



**UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA DE POSTGRADO**

**Clasificaciones, valores y disputas. Estudio de la cultura Hip Hop en  
Santiago de Chile a partir de las voces de los y las jóvenes hip-hoperos/as  
(1984-2022)**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL

Tomás Godoy Marqués

Profesor Guía:  
Dimas Santibáñez Y.

Santiago de Chile, año 2023

**Resumen:** La investigación tiene como objetivo describir y caracterizar la forma en que es entendida actualmente la cultura Hip Hop en Santiago de Chile por sus participantes. A través de las distintas entrevistas se observa que hay un contraste, entre lo que se ha dicho y lo que opera, que la literatura académica especializada no ha abordado por aspectos metodológicos y temporales. En este sentido, a partir del enfoque de tipo cultural, se trabaja en torno a cuatro capítulos que permitan responder al objetivo de la investigación. (1) La historicidad del Hip Hop narrada en base a experiencias personales; (2) las disputas culturales de carácter estructural que influyen en el Hip Hop; (3) las definiciones, contextos y problemas que se insertan al interior de la cultura; y, (4) las nuevas tensiones de carácter limítrofe que han surgido. El análisis cumple el objetivo de describir y caracterizar a la cultura Hip Hop en Santiago de Chile, al mismo tiempo que enriquece el debate académico y cultural sobre cómo es entendida a través de nuevas categorías analíticas y elementos para ser considerados en futuros estudios.

**Nombre del autor:** Tomás Emilio Godoy Marqués

**Profesor guía:** Dimas Santibáñez Yáñez

**Grado académico obtenido:** Magíster en Antropología Sociocultural

**Título de la tesis:** Clasificaciones, valores y disputas. Estudio de la cultura Hip Hop en Santiago de Chile a partir de las voces de los y las jóvenes hip-hoperos/as (1984-2022)

**Fecha de graduación:** debe corresponder al día que la Escuela de Postgrado procese los datos y asigne un año y fecha examen de grado (probablemente en relación a las fechas de término del primer o segundo semestre.) Es decir, no tiene relación con el día de la defensa de la tesis ya que ésta debe ser corregida y presentada al profesor guía para que allí se la entregue a la Escuela de Postgrado de la Facultad y se sigan los trámites administrativos, es decir, los requerimientos de la Universidad de Chile.

**Datos personales del autor:** [tgodymarques@gmail.com](mailto:tgodymarques@gmail.com)

## Agradecimientos

A Valentina, Claudia y Patricio, por ser pilares fundamentales en este proyecto y proceso. Sin su apoyo esto no hubiese sido posible.

A mis amigos/as Maximiliano, Guillermo, Daniel, Rubio, Alejandra y Jonathan quienes, sin compartir tanta afinidad en las Ciencias Sociales, buscaron constantemente saber en el proceso en el que me encontraba, las formas en que me podían ayudar y las distracciones propias al proceso de tesis.

A mis amigas/os Antonia, Leone, Josefina, Beatriz y Pedro con quienes tuve múltiples conversaciones sobre lo que involucraba un estudio de este tipo y las dificultades metodológicas y teóricas por las que tuve que pasar. Sin su compañía, comentarios, cuestionamientos y diferencias este texto no sería así.

A Rodrigo, Bárbara y Marcos, quienes me apoyaron en el estudio de este postgrado desde el aspecto académico y disciplinar.

A mi director de tesis Dimas Santibañez. Agradezco todo el apoyo y dedicación entregado en este proceso y en el entusiasmo por explorar un tema nuevo como lo es el Hip Hop.

Por último, agradezco a cada persona de la cultura Hip Hop. A quienes pude entrevistar y con quienes compartí distintos espacios. Gracias por abrirme su corazón y mostrarme lo bella que es esta cultura.

*“Todo el día trabajando, aprendiendo y demostrando  
Que el esfuerzo es difícil comprarlo,  
Hay que vivir pa’ contarlo  
Escribir y grabarlo.  
¿Por qué?  
Y estar siempre dispuesto a mejorarlo  
Porque el Hip Hop en serio me lo tomo  
Me hago responsable de todo lo que escuchaste  
Porque el Hip Hop nos define a todo  
Como personas importantes y no delincuente  
O payasos entreteniendo en la TV  
¿Qué cree usted? ¿Qué eso está bien?  
O que mejor nos toman en serio y dejamos los cuentos  
Pa’ los niños y lejos del movimiento.”*

*(Así me la vivo, Adickta Sinfonía, 2012)*

## Índice

INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ ESTUDIAR EL HIP HOP AHORA? .....	7
I. Breve historia del Hip Hop y su llegada a Chile .....	7
II. Lo que la literatura académica ha dicho del Hip Hop .....	9
a. El carácter político y activista .....	9
b. Expresión e identidad juvenil.....	11
c. Los nuevos temas: cambio de paradigma investigativo .....	13
III. El Hip Hop como contracultura .....	14
IV. El enfoque de tipo cultural para el estudio del Hip Hop .....	16
V. Muestra de estudio .....	19
VI. Hallazgos, diferencias y contribuciones al estudio del Hip Hop .....	20
1. LAS TRAYECTORIAS DE VIDA Y SUS DIFERENCIAS CON LA LITERATURA HIP HOP .....	22
I. La generación del 80': "El Hip Hop como herramienta de expresión y diversión en un contexto represivo .....	23
II. Los 90' y los 2000: Explorar el Hip Hop y los nuevos espacios para practicarlo ....	28
III. 2010-2022: La práctica como característica del Hip Hop .....	34
De las trayectorias al balance: diferencias con la literatura Hip Hop .....	39
2. DISPUTAS CULTURALES DEL HIP HOP: BRECHA DE GÉNERO, Y COMERCIALIZACIÓN .....	40
I. Brecha de género: Qué es, cómo opera y las soluciones al respecto .....	41
a) Marginalización de la mujer en el Hip Hop.....	42
b) Los mecanismos de respuesta frente al machismo .....	45
c) Por un Hip Hop feminista y espacios seguros .....	48
II. La comercialización del Hip Hop: Vivir del hip-hop, límites entre vivir del arte y la industria y los usos y abusos del hip-hop ligados al mercado .....	54
a) Vivir del hip-hop .....	54
b) Límites entre vivir del arte y la industria.....	57
c) Usos y abusos del hip-hop ligados al mercado .....	61
Las disputas culturales del Hip Hop .....	63
3. EL HIP HOP EN SANTIAGO: DEFINICIONES, CONTEXTOS Y PROBLEMAS	64

Hip Hop como estilo de vida y su estado actual.....	64
I. El estigma de lo contrahegemónico .....	65
II. Balance del Hip Hop: lo que fuimos, somos o seremos .....	69
III. La exposición.....	72
IV. El problema de la competencia y la individualización.....	76
V. La autodisciplina en el Hip Hop y el problema de lo nuevo .....	81
Hip Hop hoy .....	89
4. LAS NUEVAS TENSIONES DEL HIP HOP: <i>FREESTYLE</i> Y GÉNERO URBANO	90
I. Freestyle y Hip Hop ¿Son lo mismo?.....	91
II. Hip Hop y Género urbano.....	96
Sobre las nuevas tensiones culturales .....	101
5. REFLEXIONES FINALES .....	102
6. REFERENCIAS.....	105

## INTRODUCCIÓN: ¿POR QUÉ ESTUDIAR EL HIP HOP AHORA?

### I. Breve historia del Hip Hop y su llegada a Chile

El Hip Hop surge en Estados Unidos a principios de la década de los 70', en la zona sur de Nueva York, en los barrios marginales del Bronx y Harlem. Fue la comunidad migrante de origen jamaiquino y puertorriqueño, sumado a la población afroamericana, quienes encontraron en las “block parties” –fiestas callejeras— un espacio de expresión frente a las condiciones estructurales que vivían: pobreza, marginalidad y racismo entre otras (Frasco y Toth, 2008). Los cuatro personajes centrales de las “block parties” eran los y las Disc Jockey's (DJ), quienes estaban encargados de mezclar y colocar la música. Los/as Maestros/as de ceremonia (Mc's), quienes animaban las fiestas. Los/as grafiteros/as, quienes con sus rayados aportaban el sentir y expresión visual del naciente Hip Hop. Por último, los b-boys y las b-girls, quienes bailaban la música del DJ a través de ritmos variados (Chang, 2014). Posteriormente se les sumaría el rap como género musical.



(Imagen 1. Dj, Grafiti, Mc y *Breakin*)

Etimológicamente Hip Hop significa, según Figueroa (2005), “salto/brinco—de caderas”, definición que también aparece por primera vez en el estribillo de la canción de Sugar Hill Gang del grupo “Rappers Delight” el año 1979. Ahora bien, el concepto —como cultura— se le reconoce al DJ Kevin Donovan, más conocido como Afrika Bambaataa, quien agrupó los cuatro elementos señalados bajo el neologismo Hip Hop (Gosa, 2015).

Posteriormente Donovan, fundó Universal Zulu Nation, grupo que se dedica a educar y concientizar en torno al Hip Hop y cuyo lema es diversión, unidad, amor y paz (Urcomms, 2020). Así, entre los años 70' y 80', el Hip Hop encontró distintos/as participantes que se dedicaron a masificar y practicar estos elementos a través de las cuatro ramas señaladas.

En este sentido, en el contexto de la globalización, el Hip Hop se expande mundialmente gracias a la música rap y la producción fílmica. Películas como *Beat Street* (1984) y *Flashdance* (1983), llegan a los cines chilenos, siendo los/as jóvenes encantados por los movimientos de los/as bailarines/as. A su vez, la presentación de “Mr. Wiggle” y “Pop Master Fabel”, bailarines de *breakdance*<sup>1</sup>, en el año 1984 provocó en los y las jóvenes chilenos/as ánimos de conocer su baile.

Si bien la danza y las películas fueron uno de los atractivos principales para explorar el Hip Hop, los mensajes que traía este movimiento resonaron en las juventudes chilenas. Quitow (2005) sostiene que el Hip Hop logró quedarse en nuestro país producto de las raíces compartidas con Estados Unidos. Chile desde 1973 estaba bajo una dictadura militar represiva y que limitaba las formas de expresión de sus ciudadanos. En este sentido, los grupos juveniles crecieron con aquellas imágenes que la Junta Militar avalaba (González, 2020). De esta forma, el Hip Hop fue recibido por distintos/as jóvenes debido a sus premisas discursivas: carácter subversivo, lucha contra los cánones culturales predominantes y como mecanismo de expresión frente a un contexto represivo. Estos elementos los convirtieron en su estilo de vida y empezaron a reunirse por tales mensajes, formando paulatinamente una cultura Hip Hop, lo cual se refleja con el primer lugar de reunión: Bombero Ossa.

La calle Bombero Ossa, ubicada en pleno centro de Santiago, se reconoce como el lugar de origen de los y las hip-hoperos/as. Fue en ese pasaje donde se reunieron los primeros exponentes para compartir el mismo estilo de vida a través del *breakdance* y el intercambio musical de casetes (Rodríguez, 2019b). Posteriormente, el rap fue más practicado, al igual que el Dj y el grafiti, expandiéndose de Bombero Ossa y consolidándose en 1988 con la canción “Algo está pasando” del grupo De Kiruza, primera canción de rap nacional que

---

<sup>1</sup> Si bien se tiende a mencionar por este nombre, los b-boys y las b-girls entrevistados/as hablan de *breakin*. Este término respondería al carácter no comercial del baile, sumado a que cuando se habla de *breakdance*, tiende a incluirse otros estilos como popping y locking.



cuestionó directamente a la policía secreta de Pinochet, demostrando de qué forma este estilo de vida podía generar productos que criticaban los cánones culturales y políticos.

Posteriormente, con el fin de la Dictadura en los años 90' y motivo de una mayor participación y producción, el Hip Hop comenzó a ser masificado como género musical y fue más la gente que podía unirse a este estilo de vida y practicar sus elementos. Pese a cambiar el sistema político, el Hip Hop mantuvo su carácter contrahegemónico y subversivo. También se ampliaron las posibilidades de expresión y los motivos por los cuales sus participantes se reunían a compartir este estilo de vida.

## II. *Lo que la literatura académica ha dicho del Hip Hop*

### a. *El carácter político y activista*

Existe consenso, por parte de los estudios académicos en que el Hip Hop surge y se desarrolla en las poblaciones chilenas (Aravena, 2011). Así, producto de las raíces compartidas con Estados Unidos –como el mensaje contrahegemónico— el Hip Hop fue incorporado por jóvenes, como un estilo de vida, para hacer frente a una cultura dominante y generar espacios de identificación y expresión, lo cual articula una contracultura desde lo juvenil (Leclerc, 2015). Esto surge de las necesidades tanto colectivas como personales y deriva en la transmisión de un mensaje crítico a la sociedad (Biaggini, 2020). “Algo está pasando”, canción del grupo De Kiruza ejemplifica estos inicios:

“Algo está pasando algo huele mal / afuera hay cinco tipos que nos quieren liquidar (x2) / Se te nota un bulto/ bajo la chaqueta/ no sigai' fingiendo con la metralleta/ eres asesino de profesión, pero dices proteger/ a la nación.” (Fragmento de “Algo está pasando”, De Kiruza, 1988)

La canción refleja el carácter señalado del Hip Hop y de qué forma De Kiruza critica a los servicios de inteligencia de la dictadura militar. Si bien este caso permite observar estas características iniciales del Hip Hop, hay otros elementos que han sido conceptualizados como propios de la cultura: la autogestión y la educación. Así lo señala Lalo Meneses de Panteras Negras: “El rap te obligaba a educarte” (2014, 32).

Estudios como los de Martín-Cabrera (2016) y Leclerc (2015) buscan dialogar en torno a estas premisas iniciales. La idea de la autoeducación ha sido trabajada por Martín-

Cabrera (2016) cuando señala que estos proyectos educativos buscar transformar y cuestionar la realidad que viven los pobladores, como ocurrió con los casos de “La Coalición” y “HipHopLogía”<sup>2</sup> (Poch, 2011) y otros más. Leclerc (2015), en cambio, analiza el papel del Hip Hop como herramienta de lucha y acción colectiva, donde los talleres les permitían hacer frente a la cultura dominante.

Moraga y Solorzano (2005); y Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) por su parte analizan estas características y lo que implica que el Hip Hop contemple un estilo de vida cuyas expresiones y prácticas son artísticas. En ambos trabajos se enfatiza que estas prácticas son politizadas por el aspecto contracultural que tiene el Hip Hop, pues enfrentaría a la cultura dominante. De esta forma, se moldea una lectura académica de la cultura Hip Hop que delimita bastante sus fronteras: contracultural, política, marginal, educativa y autogestionada.

Sin embargo, el Hip Hop ha logrado traspasar las fronteras marginales y ser apropiado por otras luchas sociales. El caso del hip-hop mapuche, con exponentes como “Luanko” y “Weichafe” muestra como el mensaje que otorga el Hip Hop puede ser resignificado por otros grupos sociales, pero sobre todo culturales. La música hip-hopera ha articulado tanto las demandas como también las ceremonias propias de las comunidades (Rekedal, 2014). Al igual que con el caso mapuche, el estallido social sucedido en Chile el año 2019 ha producido relecturas de las demandas ciudadanas y las formas en que han sido expresadas. Olguín (2019) señala que el rap ha constituido una línea histórica en torno a la crítica social y política, cuestionando el carácter de la sociedad de consumo y neoliberal. En consecuencia, el mensaje político del Hip Hop nacional ha constituido una de sus hebras más importantes y sigue sumando estudios en torno a ella. (Otros autores que tratan el tema en países latinoamericanos son: Álvarez, 2004; Camargo, 2007; Tickner, 2008; Garcés y Medina, 2008; y Sandín, 2015).

Si bien esta línea de investigación es clave para el estudio de la cultura Hip Hop y su historización, al igual que comprender ciertas producciones, como la música rap, en la actualidad no permite responder las problemáticas que sus agentes han señalado en las entrevistas, como tampoco las nuevas premisas que dice tener el Hip Hop. Esto

---

<sup>2</sup> Talleres oficiales de Hip Hop situados en distintas poblaciones de Santiago de Chile que fomentaron la vida de los barrios y, sobre todo, trabajaron en torno a los procesos de autoidentificación, luchas sociales y educación popular

principalmente debido a que el enmarcado teórico en el que se encuentran es diverso, ya que no hay consenso –por parte de la literatura especializada— si es cultura, contracultura o movimiento y también porque limitan al sujeto que puede participar de la cultura. En este sentido, es necesario ampliar esta mirada de estudio, pero sin dejar de lado que son antecedentes importantes para comprender el Hip Hop nacional y santiaguino.

*b. Expresión e identidad juvenil*

La juventud es un concepto construido socialmente que responde a su contexto de producción. Para Reguillo (2003) ser joven responde a una categoría que busca definir y limitar aquello que es juvenil. Si bien puede ir acompañada de un factor biológico, ser joven va más allá. Margulis y Uresti (2008) por su parte ahondan en la conceptualización de la categoría de joven. Destacan que la juventud depende de la edad, la generación, el marco institucional, el género, la clase social y la moratoria vital. Aplicado al caso del Hip Hop, el carácter contestatario permitió operar como reafirmante de una identidad determinada en un contexto que no era factible por el marco institucional.

Otro punto para considerar sería el del problema generacional. Bourdieu (1990) señala que las diferencias generacionales se producen porque la segunda generación recibe el fruto de las luchas de la primera. El estudio de estas diferencias en el Hip Hop permite comprender las formas de comprensión cultural y la co-construcción de los problemas (Duarte, 2015). Siguiendo con los postulados de Duarte (2015) y las relaciones intergeneracionales, el autor plantea el paradigma adultocéntrico, entendiéndolo como un sistema de dominio que impone una forma de comprensión de la adultez y que definiría las formas que los/as agentes deben actuar.

Finalmente, el carácter moderno del Hip Hop y la industria cultural remite a que esté inserto en las dinámicas de la moda. De las lecturas de Margulis y Uresti (2008), y de Adorno y Horkheimer (1988) se desprende que el Hip Hop está presente en las dinámicas culturales y son sus jóvenes quienes tienen a disposición múltiples herramientas para practicar esta cultura y vivir su carácter juvenil.

Ahora bien, el Hip Hop ha sido concebido históricamente, por la literatura científica especializada, como un espacio identitario en el cual jóvenes pueden encontrar una zona de expresión y adquirir un estilo de vida incorporando las distintas prácticas que ofrece la cultura. Este ha constituido una clave de lectura tradicional en la que diversos autores han coincidido y analizado casos de estudio (Aranda, 2005; Figueroa, 2005; Codocedo, 2006). De este modo destacan investigaciones que han observado que el Hip Hop es una preferencia musical entre estudiantes de establecimientos municipales debido al componente de crítica social que incluye (Aranda, 2005), mientras otros estudios han analizado el rayado grafitero como práctica de expresión y creación artística (Figueroa, 2005). También se considera como un mecanismo de expresión e identidad frente a la subalternidad de clase (Baeza, 2002).

Por otro lado, Olavarría, Henríquez, Correa, e Hidalgo (2002) destacan el proceso de identificación político-cultural que se configura entre sectores de la población juvenil y el Hip Hop. A su vez, Codocedo (2006) en su tesis de Licenciatura busca realizar un estudio cultural del Hip Hop en Santiago de Chile y concluye que es un espacio heterogéneo en el cual sus participantes puede interactuar producto de la diversidad de agentes que pueden sentirse identificados, lo cual presenta una limitante más que una clave de lectura.

La experiencia identitaria hip-hopera en otros países latinoamericanos es similar a la chilena. Jóvenes de Chile, Colombia y Perú consideran que la cultura opera como espacio de resguardo producto de sus características de resistencia y de autogestión. No obstante, los estudios de los últimos países ahondan en elementos que la literatura científica chilena no ha tratado, como lo es el territorio y sus resignificaciones (Garcés, Tamayo, y Medina, 2009), al igual que la emergencia juvenil que implica para los sectores marginales. Si bien en Chile los estudios contemplan parte de estos sectores, el caso de Cruz y Mellizo (2016) otorga claves metodológicas para trabajar en torno al tema de investigación y la población adherente, siendo el Hip Hop una apuesta que “invita a la destrucción del olvido, el estigma o al rechazo” (2016, 7). Frente a la escasez de estudios contemporáneos que traten este aspecto, surge la interrogante si es que sigue existiendo tal rechazo en poblaciones chilenas y si es que el Hip Hop ha logrado sobrellevarlas.

Finalmente, cabe plantear que, a diferencia de otros países como Colombia, el estudio del Hip Hop durante este periodo queda, sobre todo, relegado al factor identitario y político.

No obstante, la identidad y los problemas que van de la mano con ella, como el desarrollo entre pares parece no ser de interés. No hay estudios de género como el de Garcés (2011), Gourdine y Lemmons (2011) y Briceño (2021), los cuales evidencian la brecha de género que viven las mujeres hip-hoperas. En consecuencia, si bien hay un balance en torno a lo que significa, como proceso identitario el Hip Hop, falta estudiar en profundidad el tema y las problemáticas que atañe, como la construcción de la imagen de “hombre rapero”, por ejemplo. A su vez, casos como la discriminación que sufren las mujeres al entrar a la esfera cultural del Hip Hop permiten comprender, desde perspectivas nuevas, la formación identitaria juvenil. En este sentido, existen factores que antes podían ser normalizados y/o invisibilizados, tanto por la disciplina como por el contexto cultural, sin embargo, confluyen en la formación identitaria y que deben ser considerados para abordar un estudio como el de estas características.

*c. Los nuevos temas: cambio de paradigma investigativo*

A diferencia de los estudios revisados, ha proliferado en el último tiempo un cambio de paradigma en las investigaciones referidas al Hip Hop, destacando tres focos principales. En relación con su (1) historicidad, la literatura especializada suele destacar su origen político, sin embargo, estudios recientes analizan los factores que contribuyeron en su expansión (Frasco y Toth, 2008) y la socialización, como es el caso del casete (Rodríguez, 2019b).

Vinculado a las “nuevas” formas de participación, el estudio del (2) *freestyle* ha aumentado. Rodríguez (2020a y 2018) y Masquiarán (2018) han investigado el arte de improvisar y lo que significa para sus protagonistas. Si bien ha sido de forma introductoria, exponer los discursos de las juventudes raperas permite comprender sus motivaciones para participar en el Hip Hop, como lo es la retribución monetaria, la organización de eventos y el propio mecanismo de expresión.

Finalmente, (3) la comercialización y mercantilización del Hip Hop ha sido profundizada en lo que refiere a la música y los videos musicales, sobre todo en y desde países extranjeros (Quitow, 2005; Viñuela, 2013). Tickner (2006) señala que, al momento

de la apropiación cultural, existe una “vernaculización” de la cultura y, en consecuencia, una hibridación de los sujetos sociales que la adquieren. Plantear esto implica que la comercialización estaría en la mayoría de los casos sujeta a los grupos receptores. No obstante, Godoy Marqués (2021) plantea que el Hip Hop contemporáneo en Chile convive con una comercialización producto de las relaciones con Redbull, las plataformas musicales pagadas, las presentaciones televisadas y los festivales de rap. Si bien, esta puede estar presente en la cultura Hip Hop, no ha sido estudiado desde una disciplina como la antropología que pueda co-construir este problema con sus protagonistas.

### *III. El Hip Hop como contracultura*

Esquematizar cómo se ha entendido el concepto de cultura en torno al Hip Hop es de los mayores desafíos, ya que ha sido abordado como cultura, contracultura y subcultura. Por lo mismo señalaré algunas interpretaciones para comprender de que forma la literatura científica la ha tratado. Según Poch (2011), el Hip Hop se entiende como una contracultura producto de sus premisas políticas iniciales:

“Concebimos a la cultura como una construcción social, como a sí mismo, un espacio que construye sociedad, a través, de la práctica soberana de la sociedad civil, que se expresa en la dinámica transformadora de la realidad.” (2011, 54)

Lo contracultural opera debido a que la cultura está en constante movimiento y produce alternativas –políticas— de acción. (Salazar, 2006, 161-162, citado por Poch, 2011). Por consiguiente, la contracultura involucra un proyecto político, reivindicativo, apelaría a la cultura hegemónica y articularía formas para enfrentarla. Leclerc (2015) señala por su parte que “la contracultura, como producto del sistema neoliberal instaurado en Chile, genera una construcción de identidad en los diversos grupos, proveniente desde su propia marginalidad.” (2015, 145). No sólo se refuerza el carácter contrahegemónico, sino que también existiría un mecanismo de identificación en el Hip Hop.

En este sentido, entender el Hip Hop como contracultura permite describir una juventud política, autogestionada y activamente participativa, como lo fue en sus inicios. No obstante, observarla desde el presente de esa forma implica un sesgo. Actualmente hay elementos como la comercialización y profesionalización que enriquecen la comprensión de

la cultura Hip Hop, al igual que factores estructurales que antes no eran cuestionados y operan en la cultura hegemónica, como el patriarcado. En consecuencia, plantear que el Hip Hop es una contracultura está sujeto a debate de sus protagonistas y sus relaciones en esta tesis.

