviembre. En Maipú.