



Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

LA SABROSURA DEL BARRIO

Una mirada a los 30 años del movimiento hip hop en Santiago

JAVIER PÉREZ SOTO

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Reportaje

PROFESOR/A GUÍA: PABLO MARÍN CASTRO

SANTIAGO DE CHILE

ENERO 2018

Gracias al profesor Pablo Marín, por su dedicación a examinar esta memoria a lo largo del proceso; gracias por sus consejos, que me permitieron a encaminar este reportaje, y por sobre todo, por la paciencia y tiempo destinados. Además, doy las gracias a Paula y Pablo, quienes me ofrecieron su buena voluntad, y a Constanza, por todo su apoyo y ánimo durante los períodos de mayor dificultad.

Agradezco también a cada uno de los entrevistados, particularmente a Jimmy Fernández y Lalo Meneses, quienes, como actores pioneros de esta historia, tuvieron la amabilidad de compartir los recuerdos y anécdotas de sus hazañas de juventud, las que, sin que ellos lo vislumbraran, terminaron repercutiendo en un movimiento que continúa en desarrollo. También agradezco a Ana Tijoux, por aportar con su testimonio lúcido y valioso respecto a la misión que tiene el arte popular en sus múltiples formas. La misión de visibilizar las inquietudes de su pueblo.

Índice

Introducción	3
Capítulo I: De los <i>sponsors</i> a la autogestión. El hip hop en el Santiago de hoy.....	4
Capítulo II: El hip hop, hijo de una revolución cultural	10
La revolución político-cultural afroamericana.....	10
<i>Block Parties</i> , Nación Zulu y las cuatro ramas del hip hop.....	16
Capítulo III: <i>Rapdance</i> , el cuerpo como primera trinchera de emancipación	22
Santiago de Chile: la construcción del joven urbano popular.....	22
El <i>rapdance</i> en la pantalla y el fenómeno en Bombero Ossa	25
Las primeras agrupaciones de rap: Los Marginales, Latin Posse y Panteras Negras	33
Capítulo IV: La consolidación	40
El primer encuentro hip hop en Santiago.....	40
Rap activista y la persecución de La Oficina.....	42
Época dorada: las capturas del mercado	47
Epílogo: La voz de los barrios. el hip hop como herramienta de denuncia	52
Bibliografía	55

Introducción

La siguiente memoria para optar al título de periodista consiste en un reportaje que aborda los 30 años del movimiento hip hop en la ciudad de Santiago. Tanto a nivel mundial como nacional, el hip hop es actualmente una cultura urbana masiva, heredera de los movimientos afroamericanos por los derechos civiles en la década de los '60. Es en los años '80 que el hip hop se transforma en un fenómeno internacional y llega a las pantallas del cine. En ese contexto, los jóvenes de las periferias de Santiago se ven atraídos por esta moda, usando el espacio público como pista de baile y formando una comunidad que les permite desarrollar sus inquietudes en un escenario de abandono y de represión.

El hip hop nace en Nueva York como una cultura híbrida, inmersa en un contexto político y racial complejo. Otro tanto ocurre en el Santiago de los '80. Si los jóvenes del Bronx luchaban contra las inequidades y discriminaciones raciales, los jóvenes pobladores santiaguinos luchaban contra la violencia de la dictadura. Esta investigación recoge los relatos de los principales actores de la fundación del hip hop local, así como de profesionales de las ciencias sociales para situar ciertos conceptos. Para ello, se vale de entrevistas pertinentes, así como de material de prensa, textos inéditos, material audiovisual y otras piezas de archivo.

Aunque el hip hop es una cultura multiforme, esta memoria pone énfasis en el rap por sobre sus otras ramas. Ello, en el entendido de que el análisis de la palabra hablada ayuda a comprender de mejor manera su sentido político, que a su vez es el objetivo principal de la investigación. Un trabajo que encontró similitudes entre las experiencias vividas en Estados Unidos y en Chile, poniendo especial énfasis en casos como el de Lalo Meneses, quien relata en paralelo su experiencia como líder de la agrupación de rap, Panteras Negras y su historia de militancia en agrupaciones de izquierda, tales como las JJCC y el FPMR, situación similar a la vivida por los raperos vinculados al Partido Panteras Negras en Estados Unidos.

CAPÍTULO I: DE LOS SPONSORS A LA AUTOGESTIÓN. EL HIP HOP EN EL SANTIAGO DE HOY

El ritmo del Gran Santiago se mueve a un ritmo acelerado, donde la confluencia de individuos, propicia expresiones callejeras de carácter espontáneo. Entre ellas, la cultura urbana del hip hop adquiere gran notoriedad a través de cuatro vías: el verbo, la danza, la música y el arte visual, gracias a las cuales este movimiento se ha ido desarrollando, mayoritariamente en espacios marginales. Lo que comenzó como una simple forma de bailar, pronto adquirió características más profundas, llamando la atención de jóvenes periféricos que se sentían abandonados por la sociedad, construyendo un espacio propio en esta incipiente cultura. A más de treinta años de su irrupción, el hip hop sigue siendo una vía de expresión hecha por y para los actores desplazados en la ciudad.

Domingo 13 de diciembre de 2015. Un inclemente sol de verano se posa sobre las cabezas de quienes circulan por la plaza de La Paz, en la comuna de Recoleta. Ubicada a un costado del Cementerio General, en la explanada se reúne una multitud de más de diez mil personas convocadas por un magno evento: la final de La Batalla de los Gallos, un enfrentamiento de rimas entre dos jóvenes raperos: Arkano, de España, y Tom Crowley, de Chile. Se trata de una batalla de *freestyle*, competencia propia de la cultura hip hop, donde dos personas se desafían mediante la improvisación, buscando el titubeo del rival.

Los competidores se pasean por el tablado mientras que desde los altavoces surge un ritmo repetitivo, originado en las tornamesas del *DJ*. Ambos muchachos sacan a relucir sus habilidades y le proporcionan verbo a la música para sacarla de la monotonía. El público disfruta la manera en que los rivales se despluman en el escenario, celebrando con voces de sorpresa los insultos y frases de picardía que se intercambian. Si bien la competencia consiste en confrontar al oponente, ambos finalistas son conscientes de que el hip hop es un movimiento que busca la paz y el respeto entre los miembros de su comunidad. Tom Crowley interpela espontáneamente a su contrincante: “Fácil es hacer

llorar/difícil es hacer reír/Lo aprendí contigo hermano/ahora voy a fluir". Arkano, por su parte, replica con cordialidad: "No importa quién gane, tenemos la bandera del hip hop".

Tras cinco minutos de un ir y venir de palabras, llega el momento de dar el veredicto. Los jurados, raperos experimentados en esta modalidad, deliberan mientras el público apoya fervientemente a Crowley. Pese al apoyo, el jurado da como ganador a su contrincante. Independiente del resultado, los participantes se saludan en un abrazo fraterno. "Más allá de menoscabar a un rival, es más importante educar con el hip hop", declara posteriormente Crowley para Red Bull, los gestores del campeonato. También recalca la disciplina que requiere ser rapero y la necesidad de conocer el trasfondo de esta cultura: "Para hacer esto es súper importante ponerse a estudiar. En primer lugar, mucha, mucha práctica, pero también estudiar los orígenes del hip hop. Si vas a hacerlo sin *cachar* bien qué es el hip hop, que va más allá de la publicidad gringa que lo asocia a la delincuencia en la comunidad afroamericana. Esto empezó de otra forma, es una revolución". Si bien se trata de un evento con una marca multinacional como promotor, el hip hop es un movimiento que tiene más características de contracultura, moviéndose mayoritariamente en circuitos autogestionados.

Alejado de los patrocinadores y las marcas, otro certamen se realiza en el complejo Manuel Gutiérrez, de la comuna de Peñalolén, el 7 de mayo de 2016. En una actividad organizada por el colectivo Rap Autónomo Poblacional, se celebra el Quinto Festival de Hip Hop en Peñalolén bajo la consigna, "Contra la democracia de los ricos, no a la detención por sospecha". La jornada ha comenzado antes de mediodía y desde temprano se han desarrollado talleres gratuitos de grafiti, *breakdance* y micrófono abierto para quien quiera dar a conocer sus rimas. El hip hop es una cultura urbana que se expresa través de distintas disciplinas. Tanto este arte gráfico como el mencionado estilo de baile, son parte de un entramado más complejo, que junto al rap y la música realizada por las tornamesas (denominada *djing*) conforman las cuatro ramas del hip hop.

Los talleres gratuitos están dirigidos tanto a jóvenes que buscan interiorizarse en las disciplinas, como a quienes quieran compartir sus conocimientos. Es una fiesta abierta de largo aliento, y aunque se extiende hasta entrada la noche, gran cantidad de público continúa ocupando los alrededores del parque y las multicanchas ubicadas a un costado.

Finalizados los talleres, se da paso al plato fuerte de la jornada. Al fondo del complejo se monta un escenario sin más pretensiones que una tarima, algunas luces y un lienzo con un extenso grafiti que ilustra una barricada. Acompañado por sus vinilos y un par de tornamesas, un muchacho sube y comienza a hacer música. Sólo hace falta un elemento.

Los presentes entienden la señal. Comienzan a hacer ruido mientras sube un maestro de ceremonias a interpelarlos. A diferencia del show de Red Bull, quienes organizan esta actividad son conscientes de la misión educadora del hip hop en su propia cultura, pero también saben que es un espacio con un fuerte compromiso social y con una consigna abiertamente política que los convoca. El *MC* le recuerda a la gente: “Estamos en una plaza que reivindica la memoria de Manuel Gutiérrez, un niño asesinado por los pacos un 25 de agosto, en la misma pasarela que pueden ver allá”. Luego de este mensaje, que es compartido por los asistentes entre aplausos y abucheos, comienzan a aparecer los artífices de las rimas.

Algunos en conjunto y otros en solitario, en total son más de una veintena los jóvenes de ambos sexos que suben al escenario para mostrar sus versos y, de paso, expresar sus inquietudes y diversos modos de interpretar la realidad. Uno tras otro van compartiendo con el público, que interactúa activamente con cada proyecto musical que sube a la tarima. La gente salta, acompaña con sus brazos en alto, replica a los artistas cuando estos los interpelan e incluso algunos se animan a realizar *beatbox* en los intermedios de las presentaciones. La habilidad de producir sonidos con la boca, que emulan a una batería, es complementada por rimas espontáneas que surgen entre pequeños grupos entre la multitud.

Cuando la actividad se acerca a su fin, se percibe un público inquieto, expectante y a la espera de un joven que, a pesar de su corta edad, ha provocado gran atención en el circuito del hip hop nacional. Se escuchan murmullos de su nombre cuando el *MC* confirma que llegó el turno de quien ha generado tanto entusiasmo. Cristopher Coñoman, de 16 años, se sube al escenario llevando puesto un trarilonco -cintillo de origen mapuche- mientras recita palabras en mapudungún. Presenta a dos muchachos cercanos a su edad, una mujer y un hombre, quienes le darán los apoyos en los coros durante su presentación. Comienza a sonar la música, mientras Coñoman invita a la gente: “*Cuando yo digo rap, ustedes dicen*

mapuche ¡Digo rap! ¡Mapuche! ¡Rap! ¡Mapuche! Esto es reivindicación y dice así". A continuación de su entrada, Coñoman comienza a recitar con firmeza:

Tal parece que parece lo que de verdad nos pertenece/ene vece' escucho gente que no se enorgullece/Olvídate de tus raíces, dice quién te adormece/pises donde pises no te olvides de lo que eres.

Los presentes adhieren al mensaje de este primer tema, *Reivindicación*, que hace un llamado a recuperar la cultura mapuche y replicarla en contextos contemporáneos, partiendo por los circuitos de hip hop. "Nuestra gente está triste en el campo y las poblaciones de la ciudad. Por eso nosotros sacamos nuestra rabia a través del rap", declara Coñoman. Y antes de seguir con el show, añade: "De nosotros y nosotras depende que el día de mañana no sólo seamos parte de una foto. De nosotros y nosotras depende que el mapudungún no desaparezca. Que no estemos en sus cárceles, como ellos quieren. De nosotros depende mantenernos vivos".

El artista recoge la identidad originaria como su principal bandera de lucha, que difunde mediante el rap. Aunque no es un hablante nativo de mapudungún, sí usa palabras de esta lengua en sus canciones y es consciente de la "necesidad de asumir nuestra responsabilidad cotidiana como mapuche, dándole uso a la lengua. Lamentablemente, (el desuso) es un tema que está pasando". Para terminar la reflexión, invita a la gente a escuchar *Se va nuestra lengua*. Antes de bajar del escenario, cierra su show con un mensaje: "Venceremos, decían nuestros antiguos, pero primero hagámonos sabios".

Para quien no está familiarizado con el movimiento hip hop local, la mixtura que hace Coñoman entre cultura urbana y mapuche puede parecer un fenómeno atípico. Sin embargo, no se trata de un hecho aislado. Concentraciones de carácter político o cultural son los espacios comunes donde ambas culturas han comenzado a interrelacionarse en sectores periféricos del Gran Santiago. Un caso interesante es el del Centro Ceremonial Meli Rewe, de la comuna de Pudahuel, durante el Encuentro por el Rescate de la Cultura y Tradición Mapuche (2015). En la actividad hay muestras de gastronomía, lengua, bailes y ceremonias tradicionales. Como es habitual, son los ancianos quienes presentan estos

saberes a los presentes. Eso sí, en el encuentro se realiza una actividad que sale de lo acostumbrado, valiéndose del hip hop como medio para conectar generaciones.

Gonzalo Luanko es un joven profesor mapuche que pide la palabra para ofrecer una muestra musical. No lleva kultrún ni instrumentos tradicionales. Usa sus rimas y la base musical del rap para mostrar su “hip hop con mensaje mapuche”. Se presenta a los asistentes del encuentro diciendo: “Hola a todos quienes estén escuchando mi palabra. Yo soy Gonzalo Luanko; crecí en la ciudad de Santiago, aquí en la comuna de Pudahuel, pero toda mi gente es originaria de la comunidad de Huillinco. La temática de mis letras se enfoca en nuestro mundo mapuche; en términos de denuncia, educación cultura y pensamiento. Hace poco saqué mi último disco, que se llama *Tradición oral*, donde relato la oralidad que tenemos como mapuche”. Mientras interpreta su canción *Ngulam enew* –Me aconsejaron-, Luanko es observado con atención por los jóvenes, y sobre todo, por los más ancianos, quienes escuchan sus palabras con curiosidad. “Al principio es un poco chocante para los abuelitos, porque para ellos la música mapuche es kultrún y trutruka, y así es efectivamente. Yo hago música hip hop”.

En la opinión de Luanko, el hip hop es una “herramienta comunicacional”. A través de esta cultura urbana, Luanko puede conectar lo tradicional con las generaciones que tienen un menor conocimiento de sus orígenes: “Hay gente en Santiago que no tiene idea de sus raíces mapuche, y a través de una canción despierta su identidad. Todo eso lo descubrí con el tiempo. Nunca hice hip hop para buscar fama, sólo para poder dormir tranquilo en la noche. Después me di cuenta que era una herramienta potente para tu pueblo. Por eso lo sigo haciendo”.

Recogiendo la filosofía del hip hop en su vertiente más activista, Luanko advirtió que, aunque se trate de contextos diferentes, esta cultura urbana también puede aplicarse como un medio de difusión de las problemáticas sociales de los sectores marginados. “El hip hop tiene una fuerte raíz africana. Entonces yo pensaba, ‘no soy africano, pero voy a hacer hip hop desde mi raíz, desde mi vereda’”, cuenta. “Creo que la música es una forma de doblarle la mano a este sistema huinca tan envolvente y devorador donde estamos insertos. Un sistema capitalista potente donde se nos está exterminando. Creo que una de las formas de hacerse respetar es a través del hip hop con mensaje”.