También ha sido entendido como subcultura. Autores/as como Codocedo (2006); Ganter y Zarzuri (2002 y 2018) entienden que las juventudes hip-hoperas están en esta esfera puesto que buscan un espacio de expresión en contra de la cultura hegemónica y que permita su libre movimiento. No obstante, a diferencia de la contracultura, la subcultura estaría subordinada a la hegemónica. Así, “la mayoría de las Tribus Urbanas constituyen en sí mismas un virtual dispositivo discursivo de disidencia (la subcultura) y desestabilización del orden adulto, dominante o hegemónico.” (Ganter y Zarzuri, 2002, 67). El carácter marginal, sumado a la irrupción de las tribus urbanas a partir de los 60’ permitiría que los/as jóvenes hip-hoperos/as sean catalogados/as así.

No obstante, hay que considerar el problema de la industria cultural. Bajo las ideas de Adorno y Horkheimer (1988), la industria habría conseguido apropiarse de la resistencia del Hip Hop, su carácter subversivo y expresivo, lo cual tiene su resultado en poder ir a los eventos o verlos televisados, por ejemplo. Plantear, además, que los/as hip-hoperos/as representan una tribu, siendo que es un producto cultural extendido y ha sido estudiado a nivel global y latinoamericano, implica reconsiderar como es entendido. En consecuencia, resulta difícil sustentar el argumento de la subcultura en la actualidad.

Frente a todo lo anterior, se ha adoptado un enfoque cultural que permita aproximarnos a esta cultura y describir cómo se organiza hoy en día. Si bien se ha señalado que ha sido estudiada como contracultural, son los y las agentes quienes responderán a esto. Por lo tanto, el enfoque no sólo posibilita saber por qué los y las hip-hoperos/as hacen lo que hacen, sino también describir sus categorías culturales y criterios de valor que incidirán directamente en cómo se entiende el Hip Hop. El enfoque de tipo cultural, en consecuencia, permite dialogar y tensionar las categorías analíticas establecidas por la literatura académica, al igual que plantear nuevas, lo cual enriquece el debate. Además, el análisis histórico que se hace demuestra de qué forma ha ido cambiando la forma de concebir el Hip Hop, evitando el vacío teórico entre lo que ha dicho la literatura especializada y lo informado por los y las

entrevistados. De esta forma, el enfoque escogido permite responder qué es, en la actualidad, el Hip Hop en Santiago de Chile.

#### *IV. El enfoque de tipo cultural para el estudio del Hip Hop*

El enfoque de tipo cultural busca explicar por qué los y las participantes actúan de una determinada manera. En este sentido, la cultura opera como un dominio propio, la cual permite entender dos planos: el pragmático y el cognitivo. Así, se debe tomar en cuenta las contribuciones de Maturana (1995) y de Glasersfeld (1990) que sostienen este enfoque, planteando una directa relación entre práctica y conocimiento, donde el hacer conlleva un conocer y viceversa. Sobre todo, debido a que la cognición opera como respuesta efectiva frente a determinados contextos. Goodenough (1971) señala que participamos en determinadas culturas porque hemos aprendido e incorporado las categorías y conceptos producto de nuestra socialización en y con el mundo. En consecuencia, a medida que conocemos, generamos coordinación social y coactividad, debido a que nos relacionamos en sociedad. Así, empieza a perfilarse una cultura pública, que determina al grupo social y lo delimita con distintas normas. A esto le denominaremos dominio cultural.

El Hip Hop, además, puede ser observado como un dominio cultural, pues sus participantes comparten un estilo de vida en torno a las prácticas artísticas señaladas: Dj, Rap, *Breakin* y Grafiti. En este sentido, hay determinados criterios que permiten lo que estaría aceptado en estas prácticas, como lo es el carácter subversivo, la lucha contra los cánones culturales predominantes y el mecanismo de expresión frente a un contexto represivo. Parte del problema de estudiar la actual cultura Hip Hop en Santiago es que la literatura académica no permite afirmar que estos criterios han cambiado. Las investigaciones que han intentado formular en qué consiste la cultura Hip Hop son los de Codocedo (2006) y Poch (2011), los demás estudios revisados tienden a ser de grupos focales u otras preguntas que no buscan responder qué es el Hip Hop –como cultura—hoy. Así, la brecha de tiempo, los cambios generacionales y los aumentos de participación son factores que se deben considerar para el estudio de la cultura, lo cual refleja también un desconocimiento de los posibles nuevos criterios y prácticas existentes. En consecuencia, el enfoque de tipo cultural y el



acercamiento al caso desde la antropología no sólo permite entender el por qué los y las agentes hacen lo que hacen, sino también posibilita plantear un esquema cultural que visibilice categorías culturales, criterios de valor y repertorios argumentativo y de justificación de los y las hip-hoperos/as de Santiago de Chile.

Ahora bien, todo dominio cultural presenta un “self-moral”, que vendrían siendo los hábitos y costumbres (Fassin, 2009). En el inicio del Hip Hop nacional se afirma un enmarcado altamente político y subversivo, lo cual se refleja en que, por mucho tiempo, la formación de talleres, la educación y autogestión en torno al Hip Hop era importante (Poch, 2011). A su vez, las prácticas hip-hoperas, como el rap, eran articuladas con un mensaje contestatario y subversivo, como los discos de Panteras Negras, Makiza y posteriormente Portavoz y Subverso. En este sentido, si bien los/as jóvenes lo viven como un estilo de vida y de expresión, el mensaje que se busca a dar a la comunidad es relevante y se sostiene de los espacios en los cuales los y las hip-hoperos/as se reúnen hoy en sus eventos.

Sin embargo, Callon (1998) plantea que, dentro del enmarcado, las personas buscan formas de descoordinación denominadas desbordes. La cultura no es estática, contempla fronteras culturales que pueden ser moldeadas, siendo posible el cambio. En este sentido, hay distintos aspectos que han comenzado a ser estudiados, como el ascenso del *freestyle* (Rodríguez, 2020b) que podría ser entendido como un desborde, considerando que actualmente las competencias de improvisación no tienen un carácter político y subversivo, sino de expresión e incluso monetización. Situación similar puede derivarse de los estudios de género.

Finalmente, quiero destacar los aportes de Boltanski (2014) y Thévenot (2016) para este enfoque. El primero hace énfasis en que los sujetos son protagonistas y están involucrados directamente en sus problemas con sus grupos sociales. Los/as observadores debemos identificar el despliegue de los actores frente a las situaciones para ver las críticas que producen a tales situaciones. Debemos observar y comprender cómo se va configurando la práctica como resultado del despliegue de los distintos conocimientos de los sujetos. A su vez, como señala Thévenot (2016), es preciso considerar el concepto de coordinación, el cual refiere a un esfuerzo de relación con uno mismo -como observador- en función de un espacio determinado y, a partir de ello, lograr establecer vínculos la comunidad Hip Hop. En

consecuencia, el enfoque de tipo cultural y el acercamiento al caso desde la antropología no sólo permite entender el por qué los y las agentes hacen lo que hacen, sino también posibilita plantear un esquema cultural que visibilice categorías culturales, criterios de valor y repertorios argumentativo y de justificación de los y las hip-hoperos/as de Santiago de Chile.

En el transcurso de esta investigación entrevisté a 15 hip-hoperos/as y la mayoría consideraba que hoy el Hip Hop no tenía el mismo carácter que en un inicio, tampoco de los 2000. Dicho de otra forma, el carácter subversivo, la lucha contra los cánones culturales predominantes y el mecanismo de expresión frente a un contexto represivo no fueron parte de los elementos centrales que nombraron. Más bien, la convicción y desarrollo en temas personales, las luchas colectivas, los espacios de expresión para el desarrollo personal, el incentivo del talento en las distintas ramas como la enseñanza a través de escuelas y el trabajo en torno a la cultura Hip Hop son parte de los nuevos elementos que son centrales para la comunidad hip-hopera y que ha sido poco abordada.

Ahora bien, todos estos elementos señalados son presentados más adelante. Sin embargo, es esencial explicitar ciertos aspectos importante. A lo largo de la lectura se desarrollan distintas tensiones culturales que definen cómo es entendido el Hip Hop. En este sentido, en el análisis se presentan cuatro fibras entremezcladas y que responden a entender el Hip Hop como una cultura: las prácticas artísticas, el estilo de vida que compromete a la vida cotidiana, la actividad profesional y los criterios de valor. Estas cuatro fibras están en constante diálogo y muchas veces se superponen unas con otras. Es relevante tener esto en cuenta como lector pues la articulación de estas cuatro fibras, con sus categorías de análisis respectivas, tensiones y testimonios visibilizan cómo es entendido, actualmente, el Hip Hop.

A su vez, a medida que avanza el texto, se habla de Hip Hop y hip-hop. La distinción reside en que la primera hace referencia a la cultura, sus medios de expresión, espacios y más. El segundo alude a los productos culturales, como las canciones de rap, la producción de grafitis, la moda y más. Si bien están ligados, ya que los elementos que son hip-hop pertenecen a la cultura, a nivel de lectura se presentan igual que las fibras mencionadas recién y es menester explicitarlo.

De esta manera, el/a lector/a se encuentra con una tesis articulada en torno a cuatro capítulos. El primero *Las trayectorias de vida y sus diferencias con la literatura Hip Hop*,

historiza esta cultura y visibiliza primeros niveles de cambio generacionales a través de la vida de sus integrantes. El segundo capítulo es *Disputas culturales del Hip Hop: Brecha de género y comercialización*, en el cual se observa como los sistemas de dominio patriarcado y capitalismo (Duarte, 2015) influyen en la cultura hip-hopera y sus prácticas. El tercer capítulo se titula *El Hip Hop en Santiago: Definiciones, contextos y problemas*. Aquí se desarrollan todas las tensiones internas del Hip Hop y se define cómo entiendo esta cultura. Por último, *Las nuevas tensiones del Hip Hop: freestyle y Género urbano* refleja, como señala su nombre, los nuevos elementos que han ingresado a la cultura y operan en forma de tensiones desde un carácter limítrofe, puesto que los y las hip-hoperos/as no las consideran centrales.

#### V. *Muestra de estudio*

La muestra del estudio ha sido construida en base a la evolución que ha tenido el Hip Hop, la literatura académica y los criterios del autor, logrando formular tres grupos generacionales<sup>3</sup> con los cuales el/la lector/a se puede encontrar. Como señalé, se entrevistó a 15 personas de la cultura Hip Hop, a los que he nombrado desde Amigo 1 hasta Amiga 15. Por un tema de forma y estética del texto, he optado por dejar su nombre sin sus características, puesto que entorpece la lectura. A su vez, por motivos de confidencialidad, no se ha agregado el territorio del cual provienen, ya que la cultura Hip Hop cuenta con exponentes reconocidos por sus lugares de procedencia. En base a esto, si el/a lector/a desea recordar qué hace cada participante de esta investigación puede volver a este apartado.

En este sentido, el primer grupo se denomina *La generación del 80'*: “*El Hip Hop como herramienta de expresión y diversión en un contexto represivo*, en el cual se entrevistaron a dos hip-hoperos hombres: Amigo 1 (52 años, b-boy y Mc) y Amigo 2 (53 años, Mc). En este periodo, el Hip Hop se caracteriza por llegar al país y porque los y las jóvenes buscarán adoptarlo a su estilo, “creando” el Hip Hop chileno. El segundo periodo es *Los 90' y los 2000: Explorar el Hip Hop y los nuevos espacios para practicarlo*, en el cual

---

<sup>3</sup> Por generación me refiero a una construcción propia para ordenar la muestra. El concepto no se utiliza como una categoría para el análisis en el orden.

se entrevistó a cinco hip-hoperos/as: Amigo 3 (42 años, Dj), Amiga 4 (40 años, Mc), Amiga 5 (34 años, b-girl), Amigo 6 (37 años, grafitero) y Amiga 7 (34 años, Mc). Este periodo se caracteriza por una mayor búsqueda por parte de los y las jóvenes chilenos/as para entender qué es el Hip Hop nacional, sumado a un aumento de los espacios donde el Hip Hop puede existir como también el crecimiento por la escucha de la música rap, donde destacan los grupos Makiza y Tiro de Gracia, entre otros. Finalmente, el tercer periodo se denomina *2010-2022: La práctica como característica del Hip Hop*, en el cual se entrevistó a ocho hip-hoperos/as: Amiga 8 (33 años, Dj), Amigo 9 (23 años, beatmaker, Dj y Mc), Amigo 10 (27 años, Mc, *freestyler*, gestor de eventos), Amiga 11 (22 años, Mc y gestora de eventos), Amiga 12 (24 años, b-girl), Amigo 13 (27 años, b-boy), Amigo 14 (24 años, grafitero), Amiga 15 (26 años, grafitera). En este periodo se encuentran mayores espacios de participación, tantos privados como públicos para practicar el hip-hop, diversidad de personas que son parte de esta cultura, nuevas formas en que los y las hip-hoperos/as pueden vivir de su cultura y lo que los y las entrevistados/as denominan el boom del 2010-2012, donde el Hip Hop estuvo a la moda en las culturas juveniles-urbanas.

A su vez se realizaron cinco observaciones participantes en distintas instancias: un concierto de rap, un taller de Hip Hop de una fundación, asistí a una batalla de *freestyle*, observé una práctica de *breakin* y una competencia de grafiti. Pese a no incluir las observaciones en esta tesis, por un aspecto de relato, si permitieron corroborar premisas que los/as hip-hoperos/as me habían señalado. En este sentido, desde el ejercicio etnográfico, las observaciones operaron como refuerzo de las entrevistas y de las categorías construidas.

## VI. *Hallazgos, diferencias y contribuciones al estudio del Hip Hop*

Al ser un estudio de carácter cualitativo, no hay intención por sistematizar ni establecer una definición de Hip Hop que responda a categorías de análisis como estrato social y clase, más bien, busco exponer los elementos que no han sido abordados y presentar nuevos ejes analíticos para el debate de esta cultura juvenil urbana. La reconstrucción sociohistórica propuesta dialoga y tensiona, a partir del análisis crítico, lo que la literatura académica ha dicho en torno a qué significa la cultura Hip Hop en Santiago y el país.

En este sentido, las líneas de trabajo en torno a expresión e identidad juvenil no poseen muchos cambios, pues el Hip Hop sigue siendo un estilo de vida que permite a distintos/as jóvenes expresarse con sus prácticas. Sin embargo, el carácter político y activista sí se ha visto afectado. No tanto en que no se siga haciendo, sino más bien que no prima de la misma forma que la literatura académica la ha señalado. A través de la investigación se observó que existen otros problemas en la cultura Hip Hop que no pueden ser reducidos al problema de lo contrahegemónico ni al carácter subalterno y que incluso dialogan con esto, como lo es la exposición mediática y la inserción en la industria musical.

Los nuevos temas planteados por otros investigadores, como el ascenso del *freestyle* (Rodríguez, 2020; Masquiarán y Rodríguez, 2018) y la comercialización del Hip Hop (Godoy Marqués, 2021) se insertan además en los hallazgos de la investigación. Son diversos los casos de jóvenes que buscan poder vivir del Hip Hop o que vinculan su quehacer profesional con la cultura. Situación similar con quienes han tenido que explorar la rama del *freestyle* y dialogar con los cuestionamientos sobre no ser considerados hip-hoperos/as.

A su vez, existe noción por parte de la comunidad Hip Hop sobre la importancia que tiene la autodisciplina y la innovación, elementos que responden a nuevos problemas planteados por sus agentes como la individualidad y la competencia. Situación similar ocurre con la interrogante de poder vivir de las prácticas hip-hoperas en contraposición de quienes consideran que eso sería “venderse” pues se insertaría en la lógica comercial de la cultura dominante. La investigación en este sentido es fructífera porque visualiza varias tensiones, problemas y soluciones a las distintas situaciones de la cultura Hip Hop.

También existen elementos estructurales de la cultura Hip Hop que no habían sido propiamente tratados y que en el trabajo de campo se pudo observar, como lo es la brecha de género. La reconstrucción histórica por parte de conversaciones con mujeres principalmente revela un componente machista en el Hip Hop y en sus prácticas que, pese a que podía ser visto así, no había sido conceptualizado. Aspecto similar ocurre con los debates en torno al concepto de la “vieja” y “nueva” escuela. Pese a ser trabajados por Poch (2011) y Rodríguez (2019a) y la importancia que se le atribuía, actualmente la comunidad hip-hopera con la que pude dialogar considera que el concepto genera barreras impidiendo el diálogo y las relaciones intergeneracionales. De hecho, del análisis realizado se desprende que puede

comprenderse como una categoría de corte generacional más que tener otro significado actualmente, lo cual planteo en el apartado anterior.

De esta forma, la tesis se presenta desde una perspectiva que busca plantear nuevas claves de lectura para comprender qué es el Hip Hop santiaguino hoy en día, historizar su proceso, visibilizar problemas estructurales y sociales, pero también explicitar sus cambios. Todo esto permite a quien lea este trabajo y a quienes se sientan partícipes de esta cultura, observar desde otra óptica sus espacios de expresión y socialización. En ningún caso se busca que se entienda como una cultura inamovible y rígida. Al contrario, es una propuesta cuyo objetivo reside en responder preguntas básicas: ¿Qué es hoy en día el Hip Hop en Santiago? y ¿Qué podemos aportar a esta cultura?

## **1. LAS TRAYECTORIAS DE VIDA Y SUS DIFERENCIAS CON LA LITERATURA HIP HOP**

Este primer capítulo tiene por objetivo exponer las trayectorias de vidas de los y las hip-hoperos/as. A través de este ejercicio busco historizar la cultura Hip Hop en Santiago de Chile y la forma en que sus jóvenes la percibieron, visibilizando los distintos cambios y continuidades. En este sentido, he identificado tres grupos generacionales cuyas historias de vida permiten dar cuenta de sus particularidades.

La primera es *La generación del 80'*: “*El Hip Hop como herramienta de expresión y diversión en un contexto represivo*”. El Hip Hop aquí se incorpora como un estilo de vida que adoptan jóvenes para poder expresarse, por distintos motivos, bajo el contexto de la dictadura militar. Es practicado en espacios públicos céntricos —como Bombero Ossa— y en algunas casas de personas que eran hip-hoperas. La segunda es *Los 90' y los 2000: Explorar el Hip Hop y los nuevos espacios para practicarlo*. A diferencia de la anterior, acá el Hip Hop destaca por su carácter exploratorio como práctica de inclusión y expansión cultural. También los espacios crecen y hay mayor relación entre lo público y privado, ampliándose los lugares donde se vive y practica el Hip Hop. La tercera es *2010-2022: La práctica como*

*característica del Hip Hop.* Como señala su nombre, en esta generación prima la práctica y la disciplina como motor para desarrollar esta cultura. Hay más espacios institucionales e internos, como la familia, que permiten conocer el Hip Hop para posteriormente fomentar su desarrollo y activa participación.

De esta forma, los apartados generacionales buscan contrastar los cambios que ha tenido la cultura a partir de las trayectorias de vida. Por medio de preguntas relacionadas a cómo conocen el Hip Hop, cómo lo convierten en un estilo de vida y qué aprenden de él, cada generación refleja su percepción de la cultura. De los relatos se desprenden cambios culturales que, si se contrastan con la literatura científica, evidencian elementos no explorados. Mayor exposición, aumento en participación de la cultura y nuevos espacios de organización –tanto públicos/privados como institucionales y de mercado— son parte de las transformaciones que permiten visibilizar los testimonios de los y las hip-hoperos y que enriquecen el análisis de esta cultura juvenil. Situación similar ocurre con las diferencias generacionales la cual conlleva diferencias en torno a qué significa Hip Hop y la relación entre la comunidad y sus espacios.

*1. La generación del 80': "El Hip Hop como herramienta de expresión y diversión en un contexto represivo"*

Existe consenso en que el Hip Hop llegó a Chile en 1984 a través de las películas, la música, la televisión y el baile (Rodríguez, 2018 y Rodríguez, 2020). En el análisis de este periodo, se tiende a construir un relato sobre una postura contrahegemónica y de organización juvenil por sus espacios (Moraga y Solorzano, 2005; Leclerc, 2015). Sin embargo, de las entrevistas y el análisis realizado se desprende que el contexto político social chileno no es el motivo por el cual los y las jóvenes bailaban break, sino más bien porque era parte de su forma de expresión, sociabilidad y deporte, lo cual tensiona la idea del Hip Hop como proyecto contracultural. Este periodo, además, debe comprenderse desde la perspectiva de jóvenes que descubren un nuevo mundo que llega producto de la globalización y en el cual sus espacios de convivencia son públicos pero reducidos. Por ello, presentaré brevemente la forma en que Amigo 1 y Amigo 2 conocen el Hip Hop para después desarrollar el argumento del Hip Hop como herramienta de expresión.

La historia de vida de Amigo 1 presenta elementos que la literatura y documentales no han abordado. En este sentido, me comenta que en el año 78' había iniciado su exploración al Hip Hop, pese a que aún no conocía la cultura. Según él, se vio influenciado por el Funk, género musical del cual el hip-hop recoge varios elementos, como ciertos pasos y ritmos:

“Entonces lo que empiezo a conectarme fue con el Funky y llega un programa mexicano que se llama Fiebre de Sábado, que emulaba un poco a Fiebre de Sábado por la noche pero en México y ellos..., ya aparecían ciertos elementos del baile que ya después me iba a decir que esto venía del Hip Hop, ya habían elementos del robot, algunos estilos de locking que es un estilo de baile, algunas cosas de ya de popping y algunas acrobacias que después ya vendría siendo fuerte lo que es el break, así que empiezo por ese lado.” (Amigo 1)

No obstante, fue a principios de los 80' cuando su acercamiento al no conocido Hip Hop se haría más explícito. Lo interesante es que Amigo 1 experimentó elementos cercanos a las prácticas culturales, como la música que escuchaba y los pasos con que bailaba. Esto refleja que, pese a que exista una fecha establecida sobre la llegada del Hip Hop, hay influencias que operan como precedentes a 1984:

“Y un día quedé pa la cagá hermano, así ‘oh’ la piel de gallina porque para mí el Funky, yo lo relacionaba con la música de las seriales. [...] Y bueno y de repente escucho ese tipo de música pero no cantada, rapeada, pero a la vez habían tambores, entonces hay un grupo que se llama Trouble Funk, que es antiguo, de música Funk y Disco, [...] cuando escuché Trouble Funky, cuando escuchaba Afrika Bambaataa era muy parecido, porque para mí era, no cantaban, era rap, pero en ese tiempo no sabía lo que era rap, era (no se le entiende) con funk y tambores como africanos, ‘oh weón yo quedé loco’ [...] Y yo empecé a bailar vaquero y después ya empiezo a escuchar rap en la radio con el tema Sugar Hill Gang de Rapper’s Delight, Double Corrs, que era un rap que ya sonaba en esos tiempos, por ejemplo, no sé, estaba La Cotorra Criolla<sup>4</sup> y todo eso antes de entender que es lo que era Hip Hop, antes de entender que era break, yo primero estaba escuchando eso, yo ya estaba bailando eso y después empiezo a conocer gente del extranjero que ya venía con la cultura Hop Hop y después llega la película *Flashdance*, *Breakin*, la película *Flashdance* fue la que nos dejó locos, *Beatstreet*, y de ahí en adelante no paré.” (Amigo 1)

En este sentido, tanto las películas *Flashdance*, *Breakin* y *Beatsreet*, como el programa Sábado Gigante, ratificarían los elementos que Amigo 1 ya había comenzado a explorar. Respecto al programa Sábado Gigante, me comenta sobre la presentación de los bailarines el año 1984, lo cual más que plantear el Hip Hop al público chileno, iniciaría su moda:

“Por lo tanto cuando llegan Pavón y Clemente, que su nombre artístico por el mundo son Popmaster Fabel y Mister Wiggle, llegan a Sábado Gigante y ahí quedó la cagá, ahí ya

---

<sup>4</sup> *Perucho Conde* escribe en 1980 el tema. En Argentina se edita por una versión local en 1981 (Biaggini, 2020).



comenzó la moda, comenzó en todo el mundo, estaba bailando, pero todo el mundo le decía rap dance porque Don Francisco quería imponerlo como rap dance, [...] y luego, a los meses llegan las películas, porque *Flashdance* llegó a finales del 83' y las películas *Breakin* y *Beatstreet* llegan a los cines y en el 84' ya era bomba. Entonces por eso dicen que cuando ya estoy a la moda, recién llega el Hip Hop, pero yo no lo creo así, lo veo como cuando ya se empieza a vivir y éramos pocos quizás, pero ya se estaba viendo por todo Chile los videos, se estaban escuchando los temas y estábamos bailando algo que no conocíamos, me entendí, entonces el 84' estoy a la moda, el boom, pero ya está, se estaba gestando y ya había nacido en mucho de nosotros.” (Amigo 1)

La situación que señala Amigo 1 se puede contrastar con la forma en que Amigo 2 conoce el Hip Hop. Él también reconoce que a mitad de los 80' era una moda, lo cual vincula al fenómeno mediático del cine y el programa Sábado Gigante:

“Bueno mi inicio en el Hip Hop son cuando yo tengo más o menos como 15 años de ahí en adelante yo me metí a través del baile en el Hip Hop, a través del *breakdance*, del *breakin* que estaba de moda en la mitad de los 80' en Santiago de Chile. Entonces, y me parece que en todo el mundo, así que me metí porque llegaron las películas de *breakdance*. [...] Tampoco era una wea que todos bailaran sino que se quedó en los que sacaron pasos y aprendieron – porque no era tan fácil tampoco— así que no era como... , fue masivo verlo pero no fue masivo hacerlo porque no es fácil bailar *breakdance* así que ahí yo me metí y a través del *breakdance* y la música Hip Hop, que es la música del *breakin*, yo empecé a escuchar rap y toda la música negra que ya me gustaba de antes pero la volví a retomar y empecé a meterme en el rap y empecé a bailar *breakdance*.” (Amigo 2)

Los relatos contrastan una primera diferencia respecto a la historicidad del Hip Hop. Pese a existir un consenso en torno a la fecha de llegada de esta cultura, los precedentes de sus testimonios abren una interrogante que habría que seguir ahondando y preguntándose por las condiciones en las que los y las jóvenes lo reciben y viven, esfuerzo que intento esbozar a continuación.