Al considerar estas tres actividades, es posible tantear algunas señales del momento presente de la cultura hip hop en Santiago. Una cultura que se mueve a través de distintos niveles y contextos, sin dejar de lado los aspectos clave que la definen. Actualmente, y debido a su masividad, ha logrado insertarse en las lógicas de la industria del entretenimiento, como lo ejemplifican la Batalla de los Gallos y otros festivales musicales de gran convocatoria. Pese a formar parte de esta vertiente comercial, el hip hop también logra convocar a actividades autogestionadas, ajenas a una óptica comercial y cargadas de una intención política.

Son más de treinta años en los que el movimiento se ha ido desarrollando en Santiago, reelaborando cuestionamientos, inquietudes y lineamientos. Parte de este desarrollo local se evidencia en la instrumentalización del hip hop como herramienta. En la práctica de esta cultura como un lenguaje que permite conectar a jóvenes urbanos con tradiciones y problemáticas endémicas, como los conflictos que enfrenta el pueblo mapuche.

Por diferentes que sean unos de otros, existe una participación real y comprometida con la cultura hip hop en cada uno de estos casos. Si estamos ante una cultura urbana tan potente e integrada a la rutina de la ciudad, cabe preguntarse, ¿acaso el hip hop en Chile nació como una cultura legítimamente popular? ¿Sigue siéndolo, a pesar de sus encuentros con las lógicas de mercado? ¿Podemos hablar de cultura propia, o sólo una mera réplica? Y por último, ¿es el hip hop en Chile una vía de expresión creada por y para los actores desplazados en la ciudad?

Para responder a estas preguntas, es preciso dar una mirada a la génesis de este movimiento, incluso antes de su arribo a Chile y de su masificación mundial. Es en las calles de Nueva York donde nacen sus primeras expresiones culturales y sus paradigmas. Las dificultades sociales fueron el catalizador de una subcultura que logró cautivar a las juventudes marginales de las urbes del mundo, incluyendo la silenciada juventud periférica del Gran Santiago de los años ochenta, quienes serán el atisbo de la compleja cultura actual.

CAPÍTULO II: EL HIP HOP, HIJO DE UNA REVOLUCIÓN CULTURAL

La revolución político-cultural afroamericana

El movimiento hip hop tiene su origen, en la ciudad de Nueva York, a fines de los años '70. En gran medida, es consecuencia de un fenómeno político y cultural que agita a la sociedad estadounidense. La segregación racial confería a la población afroamericana del país un estatus de ciudadanos de segunda categoría, limitando sus proyecciones al separarlos de la población blanca en espacios públicos. Tal discriminación, sumada al hostigamiento constante por parte de agrupaciones racistas, incitó en décadas anteriores a los afrodescendientes a luchar por los derechos civiles que se les negaban.

Esta lucha incorporó un amplio abanico social. Aparte de los actores políticos, se inmiscuyeron el mundo cultural, el artístico y el deportivo, incluyendo la música popular, que tampoco fue ajena a sus tiempos. Durante el proceso, surgen importantes líderes que le darán rostro a estas luchas, siendo la figura de Martin Luther King Jr. una voz clave para congregarse este movimiento desde la no violencia.

La marcha a Washington D.C., del 28 de agosto de 1963, fue la ocasión en que la sobresaliente oratoria de King pasó del púlpito a la capital de la nación. Fue una manifestación multitudinaria que congregó a hombres y mujeres afroamericanos de distintos puntos de Estados Unidos. Drew Hansen, en *The Dream. Martin Luther King Jr. and the Speech that Inspired a Nation*, cuenta que “en los días previos, buses, trenes y automóviles de todo el país partieron hacia Washington. Tres autobuses con más de un centenar de manifestantes salieron de la sede de la Convención General Bautista en Milwaukee. Un tren arrendado viajó desde Pittsburgh y otro salió de Detroit. Una caravana de 200 autos partió desde Carolina del Norte, mientras que otros buses partieron de Arkansas, Mississippi y Luisiana”. Destacándose como un carismático pastor, Luther King se ubica junto al monumento de Abraham Lincoln para pronunciar su discurso más recordado.

“Tengo un sueño”, dijo el pastor ante una audiencia de más de 200 mil personas, sin considerar a los cientos de miles que lo seguían por radio y televisión. “Estoy contento de reunirme con ustedes hoy, en la que pasará a la historia como la mayor demostración de libertad en la historia de nuestra nación”. Tanto su discurso como su trágico fallecimiento, el 4 de abril de 1968, lo transformaron en gran inspiración para el movimiento de los derechos civiles.

Desde una perspectiva más radical, Angela Davis encarnó el flanco político y militante de este movimiento. Con una formación marxista, Davis formó parte de un activismo con intereses revolucionarios, entendiendo que los abusos y actos discriminatorios hacia la población negra no cesarán sino mediante un cambio drástico. Esta postura se expresará en la organización política más importante en este proceso, las Panteras Negras.

El Partido Pantera Negra de Autodefensa es el movimiento con mayor notoriedad y convocatoria en el contexto de la lucha por los derechos civiles. Esta organización armada nace de un reducido grupo de estudiantes universitarios afroamericanos. Tomando como base teórica los pensamientos del activista Malcolm X –asesinado el 21 de febrero de 1965- y los independentistas africanos Patrice Lumumba y Kwame Nkrumah, la agrupación busca dar protección a la población negra que sufría los abusos policiales en la ciudad de Oakland, California. Amparándose en la Segunda Enmienda constitucional, que permite a los ciudadanos portar armas en espacios públicos, sus miembros ejercían un control civil mediante la intimidación, fiscalizando por cuenta propia que no se cometieran abusos de fuerza.

Manteniéndose como un grupo reducido y circunscrito a Oakland, una manifestación realizada el 2 de mayo de 1967 en el Capitolio del Estado de California fue la ocasión de mostrarse a los medios y dar a conocer su manifiesto. “El Partido de las Panteras Negras de Autodefensa llama a los estadounidenses en general, y a los negros en particular, para que presten atención a la legislatura racista de California, que está considerando una ley que pretende mantener a los negros desarmados e indefensos, cuando las agencias racistas de policías de todo el país intensifican el terror, maltrato, asesinato y

represión de los negros”, declaraba Bobby Seale, uno de los líderes, en la sede de gobierno del Estado, según recoge el documental *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*.

La difusión mediática de su intervención les permitió ir más allá de los límites de Oakland y atraer a personajes del mundo intelectual y artístico, transformando al movimiento en un fenómeno nacional. Con el aumento de sus miembros comienzan los primeros choques armados con las fuerzas de orden. El 28 de octubre de 1967, un policía es herido de muerte en Oakland, siendo el principal sospechoso Huey Newton, líder de la organización. Newton, quien también resultó herido, es hospitalizado bajo una fuerte custodia policial. Posteriormente sería encarcelado y condenado a cadena perpetua, agudizando el enfrentamiento institucional con el movimiento.

La persecución a miembros del Partido Panteras Negras será, de ahí en más, una constante. El 2 de abril de 1969, en Nueva York, el FBI detuvo a 21 miembros del partido, acusados de actividades terroristas. Esta detención se suma a otros operativos impulsados por el programa de contrainteligencia, Cointelpro, destinado a desarticular movimientos subversivos en EEUU, siendo los Panteras Negras una de las organizaciones más observadas. A pesar de que la mayoría de los acusados estuvo en prisión por más de dos años, la resolución del caso los declaró inocentes, luego de un juicio que duró ocho meses. Como consignó la prensa, “el jurado llegó a un veredicto de inocencia en todos los cargos en menos de cuatro horas, concluyendo con el pleito más largo de la historia de Nueva York”.

En cuanto a la práctica cotidiana, los Panteras Negras no sólo funcionaron como un grupo armado, sino que también realizaron labores inmediatas para mejorar la situación de precariedad de los suyos. Por ejemplo, montan un programa de desayunos gratuito para niños. De acuerdo con la historiadora Beverly Gage, este programa preparaba cerca de 20 mil desayunos que se servían semanalmente a jóvenes a lo largo de 19 comunidades, asegurando que en términos prácticos, “realmente hacía una diferencia”. Iniciativas de esta índole permitieron que el partido fuese ganando legitimidad.

Al tratarse de un fenómeno social enmarcado en la lucha por la dignidad y los derechos civiles, la reivindicación de los Panteras Negras pronto trascendió lo político, movilizando a la ciudadanía de manera transversal. Aspectos cotidianos, como el atuendo,

se transformaron también en una señal de rebeldía. El peinado *afro* fue parte de estos símbolos: aceptar el pelo en su forma natural formó parte de una postura de aceptación y autoestima de la población afrodescendiente. La música popular afroamericana tuvo también un rol comprometido con el movimiento. El interés por explorar sonoridades con raíz africana llamó la atención de músicos de renombre, como Sun Ra y John Coltrane. La música funk también formó parte de esta etapa de experimentación en los '70, que junto con explotar la identidad afroamericana, será un nutrido precedente sonoro para el hip hop.

Más allá de la militancia, esta revolución social también movilizó a personalidades del mundo del espectáculo. Durante los años de la segregación, los artistas negros no gozaban de la misma autonomía que sus pares blancos, a pesar de su amplia participación en los campos del cine, la televisión y la música. En cuanto a la música popular, toda presentación artística realizada por negros estaba dirigida exclusivamente al público negro, no habiendo posibilidad de acceder a la masividad total.

James Brown fue uno de los primeros artistas afroamericanos en manejar sus propios negocios, ganándose el apodo de “el hombre más trabajador del mundo”. De origen modesto, su vida está marcada por una infancia difícil: su padre era un obrero forestal que sólo llegó a segundo año de escolaridad, mientras que su madre lo abandonó a los cuatro años. A los nueve, emigró del campo para viajar junto a su padre a la ciudad de Augusta, Georgia. Fue allí donde nuevamente fue abandonado a vivir con su tía, quien administraba un burdel.

Antes de comenzar su carrera artística, a los 15 años, fue descubierto robando prendas del interior de un auto, siendo condenado a ocho años de cárcel. Al salir en libertad, fue Bobby Byrd –quien conoció a Brown durante una visita a la prisión- junto a su familia protestante, quienes lo acogieron para que se reintegrara a la sociedad. Con Byrd comenzaría sus incursiones en la música, formando la banda Famous Flames. Estos años difíciles forjaron en Brown un carácter marcado por la conciencia del racismo. “Algo que ha hecho que al negro le interese más la música *soul* en los EE.UU”, explicaría más tarde, “es que ha tenido una vida difícil y ha vivido mucho con la frase ‘no puedes’. Así que cada vez que un negro canta sobre eso, sale un poco más fuerte”.

Los años de segregación limitaron sus proyecciones. A principios de los '60, en la música popular norteamericana existía la expresión “el circuito de Chitlin”, en virtud del cual un músico negro sólo podía dirigirse a un público negro. La segregación abarcaba incluso radios, conciertos y discos. A pesar de que Brown era ampliamente escuchado en el extranjero, y admirado por músicos como Los Beatles y Los Rolling Stones, la segregación le impedía una mayor difusión y el despegue de su carrera artística. “Un disco de alguien como Elvis vendía 10 o 15 millones. Yo debía tener éxito durante la segregación, donde mis discos eran clasificados como música racial”, cuenta Brown.

A pesar de las dificultades, Brown logra tener éxito y consigue lujos que un afroamericano común no soñaba por entonces. En 1966, había comenzado sus apariciones públicas en apoyo a los movimientos civiles, actuando en una concentración convocada por Martin Luther King Jr., entre otros líderes afroamericanos. En dicho mitin, James Brown proclama: “Ser afroamericano es tener que luchar toda la vida para ser igual a otro. Es que te juzguen no por lo que haces, sino por tu color”.

El 4 de abril de 1968, Martin Luther King es asesinado en el estado de Texas. Su muerte genera una conmoción a nivel nacional, desencadenando disturbios en múltiples ciudades. El mismo día, James Brown se presentó en la ciudad de Boston. A pesar de lo complicado de la situación, Brown decidió hacer el show de todas maneras. Este día marcará su responsabilidad definitiva para con la causa afroamericana. Mientras el show se realiza, un joven se sube al escenario para bailar, mientras un policía rápidamente lo golpea y lo baja. Brown observa esto, pide detener el show y le dice al policía que no lo golpee. “Confío en mi gente”, exclamó Brown, para luego añadir: “En Augusta, Georgia, solía lustrar zapatos en los escalones frente a la Radio WRDW. Ganaba tres centavos, después cinco y luego seis. Ahora soy el dueño de esa estación. Eso es poder negro”.

Si bien Brown declaró públicamente su rechazo a la segregación racial, sus puntos de vista, de carácter conservador, diferían totalmente de las directrices de organizaciones de avanzada como el partido Panteras Negras. Sin embargo, se transformaría en un importante vocero del movimiento. En 1968 lanza el single titulado *Say it Loud, I'm Black and Proud* - Dilo bien alto, soy negro y orgulloso-, el cual se transformó en un himno de dignidad para la sociedad afrodescendiente. Un pasaje de la letra reza:

Algunos dicen que somos malintencionados/otros que somos descarados/Pero yo digo que no nos detendremos hasta alcanzar lo que merecemos.

Tras el ejemplo de James Brown, más artistas afroamericanos escribirán canciones alusivas a las luchas que se enfrentan, aprovechando la convocatoria de la música popular y usándola como canal de visibilización. La banda de Chicago, The Chi-Lites, lanza en 1971 *(For God's Sake) Give More Power to the People* -(Por amor de Dios) denle más poder al pueblo-, mientras que The Isley Brothers en 1975 publican *Fight the Power* -Lucha contra el poder-, por citar dos ejemplos. Además de influir en sus contemporáneos, Brown es reconocido como un referente entre quienes sentaron las bases del movimiento hip hop. Chuck D, rapero de la banda Public Enemy, declara en el documental *Mr. Dynamite*: “Recuerdo haberme definido con términos despectivos, como ‘de color’. Gracias a esa canción (*Say It Loud, I'm Black and Proud*), ser negro era algo hermoso”.

A pesar de las diferencias, todas las visiones convergen en un mismo objetivo: el cese de la violencia y la discriminación hacia la población negra. En cuanto a los Panteras Negras en particular, sus lineamientos políticos, el concepto del Poder Negro y, por sobre todo, su interés en enaltecer la cultura afroamericana, serán una potente influencia para el hip hop. Gran parte de la matriz de crítica social de esta cultura urbana se alimenta de esta organización. Public Enemy, uno de los mayores referentes dentro del hip hop con discurso político, se inspiró en la estética del Partido Panteras Negras de Autodefensa. A modo de homenaje, durante sus shows, los raperos son escoltados por guardias que usan la clásica indumentaria de esta organización.

La historia del hip hop en Chile, por su parte, también está tocada por la influencia del movimiento social negro y el partido Panteras Negras. Lalo Meneses, actor clave en la formación del movimiento en Santiago, llega por azar a obtener información sobre este grupo armado y revolucionario: “Desde cabro había tenido acceso a mucha literatura de izquierda. Me llegaba de Cuba, de Nicaragua. En 1988 me llegaron varios textos, entre ellos un libro que se llamaba *Now*, que hablaba de la historia del Poder Negro; de Malcolm X, Martin Luther King y varios personajes que levantaron este movimiento”.

A Meneses le llamó la atención lo multidimensional del proceso. “No eran sólo los Panteras. Había artistas, deportistas. El Poder Negro se transformó en un movimiento que

involucró a una comunidad, no sólo un grupo que pensaba algo. Involucró una estética y un cine”. El rol de la música, como herramienta de lucha, será una gran inspiración para Meneses. “Hay música que tiene que ver con esa imagen: somos africanos y somos bonitos. Detrás del funk está todo el Poder Negro. Fomentaron el estar orgullosos de su propia identidad”. Todo este imaginario le servirá como base para su proyecto musical. Posteriormente dará a su banda de rap el nombre de dicha organización política, desconociendo entonces que el hip hop estadounidense también se inspiró en ellos.