Posterior a la forma en que los entrevistados conocen el Hip Hop, comenzaron a convertirlo en el centro de sus actividades, como un estilo de vida (Codocedo, 2006). En este sentido Amigo 1 explora y vive el Hip Hop por el baile en un primer momento<sup>5</sup>, mientras que Amigo 2 lo haría por la música, siendo la colección e intercambio de música un elemento central (Rodríguez, 2019b):

“Así que me metí más de lleno a coleccionar la música a grabarla de la radio que habían especiales de música en ese tiempo que se transmitía por radio y así tener casete y además empezar a practicar obviamente los pasos, juntarme con cabros que también hacían eso, que

---

<sup>5</sup> Posteriormente formará grupos de rap. En la actualidad se desempeña como b-boy y Mc.

con el tiempo después fuimos menos porque después se pasó la moda pero nosotros seguimos cultivando ya en la mitad de los 80' el *breakdance* entre un grupo no más.” (Amigo 2)

Fue por medio de este cultivo, como él lo denomina, que luego se decidió por hacer música:

“Y empecé ya el 87' a intentar hacer rap con los instrumentales. Hasta que finalmente lo logramos, fuimos haciéndolo de a poco, el grupo se diluyó y quedaron grupos de amigos más cercanos que se decidieron a hacer conmigo el experimento de un grupo rap. Pero era una cosa de adolescente me entiendes. No era una cosa que pensábamos que íbamos a ser profesionales, nada.” (Amigo 2)

Un elemento importante a destacar de este relato de Amigo 2 es el de las redes de amigos en el Hip Hop y la forma en que vivieron este estilo de vida. El rapero destaca que la búsqueda de espacios y de personas con las cuales poder practicar *break* era crucial. Para ellos era una forma de expresión y diversión, no pensaban ser profesionales:

“No ibai a un barrio y te colgaban, sino que ‘de adonde son ustedes cabros’ ‘somos de XXX que estábamos en otra población’ ‘wena’ ‘venimos a ver a un cabro que baila ... por allá’. Había comunicación verbal muy fuerte entre todos porque no era esta época, entonces era verbal y yo la viví así viste. Era como una gira. Bailamos aquí y bailamos en San Miguel, bailábamos en La Caro, bailábamos en La Victoria e íbamos a bailar pa’ allá pa’ Independencia, además de bailar en Bombero Ossa, entonces, era una gira poblacional. Y solamente era por ir a enfrentarse con otros en baile, intercambiarse música, íbamos a la casa de uno de ellos siempre y estábamos con ellos, almorzábamos. Weno, así también ellos venían pa’ acá pa’ XXX.” (Amigo 2)

El relato coincide con algunos elementos señalados por Amigo 1, respecto a que los espacios para bailar eran reducidos. Si bien Bombero Ossa fue el lugar mítico de reunión, no hay mayores lugares públicos reconocidos como este, más allá de los espacios de socialización privados como las casas de los b-boys. Esto destaca a lo largo de este primer periodo, siendo una característica del Hip Hop de la época.

Ahora bien, el elemento central en este periodo y que la literatura académica resalta es el contexto de la dictadura y su influencia en el desarrollo del Hip Hop. Hacia mediados de los 80' el Hip Hop podía ser más practicado puesto que había más espacios de expresión cultural, puesto que comenzaba el final del periodo de Pinochet. Así le pasó a Amigo 2:

“Mira fue una época pa’ nosotros que éramos jóvenes, muy jóvenes, era como esperanzadora me entiendes. Porque sabíamos que los milicos se iban a ir y empezaron a existir muchos espacios culturales, todos esos espacios culturales que los hacía la resistencia política a la dictadura en su amplitud habían de todo en ese momento, en esos espacios culturales empezamos a bailar y ahí los locos empezaron a cachar que también cantábamos así que en

esos espacios culturales eran peñas, eran encuentros así muy underground<sup>6</sup>, marginales, de los barrios, de una plaza cachai. Ahí empezamos nosotros a estar presentes y a desarrollar un poco la carrera así que pa' nosotros esa época fue esperanzadora.” (Amigo 2, 53 años, Mc)

La voz de Amigo 2 permite visibilizar el contexto en el cual el Hip Hop pudo generar su carácter contrahegemónico inicial. Ahora bien, de la lectura se desprende que en los inicios destaca más bien el carácter expresivo: el baile y el canto. Es producto de estos espacios, entonces, que Amigo 2 logra articular después una línea de rap político, puesto que surge de su forma de pensar y sus experiencias<sup>7</sup>. Sin embargo, vivencias como las de Amigo 1 plantean que la dictadura fue el contexto con el cual se debía lidiar más que la forma en que el Hip Hop encuentra una identidad establecida, lo cual plantea una visión distinta a la académica:

“Parte del 83'-84', ya estaban saliendo ya a bailar, andábamos en patín, en skate y después ya empezamos en el 84' a ir a practicar a la casa del XXX, ir a la plaza tal, ir al 18 de Gran Avenida en mi caso y empezar a ir a otros lugares y aunque estuvieran las barricadas y habían protestas, porque habían protestas por todos lados, humo por todos lados, nosotros queríamos ir igual po, íbamos 5 amigos, nos juntábamos algunos vecinos, íbamos a practicar y nos encontrábamos en una esquina, otra esquina, en todas habían barricadas y de repente gritaban 'los pacos', corrían todos, nosotros al suelo, de guata y no dimensionábamos el peligro, sabíamos que había gente que moría, que desaparecía.” (Amigo 1)

El relato nuevamente visibiliza el aspecto contextual de dictadura, pero el Hip Hop destaca por operar como un espacio de expresión más que de organización producto de los acontecimientos que veían y vivían. Si bien, no se descarta que la dictadura influye en su forma de pensamiento, al igual que tener características similares de origen con Estados Unidos (Quitow, 2005), no se puede reducir el contexto como motor del surgimiento del Hip Hop y ligarlo al carácter contracultural. Las juventudes hip-hoperas más bien incorporan este estilo de vida y es por medio de sus prácticas, como el break, que desarrollan mecanismos que fomentaron la sociabilidad y expresión sociabilidad y de prácticas deportivas, como lo es el baile. De hecho, Amigo 1 cierra esta parte de la conversación describiendo esa época, enfatizando en que se reunían para pasarlo bien:

“Nosotros éramos super sanos, nada de drogas, nada de copete, nuestra generación fue super sana, hacíamos mucho deporte, la mayoría hacíamos artes marciales, la mayoría, casi todos. De hecho, en Bombero Ossa nos juntábamos, nos reuníamos a practicar, a bailar y habían momentos que hacíamos combates de artes marciales, se hacía un círculo y hacíamos artes

---

<sup>6</sup> Bajo tierra. Los y las hip-hoperos/as tendían a decirle de esa forma por el vínculo a la calle.

<sup>7</sup> Amigo 1 también señala que la dictadura le otorgó una identidad al Hip Hop. Sin embargo, como se ha planteado, esto residiría más en un carácter contextual que después las personas adquieren en sus prácticas hip-hoperas.

marciales, nos juntábamos en la casa de alguno de los chiquillos, bailábamos y también de repente artes marciales, nos encantaban las artes marciales, de hecho yo todavía y ahora todo ha cambiado.” (Amigo 1)

Lo señalado por esta primera generación enriquece la discusión sobre los orígenes del Hip Hop en Chile. Pese a que se puede conceptualizar como una contracultura debido a los productos materiales de sus prácticas artísticas, es incorrecto reducir el argumento al contexto de la dictadura militar. Efectivamente hay elementos que influyen como la represión, las políticas neoliberales y la globalización, pero para sus agentes los motivos para practicar alguna de las ramas reside en un inicio en la exploración por espacios de desarrollo y expresión. Además, la forma que tienen Amigo 1 y Amigo 2 de comprender el Hip Hop no son iguales. Si bien dentro de los orígenes del Hip Hop está el compromiso social, hay elementos como el ser culto (educarse) y la historicidad de la cultura<sup>8</sup> que destacan y complementan la forma en que es concebida la cultura.

Se puede conceptualizar este primer periodo entonces como uno de carácter intersticio, en el cual el Hip Hop se incorpora como estilo de vida para la expresión, diversión y deporte. Lo público de la cultura se ve en espacios reducidos, como las casas donde practicaban e iban rotando las juventudes hip-hoperas, al igual que el pasaje Bombero Ossa de la comuna de Santiago, lo cual constituyó la forma de hacer las cosas. Todo esto generó los inicios del Hip Hop y cimentó los principios de la cultura que practicarían los/as jóvenes más adelante.

## *II. Los 90' y los 2000: Explorar el Hip Hop y los nuevos espacios para practicarlo*

El fin de la dictadura militar y posterior transición a la democracia significó para múltiples jóvenes la posibilidad expresarse sin presión del contexto político. El Hip Hop pudo nutrirse de esto y se reflejó con el crecimiento de la música rap, que contaba con grupos destacados como Makiza y Tiro de Gracia –firmados por los sellos Sony y EMI—. A su vez, con el pasar del tiempo, nuevas generaciones se unieron a la cultura, lo cual nutre al Hip Hop

---

<sup>8</sup> Amigo 1 también concuerda sobre conocer la historicidad del Hip Hop, aunque hace énfasis en que, quienes hacen uso de las herramientas y/o practican alguna rama, deberían ahondar en ello, más allá de si son hip-hoperos/as.

y se refleja en las diferencias entre la “vieja” y “nueva” escuela (Codocedo, 2006), lo cual enriquece su estudio.

Este periodo destaca por dos ideas centrales. La primera es que la exploración del Hip Hop operó como práctica de inclusión y de ampliación de la cultura. Pese a que la generación anterior exploró y conoció el Hip Hop, creció con productos culturales limitados que llegaban al país, como las películas señaladas en el primer apartado. Aquí en cambio, destaca la búsqueda de nueva música, pasos y espacios, lo cual conlleva al segundo argumento: la relación entre lo público y privado. Existe un aumento considerable del uso de los espacios para el desarrollo de la cultura. Ya no es solamente Bombero Ossa y las casas de algunos amigos, ahora también se encuentra la Estación Mapocho, los talleres, los colegios, el persa Bío Bío, la familia<sup>9</sup> y más. Por ejemplo, Amigo 3, descubre el Hip Hop por inquietudes musicales en la escuela:

“Yo llegue al Hip Hop netamente por la música. Porque bueno, yo tuve una búsqueda musical super extensa desde cabro chico como de los 12 años, 13 años, por ahí. Empecé como a mirar el Príncipe del Rap en la tele cachai y después empecé como a investigar sobre eso: sobre la música, como habían influenciado a amigos de mi barrio antes que a mi cachai. Entonces yo tenía un amigo del colegio, que lo conocí en el colegio, que era rapero y resulta ser que un día callejeando me lo encontré como a 2 cuadras de mi casa y el weón vivía en mí misma calle pero hacia el norte y el weón nunca salía a la calle. Entonces yo quedé pa’ dentro y yo que andaba en la calle todo el día nunca lo vi. Entonces fue el primer rapero que conocí, [...] y ahí como que me empecé interesar un poco más, empecé a investigar sobre música, hasta que me metí de lleno cachai.” (Amigo 3)

Amigo 3 conoció el Hip Hop por medio de sus amistades y su búsqueda musical, pero también en el espacio público, producto del “callejeo” como él denomina. También ocurre que, en vez de conocer el Hip Hop por andar en la calle, es esta la que se encuentra con los y las jóvenes. Esta situación me describe Amigo 6, quien pudo observar el grafiti antes de experimentarlo:

“Cómo fue mi primer encuentro con el grafiti. Fue como, veía en las calles solamente, veía cuando mi abuela se iba a pagar la pensión, iba pal centro y veía en la Alameda veía grafiti y me parecía atractivo, pero lo veía como muy lejano, como muy ciudad, uno chico. [...] Hasta que un día al colegio llegó un joven, un cabro y tenía una croquera con dibujos de grafiti y de ahí el después me enseñó fotocopias de libros de grafiti y yo quedé ‘oh, no quiero hacer esto, quiero hacer esto’ y aparte que yo dibujaba, pero dibuja puta Goku, cosas así y así que quise explorar más eso, y él me llevo a un centro como de rehabilitación, o sea es un centro

---

<sup>9</sup> Amiga 7 me comentó que ella entró al Hip Hop como un juego porque sus hermanos le mostraron el rap y escuchaban música.

cristiano y ahí iban cabros, les prestaban espacios a unos b-boys, unos breakers y ellos estaban bien vinculados al Hip Hop, y ellos sabían de grafiti, todo eso. Así que ahí me fui como más incorporando a lo que es el grafiti del Hip Hop [...]” (Amigo 6)

Ambos relatos reflejan la exploración por el Hip Hop y los espacios en el que los jóvenes lo encuentran, visibilizando una dualidad entre lo público y lo privado. No obstante, se observa que es en los espacios privados e institucionales donde se comienza a implementar en mayor medida las prácticas hip-hoperas, como el colegio y el centro cristiano descrito. Ahora bien, la exploración involucra un factor de desplazamiento y viaje, en el cual quién desea incorporar este estilo de vida busca hacerlo en un espacio que sea seguro y reconfortante, como es el caso de Amiga 5:

“Bueno mi primer acercamiento en el Hip Hop fue siempre a través del baile, como cuando tenía 14 años más o menos me empecé a interesarme por el Hip Hop a través de la música, y después estudiando un poquito más lo que había en internet. Sabía que era una cultura que tenía ciertos elementos y como yo siempre he sido buena para bailar, siento que es como mi don, decidí buscar lugares en Santiago donde enseñaran en ese entonces *breakdance*, ahora ya sabemos que se llama *breakin* [...] Y bueno, fui a varios lugares de Santiago por datos, en esa época no habían redes sociales ni nada de eso. Así que era ‘mira en tal lugar de Santiago hay alguien que enseñe y se llama tanto’ y ahí yo llegaba a esos lugares. Fui donde el XXX en La Reina, hice una clase y no me gustó, después él me dijo que fuera donde el XXX en Lo Barnechea, en una población que era como un campamento en verdad y después él me dijo ‘mira anda a La Florida, a la quebrada de Macul, que ahí enseña el XXX’ y ahí llegué, digamos buscando al XXX simplemente por ese dato y ahí empecé a bailar con él.” (Amiga 5)

Su historia destaca dos elementos relevantes. El primero es la diferencia entre *breakin* y *breakdance*, la cual expliqué más arriba pero que plantea otra forma de comprensión del baile que ha sido poco estudiada (Rodríguez, 2020c<sup>10</sup>). La segunda, es que reafirma la diferencia entre lo público y privado con respecto a la primera generación. Mientras que en la juventud de los 80’ tenían que asistir a casas de otros bailarines que conocieron en Bombero Ossa, para Amiga 5 el viaje opera como mecanismo de exploración para entrar a la cultura y los distintos espacios que pudo conocer, lo cual se refleja en que puede elegir con quien tener clases de *breakin*.

La exploración se refleja entonces por medio de los distintos espacios, la posibilidad de elección qué practicar y dónde, y, sobre todo, en la intención por conocer más sobre una

---

<sup>10</sup> El texto es invita a conocer esta rama, su nacimiento en el país y su posterior desarrollo. También señala el impacto que tiene en el espacio.

cultura que seguía bajo tierra. En consecuencia, aumentan los mecanismos para conocer el Hip Hop como también los puntos geográficos donde vivirlo. De la lectura se desprende que esto podría ser un carácter inicial para insertarse en la cultura, lo cual es correcto, pero destaca más por ser una característica propia de la generación como se planteó al inicio. Amigo 3 por ejemplo, me comenta que profundiza en el Hip Hop por sus ganas de conocerlo cada vez más:

“Pasaron dos años y yo ya estaba metido en el tema del scratch<sup>11</sup> justamente con este amigo. Porque este weón tenía una torna y tenía disco. Entonces empezamos a ir a buscar discos al Biobío, lo que podíamos encontrar y ahí me metí de lleno. [...] Entonces empecé a investigar música, a juntarme con otras personas que les gustaba lo mismo. Después entré a primero medio en el colegio y ya era como un montón de raperos en el colegio y había uno, bien especial, que era bien bueno para escuchar discos nuevos y todo y con ese loco me enyunté y cambiamos mucha música así [...] entonces ahí como que en ese instante fue como “ya, esta wea es pa toda la vida” cachai. [...] Luego hicimos un grupo de rap, grabábamos canciones y entre medio tenía otro amigo, que el weón tenía como una empresa de electrónica y tenía un servicio técnico. Entonces [...] el weón tenía todas las maquinas: micrófonos, weas pa’ grabar casete, CD Player. Éramos 9 amigos que nos juntábamos en su casa a hacer batallas. [...] Después no sé, empecé a cambiar cintas en el Biobío, había un caballero que vendía cintas ahí y ahí empecé a conocer raperos de otros lados, de un montón de lugar y puta ahí empezó como toda la wea del freestyle, Mapocho<sup>12</sup>, Mapocho 97.” (Amigo 3)

El relato refleja la lógica exploratoria del Hip Hop: investigar la música, practicar el tornamesismo y relacionarse con otros/as hip-hoperos, lo cual demuestra la forma en que Amigo 3 adopta el Hip Hop como un estilo de vida, sumado a que sus amigos/as también fomentaban estas prácticas. Fue en la Estación Mapocho –espacio público de reunión Hip Hop— donde definió parte de su círculo de amistades con quienes hizo varios proyectos musicales:

“Ahí yo ya conocía a la XXX, conocía a no sé, XXX, XXX, al XXX, caleta de personas que todavía se mantienen po weón y esa era nuestra crew po ahí al final en Mapocho. Porque todos tenían su crew, sus círculos, de *freestyle* y todo, mientras que los b-boys estaban ahí en una parte, el resto estábamos todos repartidos en círculos de *freestyle* y nuestro círculo era ese, con la XXX, con XXX me acuerdo, XXX, con XXX, claro y pa’ arriba y pa’ abajo todos juntos, bueno con XXX, un montón de gente de ese tiempo y pasaban cosas muy entretenidas ahí en Mapocho weón. Y ahí claramente puta me enamoré 100% de la wea, de toda la cultura del Hip Hop digamos.”<sup>13</sup> (Amigo 3)

---

<sup>11</sup> Sonido producido por los movimientos hacia adelante y atrás con el vinilo en la tornamesa.

<sup>12</sup> La Estación Mapocho fue el punto de reunión de los y las hip-hoperos/as luego de Bombero Ossa. Posterior a “Mapocho” se juntarían en la Pileta del Parque Forestal.

<sup>13</sup> Amigo 3 señala después que él en esa época intentó saber todo sobre el Hip Hop, afirmando las constantes ganas de aprender.

Similar al caso de la generación anterior con Bombero Ossa, Estación Mapocho opera como un espacio público que permite la reunión y socialización de jóvenes que buscaban vivir el Hip Hop. Estos espacios funcionaban como puntos de reunión neutros para múltiples jóvenes provenientes de distintas partes de la capital y donde todos/as podían mostrar su forma de hacer Hip Hop. Así también ocurría en algunos espacios privados, como los liceos, que reflejaba la relación público-privada, lo cual se observa de la reflexión de Amigo 6:

“Como que salí de tu población a otras comunas y venía gente de otras comunas con un estilo diferente y como que todos en el liceo se formaba eso. Como teníamos cambio de sala veí en una mesa rayada con un grafiti de un X y decí ‘oh está weno esto’ y dibujabai al lado y después llegabai y veí otros grafitis, después volvías a la mesa y veías que el loco pintó al lado tuyo y ahí como ‘anónimo’ en ese momento y después lo ibai conociendo.” (Amigo 6)

Por último, el tema del acceso a la información no se limitó a lo tangible, entendiéndolo como el ir a comprar casetes al persa Bío Bío o las relaciones que tenían con sus amigos/as. Amiga 4 me comenta que luego de comenzar a cantar y escuchar hip-hop, pudo conectarse a grupos de interacción sobre esta cultura vía internet, elemento que no estaba presente en la generación anterior y que permitía conocer gente para después juntarse con ellos:

“A los 16-17 años más o menos había un pseudo chat que se llamaba -no me acuerdo ahora como se llama el nombre- pero era una web donde uno se metía y habían salas, RCA creo que se llamaba, y habían salas como por ejemplo ‘Hip Hop’, ‘Hip Hop chileno’, entonces uno podía empezar a conversar con gente que le gustaba esa música y ahí empecé a conversar con gente. Hace 23 años básicamente. Por el año 96’-97’ por ahí. Y me empecé a juntar con amigos por esa vía y también yo estaba en un colegio donde las proximidades también había otro colegio donde yo me juntaba con amigos que también le gustaban mucho el rap y el funk, más escuchábamos funk en esa época y ahí me empecé a desenvolver en la música, a conocer gente, a hacer bandas.” (Amiga 4)

El uso de internet refleja una generación que tuvo acceso a otros recursos, que sabía utilizarlos y que cumplía con lo que buscaban: conocer más sobre el Hip Hop. Esto también invita a pensar cómo se comprende el espacio. Puede que sea un ejercicio que conecte a un mundo público —aunque reducido— pero se hacía en el espacio privado de las casas y/o cibercafés, lo que refuerza que la conexión entre la exploración y los distintos espacios. Vinculado a esto, me parece que el testimonio de Amiga 7 sintetiza lo que se ha buscado exponer en este apartado generacional:



“Pucha creo que en ese momento era como adrenalina, no sé, como salíamos, yo tenía 14-15 años entonces era como muchas ganas de comerse el mundo y el movimiento Hip Hop en ese momento igual era mucho más ‘underground’, no es como ahora, ahora es todo mucho más global el Hip Hop es como objeto de estudio de muchas personas y es utilizado también. [...] Entonces yo creo que era como descubrimiento, todos eran como la información que llegaba como ‘wa’, prestarse los casetes, la música que llegaba le llegaba a todos, nuevos videos, entonces siempre era como la ansiedad o como esa intención de estar investigando o conociendo. Creo que era una época así, donde la música era super importante y el traspaso de la información era todo lo boca a boca, igual era muy bonito, muy clásico en ese momento, cosas que ya no van a volver a suceder nunca más po weón, ahora con internet.” (Amiga 7, 34 años, Mc)

El relato plantea los distintos elementos mencionados. El Hip Hop, como se ha señalado, es un estilo de vida y se refleja a partir de las ganas de “comerse el mundo y el movimiento Hip Hop”. La socialización con los pares también era esencial: prestarse los casetes y la música en clave de explorar nuevas formas de hip-hop y aprender de ello, relato similar al de Amigo 3. Ahora bien, esto no podría funcionar en la actualidad con el sobre estímulo que hay de internet y que afectaría directamente a la tercera generación. Por consiguiente, el Hip Hop en este periodo opera como un estilo de vida, en el cual sus agentes están en una permanente búsqueda de los productos (in)materiales que posee y espacios para practicar sus elementos.

Estas dos características del periodo —la exploración y la relación entre lo público y privado— influyeron en futuros elementos que en la actualidad se encuentran presente en la percepción que los y las hip-hoperos/as tienen de su cultura. Aspectos en torno a la misión educativa del Hip Hop, las diferencias estructurales como el patriarcado, el respeto, las diferencias entre la “vieja” y “nueva escuela” son elementos que surgen a partir de la memoria de las personas entrevistadas. En este sentido, a diferencia de la tercera generación, el haber tenido que explorar tanto el Hip Hop lo traducen como que el conocimiento adquirido fue mejor con respecto a lo que pasaría hoy. Lo cual también genera diferencias con la primera generación, sobre todo si consideramos que la mayoría de las herramientas y conocimientos sobre Hip Hop llegaban por personas del extranjero, el cine y/o la televisión.

En consecuencia, este periodo se caracteriza por que la exploración opera como práctica de inclusión cultural y de ampliación cultural. Hay un cambio también en el espacio en el que opera el Hip Hop, siendo lo público un eje articulador, como el grafiti en la calle o en las escuelas, lo cual se diferencia con la primera generación. Ahora bien, es menester

contrastarla con la tercera generación. Si bien se esbozaron algunos puntos, a través de la descripción se podrá establecer diferencias y similitudes que permiten historizar la cultura Hip Hop en Santiago de Chile.

### III. 2010-2022: La práctica como característica del Hip Hop

Para esta fecha, el Hip Hop contaba con exponentes cuyas carreras se habían establecido<sup>14</sup> y se realizaban distintos eventos nacionales en torno a la música y el baile, ya no era una cultura que estaba bajo tierra, de hecho, para algunos/as entrevistados/as, el 2010 es un año donde ocurre un boom de la cultura<sup>15</sup>. Así, quienes llegaron en esta etapa fue a través de terceros y en búsqueda de algo que los complementara en su vida. El Hip Hop ya no tenía que ser tan explorado, pues la mayoría llegó a sus espacios por personas más grandes.

En consecuencia, este periodo se caracteriza por el componente en torno a la disciplina del Hip Hop. Aquí el elemento que más destaca es la práctica de las expresiones culturales hip-hoperas, ya sea rap, *breakin*, grafiti o Dj. El Hip Hop se masifica y opera en espacios privados y públicos, aunque diferentes al apartado anterior. Más bien, se produce una mayor participación en contextos institucionales y de mercado, lo cual respalda a su vez que el Hip Hop ya no esté bajo tierra. Para esto, igual que en los apartados anteriores, hay que observar cómo los y las entrevistados exploran el Hip Hop, lo viven y qué aprenden de él. Amigo 13 me cuenta su historia:

“Mira hermano yo empecé el año 2012, bueno el rap como música lo escuché desde siempre en realidad, fue como que un amigo no sé en el colegio, cabro chico, yo iba en el liceo de aplicación y ahí como que empecé a cachar un poco del rap y por ende de la otras ramas igual del Hip Hop en general y bueno, un año, 2012, llegó un taller de *breakdance* al colegio, al liceo de aplicación y yo lo cachaba por la tele no más po, siempre me llamó la atención, uno cuando chico igual como que le llama harto la atención todo lo que es acrobático, no sé y bacán po, me metí al taller, conocí bien al profe, el profe era joven, él es mi maestro po , yo lo considero mi maestro hasta el día de hoy, somos parte de la misma crew.” (Amigo 13)

---

<sup>14</sup> Movimiento Original, Chystemc y Ana Tijoux entre otros entran en este segmento. A su vez se puede considerar artistas que en el periodo comenzaron a ser más escuchado como Portavoz, Hordatoj y Liricistas.

<sup>15</sup> El Planeta Rock 2010 es uno de los festivales que representa esto. Se caracterizó por durar 4 días y tuvo espacios para Dj's, rap, *breakin*, grafiti, al igual que talleres, documentales y más.

Amigo 13 no me señala si el taller era financiado por el liceo, la municipalidad, el estudiantado o gratuito, pero es probable que se le haya dado una remuneración a su profesor para dictar tales clases, lo cual en la actualidad hacen talleristas de *breakin*. Situación similar ocurre con Amiga 12 que, pese a que se crío en Puerto Montt, contrasta su situación al llegar a Santiago. Al igual que Amigo 13, ella ingresa porque buscaba un deporte que practicar:

“Yo entré así al gimnasio y estaban las tres disciplinas así y quedé así impactada, muy sorprendida porque los movimientos eran muy poco comunes, sorprendentes, y yo quería hacer las tres cosas, quería hacer *tricking*, *parkour* y *break* y ahí conocí a XXX. B-boy XXX, que es uno de los precursores de Puerto Montt que él llevará como del 98’, 24 años, mi edad y él me vio que yo tenía mucha flexibilidad y él se acercó y me preguntó quién era, así como ‘quién eres tú’ y yo tuve que presentarme y estaba lleno de hombres, mucho hombre y yo igual tengo personalidad así que no me costó para nada soltarme y ahí él como que yo notaba que me observaba. Me observaba, que estaba haciendo, pero no me decía nada y entrené como un mes y ahí el me habló por redes sociales, ‘oye he preguntado por ti y hay estado entrenando, quería ofrecerte pa bailar, si quieres bailar *breakdance*’ y yo le dije que yo quería aprender a hacer mortales, he escuchado que él es uno de los mejores haciendo mortales en el sur, entonces él me dijo ‘sí, te puedo enseñar mortales a su debido tiempo’ [...]” (Amiga 12)

Es interesante ya que ambos comentan que, en el caso del *breakin*, se debe tener cierta continuidad y talento para que otros b-boys te enseñen. Si bien no hay un vínculo inicial explícito sobre Hip Hop y música, aquí operan otros factores como el carácter deportivo y acrobático, como los mortales. Posteriormente Amiga 12 y Amigo 13, ahondarán en lo que es el Hip Hop, pero en sus momentos iniciales surge como espacio de expresión y deportivo a través del baile.

Ahora bien, el Hip Hop en este periodo no se expandió solamente por amigos/as, sino también a través de familiares que compartieron esta cultura con los y las jóvenes entrevistados/as, replicando un poco la idea de que al Hip Hop no se llega solo/a (Olavarría, Henríquez, Correa e Hidalgo, 2012). En este sentido, Amigo 9 me señala:

“Mi inicio en el Hip Hop fueron, debe haber partido a los 7 años igual, mi primo rapeaba caleta en ese tiempo y tenía su *homestudio* en Puente Alto y yo siempre lo iba a visitar po. Me acuerdo que siempre me gustaba verlo rapear, invitaba a los cabros y yo escuchaba, o sea trataba siempre de imitar a mi primo. Siempre como que uno cuando chico tiene que tener como una imagen superior para reflejarse y en ese caso vi a mi primo.” (Amigo 9)

Amiga 11 también me relata una situación familiar, aunque no con su primo, sino con su tío. El Hip Hop en este sentido, a diferencia de las generaciones anteriores, comienza a tener sus primeros acercamientos en el espacio privado ligado al núcleo familiar:

“Yo conocí el rap, entré al Hip Hop por el rap, yo cuando chica mi tío me dijo ‘oye que estoy escuchando, mira te voy a poner música wena’ [...] tenía como 11 años y me puso un tema de los Panteras Negras en YouTube y yo igual quedé como ‘oh que rara esta música’ porque yo igual escuchaba Green Day antes, otras bandas, otros tipos de bandas muy diferentes. Y me gustaron po, me gustaron y empecé a averiguar ahí porque yo igual era super siempre metida en el computador, viendo videos ahí y webeando, entonces me puse a revisar videos relacionados que te aparecen al lado cachai y me aparecía, no sé po, Tiro de Gracia cachai y yo escuchaba las letras y decía ‘oh, está weno, me gustó mucho’ y empecé a meterme en el rap chileno po, pero empecé escuchando rap chileno viejo po cachai, yo escuchaba, podía estar todo el día escuchando *Ser Humano* de Tiro de Gracia así, y yo me acuerdo que mis papás como que tarareaban ‘cuando el juego se hacer verdadero’ y yo no sabía que estaban cantando po, después caché que era Tiro de Gracia, empecé a escuchar a la Anita Tijoux cachai y yo ya todo bien con el rap chileno, me gustaba caleta.” (Amiga 11)

El relato visibiliza algunos elementos que hasta el momento no habían surgido, como el diálogo intergeneracional, pero también diferencias respecto a cómo se conoce el Hip Hop, como el acceso al computador, lo cual la primera generación no tuvo y la segunda sí, pero en menor medida, sumado a que lo consideran un problema actualmente. Amiga 11 es ejemplo de vivir en un ambiente que replicaba esta cultura, donde su familia la promovía y que refleja una aceptación del Hip Hop, lo cual no se observa ni en la primera ni segunda generación. Esto también le ocurrió a Amigo 14 con sus hermanos, siendo el espacio privado y familiar nuevamente fundamental:

“Siempre uno parte, yo creo que la mayoría parte por tus hermanos mayores o amigos que están escuchando un tema, te poni a escuchar un tema en el mp3 en ese entonces y hip-hop y el bombo y caja que te atrapa cachai y empezai a seguirle la cuerda a la wea y empezai a escuchar otro tema, otro tema, otro tema y empezai a ver que la wea abarca más, que empieza a ser una cultura cachai, que la wea tiene baile, Dj, grafiti, Mc’s, toda la wea. [...] Me acuerdo que a mi hermana le gustaba por ejemplo, no sé, de repente Shamanes que más allá de repente no es mucho como Hip Hop, pero igual tiene notas de weas po’ cachai o puta, me acuerdo que a mi hermano le gustaba Notorius, entonces esa wea de repente del weón encerrado escuchando el bajo culiao así, de pendejo así vacilando la wea, ya era como, es una wea como, es sugestivo cachai, es placentero el bombo y caja, entonces te atrapa de una.” (Amigo 14)

Luego de conocer el Hip Hop, ya sea por la familia o por escuelas y talleres, vino la manera en que las personas entrevistadas comenzaron a vivir la cultura. La mayoría enfatizó en las contraposiciones sobre cómo era cuando ellos llegaron y la forma en que lo ven ahora. Amigo 13 señala la importancia del entrenamiento y la relación con los demás, asemejándolo a una disciplina, donde la constancia era fundamental. Así, pese a estar bailando con su profesor me señala:

“Si ellos (las escuelas anteriores) recién veían como que te lo tomabas en serio y eso era como ya pasando los dos años ahí como que ya te apadrinaban un poquito más y te enseñaban algunas cosas, pero eran muy egoístas en ese tiempo y ahora, la generación de ahora ha habido un cambio igual importante en eso, hay mucha más unión dentro de la comunidad.” (Amigo 13)

Respecto a la idea del entrenamiento y/o práctica Amiga 15 también me comenta su punto de vista, reflejando el aspecto disciplinar de las prácticas hip-hoperas:

“Claro, es que las técnicas del uso del spray yo creo que son lo más importante pa llegar a un buen resultado de grafiti cachai, entonces eso me enseñaron y después yo dibujé, dibujé y logré mi propio estilo cachai y ya después cuando lo concilié como mi estilo, me sentí super parte de la wea. Como que me cayó como anillo al dedo.” (Amiga 15).

Un punto para destacar, que pudo ser aprendido de la generación anterior o como requisito, era la disciplina en el entrenamiento. Como señala Amigo 13, las personas mayores debían darse cuenta de un esfuerzo y dedicación para tomarlos en cuenta. Hay otros casos también que reflejan que el entrenamiento no era solo para el desarrollo con las generaciones anteriores, sino también entre pares y/o como desafío personal. Así le ocurrió a Amigo 9 que se dedica a hacer beats en la actualidad:

“Me acuerdo que yo tenía un compu así, y mi primo necesitaba beats entonces un día como que llegó y me instaló el ‘fruti’<sup>16</sup> y me dijo así como ‘ya toma, hazte un beat’ y yo así me lo pasó como yo en pañales, no sabía nada de cómo hacer un beat, no sabía si tenía ritmo, no pensaba en nada, empecé a fluir y empecé a meter mano no más, aprendiendo a equivocarse no más y ver lo que salía cachai. Sin entender nada tampoco lo que también era la música, porque después más adelante aprendí lo que es la música en general. Pero ahí era lo tomé simplemente como un juego porque era muy chico. Como que me entretenía haciéndolo. Después esa entretención se transformó ya en un hábito, un hobby, como hacerlo a diario cachai. Como que me despertaba y decía ya voy a hacer un beat, ya y empezaba igual a ver tutoriales, muy poco. [...] Y ahí como que yo partí haciendo beats hasta un momento que me di cuenta de que le pegaba a hacer beats cuando hice un beat que me gustaba caleta y dije ‘oh’ me emocioné caleta y dije ‘esto está terrible bueno, se lo voy a mandar a un amigo’. Llame a mi amigo y le dije ‘oe escucha esta wea’, desde el celular le puse play y escucho el beat y mi amigo se motivó llegó a mi casa y hicimos una canción con el beat.” (Amigo 9)

La práctica se puede ver reflejada en los distintos casos planteados. Situación similar ocurre si consideramos el uso de los espacios. En esta generación hay una multiplicidad de lugares que permiten vivir y practicar el Hip Hop: las casas, los colegios, gimnasios, etc. Muchas veces esto estuvo ligado a la constancia y disciplina, tanto en espacios públicos como

---

<sup>16</sup> Programa de computador para producción musical, el nombre real es Fruity Loops Studio.

privados y que refleja la forma en que las juventudes hip-hoperas incorporaron este estilo de vida, como el caso de Amigo 10 (27 años, Mc, *freestyler*, gestor de eventos):

“Yo de repente no se po aquí en mi casa era ‘XXX voy a salir’ y salgo cachai, era no sé, 3.30-4.30 de la madrugada y estaba pintando no se po, en Vespucio norte, en las pasarelas cachai, solo, solo hermano, las 3.30 yo como menor, como chico, no magnificaba ese peligro po weón de lo que era estar hasta tarde rayando por ejemplo o estar pintando y que alguien derechamente no le guste y ‘oe déjate de rayar, y ya que wea que te importa, pum, pleito’ cachai. [...] Imagínate, mis poleras, mis polerones estaban aquí duros (mangas) de tanto, pintura seca, mi muralla ahora está grafiteada como con planetas, pero en su momento era puras rayas, puros trazos de plumones, el piso asqueroso hermano de tanta pintura que se me caía, ropa manchada, olor a pintura, oh no sé, me dio principio de tendinitis por hacer esténcil cachai, andar cortándolos así con un corta cartón, el dedo todo cortado igual así, no hermano, era un caos.” (Amigo 10)

La idea de “caos” refleja de qué forma Amigo 10 incorpora el Hip Hop a su vida completamente. El rayado de la vía pública a altas horas de la madrugada y las manchas de pintura en el suelo y paredes demuestran una constante práctica y trabajo por la rama del Hip Hop señalada, en este caso el grafiti. Situación similar le ocurrió a Amigo 14 que me comentó su forma de vivir el Hip Hop. Fue en el colegio que desarrolló el grafiti, recalcando ese periodo como un momento de mucha libertad, pero que no implicó falta de disciplina y práctica de la pintura y el dibujo:

“La croquera de arte que no servía pa ni una mierda la empezamos a ocupar pa eso cachai ‘pa’ y la wea, formar letras, formar tu chapa cachai, con las letras que te quedaban mejor y así se empezó dando po cachai, más encima me llevaba bien con ellos, un día viernes no se po, guardábamos plata toda la semana, así como la plata de la colación, la guardábamos y ahí la Ceresita las vendían a luca aquí en la iglesia San Ignacio, al lado, las vendían a luca, las plateadas y las negras. [...] Hacíamos la cimarra (risas) y nos íbamos a pintar al canal o por ahí porque habían caleta de casas tiradas o caleta de estos como baños de tetrapack, ya eso nos gustaba. Teníamos una wea si, una ley, nunca le rayábamos la casa a la gente, porque pa qué po, si tení caleta de muros, pa qué no sé po le vay a rayar la casa a la viejita weón que le gusta su wea.” (Amigo 14)

Los relatos permiten observar que esta generación se caracterizó por la práctica como motor de desarrollo en el Hip Hop, a diferencia de la anterior que fue la exploración. En este sentido, el carácter “underground” que pudo existir durante las otras dos generaciones cada vez fue disminuyendo producto de las prácticas públicas y la interiorización que se tiene de esta cultura. Esto puede desprenderse también de las prácticas, talleres y disciplinamiento en torno a las formas de expresión. Aún más si se considera que en el último tiempo afloraron fundaciones (Fortaleza Hip Hop), escuelas (Surcuts) e incluso fondos nacionales (Hip Hop,

Memoria y Acción, y Rap y Tecnologías) para impulsar la práctica de las ramas (rap, *breakin*, grafiti y Dj) y conocer la cultura, lo cual refiere a una masificación de la cultura. Un fenómeno que en las dos generaciones anteriores no estaba contemplado y que hoy permite conocer a la cultura a través de distintos mecanismos, plataformas y recursos.

### *De las trayectorias al balance: diferencias con la literatura Hip Hop*

A través del capítulo he buscado exponer las trayectorias de vidas de los y las hip-hoperos/as entrevistados para visibilizar e historizar las principales diferencias que existen en cada generación. Expresión, conocimiento y práctica son las tres características centrales de las distintas generaciones y que, si se observan en un plano general, permiten comprender la forma en que ha crecido esta cultura. En un inicio opera para que las juventudes en dictadura tengan posibilidades de expresarse y divertirse. Posteriormente deja de ser un juego, se consolida y se ve como una cultura enriquecida de la cual se puede aprender mucho y que ofrece mayores espacios de sociabilidad. Finalmente, son tantos los lugares, herramientas, personas y recursos que permiten insertarse en la cultura y poder practicar sus ramas, que los y las jóvenes buscan desarrollar su máximo potencial en ella.

La mayoría de lo expuesto aquí ha sido tratado en cierto grado por la literatura científica nacional. El uso de los espacios, el Hip Hop como herramienta de expresión, el carácter político, la descripción de las prácticas y los motivos por los cuales adquieren este estilo de vida están presentes textos académicos (Arriagada, 2004; Quitow, 2005; Ibáñez, 2007; Aravena, 2011; Poch, 2011; Tijoux, Facuse, Urrutia, 2012; Olgún, 2019; Rodríguez, 2020). Sin embargo, del análisis realizado surgen preguntas relevantes que permitirían responder qué es hoy la cultura Hip Hop en Santiago de Chile ¿Qué ocurre con las diferencias generacionales y cómo son percibidas? (Bourdieu, 1990; Duarte, 2015) ¿Qué ocurrió con el elemento político y lucha social en las otras dos generaciones? ¿Cuáles son, entonces, los fundamentos de esta cultura? Esto a partir de que la mayoría de los entrevistados/as señalan elementos que la literatura no ha tocado: la expresión por sobre el contexto político, la exigencia de las generaciones mayores para compartir con los más jóvenes, el acceso a la

información a través del internet, las diferencias de género en el Hip Hop, la profesionalización de la cultura y más.

Es por ello que, en el siguiente capítulo, haré un análisis sobre las disputas culturales del Hip Hop, lo cual permitirá comprender los elementos externos a la cultura que influyen directamente en ella y, en consecuencia, en sus propias categorías internas. Estas disputas, pese a ser externas, remiten al diálogo y comprensión de la cultural por parte de sus agentes.

## **2. DISPUTAS CULTURALES DEL HIP HOP: BRECHA DE GÉNERO, Y COMERCIALIZACIÓN**

Tanto el patriarcado como el capitalismo pueden ser comprendidos como “una estructura de dominación de carácter sistémico” (Duarte, 2015, 23). En este sentido, la cultura Hip Hop, desde los 80’ hasta la actualidad, ha estado influenciada y ha tenido que mediar con estas dos estructuras, lo cual repercute directamente en las prácticas y valores de sus agentes. Así, del análisis realizado, se desprende que existen tensiones culturales respecto a estos dos puntos. Tanto hombres como mujeres reconocen que existen diferencias en el Hip Hop si es visto desde una clave de género. Sin embargo, son las mujeres quienes visibilizan problemas a niveles de marginalización, lo cual ha sido trabajado por algunos hip-hoperos a medida que se han concientizado. Esto ha significado el cuestionamiento del Hip Hop y el fomento de herramientas para su cambio, lo cual se observa en los apartados *Marginalización de la mujer en el Hip Hop*, *Los mecanismos de respuesta frente al machismo* y *Por un Hip Hop feminista y espacios seguros*.

El segundo punto refiere a la comercialización del Hip Hop. Tanto el mercado como la monetización son elementos que producen diferencias valorativas sobre cómo los y las hip-hoperos se relacionan con su cultura. En consecuencia, a través de los apartados *Vivir del hip-hop*, *Límites entre vivir del arte y la industria* y *Usos y abusos del hip-hop ligados al mercado* es que se pueden observar las disputas culturales ligadas a esta estructura de



dominación. El análisis busca evidenciar de qué forma los y las hip-hoperos/as han tenido que lidiar con la forma en que su cultura convive con estos elementos que tensionan, refuerzan o quiebran sus fronteras culturales.

### *I. Brecha de género: Qué es, cómo opera y las soluciones al respecto*

La posición de la mujer y los roles de género ha sido uno de los puntos centrales de las entrevistas realizadas. En este sentido, recojo la definición que utiliza Scott (2008) en su texto *Género e Historia*, que señala la forma en que la cultura Hip Hop en Santiago de Chile ha sido leída por sus propios/as protagonistas:

“(…) el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos, y el género es una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder.” (Scott, 2008, 65)

En este sentido, dentro de la cultura Hip Hop chilena se han visibilizado, como señala Briceño (2021), roles de género que involucran distintas posiciones de poder en las prácticas sociales. Situación similar ocurre, sobre todo, con los testimonios de las mujeres entrevistadas. Si consideramos los postulados de Duarte, el adultocentrismo “condensa, en tanto categoría, relaciones de poder de quienes portan la mayoría sobre otros/as sin poder.” (2016, 44). Por consiguiente, al ser la brecha de género un problema histórico y considerando que el adultocentrismo replica su sistema de dominio mediante la experiencia (Duarte, 2015), es necesario generar un balance que permita entender cómo es percibido por sus agentes.

Pese a no existir variadas investigaciones chilenas (Briceño, 2021) que traten el tema, hay trabajos de otros países que permiten observar cuál ha sido la relación mujer-Hip Hop y cuestionan la forma en que han tenido que lidiar con prácticas de índole machistas y la brecha de género (Garcés, 2011; Gourdine y Lemmons, 2011; Silva, 2017; Calvi, 2022). A su vez, las investigaciones no permiten señalar que la cultura Hip Hop fue machista en sus inicios. Seguramente es producto de los cambios en los países latinoamericanos, como el caso de las marchas de Ni Una Menos en Argentina (Calvi, 2022), que hoy el Hip Hop ha cuestionado la estructura patriarcal y machista que Scott (2008) señala como un problema histórico. Por lo mismo, esbozaré a través de las percepciones de los y las hip-hoperos/as, este cambio histórico de la relación Hip Hop y género, como también el trato y situaciones que las mujeres

tuvieron que vivir a través de la maginalización femenina, los mecanismos de respuesta frente a conductas machistas, la búsqueda de espacios seguros y un Hip Hop feminista.

a) *Marginalización de la mujer en el Hip Hop*

*Siento que las b-girls de esa época en verdad son como sobrevivientes del movimiento, del prejuicio que se generaba alrededor de ellas y de los pocos espacios que tenían para demostrar su talento, sus habilidades, sus skills de lo que hacían o habían trabajado durante las practicas.*  
(Amiga 5)

Para iniciar esta discusión es necesario preguntarse por la forma en que se han desarrollado las relaciones de género en el Hip Hop. La mayoría de los relatos refiere a las pocas mujeres presentes en los inicios en la cultura. Así lo señala Amigo 1 cuando recuerda los inicios y la cantidad de mujeres participantes: “No, definitivamente, antes no po weón, antes de 100 mujeres, habían 5, no a ver, estoy exagerando, de 10 hombres, habían 3 mujeres cachai” (Amigo 1).

Lo primero a destacar es que los números no son paritarios, predominando la presencia masculina. Así también lo corroboran los testimonios de las mujeres con las que pude conversar, siendo pocas las que encontrarían en sus prácticas y/o eventos. Amiga 5 me comenta que cuando ella inició en el *breakin*, estuvo principalmente con hombres. No fue hasta un evento donde vio, por primera vez, a otra b-girl:

“Caminamos así infinito hasta llegar al lugar y esa fue la primera vez que yo vi a muchos b-boys. Yo creo que tuve que haber visto una b-girl, que tengo el recuerdo, no sé si habían más porque la vi a ella bailando en el escenario, no me acuerdo que crew tampoco pero fue como la primera vez que veía más la escena. [...] Pero en esa época claro, era obviamente una presencia casi al 100% masculina, habían muy pocas mujeres y de hecho en el lugar en el que yo bailaba como que, no es que me lo hayan dicho como textualmente pero como que yo sabía que no podía entrar al cypher<sup>17</sup>, como al centro a bailar.” (Amiga 5)

El relato demuestra que, si bien hay pocas mujeres, los espacios que ellas tuvieron en un inicio también eran reducidos, como un escenario. Ahora bien, hay otro elemento importante que refiere a compartir entre hombres y mujeres un cypher. Amiga señala que ella

---

<sup>17</sup> Círculo en el cual b-boys y b-girls compiten/comparten mostrando sus pasos.