Hacia fines de la década de los '70, la música popular afroamericana forma parte de un universo cultural. Los movimientos sociales que comenzaron a desarrollarse en el decenio anterior, han sentado las bases de una identidad étnica propia, la cual decanta en el nacimiento del hip hop. El libro *Hip Hop Culture*, de Emmett Price, define un proceso espontáneo: “En la forma de una cultura diversa, el hip hop evolucionó como un movimiento de liberación. Era un movimiento de derechos civiles de la próxima generación, realizado por jóvenes marginados y oprimidos del centro de la ciudad”. Será en una ciudad entre escombros donde esta cultura tan abundante echará raíces.

Block Parties, Nación Zulú y las cuatro ramas del hip hop

A fines de la década de los '70 Nueva York ofrece profundos contrastes. Mientras los clubes nocturnos gozan del auge de la música disco, traducido en una vida bohemia de lujos y ostentación, sectores marginales de la ciudad viven en la precariedad y el abandono. Al norte de la urbe, el condado de Bronx cuenta con condiciones habitacionales críticas: incendios permanentes, basura, escombros y edificios en malas condiciones estructurales albergan a población empobrecida de origen afroamericano, latino y caribeño. Un medio televisivo de la época relata: “En el sur del Bronx, considerada como la peor área de incendios del país, hubo cerca de 12.300 incendios el año pasado. Es como si hubiera una guerra. Parece una ciudad sitiada con manzanas enteras de edificios destruidos y escombros por todos lados”. Emmert Price también se refiere a este contexto: “El Bronx a menudo era llamado ‘el peor barrio pobre de EE.UU.’ o ‘el epítome del fracaso urbano’ (...) los edificios abandonados e incendiados, mezclado con los abrumadores signos de decadencia

urbana y vulnerabilidad de derechos, constituyeron un terreno fértil para el crimen, las drogas y las pandillas”.

A pesar del ambiente adverso, la riqueza multicultural de los habitantes del Bronx permitió encauzar la precariedad y dar forma a un movimiento urbano que combina la raíz afroamericana con elementos que orbitan en torno a la recreación. Durante la década de los '70 comienzan a circular los primeros *soundsystems* por las calles de la ciudad. El concepto, traído por inmigrantes jamaquinos, alude a vehículos provistos de un potente equipo de sonido, el cual permitía dar fiestas itinerantes por los espacios públicos del Bronx. Los *soundsystems* marcan un importante precedente para el hip hop y el nacimiento de una de sus cuatro ramas: el *DJ*.

Clive Campbell es un joven del Bronx nacido en Kingston, Jamaica. Influido por los *soundsystems*, busca montar su propia fiesta pública. Más conocido como Kool Herc, posee una colección de discos de vinilo, dos tornamesas y un mezclador. Esas son sus herramientas para montar la primera *block party* y, con ello, dar inicio a la cultura hip hop. El 11 de agosto de 1973, Kool Herc realiza una fiesta al aire libre, donde reproduce sus discos, mayoritariamente de música funk. “El sitio sólo podía albergar unas 40 o 50 personas como máximo”, recuerda Herc en el documental *Hip Hop Evolution*.

Es posible catalogar este evento como el inicio del hip hop gracias a la técnica ejecutada por Kool Herc: por primera vez en la historia de la música, la tornamesa deja de ser un simple reproductor para transformarse en una herramienta de creación musical. A diferencia de otros *DJ's*, Herc tiene un particular interés por los pasajes instrumentales de las canciones, que son el momento que aprovechaban los asistentes para mostrar sus mejores pasos de baile, inspirados en artistas como James Brown y Michael Jackson. Con la intención de fomentar esta dinámica, el joven *DJ* manipula los discos para repetir los pasajes y prolongarlos en un bucle que se extiende por varios minutos. A estos pasajes dilatados se les denominó *breaks*, y en consecuencia, sus bailarines pasan a ser llamados *b-boys* y *b-girls*, o en su conjunto, *breakers*. El baile y la ejecución del *DJ* serán las raíces de dos de las cuatro ramas del hip hop, sumándose el grafiti y el rap. Este último componente se suma a las *block parties* de Kool Herc cuando su amigo, Coke La Rock MC, comienza a

improvisar sobre las canciones que pasa Herc, marcando el primer precedente de lo que se conocerá como rap.

Las fiestas de Kool Herc fueron forjando una comunidad urbana, contando con códigos de convivencia contruidos en torno al baile. La misma generación de jóvenes que disfrutaba de estas fiestas comienza a apropiarse de la ciudad con un nuevo estilo de arte callejero, dándole uso a las paredes de los edificios maltrechos del Bronx. El grafiti irrumpe en la ciudad, decorando con una caligrafía llamativa murallas y trenes de metro.

Aunque se trataba de una cultura urbana en alza y con variadas disciplinas, el hip hop aún no se reconocía como un movimiento unificado. Fue Afrika Bambaataa, un ex pandillero, quien reunió los elementos en aras de promover la paz en las calles y terminar con los altos niveles de violencia entre pandillas. Utilizando la consigna “paz, amor, unidad y diversión”, Bambaataa fundó la comunidad Nación Zulu, que buscaba reunir al *DJ*, el *break*, el grafiti y el rap bajo un solo concepto: el hip hop. En el documental *Looking for the Perfect Beat*, evoca el período: “En las pandillas había muchas cosas negativas. Había negros contra negros, latinos contra negros, latinos contra blancos. Tratamos de aprovechar la energía de lo malo, darle una vuelta y crear algo positivo. Organizar y crear el hip hop con hermanos y hermanas que comienzan a creer en sí mismos”. Bambaataa también reflexiona al respecto en el documental *Hip Hop Evolution*: “Ya había organizaciones de concientización que venían a despertar a las comunidades, como la Nación del Islam, los Panteras Negras y los Young Lords. Teníamos que cambiar el paradigma e intentar enseñarles a las comunidades a despertar”.

La conformación de la Nación Zulu será el hito definitivo en la legitimación del hip hop. Reunirse en torno a un fin comunitario dará una profundidad mayor, donde el énfasis en el discurso, en el rap, comenzará a ganar protagonismo por sobre los otros aspectos. Kurtis Blow, uno de los raperos de esta primera generación, define en *Hip Hop Evolution* el valor que adquiere el movimiento con el desarrollo del rap: “Es la habilidad de comunicarse con la palabra hablada y el ritmo. El rapero es quien llevó esto al máximo”. El interés por el rap en las comunidades del Bronx tendrá como consecuencia la inquietud por crear canciones. Sin embargo, la mayor dificultad para estos incipientes artistas será el alto costo de los aparatos tecnológicos para hacer música.

El 13 de julio de 1977, a las 9:35 de la noche, la ciudad de Nueva York sufre un apagón total que duró casi 24 horas. Emmett Price relata en *Hip Hop Culture*: “Las horas de disturbios civiles, saqueos, vandalismo, robos y destrucción tuvieron su mayor efecto en el Bronx. Las cámaras de noticias de toda la nación llegaron al distrito para presenciar los resultados de años de decadencia”. Curtis Fisher, más conocido como Grandmaster Caz, por aquellos años un aficionado de la cultura hip hop, recuerda lo vivido durante el apagón: “Todos se dirigieron a las tiendas electrónicas. Había un lugar llamado Sound Room. Me acerqué y ayudé mientras derribaban las persianas. Rompimos las ventanas y entramos. Luego llegó la policía, portando linternas. Todos nos quedamos en el piso hasta que desaparecieron. Luego nos levantamos y salimos corriendo. Yo tenía una mezcladora M2 debajo del brazo. Eso fue lo que me llevé”.

Luego del apagón, Curtis Fisher forma un grupo de rap llamado Cold Crush, quienes junto a otras agrupaciones similares, se enfrentan en competencias de improvisación que serán los primeros eventos de *freestyle*. Pese a que comienzan a proliferar las primeras bandas de rap, las ambiciones de estos jóvenes no iban más allá de estos concursos. La idea de profesionalizarse o registrar sus canciones no eran parte de los objetivos, manteniéndose así como una cultura *underground*, donde la posibilidad de conocer esta música sólo es posible mediante la asistencia a los shows.

Sugarhill Gang será la primera agrupación de rap en insertarse en la industria de la música. En septiembre de 1979, la banda publica el single *Rapper's Delight* con la disquera independiente Sugar Hill Records. Con este registro, la cultura hip hop tiene por primera vez la posibilidad de darse a conocer a un público masivo, alcanzar audiencias más allá de Nueva York e incluso mostrarse en el extranjero. El éxito fue inmediato. *Hip Hop Culture* se refiere a su irrupción: “*Rapper's Delight* ganó notoriedad a través de su difusión en la radio, logrando el éxito instantáneo y el reconocimiento como el sonido característico de ésta música nueva y su respectiva cultura”. Si bien el hip hop era un movimiento que ya llevaba más de seis años de desarrollo en la ciudad de Nueva York, para los oyentes fuera de sus límites se trataba de algo completamente nuevo. Wonder Mike, miembro de Sugarhill Gang, recuerda este ascenso fugaz en *Hip Hop Evolution*: “En agosto de 1979 trabajaba en una fábrica de dulces. En septiembre abrí el show para Parliament Funkadelic.

Luego, la gente comenzó a llamar y decía, ‘queremos que toquen su canción aquí, en Bruselas, Copenhague, Estocolmo. Los traeremos, pagaremos el pasaje, los hoteles y luego les pagaremos por el show’”.

La popularidad alcanzada por *Rapper's Delight* no sólo ayudó a Sugarhill Gang a darse conocer, sino que permitió que más músicos de hip hop se integren a la industria, firmando con disqueras y lanzando canciones de rap. Si bien este single contiene una letra liviana, sólo fue cosa de tiempo para que el hip hop mostrara su faceta más cruda, auténtica y callejera. No hay que olvidar que se trata de un movimiento que se originó en las calles de una de las ciudades con peores condiciones de vida por aquellos años en los Estados Unidos, como apunta el texto de Emmet Price.

Grandmaster Flash and The Furious Five dieron a conocer su entorno hostil, con la canción *The Message*. Lanzado en julio de 1982, también vía Sugar Hill Records, este single marca el punto de inicio de un compromiso permanente del hip hop con el relato duro de su contexto. La carga en su letra es potente y relata de manera frontal el diario vivir del Bronx:

Vidrios rotos por todos lados/gente orinando en las calles, simplemente no les importa/no soporto el ruido, no soporto el olor/no tengo el dinero para mudarme, supongo que no tengo opción/Ratas en la entrada, cucarachas al otro lado/drogadictos en las calles con bates de béisbol/intento escapar, pero no llegaré muy lejos/No me empujes, porque estoy cerca del borde/intento no perder la cabeza/Es como una selva/me hace pensar cómo hago para no caer.

The Message abrirá la puerta para que el hip hop se transforme en un espacio de crítica social. Los máximos exponentes de esta vertiente serán los miembros de Public Enemy. En su libro *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music and Culture*, Mickey Hess define a la banda de Long Island en los siguientes términos: “En la historia del hip hop, no hay otro grupo más emblemático y puramente político como Public Enemy. El grupo actúa como un lente que permite examinar la historia del rap, su pasado y su presente, esbozar sus trazos generales, trazar sus altibajos, y sobre todo, mapear su relación con las corrientes políticas de Estados Unidos”.

Public Enemy es el primer grupo de hip hop en adherir públicamente a los movimientos revolucionarios afroamericanos de la década de los '70. Chuck D, rapero de

ésta agrupación, crece en un barrio de Long Island con una comunidad negra políticamente activa y organizada. En su juventud toma cursos de verano sobre identidad afroamericana, impartidos por miembros de los Panteras Negras y la Nación del Islam. El interés por hacer rap con intención política comenzará en aquellos años y se materializa en 1990 con el lanzamiento del álbum *Fear of a Black Planet* -Miedo a un mundo negro-. La canción *Fight the Power* es el mayor éxito del LP, a pesar del contenido polémico en sus letras:

Elvis fue un héroe para muchos/pero a mí siempre me importó un comino/Muchos de mis héroes no aparecen en estampillas/Echa una mirada/sólo encontrarás latifundistas blancos/Lucha contra el poder/contra el poder que sea.

Con canciones como *The Message* y *Fight the Power*, el hip hop asume la responsabilidad heredada por los movimientos sociales de la década de los '70. Si el funk fue en su momento la vitrina para evidenciar el racismo, el hip hop hace lo propio.

En paralelo, el ritmo irrumpe paulatinamente en la industria del entretenimiento estadounidense de los '80. Primero en la industria discográfica, para luego llegar a la gran pantalla. Será gracias al cine que este movimiento se difundirá en rincones del mundo donde el acceso a la cultura global es más limitado. La película *Wild Style*, de 1982, permitirá ilustrar cómo funciona una cultura urbana más allá de lo musical: con una estética y una filosofía callejera.

Chile fue uno de los países a los que el hip hop llegó por las pantallas. La represión imperante está atenta al acceso de todo tipo de expresión cultural. Sin embargo, la dictadura cívico-militar no creyó que la emisión de una simple película, transmitida por televisión, sería el punto de partida de un movimiento, el despertar de una generación de jóvenes de las distintas periferias de Santiago, quienes a partir del baile construirán una cultura propia, que además de otorgarles un espacio de esparcimiento, se transformará en una vía de expresión y denuncia.

CAPÍTULO III: *RAPDANCE*, EL CUERPO COMO PRIMERA TRINCHERA DE EMANCIPACIÓN

Santiago de Chile: la construcción del joven urbano popular

El Chile de la década de los '80 es un período marcado por el acallamiento mediante la violencia, mientras se encamina al modelo neoliberal. En el Gran Santiago, los pobladores sufrirán las peores consecuencias de este proceso, enfrentados al hostigamiento y abandono. La organización comunitaria será la manera de hacer frente a las numerosas necesidades. Gabriel Salazar y Julio Pinto señalan en *Historia contemporánea de Chile, hombría y feminidad*: “Las pobladoras de los '80 no se organizaron sólo para tomarse un sitio y levantar un campamento a la espera del decreto estatal; o para ‘asociarse’ con el Estado populista según los términos que proponía este. Pues ellas se organizaron entre sí (y con otros pobladores) para producir (formando amasanderías, lavanderías, talleres de tejido, etc.), subsistir (ollas comunes, huertos familiares, comprando junto), autoeducarse (colectivos de mujeres, grupos culturales) y además, resistir (militancia, grupos de salud). Todo ello no sólo al margen del Estado, sino también contra el Estado”.

En esta década se reaviva el descontento en las calles. Motivada por las consecuencias de la crisis económica de 1982, la Coordinadora Nacional Sindical y la Confederación de Trabajadores del Cobre convocan en mayo de 1983 a la primera protesta nacional. Si bien se trata de una jornada planificada por trabajadores, es en las poblaciones donde las manifestaciones se sostienen. El tejido social, fortalecido en tiempos adversos, posibilita la cohesión y la participación. “La movilización de los pobladores fue mayor que la de las clase obrera y campesina, lo que desconcertó a los teóricos tradicionales y provocó la aparición del concepto del nuevo movimiento social”, plantean Pinto y Salazar.

La alta participación poblacional se entiende como una respuesta frente a años de represión y vulneración de derechos en las zonas periféricas. En *Actores, identidad y movimiento*, Gabriel Salazar plantea: “La protesta debe interpretarse como una forma de reaccionar contra la supresión de derechos por parte de un Estado cuyo proyecto (de libre

mercado y competencia) no hace sino ofrecer más pobreza y marginación, el reverso del proyecto popular que demandaba la integración al sistema”.