“sabía que no podía entrar”, lo cual demuestra una intención separatista y jerarquizada de la cultura que responde a una lógica de participación masculina.

Pese a la actual reivindicación femenina y las nuevas formas de concebir las relaciones de género, hay testimonios que señalan que en este periodo es poca la participación, como el de Amiga 7:

“Igual lo que no ha cambiado tanto es esto de la equidad y género igual. Uno se da cuenta que, a pesar que somos miles, en los grandes eventos y las grandes cosas no hay tantas mujeres incluidas, en la práctica cachai si hay miles pero pareciera ser que no es lo suficiente cachai o nosotras aun no llegamos a lo suficiente para cumplir el estándar. Si uno ve las páginas de hip-hop hay no sé po, del 100% del contenido, 15% o el 20% son un par de mujeres, menos yo diría, 10%, 3 mujeres que postean versus a solo hombres, entonces no hay intención como de visibilizar música que estén haciendo las mujeres cachai, eso no ha cambiado, como que dicen si, si, las mujeres pero yo siento que en el fondo de sus corazones siguen sintiendo que la mujer no somos tan buenas pa’ rapear, o sea, no somos tan buenas como ellos pa’ pintar, ellos ven, siento que eso no ha cambiado tanto cachai, es como “si, si las cabras pero ya, ellas allá, si las cabras pero allá, organizando”, no siendo de verdad como ellos.” (Amiga 7)

La primera parte del testimonio va de la mano con la cantidad de mujeres participantes. Sin embargo, es interesante cuando refiere a su percepción sobre lo que piensan los hombres, debido a que no las querrían en esos espacios. Garcés (2011) menciona una situación similar con el caso colombiano. Como los roles de género están marcados en las sociedades patriarcales, se tiende a naturalizar los espacios “propios” de cada uno/a. En este sentido, la autora menciona la premisa de “el hombre es de la calle... la mujer es de la casa” para luego ser debatida (Garcés, 2011, 47). Si bien son modelos histórico-sociales contruidos y posibles a mutar, el testimonio de Amiga 7 permite observar parte de ello e invita a cuestionar la forma en que los hombres socializan en los espacios.

A esto se le pueden agregar otros escenarios, como el de la maternidad, donde se hace más evidente esta relación y diferenciación de espacios. En relación con eso, el relato de Amiga 4 se diferencia un poco de las concepciones que tienen las otras mujeres hip-hoperas pero invita a pensar la participación femenina de otra forma:

“Yo encuentro que de hecho cuando yo era más chica había más mujeres participando y yo creo que ahí ene mujeres que se quedaron en el camino, [...] ponte tu quisieron ser mamás, y ser músico en Chile y tener un trabajo es una cosa que yo la vivo a diario [...]. Y a eso súmale ser mamá ya es una cuestión titánica, ya es demasiado difícil. Y cuando yo era chica, cuando yo partí, habían muchas mujeres en esto, bailarinas, grafiteras, Dj’s la verdad, realmente creo que debo haber conocido una o dos en mi vida, raperas habían ene, y todas esas raperas se

quedaron en el camino no más, porque por el hecho de trabajar ya muy difícil, y por el hecho de querer ser madres.” (Amiga 4)

Lo que señala Amiga 4 plantea otra perspectiva de observación del fenómeno de la invisibilización de la mujer, en cuanto se madre, independiente de si fuese una decisión voluntaria, genera un desplazamiento de la cultura Hip Hop. Si bien no hay antecedentes teóricos que permitan respaldar esto, el caso de Amiga 15 lo sugiere, sumado a que la diferencia de edad también permite deducir que el fenómeno se siguió observando durante un tiempo. En este sentido, ella va a apelar al término “papito corazón” y cómo afectó eso a las mujeres:

“Papitos corazón del Hip Hop hay caleta, ya, y eso es una wea que le afecta a las mujeres por ejemplo del Hip Hop porque los weones tenían hijos con weonas raperas y después las cabras se tenían que quedar criando en la casa, y por eso habían más hombres que mujeres, también tenía que ver, no sé si por eso pero tiene mucho que ver cachai.” (Amiga 15)

A su vez agrega su experiencia:

“Pero en su momento estuve super alejada de la volá y yo creo que es por la maternidad no más hermano, en realidad de eso se trata. Me hubierai preguntado eso a los 16 y te hubiera dicho ‘wa Hip Hop, pero ya no soy así cachai, ahora tengo que hacer otras cosas. Entonces me dedico a pintar cuando puedo, he pintado super pocos grafitis y el resto del tiempo soy mamá.” (Amiga 15)

Sus relatos permiten comprender que la maternidad generó en mujeres hip-hoperas una separación de la cultura y un cambio de prioridades. Además, el término “papitos corazones” reproduce el sistema de dominio patriarcal existente en la cultura chilena (Duarte, 2015), sumado a que refuerza representaciones dominantes en relación con el género (Silva, 2017). No obstante, al ser visibilizados estos elementos, que permiten comprender la baja participación femenina en el Hip Hop, surge la interrogante para comprender la posición que los hombres han tenido históricamente y sus conductas.

En consecuencia, ahondaré en los mecanismos de respuesta que las hip-hoperas me señalaron frente a situaciones donde percibieron el machismo y de qué forma se van construyendo sus relaciones de género. Ligado al refuerzo de las representaciones (Silva, 2017), abordaré brevemente el machismo existente entre mujeres que reiteran paradigmas de comprensión de la época de quienes lo sufrieron.

*b) Los mecanismos de respuesta frente al machismo*

Uno de los elementos centrales que ha surgido del análisis de la cultura Hip Hop y las relaciones de género han sido las respuestas frente al machismo que vivieron las hip-hoperas. Son diversos los testimonios de mujeres que avalan haber vivido y/o presenciado actitudes de este tipo, al igual que hombres que conocen casos de sus pares que lo hayan hecho. Por ello, me parece relevante ahondar en esos relatos y evidenciar cómo la cultura Hip Hop – históricamente— ha tenido una carga masculina ligada al patriarcado, lo cual en ningún caso puede ser justificado o entendido como algo contextual (Martín-Cabrera, 2016).

Ahora bien, esto no puede señalarse como parte de las fronteras culturales – entendiéndolas como parte de una autodescripción cultural— pues no hay antecedentes cuantitativos ni teóricos sobre Hip Hop que permitan afirmarlo. Por ello, retomo lo señalado por Duarte (2015), en cuanto existen estas condiciones por elementos históricos de carácter estructural, lo cual observa en el texto de Briceño (2021) y en las entrevistas. En este sentido, estas fronteras (no autodescritas explícitamente) han sido mayormente tensionadas y debilitadas por las mujeres. Amiga 15 es enfática en señalarme que la cultura Hip Hop ha sido históricamente machista, siendo un componente de sus orígenes:

“Ah puta si te hablo de la cultura Hip Hop cuando yo era chica, la wea ha cambiado caleta cachai, onda caleta, era terrible machista la wea y todos dicen eso, los weones que llevaban las weas eran criados por weonas machistas cachai. Y en realidad esa es la raíz así que te estoy haciendo la tesis, realmente conozco a caleta de raperos hermano, si no es por decir a casi todos y el 80% son weones hiper mamones, de mamás que les avalaron todo, que ellos pudieron a los diez y tanto y veinte tantos, andar weando y que siempre estuviera un platito de comida calentito esperándolos y la ropa pa’ que salieran al siguiente show. Ellos no tuvieron que hacerse cargo de sí mismos y por ende tenían la libertad y el tiempo de ser hoy día los que fomentaron y criaron la cultura Hip Hop, pero hermano, muchos son super mamones y la cultura Hip Hop está basada en las mamitas corazones, las mamás machistas que a los weones le permitían que tuvieran dos pololas y la wea cachai.” (Amiga 15)

Considerando que el enfoque de tipo cultural remite a comprender los enmarcados culturales (Callon, 1998), es pertinente plantear que, bajo el testimonio de Amiga 15, existió una diferencia considerable entre hombres y mujeres en un margen de por lo menos 10 años (fecha más antigua a la cual se refiere la entrevistada). A su vez, que señale que las madres avalaron estas conductas, refleja el carácter estructural y de dominio del patriarcado. Esto

remite a comprender entonces que la lógica machista estuvo presente en varias ocasiones y contextos, sobre todo antes de las marchas feministas y el Ni Una Menos, lo cual se desprende de los relatos de las mujeres entrevistadas. Un primer ejemplo de estas situaciones es el de Amiga 11 cuando comenta su experiencia y lo que a ella le produjo:

“Conocí en tocatas a weones viejos, igual eso me, yo a los 14 años ya me veía más grande po’ cachai, pero yo tenía 14 y me tocó conocer a viejos rancios cachai, raperos super rancios que obviamente eran más viejos, que en esa época debían haber tenido no sé po 25 años y yo tenía 14. Y se me pelaban<sup>18</sup> cachai, y ellos conscientes que era muy chica así, aunque hubiese tenido 17-18, igual era mucho más chica que ellos po’ y esos encuentros, esas vivencias que tuve igual me hicieron pensar así como ¿puta será mi ambiente realmente? Porque que lata venir a escuchar rap del barrio y que se te acerque un weón, un viejo de mierda y empiece a pelarse descaradamente cachai, esas cosas como que igual me desencantaron de la escena y yo dije puta no sé po’ a lo mejor no es mi ambiente porque si voy a sentirme incomoda cada vez que quiero pasarla bien cachai.” (Amiga 11)

La diferencia de edad, las intenciones de vinculación con menores y el poco respeto por el espacio, sumado a una histórica presencia mayormente masculina, genera espacios de regulación de poder que permiten que los hombres puedan desarrollar tales prácticas. En este sentido, la experiencia vivida por Amiga 11 es una reproducción del comportamiento masculino en la cultura Hip Hop. Si bien se podría pensar que posterior al movimiento feminista esto cambiaría, los relatos no se muestran como un producto de ello. En este sentido, Amiga 11 me comenta:

“El hip-hop femenino existe y siempre ha existido pero se ha invisibilizado mucho porque hay muchos más exponentes que son hombres y que son de pana, lo han hecho de pana, ya sea en el rap, en el b-boying, pero igual no se po’ hay espacios en los que hemos tenido que llegar a echar hombres porque se andan pasando la película cachai, porque están funaos cachai, hemos tenido que echar todas estas veces de tocatas que hemos hecho a weones que están funaos y eso igual es fome po.” (Amiga 11)

La funa como herramienta para visibilizar abusos, acosos y conductas refiere principalmente a dar a conocer a la persona, asemejándose a una denuncia pública (Jancik, 2020). En consecuencia, y considerando el impacto mediático de la funa, que los hombres sigan transgrediendo estos espacios involucra una falta de crítica en torno a su posición y a los actos que han cometido. Ahora bien, la percepción de Amiga 15 sí indica un cambio en estas conductas, pero principalmente por miedo:

---

<sup>18</sup> Usualmente el término refiere a querer besar a otro/a, aunque puede entenderse también como un encuentro sexual según el contexto del enunciante.

“Yo siempre me he juntado con más hombres entonces no puedo decir que el machismo de alguna manera me afectó cachai, porque nunca me pasaron a llevar a mi po’ weón, pero si lo vi po’, con caleta de cabras que lo pasaron terrible mal, que tuvieron experiencias terrible fomes y que la wea ultra silenciada po cachai y hoy día no más po salen a luz y queda la patá. [...] Las weas así y era terrible fome cuando éramos más chicos, pero hoy día no sé, yo creo que por las funas y que los cabros les da la pera que los funen y la wea están comportándose mejor, siendo más empáticos, pero cuando yo era chica la wea era terrible po’ hermano, los weones se jactaban de weas horribles.” (Amiga 15)

Si bien no me señala cuales eran esas cosas horribles, puede referir a la exaltación o felicitación de conductas de este estilo, comprendiendo las críticas y la forma en que opera la cultura patriarcal (Duarte, 2015). No obstante, en ningún caso se busca generalizar y si hay hombres que son conscientes de estas situaciones. Amigo 6 comenta esto respecto a las conductas machistas en la cultura:

“Hoy en día como igual ha habido hartos problemas con lo que es lo, podríamos decir algunos grafiteros, algunos compañeros que han aprovechado como su fama dentro de todo esto y se han pasado de listo con las chiquillas y como que las chiquillas hoy en día como que se han empoderado más entre ellas y se han apartado un poco de los hombres.” (Amigo 6)

El relato explicita que los hombres son conscientes de estos problemas y que han visto a sus pares hacerlo. En este sentido, también han buscado identificar y cuestionar los espacios donde esto puede surgir, como el caso de Amigo 10, que lo ha observado en los lugares en los que él se desenvuelve:

“Hay actividades de mujeres siempre hermano, pero el tema es que son más separatistas, son más aisladas por este mismo tema de no podí congeniar con la wea, no se ve mucha productora mujer, no se ve mucha audiovisual mujer que esté bomba, o sea, hay cachai pero siempre están ahí por debajo por lo mismo po’ weón, porque el que tiene la brecha pa’ darle la oportunidad, el que tiene o la maquinaria, el espacio pa’ hacer la wea siempre sale con la doble intención culia torpe po weón, entonces como que paqueai<sup>19</sup> po, reducí, segmentai, espantai.” (Amigo 10)

Del análisis se desprende que las conductas y comportamientos machistas siguen vigentes en la cultura Hip Hop, aunque en menor medida. El no poder disfrutar espacios de socialización, posibilidades de trabajo y abusos de poder remite a una relación histórica que ha sido replicada por los hombres en esta cultura. No obstante, es importante también señalar que esto no sólo se produce de hombre a mujer, sino también entre mujeres producto de la educación y la cultura en la cual se forman (Duarte, 2015; Silva, 2017). En este sentido,

---

<sup>19</sup> Reprimir en lenguaje coloquial.

también se presentan casos de hip-hoperas que sufrieron estas discriminaciones por parte de su mismo género. Siguiendo la lectura de Silva (2017), el relato de Amiga 15 demuestra la lógica de competencia, al igual que la dinámica que refiere que los hombres son de la calle y las mujeres no (Garcés, 2011):

“En ese momento existía mucha competencia de mujeres cachai, se miraban muy feo las cabras, nos mirábamos todos feos, había mucha inseguridad y los cabros no eran así po, los cabros eran bacanes, no reflejaban esa inseguridad, los locos andaban, más encima eran todos bandidos, entonces andaban como seguros por la calle cachai, me gustaba caleta esa wea, me hubiera gustado, en ese momento, yo debía ser hombre, pero no porque me gustara ser hombre, sino porque sentía que tenían tantos privilegios cachai.” (Amiga 15)

Tal como lo señala Amiga 15, ser bandido, andar en calle, seguro y con tranquilidad es parte de los privilegios masculinos producto de no vivir el abuso y el acoso callejero. Según Alcalde (2020), este fenómeno ocurre en el rap producto que la masculinidad es representación de poder, permitiendo el empoderamiento, lo cual podría explicar los motivos que se extendiera a las mujeres también. Sin embargo, la constante competencia entre mujeres no permitía mejorar las relaciones, al igual que tampoco establecer formas para trabajarlas a futuro. Debido a los mecanismos de respuesta dados a distintas situaciones de índole machistas, las mujeres han tenido que buscar sus propios espacios en los cuales puedan vivir el Hip Hop y sus prácticas. En este sentido, el patriarcado existente se tensiona creando nuevos lugares de reunión y cambiando el paradigma por un Hip Hop feminista.

### *c) Por un Hip Hop feminista y espacios seguros*

En el último tiempo, parte esencial de la consigna de las mujeres en la cultura Hip Hop ha sido abrir las posibilidades de participación y organización para ellas. Cada vez se ha abogado más por una cultura que dialogue con el feminismo y cuyas lógicas de participación no recaigan en las conductas machistas que he expuesto. En este sentido, desde los inicios del Hip Hop, el uso de espacios para las prácticas artísticas y puntos de reunión ha sido fundamental, puesto que es en estos donde pueden regirse por sus propias normas y códigos, ejemplo de ello son los que se pudo observar en el capítulo 1 (Garcés, Tamayo y Medina, 2009). Sin embargo, considerando el carácter patriarcal y machista que ha tenido la cultura, las mujeres han tenido que buscar la conformación de lugares propios, desafiando los



existentes y sus marcos valorativos (Álvarez, 2004). En este sentido, desarrollaré la forma en que se comprende el Hip Hop en clave femenina para después ejemplificarlo con los espacios seguros como lugares donde se puede trabajar este “nuevo” Hip Hop.

De esta forma, son distintas/os las y los hip-hoperas/os que han referido a la conceptualización de una cultura Hip Hop en clave de género. Amigo 2, por ejemplo, considera que el Hip Hop se mantiene vivo gracias a la participación femenina:

“Yo creo que en ese sentido son las cabras las que han mantenido lo que queda de cultura Hip Hop, colectivistas, solidario, con una posición, con un mensaje, cosa que los demás, [...]. Con toda esta wea del feminismo les sirvió un poco a eso, pero también mantuvieron o han mantenido hasta ahora el Hip Hop como cultura y movimiento más que los cabros cachai, más que los hombres y bueno más que, bueno acá la wea nació de hombres pero están todos en otra. En ese sentido creo que son las mujeres las que han mantenido la cultura Hip Hop como cultura hasta ahora, las que podríamos decir que hasta hace un tiempo se reunían, hacían encuentros, tenían un tema, que eso es parte del Hip Hop, ‘tengo un tema’ que no ando puro cantando porque quiero canta o bailando porque quiero bailar no más, tengo un tema y ellas tienen un tema. Y eso es Hip Hop, tener un tema, el femicidio, el maltrato, la wea que sea, el machismo, todo, es un tema. Mientras hay un tema, estoy en el Hip Hop, estoy reflexionando, así que yo creo que son las minas las que lo han hecho, ellas.” (Amigo 2)

El tener un tema es algo que va de la mano al carácter político y de autogestión del Hip Hop, como la idea de los talleres populares, ya que se busca fomentar el Hip Hop para solventar determinadas carencias, teniendo un tema en común<sup>20</sup>. En este sentido, el feminismo plantea una causa de lucha por redefinir los espacios en los cuales aún no se ha visibilizado. Así, hay mujeres como Amiga 11 que considera que el hip-hop femenino tiene mucho que ofrecer a esta cultura:

“Como que está tomando mucha potencia el hip-hop femenino y yo estoy super agradecida de eso y como que ya era momento de que las cabras sacaran toda la voz que tienen hermano, las mujeres tenemos mucho que decir, mucho, muchísimo y eso está pasando ahora, está ocurriendo en todos los ámbitos del Hip Hop y estoy super feliz weón.” (Amiga 11)

Como bien señala Amiga 11, parte esencial de los cambios han sido producto de que las mujeres han sacado la voz. No solamente a través de los medios más comunes, como las redes sociales, marchas y talleres, sino también desde sus propios espacios de socialización diarios. Amiga 15 ha generado parte de estos cambios y ha expuesto aquellas actitudes y comportamientos que no son tolerables:

“Más encima yo igual a mi círculo me he dedicado a educar a los weones, porque tiene que partir por nosotras la educación cachai, sobre si queremos que cambien las weas tener amigos

---

<sup>20</sup> El caso argentino es enfático en cómo el feminismo permite ir combatiendo estas situaciones (Calvi, 2022).

hombres y si hay confianza decirle ‘oye yapo conchetumare para el webeo, no podí estar hablando así de una loca [...] y si no te voy a pegar un combo en el hocico hermano y no te voy a parar de esa silla’ cachai y somos nosotras las que ponemos ese límite.” (Amiga 15)

La educación entre pares, el sacar la voz y tener un tema por el cual hacerlo genera un cuestionamiento de los espacios en los cuales el Hip Hop opera y de qué forma sus agentes lo hacen. Pese a que Amiga 15 llega al punto de pensar en “pegar un combo”, refleja una situación histórica dispar sobre los roles de género, en la cual es el hombre quien tiene el poder de los espacios. Si bien no he buscado defender una definición de feminismo, más allá de dar ciertas luces de lo que se ha escrito vinculado al Hip Hop, considero que la definición de Briceño (2021) permite comprender desde qué posición se sitúa la escena Hip Hop femenina chilena y cómo, a su vez, la observa ella como b-girl. De esta forma, la autora señala que se tiene la misión de “fortalecer la estructura femenina dentro de la Kultura Hiphop<sup>21</sup>” (2021, 87), lo cual puede ser por medio de la creación de distintos tipos de espacios seguros, primando el trabajo colectivo y el reconocimiento de pares.

El trabajo de campo y las entrevistas realizadas demuestran cómo las mujeres han vivido esta conformación de nuevos espacios seguros y/o de resignificación de algunos, lo cual se vincula directamente a los postulados de Briceño (2021). Estos espacios permiten a las/es hip-hoperas/es desenvolverse de una forma que con hombres no es posible por motivos de seguridad y/o comodidad. Así, Amiga 12 señala que asistió a un evento de puras mujeres y disidencias, siendo muy bueno para ella:

“Si, de hecho, lo del espacio seguro entre b-girls es algo que la mayoría cree así y hace poco una amiga organizó un evento en San Bernardo y se hicieron batallas y era para apoyar a una compañera que es brasileña a regularizar sus papeles y era un evento de puras mujeres y disidentes y fue hermoso. [...] entonces siento que igual o hay mucho que trabajar y igual es bueno trabajarlo desde espacios seguros de esa forma porque uno se da cuenta que si puede y que la limitación igual se la pone uno no más.” (Amiga 12)

Si bien este evento no se realizó específicamente para generar un encuentro de mujeres y disidencias, Amiga 11 me señala que, desde su papel de organizadora de eventos, hay mujeres que no se sienten cómodas con hombres y que están pensando si podrán ir más adelante. Además, los relatos evidencian de qué forma el Hip Hop se ve atravesado por el patriarcado:

---

<sup>21</sup> KRS-ONE (2009) señala que en inglés el término apropiado es Hip Hop Kulture (HHK).

“Yo soy parte de una fundación que se llama XXX también que somos nosotras, somos como 6 amigas cachai que autogestionamos eventos para mujeres y disidencias cachai, como que los hombres no pueden pasar porque, más adelante estamos viendo si es que los dejamos que entren pero con una invitación especial y solamente a ver cachai, como no a presentarte, como que queremos que el enfoque principal sea para mujeres y espacios seguros para las mujeres cachai, hay niñas que de verdad se sienten incomodas con hombres y no es la idea po’ o disidencias, algún hombre trans o mujer trans que han tenido malas experiencias con hombres cachai.” (Amiga 11)

La propuesta que plantea Amiga 11 es interesante porque en caso de ir hombres, su papel no es protagónico, sino de espectador. Se busca invertir las relaciones de poder y las formas “tradicionales” de articular esta cultura (Scott, 2008). Si a esto se le agrega el factor que hay mujeres y/o disidencias que se sienten afectadas, repensar la posición del hombre y siendo ellos quienes lo hagan, permitiría generar futuros nuevos espacios que sigan la línea de confianza y seguridad. Tal como señalan Gourdine y Lemmons (2011), las mujeres y las disidencias tienen la facultad para dar a conocer su voz y enfrentar las formas de representación en la cultura Hip Hop.<sup>22</sup>

Me parece relevante a su vez destacar la experiencia masculina sobre los espacios seguros ya que muestra otra perspectiva. Amigo 10 ha podido reflexionar sobre los espacios seguros desde el *freestyle*. En este sentido, comenta su perspectiva sobre la posición del hombre en las batallas de *freestyle*:

“Deja a la loca piola weón, si va a ver la batalla, no va a verte a vo’ chuchetumare abúrrete [...] estos ambientes al ser tal vez muy liberales también, al hacerse en espacios abiertos, hacerse en lugares de repente de mucha aglomeración de personas, en espacios no aptos para la wea cachai, porque siempre son plazas, son parques, son eso, no son no sé po, ponte un auditorio, ponte un teatro, ponte no sé po, un anfiteatro o una galería, una wea que tenga bancas pa’ 300-400 personas que se sienten a escuchar a los cabros cachai, sentados, no unos aquí, unos allá, entonces ahí es donde generai drama, no generai desorden, un bonito contenido, una comunidad, no generai que una loca diga ‘sabi que quiero ir a ese evento’, cachai, ‘aquí estoy en una plaza culia, esta wea se hace oscura hermano’ cachai. Entonces igual la exposición que hay detrás de una batalla igual es grande y no se dimensiona hasta que empecé a tener problemas po, que es lo que nadie quiere po weón cachai o no.” (Amigo 10)

El cuestionarse el uso de los espacios y en qué lugares se reúnen los y las *freestyler’s* es un aspecto relevante para la discusión. Su relato se lee desde la precaución producto de los antecedentes que existen de funas en general, aunque no necesariamente vinculadas al

---

<sup>22</sup> Situación similar se observa con Calvi (2022) en el caso argentino.