Son los jóvenes, hombres y mujeres entre 12 y 20 años, quienes sostienen mayoritariamente las jornadas de protesta. Se les identifica como jóvenes urbanos populares, con la intención de diferenciarlos de otros actores juveniles, como los universitarios o militantes. Son ellos quienes realizan los apagones en las calles y montan las barricadas sin tener, necesariamente, una perspectiva política. Salazar y Pinto sostienen a este respecto que “las protestas poblacionales combinaron sentimientos de frustración e irritabilidad, en especial del segmento juvenil y de desempleados, los más golpeados con la política neoliberal del régimen”. Esta fuerza popular, dormida durante los primeros años de la dictadura, da sus primeras señales de actividad, “resurgiendo con inusitada potencia, una potencia historicista que convirtió al poblador y sus organizaciones de base, en actores protagónicos de su tiempo”.

Para el sociólogo Pablo Cottet, este joven urbano popular se encuentra en el proceso de definirse entre sujeto y actor: “La diferencia entre sujeto y actor es que el segundo tiene capacidades y recursos que moviliza colectivamente, que le permiten realizar acciones políticas estratégicas”. Y añade: “Por un lado estaba la palabra y la acción, y por otro lado estaba reventarse, el irse para adentro, la pasta base. Entre esos límites se configura el sujeto joven poblador”.

El impacto de la dictadura en el mundo poblacional -altos índices de desempleo, precarización de la educación- tiene efectos concretos en los jóvenes urbanos populares. “En los años ochenta se hablaba del término exclusión más que de marginalidad, porque no es que estuvieras en el margen, sino que el centro del desarrollo generaba mecanismos de cooptación o exclusión desde el propio centro hacia afuera, no era la presión de los márgenes hacia al centro”, explica Cottet, quien para definir este fenómeno utiliza el término anomia, la ausencia de normas: “Como no existen normas que los vinculen ni les tracen horizontes, entonces salimos a quemar neumáticos. Si como generación estoy viviendo la destrucción de mis posibilidades de inserción, yo también destruyo”.



(Fotografía de Pepe Durán, extraída de su libro *Generación Rebelde*)

Este malestar sin rumbo definido es el primer paso de un proceso más profundo, enmarcado en la construcción de una identidad. O así lo ven Pinto y Salazar: “Para algunos, las movilizaciones de pobladores fueron la expresión del descontento en contra de las frustraciones y la desintegración social provocada por la dictadura. Otros, en cambio, han recalcado que dichas movilizaciones fueron más que una reacción: Se trató de una forma nueva de construir sociedad desde abajo, que reivindicó identidades y proyectos de autonomía y levantó los tinglados de un auténtico movimiento social”.

Así las cosas, el descubrimiento del hip hop -primero como baile y luego como movimiento- posibilitará a los jóvenes pobladores –aunque no sólo a ellos- construir un territorio que les pertenece, el cual definirá sus propios códigos de convivencia. Conscientes de su condición de sujetos excluidos, articulan un movimiento en el contexto de violencia e indiferencia que promueve la institucionalidad. Salazar concluye: “Se abrió así un espacio para la emergencia de proyectos ‘alternativos’ que buscaron su fundamento en la base social y no en el poder institucional. Múltiples organizaciones populares

(económicas, cristianas, de mujeres, jóvenes y derechos humanos) dieron cuenta de ese ideario”.

El *rapdance* en la pantalla y el fenómeno en Bombero Ossa

Tras el éxito de *Rapper's Delight*, el hip hop ya no es popular solamente en el Bronx y comienza a adquirir los rasgos de un fenómeno mundial. A principios de los '80, agrupaciones de rap como Whodini y Run-DMC traspasan los límites de la ciudad de Nueva York, vendiendo discos y realizando conciertos en el extranjero. Sin embargo, las herméticas fronteras culturales chilenas no permiten vislumbrar el desarrollo de todo este fenómeno musical. Por fortuna, la naturaleza multiforme del hip hop también llama la atención de la industria del cine. A partir de 1983, esta cultura urbana comienza a retratarse en películas: primero en *Flashdance* -donde se muestra a un niño bailando *break*- y luego en *Wild Style*, del mismo año, que es el primer filme enfocado en el hip hop, considerando sus cuatro ramas. Al año siguiente se estrenan las películas *Beat Street* y *Breakin'*, que también dan a conocer la cultura.

La primera interacción masiva que tendrá Chile con el hip hop será en 1984, a través de Sábados Gigantes (Canal 13), el programa televisivo más visto en el país. Don Francisco presenta entre sus novedades un particular baile llamado *rapdance*. Al ritmo de *Blue Monday*, de la banda británica New Order, Pavón y Clemente, una pareja de jóvenes dominicanos, se desliza por el escenario sin levantar los pies del suelo, mientras mueven sus hombros y brazos como si fueran máquinas programadas para el ritmo. Más allá de la anécdota, los invitados marcan un hito para los futuros *breakers*. “Yo entré al *breakdance* como entró toda la gente en Chile”, recuerda Eduardo Miranda, quien luego de ese día comenzará su relación con la cultura hip hop: “Cuando los vi bailar era una *hueá* como que se me pararon los pelos. No cachaba lo que era. Me llamó la atención porque eran pasos como robot. Con los amigos del barrio, en Lo Prado, nos empezamos a juntar en Las Rejas con San Pablo y nos poníamos a bailar. Un poquito antes ya había una onda parecida por Michael Jackson, que en ese tiempo ya hacía pasos como de *breakdance*”. Además de bailar, Miranda posteriormente formará parte de Los Marginales, una de las agrupaciones pioneras del hip hop en Chile.

Luego de aparecer en Sábados Gigantes, otros programas explotan la moda del *rapdance*, tales como el show de videoclips Magnetoscopio Musical y el Festival de la Una (ambos de la televisión estatal), donde se realiza un campeonato de dicho baile. Sin embargo, en 1986 se produce el impulso definitivo. A dos años de su estreno, TVN exhibe *Beat Street* en su programación de cine nocturno de viernes. Al igual que en el programa de Don Francisco, la emisión de la película incrementa el interés por el *breakdance*. Lalo Meneses, líder de los Panteras Negras, recuerda en una entrevista del programa Doremix: “En ese tiempo en las poblaciones hubo una fiebre por el baile. Durante la dictadura lo que más se fomentaba eran los concursos de baile. Tenías una cultura en que no se hablaba, porque obviamente a la dictadura no le interesaba, pero sí le daba lo mismo el baile”. Miranda, también conocido como Lalo Marginal, recuerda su propia experiencia: “La película mostraba la onda más real del *breakdance* y un poco lo que significaba el hip hop. Nosotros en ese tiempo no cachábamos mucho, éramos bailarines nada más”.

Luego de ver *Beat Street*, Lalo Meneses, quien por entonces también bailaba *rapdance* en las calles de la Población Huamachuco de Renca, se entera de que en Santiago comienza a articularse una comunidad juvenil con intereses similares a los suyos. Al otro día, cuenta, “me acuerdo de haber visto una noticia en La Tercera donde aparecían unos cabros bailando en el centro. Decía: ‘Los *breakers* de Santiago desafían a todos sus pares a juntarse en Bombero Ossa a mostrar sus mejores pasos’. Nosotros nunca habíamos ido al centro, si éramos súper huasos. Leímos la *hueá* y fuimos”. Una vez allá, “había un grupo de cabros. Los saludamos y les dijimos que veníamos de Renca. Nos preguntaron, ¿y bailan? Nosotros dijimos ¡sí *poh!*, y empezamos a bailar”. De una manera similar, Eduardo, de Los Marginales, también da con este grupo, por entonces reducido: “Un día nos llegó la noticia que había gente que se juntaba en el centro. Luego de eso no paré de ir como en cinco años seguidos. Iba todos los sábados a Bombero Ossa. Llegaban cabros de todos lados, de todas las comunas. Fue la cuna del movimiento”.

Si bien el punto de encuentro era el pleno centro de Santiago, los jóvenes provenían de la periferia. O así lo recuerda Meneses: “El hip hop no se hizo popular en La Dehesa, Las Condes o Providencia. Llegó a la gente que tenía pisos de tierra, que vivían a lo mejor en dos piezas toda la familia, donde los cabros chicos corrían *a pata pelá*. Llegó donde

había más pobreza. Inicialmente, en mi experiencia al menos en Bombero Ossa, todos los breakers eran de barrio, de distintos guetos: La Granja, La Pintana, Pudahuel, La Huamachuco, La Pincoya. En otros países pasó lo mismo. Se desarrolló donde estaban las condiciones más *charchas* para vivir. Yo creo que tiene que ver con aferrarse a cierta felicidad, por último interna, aunque tu exterior sea la *cagá*".

Meneses cree que el fenómeno se debe a los hábitos de entretenimiento de los sectores populares en Chile: "La gente en ese tiempo escuchaba mucha radio y veía mucha tele, y el *breakdance* llega a través de la tele y la radio. Caló a ese pueblo que le gustaba bailar rocanrol, cumbia, la *hueá* que fuera. Ese pueblo se metió a bailar *breakdance*. Llegó a los lugares más *ñahue*, más pobres".

La calle es el espacio que les permite compartir e intercambiar conocimiento. Ante las dificultades para acceder a contenido extranjero, esta dinámica ayudó a que los jóvenes se interiorizaran en las particularidades del movimiento. Meneses recuerda en su libro *Reyes de la Jungla* a uno de estos personajes: "Una persona importante en mi vida ha sido mi amigo y hermano Claudio Araya. Un hombre como diez años mayor que yo al que conocí en Bombero Ossa. Era un *breaker* de la Quinta Región que vivía en el cerro Forestal de Viña del Mar. Tenía una colección musical tremenda y conocía la historia de cada vinilo. Era un hombre politizado, súper informado (...) sabía un poco de inglés, lo que le permitía ir cachando el contenido político de las canciones".

Otro personaje que será clave en la formación de los jóvenes en Bombero Ossa es Jimmy Fernández. El Panameño, como era apodado en el incipiente movimiento *breaker*, muchas veces hará de profesor entre sus pares. Luego de una adolescencia en el exterior, Fernández forma parte de una generación de hijos de padres retornados del exilio. Los años que vivió fuera, primero en Panamá y luego en Italia, le sirvieron para conocer en profundidad el movimiento hip hop, siendo un entendido en su estética, música y filosofía.

A los 11 años Fernández llega a Panamá, donde presencia los inicios de un movimiento que comenzaba a internacionalizarse: "Yo estaba recién saliendo a mis primeras fiestas. En esa época me acompañaba mi hermano mayor, Claudio. En una de estas fiestas recuerdo que había gente bailando música funk, cuando de repente se arma un círculo. Salen dos cabros a hacer estos pasos extraños, como robóticos, que allá le llamaban

electro. Fue algo mágico. Recuerdo que luego de eso comencé a seguir lo que hacía Michael Jackson. Aparte de sus temas, que son súper buenos, su forma de bailar me llamó mucho la atención”.

En 1982, Fernández ingresa a un internado panameño. Con 12 años, se forma en torno a una fuerte tradición afrocaribeña, particularmente por la orientación adventista de la institución y su nexa con la música góspel: “En el internado el 80% era gente de color, entonces hubo una influencia muy importante de esa cultura. En los guetos de Panamá se habla inglés, o más bien guari-guari, que es un dialecto *patuá*, similar a lo que ocurre con el francés y el créole en Haití. Esta raíz africana está súper conectada con la onda góspel. En el internado nos levantaba a las 5 de la mañana un tipo afrodescendiente que se llamaba Hansel. Se paseaba por los pasillos diciendo, ‘*wake up everybody!*, ¡levantándose!, ¡arriba esos corazones!’ mientras comenzaba a cantar góspel”.

Durante los años ochenta, el canal de Panamá continúa bajo administración norteamericana. Un gran contingente de soldados se establece en las bases militares montadas en el país. Habitualmente, los militares realizaban un par de años de servicio para luego volver a EE.UU., a retirarse y recibir los beneficios que les ofrecía el gobierno. Antes de partir, los soldados solían vender todas sus pertenencias, oportunidad que aprovechó Jimmy Fernández para escudriñar, casi a ciegas, dentro de la música popular afroamericana: “Mi viejo me llevaba a los *patio sales*, que era cuando los gringos, muchos ellos de color, se devolvían y vendían todo. Allá iban a tener auto, casa, todo lo que necesitaban. A mi papá le encantaba cachurear y yo lo acompañaba. Comencé a ver estos vinilos de negros con afro en las portadas, que se parecían a los Jackson 5. Los discos los remataban a 10, 20 centavos. Ahí conocí a Parliament, Funkadelic, George Clinton, Stevie Wonder, Barry White y un montón de gente”. Todo este conocimiento de música soul y funk le servirá posteriormente cuando funde su proyecto musical, La Pozze Latina. En su primer álbum, *Pozzeidos por la ilusión* (1993), “el 90% de los *samplers* son extraídos de esos vinilos”, afirma Fernández.

Al igual que sus pares en Chile, conoció la cultura hip hop a través del cine. En Panamá pudo ver *Beat Street*, *Breakin’* y *Electric Boogaloo*. Jimmy recuerda que en 1984, luego de las películas, “entró la moda del *break*. A todo el mundo le gustaba, y obviamente

a mí también, que me agarró a la edad justa”. Comienza así a practicar sus primeros pasos de *breakdance*, que más tarde le darían fama en la calle Bombero Ossa, junto con su apodo: El Panameño. También se introduce en el rap, primero como fanático, escuchando los discos de Run-DMC: “Cuando los escuché por primera vez me dije, ‘esto es rap’, ahí caché. Fui aprendiendo con las películas, cuando veía a Afrika Bambaataa mezclando discos o la gente que dibujaba los grafitis. Me gustaba cómo hacían las letras. Luego, en Italia, tengo más acceso a los VHS. Vi la película *Wild Style*, donde la gente no actuaba: aparecían tal cual eran”.

En 1985, con 15 años, se muda de Panamá a Italia, donde vive una de las experiencias más importantes de su juventud, conociendo de primera fuente la filosofía del movimiento hip hop: “Justo ese año llega un tipo que en ese momento era *brígido*. Afrika Bambaataa, el fundador de la Nación Zulu, estaba en Roma en un club *under*. Pedí permiso, junté la plata, y nos fuimos con mis amigos a verlo. Llegamos temprano, a la prueba de sonido. Ahí estaba él, dando entrevistas a un grupo de periodistas. Nos acercamos y lo saludamos. Lo conocimos junto con mi grupo de amigos y nos habló sobre la cultura hip hop y la Nación Zulu. Estaba tan emocionado que esa noche no llegué a mi casa porque me quedé toda la noche bailando *breakdance* en la calle. Fue una explosión para mí, como un bautizo”.

Mientras que en Chile el *rapdance* recién empieza a aparecer tímidamente por la televisión, en Europa “la moda del *breakdance* comenzaba a irse”, indica Fernández. “Sólo algunos locos seguíamos bailando. Pasó la moda y se quedó la gente a la cual le gustaba en serio”. Junto a un grupo de amigos y a su hermano mayor, Claudio Fernández, forma una agrupación de *breakdance* llamada Panama Red: “Yo entré al grupo teniendo 15 años, cuando sucedió lo de Bambaataa. Dejé todo de lado para dedicarme por completo al *break*. Estuvimos en la Feria di Roma, que es tremendamente grande. Bailamos en representación de una academia que nos consiguió auspiciadores”. La presentación en dicha feria le dio pistas acerca de las posibilidades de hacer su pasión por el hip hop algo profesional: “Ya no estaba la vieja que te decía, ‘llegas con toda la ropa sucia’. Teníamos nuestra ropa para bailar. Si te dedicas, puede funcionar. Son señales”.