Hip Hop y lo que ya he señalado respecto al machismo existente. Así, que provenga desde la perspectiva masculina, y de alguien que organiza eventos, permite observar indicios de transformación y de posicionamiento del hombre en la cultura Hip Hop.

A su vez, el sacar la voz y el cuestionamiento de la posición del hombre se pueden observar en estos espacios. La búsqueda del diálogo para superar las diferencias con los hombres es cada vez más común y se explica en que no se toleran conductas que afecten tanto la integridad de los asistentes como las conductas machistas. El caso de Amiga 7 lo refleja:

“Yo entro a las tocatas de repente y tu vei al weón que si se comporta un poco así, que están (sonidos guturales), no respetando mujeres ni niños, no respetando nada, porque ahora van familias po, cachai, no, siempre han ido familias, que van locos con sus cabros chicos escuchando rap, entonces hay que hacer que esos espacios sean seguros y ahí es donde el impacto de la mujer ha sido igual yo creo que significativo. Porque ahora también nos atrevemos más en decir ‘oye respeta po weón’ cachai y te añiñai con ellos y te apoyan y ya bacán, porque algunos si siempre son pasados pa’ la punta.” (Amiga 7)

El cuestionamiento y redefinición de los espacios es parte de las dinámicas culturales que existen en cualquier dominio cultural. Así, que cada vez haya más mujeres que puedan disputar por los espacios donde se les respete a ellas, a las disidencias, e incluso a las familias como se señala, abre la posibilidad de cambios y de avances (Calvi, 2022). La competencia directa, al igual que una mayor confianza también permiten derribar algunas brechas.

Parte esencial del trabajo de las mujeres ha sido generar sus propios espacios de expresión y de prácticas producto de las diferencias que han tenido con hombres. Sin embargo, la resignificación de los espacios ya existentes y convertirlos tanto en masculinos como femeninos es reflejo de esta nueva forma de comprender el Hip Hop con un enfoque feminista. Amiga 8 sintetiza la dinámica entre uso de espacios, disciplina y participación en los cuales las mujeres van reconfigurando los lugares en los cuales están:

“Las mujeres se están imponiendo más y estamos saliendo a dar cara, por así decirlo, en cosas que antes no se imaginaban también po’. Nos estamos atreviendo más y se está dando el espacio también po’, obviamente ganado también po’. Como que tenía que aplicar disciplina y tenía que ser constante y tenía que como que dejar tu flow también, ¿cachai? Eso es lo que siento. Como que, como que también se ha dado el espacio, pero también nos estamos atreviendo, por así decirlo.” (Amiga 8)

Retomando las palabras iniciales de Amigo 2, siendo el Hip Hop una cultura que tiene tema, considero relevante mencionar el testimonio de Amigo 9 que permite hacer hincapié

en lo que se ha buscado exponer, la posición actual del Hip Hop y la actitud con la cual los hombres deberíamos apoyar a generar una cultura sin estos problemas. Así, Amigo 9 señala:

“Yo creo que los raperos tenemos que dar el apañe siempre a quien sea, sin distinción de genero así, que todos tengan la oportunidad hacer y apoyar lo que quieran hacer, la mujer en sí MC hoy en día está tomando fuerza, el empoderamiento, con todo lo que es el movimiento feminista, con todas las cosas que están pasando, obviamente que las mujeres van a querer decir algo, entonces, como van a decir esas cosas, con el Hip Hop, ya sea con un grafiti, un mural, una mujer no sé po maltratada o que si a alguna mujer le pasó algo escribirlo en una letra pa’ reflejar la realidad, yo encuentro que está terrible de pana porque al final eso es el verdadero Hip Hop cachai.” (Amigo 9)

Apoyar, generar oportunidades e ir fomentando el crecimiento de la cultura Hip Hop es el foco que la mayoría de los y las hip-hoperos/as entrevistados/as concuerdan que deben hacer. En este sentido, las mujeres han logrado desarrollar una parte de la cultura que no había sido abordada y mucho menos cuestionada por sus pares hombres. El desafío ahora es construir una cultura unificada con esta perspectiva en donde no se replique todo aquello que he expuesto y lo cual divide más que unir.

De esta forma, a través de los relatos he buscado exponer el cuestionamiento por parte de las mujeres sobre las diferencias de género y la necesidad por espacios seguros para ellas y disidencias. En este sentido, las conductas machistas, los malos ratos y las inseguridades que pueden surgir han buscado ser resueltas a través de la autogestión femenina, lo cual conlleva a reconfigurar la forma en que se comprende el Hip Hop y las dinámicas de género. Todas estas estrategias para disminuir la brecha de género, como los espacios seguros, las resignificaciones y las luchas contra el machismo existente, generan instancias para poder lograr su objetivo.

## *II. La comercialización del Hip Hop: Vivir del hip-hop, límites entre vivir del arte y la industria y los usos y abusos del hip-hop ligados al mercado*

Otro de los elementos más mencionados por los y las hip-hoperos/as fue la comercialización de la cultura Hip Hop, reconociendo dos principales líneas de opinión al respecto. La primera es la de *Vivir del hip-hop*, en cuanto los y las hip-hoperos/as pueden vivir de su arte y no hay nada malo en ello, ya que es producto de su esfuerzo. Sin embargo, hay otra postura que radica en lo “sucio” que es la industria, lo cual plantea los *Usos y abusos del hip-hop ligados al mercado* que esta le da a la cultura Hip Hop, donde no hay muchos/as hip-hoperos/as a favor producto de las prácticas que tienen las empresas ligadas al mercado. Es entre estas dos líneas que ocurre una zona difusa, en la cual los agentes pueden circular y que he denominado *límites entre vivir del arte y la industria*. Este apartado se caracteriza porque se busca un equilibrio entre las primeras dos líneas mencionadas.

El análisis de estos tres apartados permite observar como el sistema de dominio y las características contextuales influyen en las dinámicas internas y la propia autodescripción cultural que hace la comunidad Hip Hop. Similar al caso del feminismo, a partir de la reflexión sobre el problema del capital y la industria, se puede acceder a otras formas de comprensión de la cultura Hip Hop que no ha sido lo suficientemente estudiada y que busco tratar.

### *a) Vivir del hip-hop*

Varios/as hip-hoperos/as se iniciaron en esta cultura por exploración y/o curiosidad. Sin embargo, con el paso del tiempo, encontraron en ella un nicho donde podían explorar sus habilidades y vivir de los productos que les daba el Hip Hop, ya sea por sus prácticas artísticas u otras relacionadas. Así ha surgido la posibilidad para los y las hip-hoperos/as de poder vivir de esta cultura, desempeñándose en una rama y buscando contribuir al Hip Hop.

De esta forma son diversos los testimonios que permiten visibilizar el querer vivir del hip-hop y que también demuestran un crecimiento histórico. Así lo señala, por ejemplo, Amiga 4 que lo observó desde la escena musical y lo contrasta con su periodo de producción musical juvenil:

“Te acordai que antes te mencionaba MySpace, en MySpace nosotros no ganábamos ni un peso, entonces hoy día ha sido bonito que estos mismos creadores que se autogestionan o autoproducen pueden subir su contenido a plataformas digitales y puedan generar dinero con respecto a eso. [...] Yo creo que lo más beneficioso en esta época en cuanto a la industria ha sido lo que te comento, lo de poder poner tu tema, mostrarlo al mundo, compartirlo y poder generar algún ingreso porque como te digo antes podías tener miles de reproducciones, pero no te llegaba ni un peso por lo que estaba pasando y generando.” (Amiga 4)

MySpace es un sitio web en el cual se puede subir contenido multimedia como videos y canciones. Distintas personas, como Amiga 4 incursionaron en estas plataformas para poder compartir la música que hacían, pese a que no lo veían con un fin comercial. En contraste, hoy convivimos con plataformas como Spotify y Apple Music, en las cuales si se puede obtener rentabilidad de la música que se sube y la cantidad de oyentes mensuales. Esto plantea que es posible vivir de la música producto de las nuevas posibilidades ligadas al crecimiento de la industria musical. Así lo señala Amigo 9 cuando piensa en la evolución de la industria: “Nosotros estamos tratando también de meternos en eso cachai. Que es lo que creo que varios queremos tener como nuestra estabilidad como de vivir cachai, [...] ganar por nuestro arte.”.

Otro ejemplo es el de Amigo 3, cuya carrera es de larga data y ha podido observar estos cambios y vivir del hip-hop. Su testimonio reitera los elementos ya expuestos: la valorización de la práctica artística y el impulso por medio de plataformas digitales:

“Siento que todo ha surgido de la mejor manera, porque igual hay grafiteros chilenos que viven en el mundo, están viviendo en distintas partes y viven de su arte entonces como que eso es interesante también. Eso también es algo que ha cambiado. Yo puedo vivir de mi arte cachai, en este caso puedo vivir siendo profe, siendo gestor cultural de la wea, puedo vivir como haciendo mi música cachai, puedo vivir haciendo Dj set cachai. [...] Yo creo que eso ha cambiado en un sentido, por algo los artistas pueden vivir de su música y también la otra wea son todas las plataformas digitales, eso ha ayudado un montón, entonces si podemos mencionarlo como un cambio, eso cambia. Porque eso no existía cuando estábamos nosotros cachai.” (Amigo 3)

Ahora bien, me gustaría ahondar en la valorización del arte y del hip-hop, ya que es un punto importante que no excluye a los propios participantes de la cultura, sino que los incluye a todos y todas. Amiga 11 es crítica respecto a este punto y llama a apoyarse entre hip-hoperos/as —específicamente hace alusión a los raperos— y no seguir replicando modelos pasados donde no se podía cobrar por el trabajo de uno/a:

“Como que los raperos como que no cachan que el 2012 ya pasó hermano, ya era, ya estamos en 2022 y ahora se cobra y eso está bien porque nadie hace, una abuelita no hace un chaleco

pa ir a ponerse a la feria y regalarlo, no po', eso es mucho tiempo, en material gastado, en tiempo cachai, corazón igual que se puso en eso y nadie va a regatear a las tiendas las weas po, en las tiendas la wea vale lo que vale y punto po. Entonces igual yo encuentro feo que la gente regatee, los raperos sobre todo, regateen los precios a los productores y a los beatmakers, pero encuentro muy bueno que ahora se cobre y eso es un cambio que es muy bueno hermano porque las cosas cuestan." (Amiga 11)

Su relato tensiona un punto histórico en el cual el Hip Hop gozaba del "boom" señalado en el capítulo 1. Si bien no ahonda en ello, puede que el "boom" haya generado estos cambios, en los que por la moda hubo distintos/as hip-hoperos/as que comenzaron a profesionalizarse y buscar vivir de su arte. Inclusive, explica como era antes, donde lo colaborativo y gestionado primaba, lo cual es una frontera cultural propia de los inicios del Hip Hop:

"Si, y sabí que es super bueno que ahora la gente cobra por sus cosas po', cobra por sus beats, cobra por grabación, mezcla, máster, cobra, por todo cobra y eso me parece super bueno porque le estay dando un valor a lo que estay' haciendo po cachai, como que ya no, antes todo era 'ya hermano, colaboremos, hagamos un disco entero, yo te lo grabo todo' cachai, antes era muy así el rap, el rap no se tomaba su propio valor cachai, como que 'ya, grabemos', 'yo te hago un beat', 'ya'." (Amiga 11)

Lo que Amiga 11 señala es un punto que Amigo 10 ha definido como formación artística. Si bien no ahonda en el detalle de en qué consiste, plantea la dinámica en la cual dialogan las partes correspondientes. En este sentido, hay un cambio donde ya no se produce una colaboración, donde uno graba y el otro hace un beat, sino más bien hay un costo monetario asociado a tu arte y/o trabajo que se está dispuesto a pagar:

"Ahora si hay una formación en el cual el artista te dice puta yo puedo ir a tu evento, 'que tal día es', 'cómo es', 'cuánto me voy a pagar', 'cómo me voy a pagar' y todas esas gilas y ya 'no hay plata, no voy cachai', porque la gente igual ya se instruyó, ya tiene clara la película de que puta, a mí las pistas me salen tanto, mi estudio me costó tanto cachai, la plata hermano si acá la plata premia, tonces' tu cuando inviertes en tu imagen artística esperai' también una retribución acorde a lo que hací' po' cachai." (Amigo 10)

Esta formación u autodisciplina involucra poder vivir del arte y plantea una relación directa, puesto que hay que ser consciente de los costos asociados y poder pedir el pago correspondiente a lo que estime que vale su arte. Como se desprende, no todos los casos necesariamente indican una forma específica de vivir del Hip Hop. Sin embargo, existe una intención generalizada por parte de quienes se desarrollan en esta cultura por vivir de ella, haciendo lo que les gusta.



De esta forma, es claro que en la actualidad existe una intención y hay casos que logran vivir del hip-hop y sus productos. Sin embargo, hay más elementos que conviven en este proceso, como los empleadores, marcas comerciales y quienes buscan consumir esta cultura. Pese a esto, se producen ciertos límites que los y las hip-hoperos/as consideran negativos al momento de pensar la relación Hip Hop e industria comercial, los cuales es necesario abordar.

*b) Límites entre vivir del arte y la industria*

Uno de los elementos más complejos de categorizar dentro de la comercialización del Hip Hop ha sido los límites que los/as propios/as hip-hoperos/as buscaron destacar. Por lo mismo planteo que existe un punto difuso que opera como límite entre vivir del Hip Hop y llegar al punto de “venderse”. Esto genera distintas tensiones dentro de la cultura, entre las cuales han destacado dos en esta investigación. La primera hace alusión al perfil de las empresas y sus marcos valorativos, lo cual genera puntos de fricción para los y las hip-hoperos/as si es que no comparten sus prácticas laborales, cuestionándose si van a “venderse” por un determinado trabajo. La segunda refiere a las diferencias de percepción que se tiene de la cultura. Para algunos/as, el Hip Hop debe seguir un estilo más “puro” —como un espacio netamente de expresión o lucha social, similar a las primeras generaciones— mientras que otros/as consideran que no hay problema en la posibilidad de vivir de los productos que uno/a como agente cultural puede elaborar. Estos elementos operan dentro de la discusión de los límites, sin embargo, se tiende a buscar un equilibrio, como se expone al final del apartado.

La mayoría de los testimonios que mencionan este equilibrio son del tercer grupo generacional, quienes han crecido y vivieron la mayor profesionalización del Hip Hop, la cual está vinculada a la comercialización. En este sentido, la premisa de esta generación es que la gente puede y debe pagar por lo que quiera, pero evitando caer en los abusos de la industria, así lo señala Amiga 15:

“Si, yo estoy de acuerdo porque en realidad la gente tiene que pagar por lo que quiera po’, lo que quieran consumir, si hay un grafitero culiao como yo, dispuesto a dárselo onda ‘dame la plata’, lo encuentro bacán. Encuentro mal que la empresas que son weas que tienen mil millones de millones y que explotan niños en India cachai, para hacer su ropa culia o venden el litio culiao de Chile, [...] pero no encuentro mal que la gente consuma el grafiti, como

quiera, onda si me pagai 150 lucas por pintar una letra culia en la pieza de tu hija grafitera, voy cachai, te las voy a recibir, tu hija no va a ser más grafitera y eso tampoco me va a afectar, pero que venga no sé, Shein y Shein me ofrezca como hacer una wea con ellos y es como ‘hermano, que wea’ no le pagan hace 2 años a los niños cachai que hacen la ropa y con cuea si les pagan es con un plato de arroz, esa wea la encuentro mala cachai.” (Amiga 15)

Su relato desprende varios puntos importantes. El primero es que efectivamente el hip-hop puede ser rentable y monetizado. No obstante, hay un punto de tensión en que las empresas paguen por algo cuando no contemplan lo básico para sus trabajadores, como el caso de explotación infantil de Shein. Por lo mismo, no habría problema existente si una persona natural está dispuesta a pagar lo mismo, lo importante reside en los valores que tiene el “empleador”. Este punto tensiona al hip-hop, pues efectivamente podría monetizarse. Al igual que Amiga 15, hay más personas que cuestionan las políticas y líneas de las empresas, como Amiga 12:

“Sobre Redbull, ellos ocupan lo enérgico del break para decir que energía, Redbull igual está esa frase de venderse, y que igual es real po’, porque realmente ¿la Redbull hace bien o hace mal?, o sea, eso es venderse, como promocionar algo de lo que en realidad no eres partícipe y si se da hartito eso y creo que está mal, pero si no hay muchas opciones y está esa y se puede ganar plata a través de eso o viajar o llegar lejos, creo que uno la toma igual, sí. Es como ¿bailarías para un comercial de alcohol o de comida chatarra?, chuta depende de si tengo plata o no tengo plata. [...] Claro, pero si tuviera la opción de elegir diría que no po, por mis principios.” (Amiga 12)

Pese a que Amiga 12 no me comentó todos sus principios, se puede deducir que hace alusión principalmente a una vida sana y a favor del deporte. Por lo mismo plantea los ejemplos de alcohol y comida chatarra. Sin embargo, es interesante que ella lo relacione a venderse ya que lo plantea desde un punto de necesidad y, en consecuencia, no tendría los medios para rechazarlo y vivir de otra cosa. A su vez, agrega otro punto que ha sido parte de lo mediático de la Redbull, que son los viajes, asociados a las instancias para participar en otros países. Amigo 13 también comenta este punto:

“Bueno las Redbull son súper comercial y todo, pero a las finales igual es una puerta para salir de aquí cachai y eso se ve en no sé po, en el *freestyle*, en la *Redbull BC One*, la del *breakin* y bueno ahora igual hay como, no sé siento que es más fácil viajar a otros lados y como obtener conocimiento y tratar de hacerla, que es lo que uno quiere hacer cachai, triunfar en lo que uno le entrega amor po’.” (Amigo 13)

Los casos de Shein y Redbull respaldan de qué forma la comercialización entabla tensiones según algunos marcos valorativos que tienen los y las hip-hoperos/as y que han

sido desarrollados a largo de esta tesis (capítulos 1 y 3). Pese a estas nuevas posibilidades, lo comercial tensiona las fronteras culturales iniciales del Hip Hop como el personaje “underground” que fomenta la autogestión y no busca lucrar con su arte. Esto abre posibilidades para que los y las hip-hoperos/as busquen nuevas formas de desarrollarse en su cultura, lo cual se desprende del objetivo de poder realizar una carrera ligada al Hip Hop.

Ahora bien, el otro aspecto a destacar es la diferencia entre las percepciones más “puras” del Hip Hop y el poder generar ingresos con sus productos. Esta tensión alude a formas iniciales de autodescripción, como las de la primera generación. Antes no se tendía a cobrar por lo que se hacía porque el Hip Hop destacaba por su aspecto artístico y se buscaba mantenerlo lejos de la industria comercial. En este sentido, hay quienes reconocen que van a buscar cobrar poco por algún trabajo con tal de mantener el hip-hop libre del mercadeo. Así lo señala Amigo 6:

“Es que yo soy mal negociante, soy muy buena onda podríamos decir. Como que veo así y digo ‘uh ya le cobro poquito así’, hay gente que sabe negociar, que sabe venderse y a mí lo de vender me cuesta, porque dentro de a mí me gusta que el grafiti se mantenga lo más puro dentro de todo, cuando ya lo mantení muy comercial como que ya cuando se mezcla lo comercial con lo que tu hací que es grafiti como que ya, como que siento que lo manchai un poco, como que pasai a otra cosa.” (Amigo 6)

Si bien no ahonda en que sería esa otra cosa, se puede asumir que refiere a vender en mayor cantidad trabajos de grafiti y ampliarlos a mundos fuera del Hip Hop. A su vez, señala una idea que primó bastante respecto a que el hip-hop no se vende, como pudo ser antes de 1998 según Poch (2011). Al querer mantenerlo fuera de lo comercial se buscaría conservar determinados valores como los ya mencionados. De esa forma lo señala por ejemplo Amiga 7:

“Entonces ahí como que pierden algunos valores siento yo cachai, porque yo igual sé que la plata importa, pero ahí es donde está el problema, o sea, ¿voy a vender mi culo por plata? ¿Voy a cambiar el mensaje total y voy ahora a decirle a mi gente venga y endéudense y compren la mejor ropa La Polar porque le están pagando plata?” (Amiga 7)

La tensión existente entre la comercialización del Hip Hop y la “venta de uno/a” es algo que sigue resonando en la mente de algunos/as hip-hoperos/as como se puede observar. Si bien en ningún caso se contraponen a poder cobrar por los trabajos y/o productos del hip-hop, abre un espacio de diálogo bastante grande en el cual pueden coexistir distintas miradas. Considero que el testimonio de Amigo 1 busca equilibrar esta tensión. Si bien no es algo que

me haya señalado como el ideal, podría categorizarse, dentro de este debate como un punto medio:

“Mientras más me han criticado, más me agarro a mi filosofía de vida que es, a ver, hay que tener para todo un equilibrio, ese es mi palabra clave, el Hip Hop me está dando de comer pero al mismo tiempo esta difícil la cosa, entonces para muchos es más fácil hacer cosas comerciales, y ahora está difícil y qué es lo que hago yo, más me agarro a mis convicciones, que no puedo venderme, no puedo, no puedo, no puedo y quiero poder trabajar tranquilamente con mi arte como lo he estado haciendo hace un tiempo atrás, con las clases y todo.” (Amigo 1)

Amigo 10 también considera que se debe buscar un equilibrio:

“Trato de tener mi vida relativamente resuelta para poder hacer mi música sin interés financiero cachai, hacer el hip-hop sin un interés financiero, sin una retribución monetaria en el sentido que mi forma de hacer las cosas se la más pura y neutra posible, pum, porque total, plata gano de otro lado, entonces ese equilibrio es el que cuesta mantener y al que cuesta llegar cachai.” (Amigo 10)

Ambos testimonios permiten observar que la relación entre comercialización y hip-hop es compleja<sup>23</sup>, en donde algunos/as buscan poder vender más sus productos, mientras que otros/as prefieren mantenerlo lo más “puro”, lo cual para estos últimos involucra generar nuevas estrategias económicas para lograr mantener ese equilibrio.