Posteriormente, entre el circuito de *breakers* de Roma comienza a circular la información de que en otras ciudades de Italia y Europa se hacían fiestas Zulu, emulando al Bronx. Fernández recuerda: “Llegaba gente de todas partes, unas 200 personas que se veían por primera vez. Era una explosión. Había batallas de *breakdance* que duraban horas. Cuando todo el mundo se agotaba, llegaba el turno de los *DJ's*. Luego comenzaba a correr un micrófono abierto. Para todos quienes querían rapear, ese era el momento”. Estas fiestas marcan las primeras señales de la construcción de una comunidad hip hop en Europa, donde Jimmy Fernández también fue un sujeto activo: “En una de estas fiestas tuve mi primera experiencia rapeando para unas 100 personas. Ahí me dije, ‘esto es serio’”.

A dos años de su primera experiencia como *MC* –maestro de ceremonias-, Fernández vuelve a Panamá, donde intenta formar un proyecto de rap sin mucho éxito: “Tratamos de armar algo con un cabro que se llamaba Rodney Clark, más conocido hoy en día como El Chombo. Él era un *DJ* que ponía rap, luego empezó a hacer *raggamuffin*, que es lo anterior al reggaetón. Su canción más conocida hoy es *El gato volador*”. Sin muchas posibilidades de crear algo en Panamá, tiene la oportunidad de emprender un nuevo rumbo: “Había muchos problemas sociales con la dictadura de Manuel Antonio Noriega. No había hip hop ni tampoco estaba haciendo nada bueno; toque de queda y para la casa. De repente mi viejo me dijo, ‘vente a Chile’. No lo pensé dos veces. Llegué a Chile con 18 años”.

Fernández llega a Santiago en 1988, donde es recibido en la casa de sus tías en la Villa Frei de Ñuñoa. Aprovechando los conocimientos de orfebrería que adquirió en Italia, encuentra trabajo en una joyería del sector oriente de la capital. Animando su jornada junto a sus casetes de rap, comienza a llamar la atención de sus compañeros: “Trataba de meterles conversa hasta que uno de esos personajes me dice, ‘oye, ¿cachaste que la otra vez en la televisión salieron unos compadres bailando como robot? Decían que se juntaban tal día en el Paseo Ahumada a bailar’. Así que fui para allá, a ver si los pillaba”.

A partir de este episodio se concreta el primer encuentro de Jimmy Fernández con el pequeño circuito de *rapdance*. Luego de esta interacción, el movimiento se valdrá de sus vastos conocimientos para interiorizarse en el mundo del hip hop: “Cuando llego al Paseo Ahumada veo a humoristas, tipos vestidos como Michael Jackson, otros bailando disco, otros haciendo de mimos. En el Paseo Ahumada había de todo pero no vi a ningún *breaker*.”

Luego llego al pasaje Bombero Ossa, no había nadie. Empiezo a preguntar y me dicen que a veces se juntan unos chiquillos a dar vueltas en el piso, así que me puse a esperar. En eso veo que llegan unos cabros. De repente uno de ellos se agacha y comienza a hacer un juego de piernas, después viene otro y comienza también. No había radio, no había música, eran súper pocos. Con suerte, diez personas”.

Jimmy se acerca a este grupo con la intención de compartir su repertorio de pasos, dejando a los muchachos maravillados: “Ellos bailaban hacía unos cinco años. Yo venía bailando *brígido*, hacía un montón de juegos de piernas y combinaciones de pasos. Cuando me puse a bailar quedaron *pa’ atrás* al toque. Comencé a explicarles pasos que no conocían, cosas que no habían visto”. Tras el encuentro, comienza a visitar con frecuencia el pasaje Bombero Ossa, transformándose en una atracción más del centro de Santiago. “Querían ver bailar a El Panameño”, recuerda Fernández.

Más allá de un show callejero, su incorporación al reducido círculo *break* fue un aporte y una fuente de interés para futuros bailarines: “La gente comenzaba a sumarse. Querían aprender a bailar y de repente era imposible que diera abasto. Había ocasiones en que hablaba con tres personas al mismo tiempo”. Cuenta, acto seguido, que “tenía un libro con una cantidad enorme de información sobre el hip hop. No solamente de *breakdance*, sino que de los grafiteros, los *DJ's*, los raperos; incluso tenía información del *look* que se usaba. A ese libro le pusieron automáticamente la biblia”.

Los *breakers* de Santiago comienzan a entender el hip hop como un movimiento más allá del baile. Toman conciencia de que todo estaba interconectado. “Ahí comenzó a cambiar la cosa. Traje fotos de grafiteros y ellos empezaron a relacionar todo. Cuando llegué acá no existía la palabra hip hop: decían *rapdance*”, cuenta Fernández. “El primer taller de hip hop que hice en mi vida fue en Bombero Ossa”.

La historia es corroborada por los testimonios de Eduardo Miranda, de Los Marginales, y de Lalo Meneses. “Cuando llega el Jimmy trae material nuevo”, recuerda el primero, poniendo como ejemplo “un libro de grafiti, que era como la biblia para quienes estaban recién empezando”. “Cuando el Jimmy era joven, bailaba y dejaba la *cagá*”, complementa Meneses. “Se llenaba de gente que iba a ver al panameño que bailaba. Alrededor de los *breakers* llegaba un público, y en ese público andaban *hueones* cantando

la mano, los lanzas. Entonces llegaban los pacos y se llevaban a todos. Al Jimmy se lo llevaron en cana cualquier vez. A mí igual”. Ahí estaba la primera piedra del movimiento.

Parte de este fenómeno en desarrollo queda registrado en el documental de Teleanálisis *Estrellas en la Esquina* (1988). Protagonizado por Lalo Meneses, el video muestra a los jóvenes bailarines de la población Huamachuco en su peregrinación de todos los sábados hacia el centro de Santiago, donde se encuentran con otros jóvenes con inquietudes similares: “Vamos a Bombero Ossa, la calle que está entre el Paseo Ahumada y Bandera. Ahí nos juntamos a bailar con otros muchachos que son de varias partes de Santiago”, dice Meneses, quien también se refiere al sentido de comunidad que se ha formado en torno al baile: “Hay distintos grupos, pero llegando allá nos llamamos *Unite Break*, unidos por el break”.

A pesar que aún se encuentran en una etapa de descubrimiento, ya existe una conciencia social que se irá desarrollando. Grandmaster, uno de los *breakers* mayores de Renca, reflexiona: “Ser un *breaker* es ser un comunicador social basado en lo que está pasando, en lo que está mal y hay que cambiar”. De ahí viene, a su parecer, la palabra *break* “cambio, quiebre. Hay que llegar al cambio total, que es vivir en paz. Llevamos años y no se ha logrado. Tenemos que cambiar la pobreza, la desigualdad”. El video cierra con un rap de Lalo Meneses:

Este ritmo marginal/que nos muestra el bien y el mal/luchando con optimismo/contra el odio, el egoísmo/Luego luchar por dinero/a ver quién llega primero/al final estoy cesante/esto es desesperante/son mentira los negocios/en el POJH yo no soy socio/Dicen que hay empresarios/yo vendo helados y diarios/y no sigo criticando/esto se está terminando/llega el rap a las esquinas/para mí es medicina.

En esta ciudad, donde brilla el baile/ también la pobreza, también el hambre/somos todos juntos los hermanos break/con nuestras pinturas y revolución/ya lo rechazamos y dijimos ¡No!

Principiando los '90, el pasaje Bombero Ossa se cierra, lo que obliga a los jóvenes a trasladarse hacia el Paseo San Agustín. En este traspaso, la generación pionera toma nuevos rumbos, principalmente enfocados en seguir carreras musicales. Eduardo Miranda recuerda: “Yo lo veía como un escape a toda la mierda de los milicos. Te metías en un mundo nuevo y libre, donde podías inventar cosas y bailar, que a mí me encantaba. Fue como una salida.

De hecho lo importante del hip hop es eso: te entrega una herramienta para superarte a ti mismo y salir del suburbio”.

Lalo Meneses también reflexiona en torno al espacio que crearon en el señalado pasaje y el precedente importante que marcó: “Se empezó a formar una unidad. Era una cosa que no tenía ambiciones políticas ni artísticas. Era, juntémonos ahí porque el piso es bacán, estamos piola, el Paseo Ahumada está al lado, Bandera está allá, aquí no pasa nada. Llevemos la radio y bailemos en el piso. De ahí se transformó en una *hueá* que duró mucho rato. Luego, el año '90, cerraron la calle y sacaron las baldosas. Yo creo que por eso la cerraron. Esa es la realidad de cómo nace el *break*. Viene de los barrios más populares, más humildes, y bien que sea así”.

Las primeras agrupaciones de rap: Los Marginales, Latin Posse y Panteras Negras

Estrellas en la Esquina llamó la atención de Pedro Foncea, músico de la banda De Kiruza, agrupación que mezcla ritmos afroamericanos tales como el soul, el jazz, el funk y ese nuevo estilo llamado hip hop. De Kiruza se forma en 1987, a partir de un taller de literatura que imparte el escritor Martín Cerda. Foncea y Mario Rojas se conocen en este taller donde, junto con compartir textos, también hablan de música: “Me enamoré de las composiciones de Mario y comencé a hacer versiones de sus canciones”, cuenta Foncea. “Un día llevé mi batería, empezamos a tocar juntos y nació la banda”.

El interés de Foncea por la raíz popular africana viene de sus padres: “Mi mamá es afrodescendiente y mi papá escuchaba mucho soul: Marvin Gaye, Stevie Wonder, Aretha Franklin, pero también Víctor Jara y Nueva Canción Chilena, todo mezclado. Tengo recuerdo de haber estado en fiestas de mis primos donde se escuchaba toda ésta música junta”. Antes de formar De Kiruza, realiza un viaje a Estados Unidos con sus padres, oportunidad que le permitió palpar la efervescencia de la cultura afroamericana: “Estábamos haciendo un negocio de paltas con varios parceleros, incluido mi abuelo. Por eso es que el año '84 viajo con mis papás a EE.UU., en representación de esta gente. Estuvimos en Nueva York y Nueva Orleans. Yo en esa época tenía 17 años y me cambió la

vida porque se estaba viviendo toda la frescura. Me gustaba ir a los puertos, a las plazas y conocer a la gente. Pude ver en persona nacer la cultura hip hop”.

De vuelta en Chile, Foncea forma De Kiruza con la idea de recoger todas estas influencias: “Lo mío siempre fue la diáspora. Sin pensarlo, para mí siempre fue lo afro en todo su ámbito. Creo que el aporte afroamericano es el mayor aporte a la música popular en el planeta, sin duda. Es lo que ha influido todo: la música, la forma de vestir, de hablar. Culturalmente es muy fuerte, es una forma de arte elevadísima”. Foncea tiene intenciones de integrar hip hop a su proyecto musical. Comienza a pasearse por Bombero Ossa, donde logra dar con el famoso Panameño, quien recuerda ese encuentro: “Yo en ese momento era el único que hacía *beatbox*. Cuando el Pedro me escuchó me dijo, ‘estás en el grupo’ y me invitó a la sala de ensayo. De ahí salió el primer disco de De Kiruza, donde aparece el tema *Algo está pasando*, donde yo hago *beatbox*. Se grabó el año ’88, en el estudio Filmocentro de la Plaza Ñuñoa”.

Junto a su padre, Pedro Foncea Navarro, también ayudará a fomentar la producción y conciertos de las primeras agrupaciones de hip hop, siendo una suerte de mecenas: “Él tenía una visión futurista. En mi caso era una ayuda espiritual y monetaria, en lo concreto, a muchas personas. Mi papá tenía buena situación económica en ese tiempo: era abogado laboralista y había ganado un par de juicios. Lo importante de su ayuda fue que llegó a financiar producciones en las poblaciones o barrios donde poco y nada había de cultural en ese momento. Ayudó a desarrollar el movimiento en la producción a bandas que estaban comenzando”. Fernández también recuerda con cariño el apoyo de Foncea padre: “El papá de Pedro, gran visionario, me decía: ‘Jimmy, va a tocar Pedrito con De Kiruza ¿Por qué no te haces una selección de los mejores cabros que hacen *break*?’”. La idea era que cuando estuviésemos tocando *Algo está pasando*, se alargara la pista para que bailaran los muchachos”.

Fernández se integra definitivamente a De Kiruza, con quienes organiza las primeras fiestas Zulu en Santiago, además de tocar con la banda en circuitos más ligados a lo artístico/político, como el Café del Cerro. Ser un miembro permanente le permite conocer el rubro desde una perspectiva profesional. Aprovechando el impulso, Fernández

concreta un sueño acariciado desde sus años viviendo en Roma y forma Latin Posse, su primera agrupación de rap, que posteriormente será conocida como La Pozze Latina.

Por su parte, Meneses también se ve beneficiado por la ayuda de Pedro Foncea. En su libro *Reyes de la Jungla*, recuerda aquel primer encuentro: “Un día Pedro Foncea decidió ir a buscarnos a la Huama (...) Recuerdo ver llegar a Pedro con su abrigo largo, su ropa de colores africanos, su gorra y una gran sonrisa. Para nosotros era emocionante verlo ahí, porque ya conocíamos a De Kiruza e incluso habíamos bailado en la calle con canciones de su casete. Pedro nos habló esa tarde sobre rap, y nos empujó a tomarlo en serio”.

Por aquellos años, Meneses se ve en la obligación de replantear sus prioridades y toma la decisión de dejar el *breakdance*: “Tenía dos intenciones de vida en ese momento. Primero, iba a empezar a trabajar en las Juventudes Comunistas. Me llaman a militar el año '88. Como yo organizaba cosas en el barrio me dijeron, ‘nosotros queremos que empieces a trabajar para la jota’. Por familia me tocó militar duro porque estaba la *hueá* del No y se suponía que podía haber fraude”. Con menos tiempo para el baile y motivado por el encuentro con Foncea, decide dar un giro a sus gustos sin dejar de lado el hip hop: “Me quedó espacio para el rap, no tanto para el *break*. Empecé a ir a reuniones, decidí dejar como mi expresión el rap y enfocarme a desarrollar el disco de rap con los cabros. Ahí empecé a militar”.

Meneses se asocia con su amigo Gudy para comenzar su incursión musical. Va hasta su casa con una amplia colección de discos y le propone, casi como una visión, formar un grupo de rap: “El Gudy era un *DJ* y un compañero de baile callejero. Una tarde llego a su casa y le cuento mi sueño de la noche anterior: Nos vestíamos con chaquetas de cuero negro y cantábamos en un estadio. Nos llamábamos Panteras Negras y éramos un grupo de rap”, escribe Meneses en su libro, quien luego añade: “Vengo a contarte esta *hueá* porque creo que tenemos que hacerlo en serio”.

De esa manera comienzan a hacer canciones y graban su primera maqueta en casete. Entusiasmado, Lalo decide enviarle la cinta a Pedro Foncea. A pesar que la calidad de este trabajo es casera, Foncea logra percibir el talento en ella. Para motivar la carrera de los jóvenes, les obsequia un aparato que les permitirá concretar el camino de un disco

profesional. Meneses lo cuenta así en *Reyes de la Jungla*: “Un día el Pita -futuro miembro de Panteras Negras- me dijo que se había encontrado con el Pedro y que le había dicho que por favor fuera a su sala de ensayo (...) Cuando llegué, lo vi muy serio. Sus temas están increíbles, me dijo, y tengo un regalo para usted, Lalito. Entonces me pasó su batería digital Casio RZ-1. Era una máquina de ritmo que no muchos grupos usaban, porque todavía no era común en Chile”.