A través de este apartado he buscado complejizar los límites existentes entre la comercialización del Hip Hop y vivir de esta cultura. Si bien son distintos los testimonios que permiten comprender los marcos valorativos que tienen sus miembros, me parece relevante recalcar ello. En base a lo señalado no existe una forma de operar entre estos límites y son diversas las formas en las que uno/a puede desenvolverse. Frente a ello, me gustaría finalizar este apartado con la voz de Amigo 10 que comenta el cambio generacional respecto abrirse a estos espacios de comercialización y que iban en su momento contra el enmarcado cultural (Callon, 1998). Si bien los testimonios no dan cuenta de rechazar a alguien por las decisiones que tome, recalca la tensión existente entre los elementos mencionados:

“Ese es el mayor cambio hermano cachai, [...] 10 años atrás salir en un comercial era ‘ah vendido’, ‘te vendiste y bla, bla, bla’ y weón, ahora hácelo cachai, ahora podí simplemente salir en un comercial de la wea que sea, de completos hermano, pum, salí haciendo un tema pa’ los completos y ganaste plata haciéndole un tema a los completos po hermano cachai, antes no estaba esa wea po. Antes tú le hacías un tema a los completos y la calle ya no te

---

<sup>23</sup> Si bien Amigo 10 habla de su carrera musical, se desempeña en otros aspectos del hip-hop como trabajo.

quiere po hermano, ya no te quiere así, ya no te invitan a ni una tocata por vendido, bla, bla, pero me cruje la tripa po hermano, a mí, yo no como de la opinión de los weones, yo como del comercial de los completos cachai o no.” (Amigo 10)

*c) Usos y abusos del hip-hop ligados al mercado*

Como se ha expuesto, uno de los elementos que más tensiona a la cultura Hip Hop es el mercado y la forma en que utiliza parte de sus elementos. Son diversos los testimonios que señalan que existe un abuso por parte de la industria y personas en específico que buscan aprovecharse del Hip Hop. Parte de los aspectos negativos que se rescatan es que no se reconoce el valor a esta cultura, en cuanto su uso deslegitima sus valores y el trabajo de sus miembros, lo cual conlleva a que los significados que tiene el Hip Hop sean mutables por el mercado. De esta forma, la mayoría considera que el mercado y la comercialización es algo que existe y con lo que se convive, como Amigo 9 quien, en vez de criticarla, la reconoce como parte del sistema neoliberal:

“La industria va a estar siempre metida porque estamos bajo un sistema culiao que se basa en eso. [...] Yo creo que igual por un lado eso está bien porque eso visualiza un poco el Hip Hop po weón, porque son grandes marcas y siempre las marcas van a estar buscando algo para salir pa’ poder vender. Al final las marcas no te llaman por reconocerte, sino por un tema de marketing, ganar y toda la bullshit.” (Amigo 9)

Su relato es interesante ya que señala explícitamente que las marcas no buscan reconocer exponentes del Hip Hop, nuevos talentos y/o cualquier persona vinculada a la cultura con la que quieran trabajar. Más bien, lo hacen con un fin comercial, dejando de lado cualquier objetivo personal de algún/a hip-hoper/a y primando por la venta y el marketing. Si bien Amigo 9 menciona que considera que tiene un lado positivo, la mayoría lo encuentra negativo por la forma en que operan con el Hip Hop. Así, Amigo 2 señala:

“Pero lo que yo creo que los weones hacen después es tomar el arte y transformarlo para hacer un gran comercial constante con ese arte, para tomar ese arte y tenerlo a disposición de sus productos y ahí es cuando el arte o lo que sea, la expresión se va a la chucha porque termina siendo servir al mercado y no vendible, que es distinto cachai. Cuando se hace algo con corazón y resulta que le gusta a todo el mundo y lo venden es distinto, pero cuando la industria se mete, hace breaker a su pinta, hace grafitis que dicen Sprite, no dicen cosas, dicen weas de marca.” (Amigo 2)

El relato menciona la idea de apropiarse de los productos hip-hop para su beneficio, como el “grafiti Sprite”. En este, el problema radica cuando las distintas marcas y empresas

hacen uso del hip-hop para su propio beneficio y dejando de lado las premisas de la cultura. Un ejemplo de ello es Redbull, con “la batalla de gallos”, en donde el *freestyle* se convierte en un fenómeno mediático para promocionar una bebida energética. Así lo considera también

Amiga 5:

“Pero Redbull no es Hip Hop, es una marca simplemente que intenta potenciar su bebida a través de deportes extremos o de repente artes que sean llamativas pa’ la gente. Entonces siento que esas empresas utilizan la cultura Hip Hop para su propio beneficio hasta el momento que les conviene cachai, porque hacían acá, en Chile hacían también eventos promocionados por ese tipo de marcas hasta que ya un día se aburrieron de hacerlo y no habían más.” (Amiga 5)

El carácter rentable del Hip Hop es lo que las marcas y empresas buscarían potenciar para lograr sus fines. Ahora bien, los espacios mencionados han sido el *freestyle* y el arte visual, los cuales se podría pensar que tiene mayor representación producto de la diversidad de personas que se dedican a ello y la moda. Sin embargo, también se produce en el aspecto musical, como en los jingles:

“También lo que me llama la atención, pero esto es como en un punto negativo, como se sigue usando y abusando de la cultura del Hip Hop en comerciales, en publicidad, en diseño de ropas y realmente nunca se le retribuye como a los verdaderos como creadores por estos contenidos cachai. En general no van donde el rapero: ‘créame una canción’, te lo digo porque yo también trabajo en la industria de los jingles, van donde un X y le dicen: ‘oye, hazte una canción como Tiro de Gracia’, ‘hazte una canción como el Ser Humano’.” (Amiga 4)

El punto que señala Amiga 4 es relevante ya que plantea un aspecto importante de la comercialización: el que otros/as hagan lo mismo por menores recursos y/u otro motivo. En este sentido, no se busca retribuir a quienes han impulsado la cultura Hip Hop, más bien se interesan por sus productos y que puedan emular los sonidos. En consecuencia, para los y las hip-hoperos/as es un abuso en cuanto desvalorizan lo que ellos/as han realizado. Si bien Amiga 4 lo señala para el caso de los jingles, también ocurre en el grafiti como menciona

Amigo 6:

“Hay marcas que auspician a weones que se las dan, dicen que son grafiteros, pero al final nunca son grafiteros, tu veí su trabajo y decí esta wea está pintada con spray. No porque esté pintado con spray es grafiti. Por ejemplo, hay un weón que pinta, XXX, el weón hace lettering, y la otra vez, las marcas, una cerveza, la Patagonia, había mandado a pintar un muro y este weón pintó un muro de un amigo mío. Mi amigo fue pa’ allá y le paró maquina ‘¿qué wea te crei grafitero culiao?’ y dijo ‘no po, no porque las marcas culias te vayan a pagar por un muro tu vay a llegar a pintarme la wea’. Le dijo ‘yo me gestioné yo solo esta wea y yo vení a tapármelo’.” (Amigo 6)

Su relato tensiona el aspecto mencionado respecto al abuso del hip-hop, siendo en este caso el tapar otra obra por que una empresa buscó a alguien que pudiese pintar un grafiti cuando no es su especialidad. De esta forma, si bien no hay tantos matices respecto al uso y abuso del hip-hop, es claro cuando los y las hip-hoperos/as consideran que la industria y el mercado se están aprovechando. En este sentido, el problema central radicaría en que, para los miembros de esta cultura, no se fomentan los productos propios del Hip Hop producidos por sus agentes. Pese a que puedan compartir ideas, técnicas y/o valores incluso, las fronteras culturales demuestran que solo los y las hip-hoperos/as podrían hacer elementos relacionados a esta cultura. Sin embargo, como existen los horizontes de posibilidades, donde convergen otras personas y culturas, es impensado que otros/as incorporen estos elementos. Para lo que los y las hip-hoperos/as son usos y abusos, no es más que las dinámicas propias de las culturas y las reconfiguraciones de valores y prácticas.

### *Las disputas culturales del Hip Hop*

A través de este capítulo he buscado exponer los nodos de tensión existentes en la cultura Hip Hop catalogados como disputas culturales, siendo dos los principales: la brecha de género, y la comercialización del Hip Hop, los cuales operan como sistema de domino (Duarte, 2015). Por medio de su análisis se ha podido dar cuenta de elementos estructurales que están presentes en la cultura Hip Hop y que deben ser abordados por la investigación social, como lo son los espacios seguros, las conductas de índole machista, el cambio de paradigma a uno feminista, la retribución monetaria de los productos hip-hop y los abusos de la industria comercial. Pese a que la literatura científica chilena no ha trabajado en profundidad estos elementos, si ha iniciado su exploración, aunque faltaría ahondar en ello (Martín-Cabrera, 2016; Rodríguez, 2020b; Godoy Marqués, 2021).

En consecuencia, las disputas presentadas permiten ampliar las temáticas de estudio para abordar la cultura Hip Hop en Chile. A su vez, estos sistemas de dominio operan en esta investigación como el contexto que articula las disputas culturales. Si se profundiza en querer

comprender de qué forma es entendida la cultura Hip Hop en la actualidad, estos dos factores contribuyen en la explicación de las tensiones que operan dentro de la cultura. De esta forma, plantear su historicidad y el fenómeno contextual permite tener una lectura de los factores que influyen en la cultura Hip Hop, lo cual deja pendiente cómo sus agentes la entienden y sus dinámicas internas.

### **3. EL HIP HOP EN SANTIAGO: DEFINICIONES, CONTEXTOS Y PROBLEMAS**

#### *Hip Hop como estilo de vida y su estado actual*

El capítulo 1 buscó esbozar los cambios y las diferencias entre las voces de los y las hip-hoperos/as y la literatura académica, mientras que el capítulo 2 las condiciones estructurales que influyen en la cultura Hip Hop. En este sentido, se ha señalado que el Hip Hop opera como un estilo de vida y presenta dos elementos centrales. El primero es que es una cultura urbana que, desde sus inicios, tiene distintos espacios de desarrollo que, si bien al principio fueron mayormente “underground”, hoy también son públicos. El segundo punto es su característica de movimiento artístico, pues sus formas de expresión iniciales residen en la rima, el baile, la pintura, la mezcla de música y más. Estos dos elementos están presentes en los tres grupos generacionales y son constitutivos de la cultura Hip Hop. En consecuencia, planteo que el Hip Hop es una cultura urbana que es incorporada por sus agentes como un estilo de vida y que se distingue, en un primer nivel, por practicar alguna de las cuatro ramas principales: *breakin*, Dj, Mc y grafiti.

Hay un segundo nivel que describiría este estilo de vida y es el que se ha articulado con el paso del tiempo. Esto comprende tres elementos centrales: cómo se describen las juventudes hip-hoperas, las raíces similares con Estados Unidos y lo que señala la literatura académica en conjunto a registros fotográficos varios en internet. En este sentido, destaca un estilo de vida caracterizado por un determinado modo de vestir (usualmente ropa ancha y gorra), un discurso contrahegemónico producto de un contexto de represión como lo fue la dictadura cívico-militar y posteriormente la condición de clase en los sectores populares, el uso del espacio urbano para la expresión artística (murales, parques, calles), las reuniones



público-privadas en torno a estas prácticas y el autodisciplinamiento de sus prácticas artísticas (Quitow, 2005; Poch, 2011; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Rodríguez, 2018). Todos estos elementos generaron características propias de la cultura, generando fronteras.

Sin embargo, de las entrevistas realizadas se desprende que existe actualmente un problema en torno a cómo se han entendido estas fronteras culturales y que han constituido lo que es hoy la cultura Hip Hop. En este sentido, Swidler (1986) señala que las culturas operan como una caja de herramientas. Más que ser estática y donde las fronteras culturales no permiten movilidad, la cultura ofrece distintas herramientas que las personas pueden utilizar a su disposición, lo cual despliega estrategias de acción frente a distintas situaciones. Es decir, los y las hip-hoperos/as conocen sus dominios y tienen distintas herramientas que pueden utilizar para vivir su día a día, resolver situaciones, enfrentar problemas y más.

En consecuencia, este capítulo busca visibilizar el estado actual del Hip Hop y que tipo de cultura buscan modelar los y las hip-hoperos/as. Las tensiones aquí presentadas como categorías de análisis: *El estigma de lo contrahegemónico*, *Balance del Hip Hop: lo que fuimos, somos o seremos*, *La exposición*, *El problema de la competencia y la individualización*, y *La autodisciplina en el Hip Hop y el problema de lo nuevo*, tienen por objetivo, servir como herramientas para el diálogo y construcción de la cultura que los agentes quieran desarrollar. Al mismo tiempo, el ejercicio permite observar los cambios que tiene la cultura Hip Hop y la forma en que las fronteras culturales descritas al inicio han cambiado.

### *I. El estigma de lo contrahegemónico*

El Hip Hop al ser una cultura que opera como estilo de vida, plantea una forma de situarse frente al mundo y otorga herramientas que permiten la socialización de niños/as, jóvenes y adultos/as, al igual que el cuestionamiento a distintos elementos que inciden en su diario vivir por medio de sus cuatro prácticas artísticas principales: *breakin*, Dj, rap y grafiti. Pese a ello, la cultura Hip Hop en Chile ha tendido a ser caracterizado como contrahegemónica y contestataria, llegando a cristalizar este carácter (Aravena, 2011; Poch, 2011; Leclerc, 2015; Martín-Cabrera, 2016).

Sin embargo, el análisis realizado refleja que la línea argumental de lo contestario y político ha tendido a ser forjada como una frontera cultural y cada vez ha sido más tensionada por parte de algunos/as hip-hoperos/as. Esto se debe principalmente porque distintas prácticas del Hip Hop en sus inicios remitían a estas cualidades, sobre todo con el contexto sociocultural de la dictadura cívico-militar y los valores con los que venía el Hip Hop de Estados Unidos. Así lo refleja el caso de Amigo 1, quien mantiene su percepción y vincula el Hip Hop con el compromiso social:

“¿Qué es hip-hop? Y hay que entender po weón, muchos le van a decir, que la técnica, que la forma, que la música, qué se dice aquí por eso es Hip Hop, no hermano, no, no, no, tu estay haciendo el estilo musical que nació de ahí pero tú ya no soy Hip Hop, dónde está el compromiso, dónde está la esencia, dónde está el alma weón, sino estay haciendo puro rap con una música específica cachai (...) pero más o menos eso que para mí es el Hip Hop, no es solamente rapear bien, hacer grafiti bien, hacer el arte bien, es compromiso social.” (Amigo 1, frente a las nuevas formas de hacer música)

Si consideramos los inicios del Hip Hop, tanto en Estados Unidos, como en Chile, podría consignarse que la cultura tiene como criterio de valor el compromiso social, en cuanto sus prácticas permitieron ofrecer espacios de expresión distintos a jóvenes marginados y en condiciones de vida difíciles (el paralelo con Chile, serían las ayudas entre la población con los tratos del régimen, donde algunos hip-hoperos apoyaban mediante su arte). Ahora bien, no se puede deslegitimar otras formas de entender el Hip Hop. El relato de Amigo 1 mantiene las premisas iniciales de un carácter más bien rígido, generando un orden normativo de comprensión de la cultura. Pocas personas han señalado esta misma definición, lo cual permite pensar que, pese a haber sido un criterio de valor para las fronteras culturales del Hip Hop, sobre todo entre los 80' y 90', hoy estaría debilitada.

Por lo mismo, el iniciar con lo que no es el Hip Hop puede ser un reflejo de lo que él observa y cómo entiende que se conceptualiza la cultura por jóvenes, niños/as y adultos/as en la actualidad. Más que ahondar en cada una de ellas, refleja el cambio de pensamiento en torno a esta cultura y que los valores pueden mutar o cambiar de orden según como lo definan sus participantes. A su vez, considera los otros elementos que circulan fueran del dominio cultural, como lo es la cultura urbana y el arte, los cuales tensionan al Hip Hop.

Ahora bien, a partir de conversaciones posteriores con otros/as hip-hoperos/as —sobre todo del segundo y tercer apartado generacional— se logró observar ciertas críticas y

cuestionamientos a las formas de comprensión del Hip Hop. En este sentido, Amiga 4, se encuentra en un momento que no se siente tan participe de la cultura producto de ciertos lineamientos que ha tomado esta a su juicio. Aun así, reconoce que el Hip Hop opera desde un cuestionamiento para mejorar las condiciones de vida, más no una posición política-partidista:

“Por eso me hace tanto ruido esta cosa de o erí de izquierda o no podí ser rapero, porque resulta que el rap sí, su base es analítica, es ir como, no ir contra el sistema porque sí o porque está la derecha al frente cachai, no, es cuestionar y las personas que entendemos el Hip Hop como si un cuestionamiento permanente pero un cuestionamiento para mejorar las cosas, mejorar las cosas no pa’ destruirlas y todo eso, yo sigo viendo que eso existe.” (Amiga 4)

Su reflexión en torno al Hip Hop responde directamente a las producciones artísticas y formas de concebir la cultura por parte de otros/as participantes. Así, Amiga 4 tensiona directamente las premisas iniciales del Hip Hop: el carácter contrahegemónico producto de las condiciones sociopolíticas existentes. Inclusive, su definición amplía las posibilidades de entender el Hip Hop puesto que no se coloca desde una posición determinada, como pudo ser en sus inicios (sujeto urbano popular) y que la cuestiona al señalar “o erí de izquierda o no podí ser rapero”. Para ella, más bien, las prácticas artísticas posibilitan un abanico de expresiones contra aquello que no estaría correcto. Es decir, el Hip Hop ofrece distintos recursos para expresar artísticamente posibilidades de cambio frente a situaciones en las que uno no está de acuerdo, independiente del contexto político.

Si profundizamos el ejemplo del sujeto urbano popular (de izquierda), Amiga 4 da más ejemplos para comprender de qué forma esto se cristalizó en la autodescripción cultural:

“Con los años yo me he dado cuenta de que hay mucha, bueno, hay mucho clasismo, hay mucha misoginia, por ejemplo, el clasismo. Yo siento que cuando nosotros éramos más chicos y hacíamos música, en realidad había gente de verdad en la plaza se juntaba gente de todos lados de Santiago, real, de verdad y lo importante ahí era la creación. Hoy día siento que decir si uno es como, tu vives en Las Condes o si estay trabajando pa’ una empresa o hay una distorsión bien radical entre los buenos y los malos, como ‘no es que ellos son cuicos, no pueden hacer, no jamás van a hacer rap, si en verdad son cuicos’ cachai. Y creo que también hay una distorsión en las redes sociales hay una cosa muy blanco y negro, como que no hay matices, creo que es un reflejo de nuestra época, de esta época y yo creo que el Hip Hop igual ha caído un poco en eso.” (Amiga 4)

Su testimonio es una fuerte crítica al discurso en torno al Hip Hop que operaría desde esta perspectiva del sujeto urbano popular. Es interesante puesto que su relato contrasta dos puntos del mismo proceso. El primero es que efectivamente se habría construido este criterio

de autorreconocimiento, ya que antes se reunían personas de todos lados, independiente del barrio de origen, lo cual es propio de las culturas urbanas. Pero también, como segundo, es que se ha constituido como una frontera cultural debido a que se puede conceptualizar aquello que no se debería ser parte del Hip Hop: habitante del sector oriente de la capital, trabajar para un agente privado, nacer en condiciones de privilegio, todo esto estaría fuera de la frontera cultural del Hip Hop, siendo difícil entrar. Por lo mismo Amiga 4 cuestiona este paradigma y ha incidido en que se aleje de los eventos y reuniones Hip Hop.

Un ejemplo que también tensiona este carácter cristalizado es el del estallido social chileno. Amigo 9 entiende que el Hip Hop está ligado a lo político, pero como herramienta de lucha frente a un fenómeno, más que por la forma de gobierno en sí o la posición social:

“Bueno es que el Hip Hop como te digo ha evolucionado y también ha evolucionado con el mundo po weón cachai. Como con las luchas sociales me entendí. Ahora como que todo eso también, el Hip Hop igual es político cachai, siempre va a ser contestatario con cualquier cosa que este pasando en el mundo, o sea si en Chile pasa un estallido, el Hip Hop va a estar ahí cachai, siempre va a existir una herramienta, que el Hip Hop va a hacer que la gente se reúna, combata, que salga adelante todos y al final como que después uno se da cuenta como qué es la verdadera unión, cuando hay algo por lo que luchar.” (Amigo 9)

Su relato va de la mano con dos elementos que trata Amiga 4: el cuestionamiento a aquello que no está bien y la búsqueda de unión, que si bien ella no lo señala directamente en su relato se puede desprender producto de las diferencias entre clase y posición económica. En este sentido, el estallido social comprendió distintas consignas para grupos diversos de población, los cuales se concentraron en varios puntos del país. Al señalar que el Hip Hop opera como herramienta busca resignificar de qué forma se entiende el carácter contracultural.

El testimonio de Amigo 9 permite reflexionar, en base a los otros dos relatos revisados, la forma en que el Hip Hop ha cristalizado determinados discursos y ha formado sus fronteras internas. Es relevante señalar cómo estos límites internos son cuestionados por personas de distintos grupos generacionales y las nuevas formas que conceptualizan la cultura. A esto se le pueden agregar otros factores que no fueron mencionados pero que podrían sumar fronteras internas, como el caso de las relaciones de género que abordaré más adelante. En este sentido, la evolución histórica del Hip Hop santiaguino a través de estos

tres relatos visibiliza una forma de comprender la cultura que tendió a ser cristalizada pero que hoy está en proceso de cambio.

## *II. Balance del Hip Hop: lo que fuimos, somos o seremos*

Al preguntarles cómo ven su cultura, la mayoría de los y las entrevistados/as coinciden en que actualmente el Hip Hop no se encuentra en su mejor momento, siendo necesario un trabajo por su mejora. Por consiguiente, en este apartado plantearé ciertas características actuales del Hip Hop que permiten comprender –desde sus agentes– las tensiones existentes y de qué forma se contraponen unas con otras.

He iniciado el capítulo con la idea de fronteras culturales y la autodescripción de sus participantes. En este sentido, una de las primeras percepciones que quisiera destacar es la de Amigo 2, que emula un poco lo que hizo Amigo 1 en el apartado anterior, cuestionando lo que sería el Hip Hop. Así, para Amigo 2, la cultura Hip Hop ya no existe y es más bien una “movida” de adultos/as:

“El Hip Hop igual es quizás, es una cultura de cabros ya más grandes, de más de 30 años cachai, que lo vienen escuchando hace tiempo y lo entienden globalmente. Saben que en el fondo es una cultura, no es una wea que está de moda. [...] Así que igual está bueno porque ahí uno dice por ahí se tiene que replantear esto ya como una cultura de pantalones [...], ya no es una cultura de adolescentes que andaban fumando en el pito y wea. No po, esa wea quedó ahora en los marcianekes. El hip-hopero es ahora Don hip-hopero porque es mayor, cachai o no, yo lo veo así. Está bueno igual<sup>24</sup>.” (Amigo 2)

El relato de Amigo 2 responde en cierta medida al paradigma adultocéntrico, entendiendo que las experiencias de ellos/as conforman lo que era la cultura Hip Hop, similar a la experiencia en base a la adultez (Duarte, 2015). En este sentido, frente a los cambios existentes tanto de las culturas urbanas, como los movimientos artísticos, al no observar una reiteración de la experiencia (autodescripción cultural), Amigo 2, considera que el Hip Hop es de adultos/as. De hecho, esto lo relaciona cuando finaliza su percepción señalando:

“O sea yo creo de verdad que hoy en día el Hip Hop se sostiene en la gente mayor, en los artistas y en la gente que -si es público- los coleccionistas de música, que les gusta el rap chileno, la música mundial, que son gente que consume la cultura pero son gente mayor y actividades propiamente tal como más políticas o organizativas como habían en los tiempos

---

<sup>24</sup> Amigo 2 no explicita que él utilice ese concepto en su diario vivir, sino más bien surgió durante la entrevista frente a que no existirían jóvenes que sean hip-hoperos/as, siendo una cultura de adultos/as.

de Hiphoplogía o estos que eran más, bueno, los últimos colectivos fueron más feministas también, eso.” (Amigo 2)

Su testimonio refleja distintas capas que afectan a la cultura Hip Hop. El primero es la evolución de la cultura urbana. El Hip Hop nace en la ciudad y se expande. En este sentido, los/as jóvenes lo incorporan como mecanismo de expresión. Sin embargo, hoy en día la cultura urbana y sus prácticas artísticas tensionan la cultura Hip Hop. Cuando señala la idea de “los marcianekes”<sup>25</sup> refleja otra forma de describir las fronteras culturales, pues señala explícitamente el objetivo de lo que no se quiere ser. A su vez, como no ha podido observar prácticas culturales juveniles nuevas, refiere a que sería de personas adultas, pues son ellas las que establecieron las fronteras culturales y él recuerda esas prácticas ligadas a la cultura: “coleccionar la música, práctica rap y la realización de actividades políticas”.

De lo señalado se desprende una descripción cultural similar a la de Amigo 1. Así, pareciera ser que las nuevas formas de comprensión que tienen los y las jóvenes generan diferencias generacionales que tienen los entrevistados que “crearon” el Hip Hop nacional. Sin embargo, hay más personas que coinciden con que el Hip Hop no estaría en un buen momento, como Amiga 8 que le gustaría que “reviviera”, haciendo alusión a la música específicamente:

“A mí me gustaría, me gustaría que reviviera, que reviviera como lo que está pasando ahora con la moda, como de los 90’. Me gustaría porque la moda, por ejemplo, ahora está volviendo.” (Amiga 8)

Lo que hace Amiga 8 es reafirmar la frontera cultural de la música. Comparte la idea del problema de lo que ha llegado a ser la cultura urbana y le gustaría observar prácticas hip-hoperas con las que creció y que fueron el boom de los 90’ (como Makiza y Tiro de Gracia). En este sentido, la música urbana ha generado problemas para los y las participantes de esta cultura pues convergen en la triada Hip Hop, cultura urbana y expresión artística. Si bien este tema es relevante, es profundizado en el capítulo 4.

Hay que señalar que también se produce una percepción de anhelo, de aquello que fue la cultura Hip Hop en su momento. Considerando que las prácticas más concurridas son del área artística, los espacios donde se podía encontrar una mayor audiencia eran festivales

---

<sup>25</sup> Hace alusión al cantante de género urbano Marcianeke.

de Hip Hop. Durante los finales de los años 90' y década de los 2000, hubo un aumento en el consumo de elementos de esta cultura, como la música y la ropa, lo cual derivó en eventos y espacios de reunión para que este estilo de vida pudiese ser compartido en comunidad. De hecho, para Amiga 7 el Hip Hop se encuentra estancado:

“Creo que igual está más estancado en estos momentos, que estamos en proceso como de resistencia así el movimiento Hip Hop, en el que no hay recursos, en el que estamos en crisis y en el que aun así queremos entregar algo. En el que yo sé que los organizadores sacan plata de su bolsillo para organizar eventos y los que no llega gente o ya los que de repente quedan en números rojos cachai. Pero están resistiendo y están diciendo sabí que el Hip Hop está vivo, el Hip Hop no está muerto y no lo va a estar cachai y de eso se están encargando las personas que están detrás de los que cantas, detrás de todo cachai.” (Amiga 7)

El evento Hip Hop es el lugar clave donde los y las hip-hoperos/as pueden vivir su estilo de vida, realizar sus prácticas e incluso, tensionar las fronteras culturales. Al no existir la posibilidad de gestionar estos espacios, es relevante cuestionar los mecanismos de reunión que tienen. En otras palabras, existe la posibilidad que hoy en día los y las hip-hoperos/as no busquen estos espacios o no logren llegar por distintos motivos. Puede que sigan queriendo mantenerse en el “underground”, que no hagan llamados a otras generaciones o que se produzcan diferencias dentro de los propios eventos. Si consideramos los relatos expuestos, pueden contener un poco de todos los elementos. En consecuencia, el evento como práctica cultura puede que no esté convocando porque no refleja las dinámicas actuales de la cultura.