Fue con esta batería electrónica que se grabó el primer álbum de Panteras Negras, *Lejos del centro* (1991). Foncea recuerda al respecto: “Yo me siento muy ligado al nacimiento del hip hop en Chile. Siempre fue la sabrosura del barrio, la joya del barrio, el acento que siempre ha puesto gente como Lalo Meneses, que le resulta natural”. Lalo Meneses, por su parte, añade en su libro: “Para mí, tener una máquina así era un empujón en el tiempo. Mientras Pedro me enseñaba a usarla, pasaban por mi mente sonidos e imágenes sin parar. Creo que al recibirla lloré y prometí seguir, hasta ser el mejor junto a los cabros de la Huama”. La máquina de ritmos, dicho sea de paso, era la misma que usaron Los Prisioneros para grabar su segundo disco, *Pateando piedras*. Años después, Lalo se encontraría e intercambiaría instrumentos con Jorge González, retornando la caja de ritmos a su dueño original.

El tercer grupo de esta primera generación de rap es Los Marginales, formado por Eduardo Miranda, alias Lalo Marginal. Antes de conformar su banda, comienza a incursionar en las mezclas y los ritmos de manera instintiva: “En ese tiempo yo era puro *b-boy*, bailarín de *break*. También me acuerdo que hacía de *DJ* en las fiestas. No tenía tornameas: hacía mezclas con dos caseteras y un mixer, lo que era mucho más complicado. Así mismo es como hice las primeras pistas de Los Marginales”. A diferencia de Latin Posse y Panteras Negras, Lalo Marginal se relaciona con otros movimientos musicales *underground* que se desarrollaron en Santiago durante los '80, el punk y el thrash. Miranda recuerda: “Marginales también hacía punk, pero era por un tema que el Memo, mi cuñado en ese entonces, venía de la onda más rockera. Luego de un tiempo adquirí un teclado y una tornamesa con que hacía las pistas. Eso fue ya cuando hicimos el disco”.

Cuando Miranda comienza su carrera musical, el proyecto llama la atención de la escena de la artes de Santiago: “Hubo un evento que se llamaba La Fiesta de la Primavera,

se hizo en la Plaza Brasil”, recuerda. “Estaban también Santiago Rebelde y Fiskales Ad-Hok. En esa tocata dejamos la *patá* porque era novedoso. Se nos acercaron unos compadres que eran amigos del Andrés Pérez. Venían llegando de Europa y tenían la idea de hacer una fiesta con música, teatro y performances. Las famosas fiestas Spandex. Fue una de las primeras actividades bohemias que se hicieron acá”. Tocando en una de estas fiestas, Miranda conoce a Sebastián Levin, baterista del grupo Electrodomésticos, quien los invita a grabar en su estudio: “En ese tiempo no habíamos grabado nada porque era caro. Llegamos a la casa de Carlos Cabezas y grabamos un tema. Nos hizo una maqueta y empezamos a tocar por Santiago”.

Contrario a la naturaleza del rap, Los Marginales comienzan a hacer shows mayoritariamente en el sector oriente de Santiago: “Empezamos a hacer más tocatas para la élite, casi puro barrio alto. Mucha gente más ligada al hip hop no nos conoció porque tocábamos allá arriba. Lo que sí nos conoció harta gente del arte. Lo que queríamos hacer era cantar en vivo”. La banda de Miranda se valdrá de estos conciertos para reunir fondos y grabar en 1989 un disco que será publicado hasta el año siguiente, vía Sony Music.

El caso de Latin Posse fue bastante similar, pues tuvieron que insertarse en el circuito *underground* para dar a conocer su música. Y en algunos casos el público, dado el desconocimiento, los trató con hostilidad. “Nosotros tres éramos las únicas bandas de rap que existían, así que tuvimos que ganarnos un lugar”, cuenta Jimmy Fernández: “Nos tocaba compartir escenario con bandas como Vandalik, Políticos Muertos, Fiskales Ad-Hok. Debido a la represión, la juventud en esos tiempos era súper oscura. Puros cabros pateando la perra *pesa'o*. Más encima se tomaban unos copetes y dejaban la *cagá*. Una vez en Estación Mapocho, en el Encuentro Nacional de Arte durante el día de la contracultura, estaba tocando con Latin Posse cuando un punk me tiró una botella y me rompió la frente. Sangrando y todo seguí cantando y lo mandé a la *conchesumadre*. Era una juventud muy autodestructiva”.

Tomando un rumbo completamente opuesto, los Panteras Negras debutan el 14 de diciembre de 1988 en la población Huamachuco, en un festival realizado en memoria de Marcelino Marchandón, joven asesinado por la CNI a pasos de su casa, en la misma población. Lalo Meneses completa la agrupación con sus compañeros de baile: Chino

Máquina, haciendo *beatbox*, y Kalkin y Gudy, manejando las tornamesas. “Subimos esa tarde al escenario con los tocadiscos. Era emocionante empezar ahí, si bien nada estaba muy preparado y todo iba sucediendo como en una secuencia”, escribe en su libro. Conforme a la tradición militante de Meneses -por aquel entonces desconocida públicamente-, Panteras Negras tocó su primer repertorio en vivo destacando el contenido político de sus letras: “Tocamos Gritos de la calle, Tontos ricachones y Desde la basura”, recuerda Meneses. Algunos extractos de la letra de Tontos Ricachones se oyeron así:

Que aprieten los cinturones/estos tontos ricachones/para que escuchen las rimas de mis motivaciones/Los que atienden los reclamos en las instituciones/son unos desgraciados, unos maricones/Siete tazas de café, chismes y caluines/van mostrando su sonrisa y pensamientos ruines/Dicen, póngase a la fila, tienen que esperar/vuelva el fin de semana o en un año más.

Como no he tenido ahorro en más de veinte años/no me he comprado una pala para hacerme otro baño/Mierda en televisión que da tanta porquería/donde meto lavaplatos si no tengo cañería/donde meto el bidet, la tina y la taza/si tengo un hoyo de tierra dentro de la casa.

Luego de sus debuts, tanto los Panteras Negras como De Kiruza comienzan a presentarse en actos políticos previos al plebiscito de 1988, en apoyo al No: “Nosotros partimos tocando en actos políticos, luego Pedro nos invita a participar en las concentraciones del No. Estuvimos en varias. También comenzamos a presentarnos en distintos actos que se hacían en las periferias de Santiago. Íbamos a todas las poblaciones”, cuenta Meneses. En *Reyes de la Jungla* añade: “Tocábamos en juntas de vecinos, agrupaciones sindicales y barriales. Si íbamos a La Bandera, a La Victoria, a La Legua, a La Pincoya o a la Santa Olga pasaba más o menos lo mismo: después del show nos invitaban a comer completos, tallarines o pescado frito, todo hecho sobre la base de organización y mucho cariño. Nos gustaba esa energía. En algunos lugares fuimos queridos como familia por gente con quien establecimos un fuerte vínculo de hermandad y de apoyo”

Al poco andar de la banda, Lalo Meneses descubrirá a Public Enemy, que le llamará la atención por su carga política, afín a la suya: “Un día el Jimmy me dijo, mira, esto se está escuchando afuera. Era *Fight the Power Home Video*, donde nos quedaba súper claro cómo era la *pará*, porque estaba con imágenes, con entrevistas. A partir de eso ya podíamos

entender mucho más claramente lo que los locos decían, lo que planteaban. Me resultaba muy cercano”.

Antes de conocer a Public Enemy y su vínculo con la organización, Meneses nombra a su banda Panteras Negras: “Para mí fue una sorpresa cuando leí que se hacían llamar los Panteras Negras del rap. Public Enemy se inspiró en eso para dar su nombre y yo igual. Nos pusimos Panteras Negras pensando en el Frente Patriótico”.

Fue en 2011 que Meneses abrió el show debut de los norteamericanos en Chile, aprovechando la oportunidad para compartir experiencias: “Cuando nos conocimos con Chuck D, el loco dijo que quería puro conocernos. Le conté por qué nos pusimos así y me dijo que nos había unido una *hueá* en el tiempo, que siempre habíamos pensado parecido. Él también era un *hueón* que en su lugar estaba ligado a los movimientos de izquierda”.

El ingreso a los '90 significará para el hip hop chileno la consolidación de una cultura. Tras el cierre del pasaje Bombero Ossa y el traslado al Paseo San Agustín, los breakers se trasladan en 1992 a la Estación Mapocho, donde permanecen hasta el final de la década. De esa última generación saldrán Juan Salazar y Fabián Sánchez, quienes luego del baile formarán un dúo de rap llamado Tiro de Gracia.

Contando con bailarines y unos pocos grafiteros, el factor musical estaba en deuda. Falta un elemento para hablar, propiamente, de una escena musical. Serán Los Marginales, Panteras Negras y Latin Posse quienes llevarán al hip hop chileno hacia su consolidación. Contando con un repertorio propio y actividad constante por eventos en Santiago, en 1990 ocurrirá el hito que marca el inicio definitivo de la escena hip hop.

CAPÍTULO IV: LA CONSOLIDACIÓN

El primer encuentro de hip hop en Santiago

“Si hubiese que ponerle fecha de nacimiento al hip hop en Chile, sería el 16 de junio de 1990”. Así de categórico es Lalo Miranda, organizador del primer encuentro de hip hop en Santiago, realizado en el Gimnasio Manuel Plaza de Ñuñoa. Si bien ya se habían hecho actividades donde participaron Panteras Negras, Latin Posse y Los Marginales, así como las fiestas Zulú, por De Kiruza, esta fue la primera vez que un show se enfocó por completo en el hip hop. Contando con estas tres clásicas agrupaciones reunidas, es la primera jornada que se reúne en torno a las cuatro ramas del hip hop, con un grafiti en esos años muy primitivo aún.

En aquel año, Miranda formaba parte de una agrupación de militantes del Partido Humanista: “El que hacía estas reuniones era el hermano del Alcalde de Ñuñoa en ese tiempo. Nos pidieron proponer actividades culturales. Yo dije que bailaba y hacía rap, y que podía organizar un concierto”. Luego de algunas conversaciones, Miranda consiguió la autorización para utilizar el Manuel Plaza, que desde finales de los '80 solía convocar conciertos de punk y metal cada sábado: “Creo que funcionó porque era algo novedoso y raro. Se me dio la mano de suerte”. Además de contar con Los Marginales, el festival sumó a Panteras Negras, Latin Posse y un grupo punk llamado WC.

Jimmy Fernández se suma a las palabras de Miranda, apuntando que el encuentro, que congregó a unas 600 personas, estuvo marcado por el desconocimiento de los técnicos en cuanto a la música hip hop: “Me acuerdo de la prueba de sonido. Los sonidistas nos preguntaban dónde teníamos los amplificadores, dónde estaba la batería. Les explicamos que hacíamos rap, que los ritmos los hacíamos con *samplers* y baterías eléctricas. También nos preguntaban por qué traíamos tocadiscos, yo les explicaba que con los vinilos hacíamos *scratch* ‘¿Squatch? a ver, dale con el squatch’, decían. No entendían nada. Era parte de la barrera cultural que creó la dictadura y recién se estaba abriendo”. Miranda complementa: “No había ningún referente, así que lo hicimos a lo que saliera”.

Por su parte, Panteras Negras llevaba de dos años presentándose en poblaciones de Santiago. “En esa tocata ya se mostraba material de cada uno”, cuenta Meneses. “Nosotros teníamos el repertorio de *Lejos del Centro*. El público base eran todos los *breakers* de Bombero Ossa. Por alguna razón que desconozco también tocaban unos punk que se llamaban WC. Me acuerdo que los *breakers* empezaron a tirarles *hueás* mientras tocaban”.

La máquina de ritmos regalada por Foncea les ayudó a mejorar su sonido, prosigue Meneses, aprovechando el concurrido concierto como vitrina para mostrarse a nuevos fanáticos: “Mientras cantábamos, la gente hacía *breakdance*. Había unas 500 personas. Después empezó a llegar gente a las galerías. Entre toda esa gente estaba Viviana Larrea, la hija de Ricardo Larrea García, director del sello Alerce. Ahí nos vio por primera vez. También llegaron varios punks. Esa tocata se hizo esencialmente para la gente de Bombero Ossa y se llenó. Para nosotros era la *cagá* porque así es como lo habíamos visto en las películas. Estábamos súper emocionados”

Tal como lo recuerda Miranda, “después de eso se empezó a llamar hip hop como movimiento completo. Comenzaron más cabros a rapear”. Meneses concuerda y agrega: “Durante los ’90 se desarrolló el movimiento hip hop. Lo que había antes en Bombero Ossa no era una escena. La escena parte con las actividades de rap, los recitales, las fiestas y grabar discos”.

El ejemplo de este primer show fue una escuela para sus espectadores. Entre ellos, una joven Anita Tijoux, recién llegada de Francia, con apenas 13 años: “Lo primero que conocí fue los Panteras Negras. Fue mi primer acercamiento con la escena nacional y me encantó. Luego los vi en la Huamachuco y aluciné”.

Si bien este encuentro no se repitió, sentó bases sólidas para una escena, incluso si en los años siguientes dos de estas tres bandas estuvieron inactivas, una de ellas de modo definitivo. En 1992 Jimmy Fernández debe disolver Latin Posse: será padre y viaja a Europa en busca de oportunidades laborales. El viaje le servirá para recibir influencias, escribir canciones y replantear en 1993 su proyecto musical, rebautizado como La Pozze Latina. En cuanto a Los Marginales, se separan a tres años del encuentro. Memo, guitarrista, comienza sus estudios universitarios, mientras que Tan, baterista, se va de Chile. La banda se disuelve habiendo lanzado un álbum de estudio.

Tras la presentación en el Gimnasio Manuel Plaza, Panteras Negras lanza su disco debut, *Lejos del centro* (1991), con el sello Liberación. El mítico show de Ñuñoa les permitirá entablar conversaciones con Ricardo Larrea García, quien les ofrece grabar para sello Alerce y así lanzar su segundo álbum, *Reyes de la jungla* (1993). Dos álbumes en un par de años les permitieron tener una carrera activa y el interés de la prensa, todo esto de la mano de un éxito del hip hop a nivel mundial que también los ayudó. “Después que sacamos nuestro disco, todo en esa misma época, empezamos a tocar en todos lados. Empezaron a aparecer nuevos grupos, había un público”, recuerda Meneses: “La gente que gustaba del rap no solo empezó a ser la gente de Bombero Ossa. En los ’90 el rap se expandió mundialmente, empezaron a entrevistar a quienes rapeaban en castellano. Nos llamaban a entrevistas de los diarios, a Extra Jóvenes o programas de La Red”.

Rap activista y la persecución de La Oficina

En los ’90, la escena también se transforma en una potente herramienta para movilizar a la juventud en torno a distintas actividades culturales. El sociólogo Pablo Cottet menciona las labores que realizó en conjunto con el movimiento: “En los primeros gobiernos de la Concertación, el programa hablaba de generar procesos de integración para enfrentar la exclusión que dejó la dictadura en las poblaciones. En ese contexto apareció el hip hop en todos lados. Inventábamos fondos para financiar proyectos juveniles, donde trabajé con los Panteras Negras y De Kiruza. Desde sus inicios, ellos miraron el hip hop como un movimiento popular. Lo que para los gringos era una problemática racial, acá era un tema de clase y conectaba con la lucha de lo popular”.

Antes de viajar a Europa, Jimmy Fernández también colabora en estas políticas de integración, realizando talleres en la Casa Verde, un centro cultural ñuñoíno. La casa acogía a niños y jóvenes que volvían del exilio junto a sus familias. En uno de estos talleres, Fernández se encuentra con una pequeña Ana Tijoux, ya interesada en el movimiento local: “Nos dijeron que venía un grupo de niños retornados de Francia y que les gustaba el hip hop, así que me llamaron para hacer un taller. Cuando llego a la casa, veo a seis niños de unos 12 años bailando rap. Entre esos niños había una niña muy chica y flaquita, esa era la Anita”. La hoy consolidada rapera también tiene presente dicha anécdota: “La Casa de la

Juventud reunió a mucha gente que venía de todas partes. Yo llegaba con uniforme a bailar *break*. Recuerdo perfectamente de mirar al Jimmy y ver que bailaba *bacán*. Como él era un poco mayor que yo representaba como a un maestro”.

Por su parte, Panteras Negras sigue inmerso en la escena hip hop que ellos mismos forjaron, a medida que van radicalizando su discurso y su acción. La agrupación de la Huamachuco recibe el respeto de la comunidad, mucho más numerosa que en los '80, así como también una estricta vigilancia y persecución por parte de aparatos de seguridad del Estado. Durante el gobierno de Patricio Aylwin nace la Dirección de Seguridad Pública e Informaciones. También conocida como La Oficina, este organismo se encargó de controlar y hacer caer distintos movimientos de izquierda que no fueron partícipes de la transición democrática y que adherían a la lucha armada. De la mano con su trabajo en las poblaciones santiaguinas, Panteras Negras comienza a forjar lazos con algunos de estos grupos: “Toda la vida hemos estado vinculados al desarrollo de las políticas de los barrios”, comenta Meneses. “Cuando el Partido Comunista se hizo legal, dejó atrás a los otros grupos de izquierda, que seguían trabajando en los barrios, activando juntas de vecinos, federaciones estudiantiles y también haciendo acciones. Seguimos trabajando culturalmente y moviéndonos en esa escena, que era de la izquierda revolucionaria”.

Junto con ser militante de las Juventudes Comunistas, Lalo Meneses comienza a tener una cercanía con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, lo cual lo pone en el radar de La Oficina: “Tuve una relación política con el Frente por muchos años. Tocábamos en los aniversarios y trabajamos con las Milicias Rodriguistas. A partir de eso, hubo un estigma que nos siguió”. Meneses recuerda haberse sentido vigilado: “Los agentes de La Oficina no eran *ratis*, era gente política que se metía en los grupos a *sapear*, coordinada con los pacos”.

Haciendo un trabajo desde organizaciones políticas y comunitarias con enfoque revolucionario, Meneses afirma que existía una particular atención a sus conciertos, puestos en la mira de un amplio contingente policial: “Hubo una fijación de parte de los organismos de seguridad y Carabineros con nosotros. Por los vínculos que teníamos con las barras bravas, con las organizaciones mapuche que estaban naciendo en el sur, con las

organizaciones estudiantiles de Concepción, la UPLA. Estábamos conectados con puros *hueones* malos (risas)”.

De esta etapa, Meneses recuerda con especial afecto un aniversario de la población La Victoria, en el cual se presentó Panteras Negras, no sin antes hacer los saludos respectivos. “Vamos a partir y los locos del Frente nos dicen: ‘Hermano, nosotros vamos a salir y después ustedes tocan. Hacemos el saludo, tiramos un *rafagazo* y ustedes empiezan’. Hicieron el saludo, pum pum, y empieza el *beat*. Eran puros encapuchados que estaban arrancados. Era una locura”. Para Meneses, la historia del Partido Panteras Negras tiene similitudes con la del Frente Patriótico. Vincularse en este tipo de actividades le daban más sentido a su proyecto de rap: “Me dio algo así como un escalofrío, porque sentí que el nombre Panteras Negras tenía una razón y una fuerza en nosotros”, señala en *Reyes de la jungla*.



(Fotografía de Pepe Durán, de su libro *Generación Rebelde*)

Luego de participar en el aniversario de La Victoria, Panteras Negras da un show en la Cárcel Pública para los presos políticos de distintas agrupaciones armadas: “Tocábamos en las canas donde estaban los cabros presos, no sólo del Frente, sino que también del

[Movimiento Juvenil] Lautaro y del MIR”. Y añade que presencia el nacimiento de grupos de resistencia mapuche: “Nos movíamos al sur, donde se estaba formando recién la CAM [Coordinadora Arauco-Malleco]. Tocamos en sus primeros eventos. Eran fuerzas de ex-miristas y ex-frentistas”. Tras evocar el tema, Meneses remata: “Tuve una relación con gente que estaba planeando rescatar un hermano en *cana*, hacer una recuperación, o *pitiarse* una torre. Me relacionaba con todos esos *hueones*, entonces había una fijación y un seguimiento que nos golpeó varias veces”.

Las conexiones de la banda comienzan a enervar a las fuerzas del orden. La canción *Guerra en las calles* marca el *peak* de la enemistad con Carabineros. En un ataque directo a la policía, uno de sus pasajes dice:

Paco corrupto/cerdo ignorante/no eres mi amigo ni lo fuiste antes/Los apaleos en la avenidas/Pobres ambulantes se queman la vida/El delincuente entrega lo ganado/y los cerdos lo dejan libre de pecado/Hay una guerra en las calles/escrita está la oración/hay una guerra en las calles;/cerdo corrupto y ladrón!



(Fotografía de Lalo Meneses, de su libro *Reyes de la Jungla*)



(Autor: Pepe Durán, de su libro *Generación Rebelde*)

En el Festival Víctor Jara, realizado en 1995 en el Estadio Nacional, Carabineros concreta la persecución. Luego de terminar el show de Panteras Negras con la canción *Guerra en las calles*, una persona de la organización se acerca a Meneses. “Me dijeron que afuera estaba el subdirector general de Carabineros y que quería hablar conmigo”. Carabineros lo detuvo, acusándolo de porte ilegal de armas, y lo interrogó: “Cuando me llevan, me las dijeron todas. Usted ha participado en esto desde chico, has andado armado *caleta* de veces, te has agarrado con *hueones* del público, has sacado el fierro, te hemos visto y tenemos fotos. *Voh te vai*’ a ir en cana, porque esto es una justificación para ver qué haces tú y tus amigos, que de seguro tienen vínculo con *hueones* de grupos armados. Así que vamos a llegar hasta el fondo y los vamos a meter a todos en cana, porque *voh estai*’ metido en cosas malas, cabro, me dijo el *hueón* que me entrevistó”.

Luego del interrogatorio, Lalo Meneses es acusado por injurias y calumnias por *Guerra en las calles*, siendo su abogado el actual parlamentario comunista Hugo Gutiérrez. Cuenta que “antes de entrar, [Gutiérrez] me dijo que no respondiera nada, que sólo los escuchara. Que por más que me provocaran, me quedara callado porque en ese momento no me podían tocar”. Finalmente, el juez falla en favor de Meneses, declarado inocente.

A pesar de los fallidos intentos de Carabineros por deslegitimar a Panteras Negras, la banda goza la época de mayor reconocimiento a mediados de los años '90. En 1996 publican su tercer álbum, *Atacandocalle*, nuevamente a través del sello Alerce. En este disco se encuentra *El Rapulento*, canción que se aleja un poco del enfrentamiento directo a la autoridad y apunta en un tono de humor la realidad poblacional del hip hop en Santiago, resultando una certera radiografía de diez años de cultura. Su letra reza:

Porque el rapulento no es para los embaraos/no es para los longis ni los arretubaos/es de esos locos piolas, de esos que no se alumbran/Porque el rapulento nace en la población/Estilo de la calle/una mezcla popular/Donde el loco de la esquina se pone a chicharrear.

El Rapulento viene a indicar el fin de una primera etapa del movimiento hip hop: su consolidación. Entre el encuentro de junio de 1990 y la publicación de *Atacandocalle*, el movimiento ha crecido sustancialmente. Sin embargo, su mayor explosión en términos mediáticos aún no ha llegado. Grandes sellos de la industria, tales como EMI y Sony Music, van en busca de talentos jóvenes con la idea de crear producciones de rap con fines

comerciales. Al año siguiente, logran dar con un grupo de jóvenes que genera tal impacto, que redefinirá el hip hop en Chile a través de su disco debut.

Época dorada: las capturas del mercado

A inicios de los '90, se cierra el pasaje Bombero Ossa. Sin contar con un punto de encuentro, los *breakers* de Santiago comienzan a deambular por paseos y calles del centro en busca de un nuevo espacio. Luego de un año reuniéndose frente al Paseo San Agustín, el frontis de la Estación Mapocho comienza a congregarse a los bailarines a partir el 1992. En este círculo hay dos jóvenes bailarines que muestran sus inquietudes por rapear. *Homosapiens* es el nombre de la cinta que da a conocer las rimas de Juan Salazar y Fabián Sánchez, el dúo Tiro de Gracia.

Si bien es un registro grabado con medios caseros y un sonido precario, ya es posible evidenciar el estilo innovador de la dupla. Salazar, que en adelante será conocido como Juan Sativo, posee una métrica mucho más flexible que raperos que lo anteceden:

Cero, grosero, sincero/rapero casero pero/sin usar esa chapa/que tanto engaña/produce maña, te maltrata/una realidad que nos va superando/yo no me quiero verme, pertenecerme/en el juego del acto impuro/yo te lo juro si es puro/Me subo al piano de Valentín y Arrau que supieron, que no llegaron más allá.

Son las palabras que fluyen en la canción *Cero grosero*, parte del demo casete de 1994. Faltan tres años más para que Lenwa Dura (Sánchez) y Juan Sativo salten a la fama y cambien el panorama del hip hop.

Como otras agrupaciones, Tiro de Gracia comienza su carrera musical participando en actividades en la periferia de Santiago. Tocando en gimnasios y sedes, el entonces dúo es descubierto por Juan Domínguez, productor musical de Cubonegro, una de tantas compañías en búsqueda de jóvenes raperos. “Invitamos a grupos que no tenían sellos discográficos, que eran casi todos. Uno de esos grupos era Tiro de Gracia”, cuenta Domínguez en la serie de cortos documentales *Himno*. Camilo Cintolesi, amigo de la productora Cubonegro, graba un demo de la banda que posteriormente presenta a EMI, quienes estaban interesados en lanzar un álbum de rap local.

El gran salto ocurre en 1997, de la mano de Cintolesi, hijo del músico Vittorio Cintolesi. Juan Sativo y Lenwa Dura entran a los estudios Konstantinopla a grabar su álbum debut. Tiro de Gracia suma un tercer *MC* a sus filas: el quinceañero Zaturno. Partiendo por la firma con una compañía multinacional, *Ser Humano!* marca una serie de hitos en la historia del hip hop chileno. En cuanto a lo artístico, el singular estilo de Sativo para rimar es uno de los aspectos más característicos de la agrupación. “La lírica de Juan ni siquiera es como agua entre los dedos, es como viento entre los dedos. Él no tenía ejemplos a los que seguir, ni siquiera en Estados Unidos”, opina el productor musical Gastón Navarro en *Himno*. Quique Neira, Carlos Cabezas, Pedro Foncea y Joe Vasconcellos son sólo algunos de los nombres que colaboraron en la instrumentalización del álbum. La ambiciosa producción marca otra diferencia entre sus contemporáneos, quienes por lo general recurrían solamente a la música envasada y a los *samplers*.

Luego de un proceso de dos meses, el lanzamiento de *Ser Humano!* fue un éxito completo. Con una circulación radial de cinco singles, y ventas que lo alzan a disco de Platino, vendiendo más de 10 mil copias, el debut de Tiro de Gracia marcó el mayor éxito comercial de una agrupación de rap chileno hasta la fecha. Si bien su metodología y discurso difiere de bandas como Panteras Negras, la agrupación también dará cuenta de su realidad de pobladores en trabajos posteriores a su debut, como la canción *Joven de la pobla*, del disco *Decisión* (1999), la cual menciona:

Tienes que sacarte la chapa de mal vestido, mal oliente, mala gente/que vive entre delincuentes/Eso lo dicen las mentes dominadoras/que te aplastan en cualquier parte/a todas horas.

El éxito rotundo de *Ser Humano!* da pie para que una segunda agrupación de rap entre a las filas de los grandes sellos discográficos. En 1999, Makiza firma con Sony Music para lanzar su segundo trabajo. A diferencia de sus contemporáneos, *Aerolíneas Makiza* tiene un mayor acento en la realidad política y social del Chile de la transición. El grupo es conformado por cuatro jóvenes nacidos en el exilio, quienes escriben sus canciones en torno a las ideas del retorno y de la multiculturalidad como concepto central.

La líder de Makiza es Ana Tijoux. Una joven nacida en Francia en 1977, luego de que sus padres abandonaran el país tras el golpe de Estado. Desde pequeña, recuerda, tuvo

memorias de un país lejano, el cual construía a través de imágenes y los relatos familiares: “Creo que desde siempre cargué con esa identidad de no haber nacido donde tenía que nacer”, recuerda Tijoux, que también valora a sus padres por ser directos en contarle la historia de Chile, que también recayó en la suya: “Nunca fue un tema que se me escondió. Si bien la manera de entender de un niño es muy única, tengo recuerdos recurrentes de la situación. Nacer en el exilio no fue algo escondido ni vergonzoso, sino todo lo contrario”.

Si bien viajó a Chile con sus padres a los 6 años, no es sino hasta 1990 cuando retorna de forma definitiva. Su encuentro con Chile es un proceso que le costó asimilar: “No entendía lo que significaba volver en esa época. Me producía como un efecto medio fantasma, el de un país lejano y a la vez cercano, con ganas de descubrirlo. En ese entonces sólo era un imaginario construido a través de imágenes, música, cuadros”.

Con 13 años, Tijoux llega a vivir a la comuna de Quinta Normal. Luego de un par de meses debe mudarse a Puente Alto, donde conoce parte del Chile popular con el que sí logra conectar: “Como llegué a la periferia, me costó entender Chile. Creo que la primera pregunta que tuve fue donde están los negros y los árabes. Pero creo que me enamoré de ese otro Chile poblacional cuando empecé a entenderlo, porque al principio no me gustaba mucho el país. No lo entendía, lo encontraba gris, la gente se vestía muy oscuro. Estaban en una época de transición muy compleja. Me enamoré de ese Chile solidario, de las ollas comunes, del Chile territorial. Comencé a entender la arquitectura y la dinámica popular con que se articulaba el país”.

Ana escuchaba hip hop durante sus años en Francia, interesada en esta cultura desde que tenía ocho años. Encontrarse con una cultura hip hop en pleno desarrollo le permite congeniar con el país, mientras comienza a participar en actividades de la Casa Verde y asiste a conciertos de Panteras Negras. En París había presenciado una escena prolífica motivada por el cine, al igual que los primeros pasos de otros raperos: “Recuerdo cuando fui a ver la película *Haz lo correcto*, en los últimos años que estuve en Francia. La escena donde aparece Public Enemy con *Fight the Power* me interpeló. Transmitía energía, coraje y fuerza. Despertó muchas cosas que sabía que tenía, pero las removió”.

En su adolescencia, el hip hop es el medio con el cual comienza a conectarse con Chile. Luego de insertarse en el *breakdance* conoce a los Araya Hommie Clan, un grupo de

jóvenes de la villa Rodrigo de Araya de Macul. Con ellos se sumerge en el mundo del rap y la improvisación: “En esa época empecé a hacer *freestyle*, estaba pegada con eso. Los Araya Hommie Clan hacían *freestyle* todo el día, inclusive hablaban en *freestyle*. Esa fue mi escuela”.

En cuanto a sus primeros años de artista, recuerda una escena marcada por un dominio masculino: “Había mujeres en todas las ramas, pero no éramos muchas, a diferencia de la actualidad. Yo creo que el mundo es machista, no sé si el hip hop es machista. Siempre sentí el apoyo y cariño de mis colegas. Quizás algún pelotudo por ahí hizo un comentario, pero eso puede pasar en cualquier trabajo”.

En ese contexto es cuando conoce a la agrupación CFC, donde entabla una amistad con Cristián Bórquez (Seo2), quien más tarde se transforma en su compañero artístico en Makiza. Seo2 comparte con Ana la experiencia de haber vivido en el extranjero (en su caso, Suiza). Vivir el retorno es una realidad que circunstancialmente une a la agrupación: “Quizás nos unía el desarraigo. Uno venía de África, otro de Canadá, de Suiza y yo de Francia. Fue algo casual”.

Al poco andar, Makiza lanza su debut, *Vida salvaje* (1998). Este primer trabajo, repartido de mano en mano en los conciertos, llega a las oficinas de Sony Music y será la base para su próximo álbum, regrabando algunas canciones. Tijoux reconoce que luego de Tiro de Gracia, el panorama hip hop local cambia por completo, lo que sin dudas le dio más oportunidades de difusión a Makiza: “Tiro de Gracia había sacado un tremendo disco, el *Ser Humano!* Todos estábamos alucinando con el trabajo de los cabros, todos nos conocíamos. De forma natural continuó Makiza. Quizás sin Tiro de Gracia, no hubiese existido Makiza. O también Tiro de Gracia sin Panteras Negras, y así. Fue una cadena alimenticia natural que se formó. El Lalo me conoce desde que tengo 14 años”.

Aerolíneas Makiza es una suerte de disco conceptual. El despegue de un avión abre el álbum, plasmando la itinerancia de sus integrantes, pero que también incluye un arraigo recientemente adquirido. Así lo indica la canción *Chupaya 99*, cuya letra reza:

Yo no tengo nada que envidiar a los de allá/vamos, Chile no se rinde por la chupaya/Lo importante es lo que uno piensa acá arriba/mis ideas sólo así se mantienen vivas.

Al igual que Tiro de Gracia, la banda tiene circulación radial con un par de singles, siendo *La rosa de los vientos* su mayor éxito, donde tratan el tema de nacer en exilio:

Mi mamá me hablaba a mí del ce ache i/por allá, bien lejos, donde ya nació, donde yo crecí, y no juego a la gringa si esto tú creí.

Sin miedo a ser frontales, Makiza también causa polémica con su single *En paro*, donde hacen un análisis crítico del presente transitorio de Chile:

Milicos, cuicos, ricos que se llenan el bolsillo/Mataron a la gente, pero no matarán la idea/de crear un frente lírico directo a la pelea/Paz, reconciliación/¿a dónde la viste? si todo fue violencia y violación/entre rejas dejas a quien debería ser libre/yo quiero hablar de hambre y no de un grueso calibre/Libre sobre todo, uniformado, no más golpes/con tu artillería mi armería no se esconde/Un minuto de silencio por todos los caídos/Villa Grimaldi, detenidos desaparecidos/Un país sin memoria es un país historia/libre está la escoria y nos hablan de gloria.

Respecto estas letras, Tijoux reflexiona: “Yo creo que resultó porque fue honesto, en ese minuto no nos cuestionamos que tendría repercusiones. El grupo armó una columna vertebral de lo que vivíamos y vivía el país. En el fondo hablamos de nuestra historia con sinceridad”. Luego del éxito de Tiro de Gracia y Makiza, el hip hop en Chile entra con bríos al nuevo milenio. Si bien no volverá a ocurrir un éxito comercial como el de dichas bandas, el movimiento sigue desarrollándose de manera ininterrumpida como un arte contracultural, participando en los mismos círculos periféricos que lo vieron nacer.

EPÍLOGO: LA VOZ DE LOS BARRIOS. EL HIP HOP COMO HERRAMIENTA DE DENUNCIA

Viernes 3 de noviembre del 2017. Cientos de fotografías se instalan en las murallas del patio central del Museo de la Memoria en Quinta Normal. Los registros pertenecen a miembros de la Asociación de Fotógrafos Independientes, cuyas imágenes reflejan el proceso de búsqueda de los familiares de detenidos desaparecidos durante la dictadura y la transición. Enmarcados en la conmemoración del Día Nacional del Ejecutado Político, Ana Tijoux y su banda Roja y Negro, suben al escenario montado en el patio del museo. Antes de comenzar, Ana agradece la invitación que les hizo la Agrupación de Familiares de Ejecutados Políticos. Luego de un aplauso del público, continúa: “Tratamos de ser respetuosos con las obras. En este caso es una canción que sale tan del corazón que tomaremos la licencia de interpretarla”. Dicho esto, Roja y Negro interpreta *Luchín*, de Víctor Jara.

Tras la presentación, Tijoux discurre en torno a la misión activista del hip hop: “Yo creo que la música, en general, tiene que tener un ojo crítico. Hace un par de días murió Daniel Viglietti, que para mí ha sido un mentor en términos letrísticos y no es hip hop, como también lo ha sido Violeta Parra o Víctor Jara. No hay que ponerle al hip hop una mochila que no le corresponde. El caso del hip hop es una respuesta histórica a un contexto social y político, pero también lo tiene el cantautor o el folclorista. Es una responsabilidad social que tenemos todos los artistas. La de la educación popular”.

En sintonía con estos dichos se expresó la tarde del jueves 16 de noviembre Lalo Meneses, invitado a un foro convocado por la Escuela de Cultura Urbana en la población Arquitecto Oherens, (Recoleta), cuyo tema fue “La historia del hip hop chileno”. Y no hubo nadie mejor que Meneses para referirse al proceso: “Para mí, el hip hop como cultura afroamericana, tiene un origen político y un desarrollo político. Y en Chile la expresión más fuerte y más numerosa es con política. La mayoría son gente de barrio y se están quejando. Lamentable para quienes no quieran entenderlo así, pero el hip hop es político y

es barrial”, dice con determinación. Y remata: “El rap es político y va a seguir siendo político porque tiene una intención revolucionaria”.

Jimmy Fernández también fue invitado al foro y se explayó en torno a la diversificación y prestigio que el género ha ganado con los años: “Cuando comenzamos, jamás pensamos que esto iba a pasar. Hoy, gracias al internet, el rap chileno está súper bien catalogado, ha llegado a muchas partes del mundo y tiene un montón de seguidores. Chile es la tierra fértil del hip hop”.

Sin olvidar su raíz política, el hip hop se ha desarrollado en Chile de acuerdo con sus propios cánones. Para el sociólogo Pablo Cottet es “injusto” catalogar al hip hop como mera réplica o moda: “Nace en circunstancias donde contar con una vía de expresión válida era una urgencia casi vital frente al duro aislamiento. La cuestión callejera real es la que otorga características distintivas al hip hop. Cayó justo en un lugar donde había bastante problemas”. Sumado a lo planteado por Cottet, el punto de vista de Gonzalo Luanko ayuda a complementar la idea: “La mayoría de la gente que hace hip hop en las poblaciones lo hace porque necesita sacarse los nudos que tiene en el cuerpo y empieza a decir lo que siente. Con el tiempo comprendí que servía mucho para fortalecer la identidad. Parte de mi aporte es tomar el hip hop como herramienta comunicacional y decir las cosas que no se están diciendo”.

Meneses cierra el foro refiriéndose a que el hip hop siempre estará ligado con el desarrollo de la cultura urbana: “En ese sentido nunca deja de ser político, pero nunca deja de ser fresco, porque ante todo es barrial”. Y añade: “Si en el barrio hay jarana, habla de eso. Si en el barrio hay muerte, habla de eso. Y si en el barrio hay organización política y hay denuncia, habla de eso. El hip hop en sus cuatro ramas está involucrado en reflejar esa realidad. Creo que toda la música está involucrada en reflejarlo”.

Con 30 años de vida, el movimiento hip hop en Chile se ha transformado en un fenómeno masivo. Así lo evidencian grandes eventos, como la Batalla de los Gallos, y aquellos organizados de manera independiente, como el Festival Hip Hop de Peñalolén. Sin siquiera pensar en grandes eventos, tan sólo basta moverse por el transporte público y palpar la llegada que continúa teniendo en cada joven que se pasea entre los transeúntes para expresar sus cuestionamientos a través del lenguaje del rap. Si bien no es un elemento

obligado, la intención de hacer rap con sentido político sigue sumando eslabones al camino trazado por Panteras Negras y continuado por agrupaciones como Makiza. Ahí están Conspirazion, homenajeando a Víctor Jara con *A desalambrar*; Subverso refiriéndose a una *Memoria rebelde*; y Portavoz hablando de *El otro Chile*. Múltiples frutos de un movimiento con raíces de identidad pobladora.

Bibliografía

- DURAN, P. 2016. *Memoria rebelde*. Santiago, Chile: Ensamble impresores.
- HANSEN, D. 2007 [2003]. *The Dream. Martin Luther King Jr. And the Speech that Inspired a Nation*. Harper Collins e-books.
- HESS, M. 2007. *Icons of Hip Hop: An Encyclopedia of the Movement, Music and Culture*. Westport, Estados Unidos: Greenwood Press.
- MENESES, L. 2015. *Reyes de la jungla*. Santiago, Chile: Ocho Libros Editores.
- PRICE, E. 2006. *Hip Hop Culture*. Santa Barbara, Estados Unidos: ABC-CLIO.
- SALAZAR, G y PINTO, J. 1999. *Historia contemporánea de Chile Volumen II: Actores, identidad y movimiento*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- SALAZAR, G y PINTO, J. 2002. *Historia contemporánea de Chile Volumen IV: Hombría y feminidad*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- SALAZAR, G y PINTO, J. 2002. *Historia contemporánea de Chile Volumen V: Niñez y juventud*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

Filmografía

- GIBNEY, A. 2014. *Mr. Dynamite: The Rise of James Brown*. [video] Estados Unidos.
- NELSON, S. 2015. *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*. [video] Estados Unidos.
- SHAW, S. 1994. *Looking for the Perfect Beat*. [video] Estados Unidos.
- WHEELER, D. 2016. *Hip-Hop Evolution*. [video] Canadá.



Prof. Raúl Rodríguez O.
Jefe de Carrera Escuela de Periodismo
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título "La sabrosura del barrio. Una mirada a los 30 años del movimiento hip hop en Chile" del estudiante **Javier Pérez Soto**, en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Pertinencia y relevancia del tema	Interés público y enfoque.	10%
1.2	Investigación y reporteo	Técnicas de reporteo, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	Estructura y presentación	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	Redacción	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9–3.0

Item	Nota	Valor
1.1	6,8	0,7
1.2	6,5	2,6
1.3	6,8	1,7
1.4	6,5	1,6
Nota Final		6,6



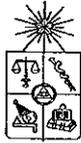
COMENTARIO

“La sabrosura del barrio. Una mirada a los 30 años del movimiento hip hop en Santiago” es un excelente trabajo periodístico que indaga en las raíces del movimiento hip hop en Chile. Se valora el uso de distintas fuentes y el buen diálogo del texto con las citas utilizadas. El texto es dinámico, consistente y bien fundamentado. Se valora también el constante diálogo entre la realidad local y un contexto más amplio donde el hip hop aparece como una escena cultural de relevancia social y política. Para un texto muy bien escrito, llaman la atención algunos detalles que podrían mejorar la calidad del mismo, como el abuso de gerundios en pasajes específicos.

Atentamente,

Catalina Donoso Pinto

Santiago, 28 de marzo de 2018



Profesora Tania Tamayo
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título “La sabrosura del barrio. Una mirada a los 30 años del movimiento hip hop en Santiago” del estudiante **Javier Pérez Soto**, en la categoría Reportaje

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Pertinencia y perspectiva	Relevancia y originalidad del tema; perspectiva narrativa y anclaje social, político o cultural)	10%
1.2	Reporteo y técnicas periodísticas	Recolección de la información, tratamiento de fuentes, uso de entrevistas, diálogos, observación	35%
1.3	Estructura	Orden narrativo, construcción del texto y ejes argumentativos	25%
1.4	Narrativa y estilo	Calidad de la redacción, recursos estilísticos y literarios, creatividad)	30%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9– 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	2,5
1.3	7,0	1,8
1.4	7,0	2,1
Nota Final		7,0



COMENTARIO

El reportaje de Javier Pérez contiene todo lo necesario para componer un muy buen reportaje interpretativo: fuentes diversas, bibliografía, material audiovisual y entrevistas. Y si sumamos a lo anterior una buena pluma, intencionada y controlada a la vez, nos da una memoria de título que entrega pruebas suficientes de unas competencias periodísticas apropiadas.

Tengo que destacar, también, que el autor da cuenta de que está situado históricamente, pues se las arregla para ir tejiendo un relato colorido que intercala elementos históricos de la historia nacional reciente, con aspectos propiamente musicales de la escena hip hop. Al mismo tiempo, es capaz de extender el contexto al ambiente musical e histórico de Estados Unidos. Y todo esto con una mirada propia y propositiva que pone su foco en la urdimbre historia, política y sociedad.

Javier da prueba de que es posible escamotear los relatos ensimismados de una sociedad puramente individual, para situarse en otra dimensión, aquella que, a partir de experiencias particulares, nos permite observar y tener opinión sobre una totalidad: en este caso zonas marginalizadas que no acatan pasivamente los designios y directrices institucionales, sino que todo lo contrario. Se dedican a desarrollar una cultura propia que resignifica lo foráneo (el hip hop) para construir unas voces autónomas y con densidad política.

En relación a lo estilístico, podemos decir que se exhiben pocos errores escriturales, que no son significativos. El autor, en su estrategia escritural, alterna narraciones con fragmentos de entrevistas, escritura propia, fragmentos de canciones e información de contexto. Y todo para construir un relato unitario, colorido y punzante.

Califico esta memoria con nota **7.0**

Atentamente,



Claudio Salinas M.

Santiago, 19 de marzo de 2018



Prof. Tania Tamayo G.
Jefa de Carrera Escuela de Periodismo
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

A continuación le comunico a usted la evaluación de la memoria de título “*La sabrosura del barrio. Una mirada a los 30 años del hip hop en Chile*”, del estudiante Javier Pérez Soto, trabajo guiado por el profesor Pablo Marín, en la categoría Reportaje Periodístico:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Pertinencia y relevancia del tema	Interés público y enfoque.	10%
1.2	Investigación y reporte	Técnicas de reporte, calidad y cantidad de fuentes, rigurosidad en el tratamiento de la información	40%
1.3	Estructura y presentación	Coherencia narrativa, fluidez y formato.	25%
1.4	Redacción	Estilo narrativo, recursos estilísticos y calidad de la redacción	25%

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	2,8
1.3	7,0	1,8
1.4	6,3	1,6
Nota Final		6,8



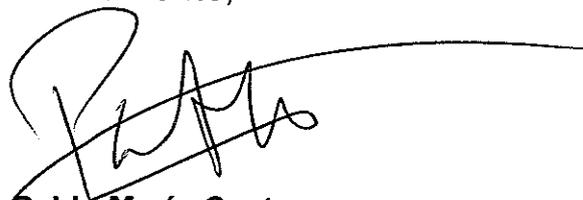
COMENTARIO

En mi calidad de profesor guía de la presente tesis, a la hora de evaluarla me es imposible desentenderme del largo proceso que llevó a su elaboración. Y al mismo tiempo, me alegra reencontrarme con su versión final y releerla para sopesar sus variados méritos.

El reportaje que llegó a ser "La sabrosura del barrio. Una mirada a los 30 años del hip hop en Chile", nació de una idea que el alumno tenía de dar una mirada a fenómenos contraculturales no del todo definidos. Sus propias inquietudes en torno a la evolución del movimiento hip hop local se enrielarían, finalmente, para vertebrar un relato. Una narrativa periodística que exigía lo que exige todo reportaje (entre otros ítemes, nervio y tempo escriturales, un trabajo metódico con las fuentes, una crítica apropiada de las mismas, capacidad para atraer al lector y voluntad para conocer y descubrir, torciendo a veces los propios preconceptos), pero que exigía más aún, dada la extensión requerida.

Habiendo Javier Pérez superado todas esas vallas, no me queda sino reconocer su trabajo con nota 6,8 (seis, ocho), al tiempo que aplaudir su expedición por territorios periodísticamente poco recorridos y lo airoso que ha salido de esta experiencia. Es cierto que en la expresión escrita le queda tramo por andar, pero también lo es que eso puede decirse, poco más o menos, de todo periodista, partiendo por quien firma este informe.

Atentamente,



Pablo Marín Castro

Santiago, 5 de abril de 2018