Relacionado a la autodescripción cultural del Hip Hop, hubo otro elemento que me comentaron las personas entrevistadas: la imagen que se tiene desde afuera y que interpela a las fronteras culturales que se han construido. Amiga 7 lo observa, por ejemplo, con el caso del *freestyle*:

“Pero qué señal le estamos dando al mundo, el mundo no entiende lo que es rap, sigue sin entender que es el Hip Hop realmente, entonces piensan que ver *freestyle*, ah el rapero, los hip-hoperos, no entienden y sigue siendo una caricatura para la mayoría del mundo, entonces ahora vemos a la XXX haciendo un comercial pa' Movistar y sale (gestos de canto) y ah eso es rap” (Amiga 7)

Hoy en día se puede tener una imagen del Hip Hop producto de las fronteras culturales que sus participantes han construido históricamente y que he esbozado: sujeto urbano popular, reunión en eventos y espacios autoconvocados, prácticas en lugares públicos y más. Sin embargo, esta cultura urbana dialoga hoy con la evolución la ciudad, los problemas de la interconexión y globalidad, el mercado y el aumento de determinadas prácticas del propio

Hip Hop. En este sentido, lo que señala Amiga 7 refleja la incorporación de nuevas prácticas a su cultura que tensionan lo que es el Hip Hop.

A través de los fragmentos analizados se puede observar que las fronteras culturales derivadas de la evolución histórica de esta cultura se ven cada vez más dificultadas por los distintos factores señalados. En este sentido, este apartado evidencia las tensiones y las distintas capas involucradas en la autopercepción del Hip Hop que hacen sus participantes. “Que es de adultos/as”, “posee elementos que no son”, “debe revivir” e incluso “que no ha muerto” refleja las diferentes nociones de lo que es la cultura a través de las variadas vivencias y experiencias que han tenido sus participantes. Por lo mismo, es necesario ahondar en estos cambios que repercuten las fronteras culturales hip-hoperas.

### *III. La exposición*

Otro aspecto que tensiona las fronteras culturales del Hip Hop en Santiago de Chile, refiere al problema de la exposición. Hay diversas opiniones sobre hasta qué punto el estilo de vida Hip Hop debe ser exhibido. Alguno/as siguen atribuyéndole a la cultura su carácter “underground”, señalando que debería quedarse así, validando tal frontera cultural. Hay otros/as que en cambio buscan ser vistos por la esfera pública y la forma de lograr esto sería a través de sus prácticas artísticas. Lo que produce, en consecuencia, puntos de tensión en el estilo de vida Hip Hop respecto a mostrarse y lo que eso significaría para su comunidad.

Me gustaría destacar en primer lugar lo que señala Amigo 2 ligado a la exposición. Independiente de quienes lo observen desde fuera, “el Hip Hop como cultura se sigue en todo el mundo. Hay nuevos b-boys, nuevos grafiteros. Ahora, no siempre está en la palestra de la moda ni de la comunicación” (Amigo 2). El Hip Hop, como cultura no deja de existir, más bien es la exposición la que permite ir definiendo la forma en que se comprende. Dicho esto, la exposición si genera diferencias de opinión para algunos/as entrevistados/as. En este sentido, Amigo 1 señala:

“Tú te veí como era la cultura Hip Hop y en realidad se ha perdido en lo que te muestran ahora, el sistema, esto está pegando, está de moda, los weones que hacen circo casi, parecen payasos haciendo rap sin sentido y de repente empezai a investigar y sigue el Hip Hop pero mucho más ‘underground’, en Estados unidos, en otros países. No es fácil encontrar el Hip Hop real, pero en Latinoamérica todavía hay y hay que conservar eso, no hay que aplastarlo,



no hay que, llenarse de mierda, todo porque este no, que esto suena, si, no, esto tiene que sonar así. No es que tenga que sonar como está pegando, tenía que sonar como tu querí y a eso le dai tu toque personal y le dai no más, no tenía que regirte por la moda porque si no te hundí.” (Amigo 1)

Pareciera ser que, según Amigo 1, aquello que está de moda no refiere realmente a lo que es esta cultura, siendo necesario mantener otro estilo, uno más personal. Codocedo (2006) plantea que la moda en el Hip Hop produce una lucha entre lo que el sistema busca que estos/as jóvenes hagan y la propia moda que buscan. Es probable que Amigo 1 mantenga su autodescripción cultural producto de la propia moda que forjó cuando joven. En este sentido, considerando la evolución de la cultura urbana y las expresiones artísticas, pareciera ser que el “tení que sonar como tu querí y a eso le dai tu toque personal” refiere más a una crítica desde la propia visión de lo que es el Hip Hop más que dialogar respecto a las nuevas formas de expresión que tienen las propias prácticas hip-hoperas, como el rap por ejemplo.

Ahora bien, hay otros/as que tienen una percepción similar, como Amiga 7, que sostiene que lo nuevo, como el reggaetón, trap y/o dembow, es algo que el Hip Hop no necesitaría:

“Mucha gente dice ‘oye pero pégate un dembow’, ‘oye porque no te hací un reggaetón’, porque al final igual podí tener una pista de reggaetón que rapi po’, pero es como ‘no, nos vamos a mantener ahí cachai’, no, y los locos que se mantienen por lo menos yo miro pal lado y digo ‘weón pulento cada trabajo que sacan’, bacán, la raja, de verdad lo disfruto mucho.” (Amiga 7)

Es evidente que hay una tensión entre lo nuevo, que no sería Hip Hop, pero que ofrece los espacios para que este pueda participar, la cual denomino ‘límite de posibilidades del Hip Hop’. Sobre todo, si consideramos que la moda también está en contactos con aquellas cosas futuras, los nuevos códigos y nuevas creaciones (Lozano, 2003). El Hip Hop actual al buscar tal exposición produce diferencias de opinión. Así también lo observa Amiga 8:

“Si siento que hay cambio, siento que algunos están más expuestos que otro. Siento también que algunos quieren llamar la atención más que otros también y no y antes era como más ‘underground’ siento yo, ahora es como más exposición por las redes sociales, también por el mensaje que quieren entregar. [...] Lo que pasa es que [...] la exposición que tiene, porque finalmente no siento que a mucha gente le gustaba el Hip Hop tampoco cachai. Como que siempre hay como personas, no sé en cantidad de gente, no tengo idea de eso. Sin embargo, como que siempre fue desde sus inicios fue más ‘underground’, siempre fue también más social o fue más político. Entonces no era como que ‘ah le gusta a todo el mundo porque habla del amor solamente’ ¿cachai? (Amiga 8)

Su relato tensiona los dos elementos señalados. Por un lado, las premisas iniciales o como he denominado las fronteras culturales autodescritas, pero por otro los mensajes y la exposición. En este sentido, existiría un grupo de personas que son parte de esta cultura que les gustaría mantener este carácter “underground” y restarse de la exposición que buscan algunos/as en el Hip Hop, lo cual pareciera estar ligado a un aspecto generacional. Quienes iniciaron mantienen un discurso “underground” y rechazo a la exposición *massmedia*, mientras que las generaciones posteriores no tendrían problema con ello (incluso lo ven como un abanico de posibilidades). Así, a medida que evolucionó esta cultura, fue disminuyendo lo contrahegemónico y abriéndose a otros mensajes y espacios.

En consecuencia, y ligado al segundo aspecto a desarrollar, la exposición se considera necesaria para que la gente asista, quiera conocer más lo que es el Hip Hop o inclusive, generar un público para quienes se ganan la vida con esta cultura. Esto porque no se debe dejar de lado que al ser el Hip Hop una cultura urbana, cuya principal forma de expresión es el arte, debe tener un público (ya sea amistades, gente que paga, otros miembros de la cultura, seguidores en redes sociales) que observe lo que los y las hip-hoperos/as están haciendo. Amigo 3 sintetizan un poco la lógica entre participación y exposición:

“La participación aumenta de acuerdo a la exposición que tiene, o sea, todos los grafiteros que yo conozco que pintaban murallas, ahora los weones hacen arte cachai, hacen cuadros, entonces y eso un lanzamiento de una exposición siempre tiene que estar ligada con un Dj, con un par de grupos cachai, Mc’s. En el fondo es la exposición, todo, no sé, que un, no sé po, este weón, que un panelista de un matinal haga entrevista a raperos, eso también es exposición y que la gente que lo sigue a él, que no necesariamente son raperos, ven las entrevistas para conocer artistas, es más exposición aun, y eso como que de alguna forma crea una audiencia cachai, y así más gente se involucra.” (Amigo 3)

Si bien su relato no responde a una práctica callejera, sino más bien una más profesional, como una exposición, invita a pensar el Hip Hop en distintos espacios. Lo mismo sucede con el caso del presentador que, si bien no señala el programa, es probable que sea “La Junta”, donde han invitado a raperos/as destacados como Flor de Rap, Ana Tijoux<sup>26</sup>, Movimiento Original, Portavoz, entre otros, llegando a tener más de un millón de reproducciones algunos capítulos, conducido por Julio César Rodríguez, presentador de TV.

---

<sup>26</sup> De hecho, su capítulo se titula *LaJunta | Entrevista a ANA TIJOUX. “HISTORIA DEL RAP EN CHILE. VOL I”*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=wMf7Qql8154&t=2745s>

Así, que el Hip Hop, sus integrantes y sus historias estén al alcance de un dispositivo electrónico con conexión a internet permite salir del espacio “underground” y posicionarse más alto. Sin embargo, esto también supone un problema, en cuanto la conexión a internet permite observar estos programas, al igual que las conocidas batallas, buscar tutoriales y/o clases que enseñen la forma en que se realizan las acrobacias, las improvisaciones y los grafitis, por ejemplo. En este sentido, las prácticas pueden ser aprendidas desde nuevas formas no tradicionales, cuestionando los espacios de reunión “clásicos” como los parques, plazas y calles. Esto es recalado por Amigo 10:

“Antes era bonito porque teniai que salir a la calle por ejemplo a puta no sé po aprender hermano, si imagínate que antes una tocata no sé po, estaban todos cantando cachai, terminaban de cantar y se armaban los círculos de *freestyle*, los cypher de gente que iba a improvisar po hermano y tu escuchabai a X loco de X región y que rapeaba rápido, porque antes el doble tempo no era metrallata y llegaba un weón y ‘pa, pa, pa’, dejaba patá rapeando cachai, teniai la instancia para escuchar a ese weón, al loquito, teniai la instancia de decir ‘sabí que yo una vez escuché a un loquito en una tocata y era entero bueno’, ahora igual te poní en internet y poní los mejores doble tempo de no sé qué chucha, está más fácil po, pero verlo al terreno in situ, es distinto po hermano.” (Amigo 10)

La exposición y reunión del Hip Hop se ve en estos ambientes y fomenta el intercambio de sus agentes. Promueve también nuevas formas y valoraciones respecto a cómo se desenvuelven en estos espacios. En este sentido, el conocimiento y la práctica eran valorados según Amigo 10 por la necesidad del salir a conocer y encontrar los lugares donde se desarrollaba el Hip Hop. Así también lo considera Amiga 5, que lo lleva a su área, el baile:

“Eso extraño, como el baile en la calle, con la familia, no sé. Aprender en ese espacio, en Plaza Italia por ejemplo es como un escenario natural entonces te exponís a que la gente te mire más, recién estay bailando entonces tenís que ganar esa confianza que el espacio te lo daba naturalmente, porque ibai’ a entrenar y estabai’ obligado a salir y que la gente te viera.” (Amiga 5)

El hecho de que la gente observe lo que realizan los y las hip-hoperos/as es sin duda una forma de exposición. En este sentido, la falta de uso de espacios públicos genera menores oportunidades para hacer crecer esta cultura y que las personas externas puedan comprender en qué consiste. Sin embargo, y ligado al crecimiento que ha tenido producto de las redes sociales, se ha abierto otra forma de conocer el Hip Hop, el cual queda sesgado al contenido que el usuario quiere observar y los algoritmos de las aplicaciones. Aun así, los casos como La Junta, cuya línea editorial es mostrar a los/as artistas y conocer su historia, permiten exponer al Hip Hop de una forma más cercana e íntima, por lo mismo su eslogan es “hay

personas para invitar a la tele y amigos para invitar a la casa” (La Junta, 2020). En consecuencia, si bien la exposición del Hip Hop se encuentra en un momento complejo, pareciera ser que a rasgos generales es mayor el alcance, lo cual permite cambiar la percepción de la gente, pero también se tensionan las fronteras culturales planteadas por los propios hip-hoperos/as. Esto lo señala Amiga 12 en base a su experiencia:

“Mucho mejor que antes la percepción de la gente porque ahora cuando me preguntan, no sé, que hago yo digo bailo *breakin*, me ven así como con cara feliz porque saben que es algo difícil, y que requiere como hartas habilidades físicas, mentales y también la gente que ya sabe más, sabe de que se puede hacer una carrera con el break y con el Hip Hop en realidad también.” (Amiga 12)

A través de las voces de los testimonios se observa que la percepción de esta cultura es diversa y está directamente ligada a cómo lo ven sus agentes y las personas externas. Parte esencial de su característica actual reside en las diferencias en torno a los mecanismos de desenvolvimiento frente a la exposición. Pese a que haya algunos/as que quieran mantenerlo “underground”, como fue en sus inicios, es difícil que sea así por los casos ya señalados de programas y la percepción externa de las personas que no son de la cultura Hip Hop.

Por último, no se debe olvidar que al ser el Hip Hop un estilo de vida cuyas prácticas son principalmente de índole artísticas, la exposición estará siempre correlacionada a estos dos ámbitos. Por lo mismo, si las condiciones actuales tensionan el carácter “underground”, tanto del estilo de vida como la forma de las prácticas artísticas, es menester plasmar esto como se ha intentado hacer aquí. A este fenómeno de la exposición se le puede agregar un fenómeno que ha ido en aumento que es el de la competición y que atañe a la individualidad en la cultura, el cual trabajaré a continuación.

#### *IV. El problema de la competencia y la individualización*

Otro elemento central que ha surgido del análisis de contenido de las entrevistas de los y las protagonistas de esta investigación es la dualidad “competencia-individualización” del Hip Hop. En este sentido, en el último tiempo han aflorado distintos espacios de competición que posibilitan a los y las hip-hoperos/as diversas instancias para ganarse la vida y/o viajar para competir con otros/as en sus mismas prácticas (Rodríguez, 2020a). Esto complejiza las fronteras culturales pues a través de las competencias se tensiona aquellas

ideas que definían al Hip Hop según los/as propios/as integrantes. Por lo mismo, esto ha supuesto un problema ya que los y las hip-hoperos/as no avalan tal forma de comprender la cultura. Amiga 12 por ejemplo señala:

“Lo veo muy competitivo, demasiado, como que en cuanto al *breakin*, siento que se sale un poco de esto de cultura y está pasando a ser deporte, o sea, es deporte porque es competitivo pero por ejemplo que haya entrado a los Juegos Olímpicos, hay tremendo enredo, donde todos quieren asegurarse y no comparten la información, entonces esta competencia está haciendo que aumente como el egoísmo y en cuanto a otras ramas en el *freestyle* también, es muy competitivo pero también hay personas que buscan esto cultural, hacen proyectos, buscan apoyar a la gente, pero la verdad es que siento que está ganando más lo competitivo, si, de hecho hace poco estaba muy decepcionada del break por esto mismo, del sistema.” (Amiga 12)

Del relato se desprende parte del problema que ha sido la exposición, masificación y participación del Hip Hop. Amiga 12 además es consciente que esto es una parte de lo que se ve en el mundo Hip Hop, mientras que hay otros/as que buscan mantener las reuniones, eventos y festivales que se hacían, lo cual evidenciaría nuevos factores que tensionan los enmarcados culturales. Sin embargo, Amigo 13 me comenta la contraparte a lo que involucra esta competitividad y el aporte que significan quienes apoyan estas causas, como las empresas, por ejemplo:

“Hay más competencias, quizás, bueno las Redbull son súper comercial y todo, pero a las finales igual es una puerta para salir de aquí cachai y eso se ve en no sé po, en el *freestyle*, en la Redbull BC One, la del *breakin* y bueno ahora igual hay como, no sé siento que es más fácil viajar a otros lados y como obtener conocimiento y tratar de hacerla, que es lo que uno quiere hacer cachai, triunfar en lo que uno le entrega amor po.” (Amigo 13)

La competencia en este caso tiende a ser justificada producto de las oportunidades que otorga a los y las hip-hoperos/as. De esta forma, pareciera ser que hay dos polos existentes y que, pese a existir personas que compiten, no les interesaría ahondar en lo que significa el Hip Hop hoy en día. Ahora bien, esto puede estar ligado a las faltas de oportunidades que tienen, en este caso, los y las bailarines de *breakin*, ya que Amiga 12 propone una forma para que esto no genere tanta competitividad:

“Me gustaría que el gobierno, las entidades públicas pudieran apoyar más esto, así como apoyan el futbol, para que la competitividad no genere tanto egoísmo, porque ese egoísmo es por falta de oportunidades, entonces si es que hay mayor apoyo al *breakin* que es super bueno, si hablamos no sé, de un programa de vida sana: Hip Hop, si hablamos de salud: Hip Hop, de cultura, entonces siento que es la respuesta a muchas cosas y si es que se invirtiera más en eso habría menos competitividad y seguiría perseverando esto de comunidad-uniión. (Amiga 12)

La reflexión de Amiga 12 es propia de las faltas de oportunidades y como una política pública podría promover el Hip Hop como cultura y espacio de desarrollo<sup>27</sup>. Ahora bien, como no se dan tales incentivos, la competencia opera como forma de filtro para quienes buscan ganarse la vida con el hip hop y ser campeones de sus categorías. Es interesante pues los relatos no señalan que esto sea algo malo de por sí, más bien hay problemas debido a la falta de oportunidades. Que el estilo de vida Hip Hop y sus prácticas dialoguen con los cambios que ocurren demuestra que la cultura se ve tensionada por factores externos, generando otras formas de pensar las prácticas propias de los y las hip-hoperos/as.

Si bien pareciera ser que este problema de la competencia es reciente, producto de quienes lo expresan, Amiga 5 señala que esto también se daba cuando ella inició:

“En esa época como primaba más un sentido de competencia. No era como que podías acercarte a una b-girl y seamos amigas cachai’. Porque siempre como que había competencia cachai’ y ‘no me miren mis pasos’ entonces no entrenemos juntas, una cosa así” (Amiga 5)

El relato de Amiga 5 (34 años, b-girl) es interesante pues pese a señalar el proceso de competencia, menciona también una discontinuidad, como el querer amistarse con otras b-girls, lo cual podría haber sido una forma de disminuir los niveles de competitividad. En este sentido, su experiencia refleja lo complejo de lograr cambios. Amigo 13, por su parte, me señaló que antes, cuando conversaba con quienes le enseñaron, se daba una dinámica similar a la que menciona Amiga 5. Sin embargo, también menciona su percepción respecto a esta competitividad en las prácticas a nivel personal, en cuanto ya no va solamente para pasarlo bien:

“Siento que las prácticas eran más motivadas, como que eran no sé, era otro ambiente, ahora es como un ambiente igual competitivo, como que no sé po, tenía que entrenar para generar algún logro cachai, ya no lo hacía entrenando como por ir al taller y pasarla bien un rato, igual ese sentimiento era como bacán, pero ahora como que toda práctica tiene que ser con un sentido de mejorar cachai, como que hay más presión siento yo igual, no sé cómo que ya no es solamente un pasatiempo, como que tenía que lograr algo con eso cachai.” (Amigo 13)

Nuevamente la idea del logro y la competencia aparece en las comunidades de *breakin* en particular, lo cual también sucede con el *freestyle*<sup>28</sup> (Corbalán y González, 2021). No

---

<sup>27</sup> En Chile no hay registros de políticas públicas a favor del Hip Hop. Los dos decretos digitalizados que se pueden encontrar en la Biblioteca del Congreso Nacional refieren a la aprobación de fondos de parte del Ministerio de Educación en los años 2002 y 2003 bajo la categoría de “Iniciativas Culturales de Grupos Emergentes”, es decir, que persiste la autogestión barrial, pero con financiamiento vía concurso público.

<sup>28</sup> Ahondaré en esta práctica en el capítulo 4, en el apartado “*Freestyle y Hip Hop ¿Son lo mismo?*”

obstante, esto ha sido observado por hip-hoperos/as de otras ramas, como el caso de Amigo 10, quien también coincide que el ambiente es muy competitivo, pero hace hincapié en que los y las hip-hoperos/as no buscan apoyar el crecimiento del/a otro/a, sino más bien realizar críticas en sí:

“Lo que aún no cambia hermano es lo competitivo, la mala competitividad cachai, lo que siempre, puta lo que te estaba diciendo antes, esperan a que la wea esté terminada para dar una opinión, y no una opinión autocrítica sino que una opinión derechamente crítica cachai, no es como puta no sé po, a veces la gente hace las weas por placer y no para complacer cachai.” (Amigo 10)

A su vez, Amigo 10 considera que es producto de la conectividad *massmedia*, lo cual también explica la masificación y aumento de participación de las personas en el Hip Hop:

“Ahora es como más competitivo cachai, que a este le quedo más bonito que allá, que este scratchea mejor que el otro, que este, siempre hay como una competencia y eso se da porque hay más oportunidad de saber lo que están haciendo en vez de ver lo que están haciendo, porque tu podi ver en internet mil tipos de grafiti po weón, de un weón que pinta en Holanda, que grafitea en California, en el Bronx y murales enormes hermano que los niveles de cultura de esos weones, allá los municipios financian obras po cachai, entonces aquí no se da tanto esa wea po.” (Amigo 10).

El problema de la competitividad se liga directamente a lo que los y las hip-hoperos/as han señalado como la individualización de la cultura, siendo necesario que vuelva el sentimiento colectivo de unión y de participación. Ahora bien, hay que resaltar que la mayoría de los y las hip-hoperos/as son conscientes de estas críticas, lo cual es interesante pues parecería ser que no se comprende el origen de esta frontera cultural, a diferencia de otras que si se justifican con algunos/as entrevistados/as. En este sentido, la tensión se ve reflejada por que llegó a un punto que se puede materializar como lo son los premios en competencias internacionales, los viajes y más. Esto no genera un problema particular, los mecanismos por los cuales los y las hip-hoperos/as buscan llegar a ello si, generando tensiones con los miembros de su comunidad. Son distintas las percepciones sobre este punto que se pueden agrupar en esta relación Hip Hop-individualidad, como la de Amiga 11:

“Yo quiero desde el fondo de mi corazón que el Hip Hop vuelva a ser lo que fue en sus inicios hermano, que la gente ya salga de esa burbuja individualista en la que se encuentra y entienda que el otro no es tu enemigo.” (Amiga 11)

Es interesante lo que se desprende del testimonio de Amiga 11, puesto que lo que señala como los “inicios”, es compartido por Amigo 2, siendo necesario un proyecto colectivo de Hip Hop y recordando sus orígenes:

“Que volviera el Hip Hop como antes cuando estaba yo, cuando era chico, que volviera esa wea, pero no sé si eso va a pasar, pero ojalá que hayan generaciones que tomen algo parecido a esto o esto mismo y vuelva a una movida que haga que la gente se despierte y que la gente mire a los demás porque el Hip Hop es colectivo, no es individual, entonces hoy día prima lo individual, entonces ojalá que no se acabe en el mundo y que le hace bien a la sociedad al Hip Hop, pese a haber nacido como una wea anti sociedad cachai, como tratar de arreglarnos nosotros los problemas [se corta].” (Amigo 2)

Se puede apreciar que la idea de individualización tiende a ser compartida primando el desarrollo de algún área en específico. Ahora bien, Amigo 2 al narrar su perspectiva considera que en sus inicios no era así y señala que es un problema de los y las hip-hoperos/as. Se vio en los inicios que el Hip Hop operaba como un juego y espacio de expresión. Sin embargo, cada vez son más quienes buscan especializarse, desarrollarse en sus áreas e impactar con sus prácticas, lo cual genera esta frontera de competencia.

Es interesante pues esto, según Amiga 5, se produce por un desconocimiento de la cultura Hip Hop en general y la especialización residiría en la “creación” de culturas de prácticas hip-hoperas determinadas:

“Porque siento que ahora prima un poco la especialidad, dedicarse a una cosa y las personas tienden a decir, por error yo creo, o por desconocimiento, que hay una cultura del rap o hay una cultura del *breakin*, que hay una cultura del grafiti y eso es separar al elemento de la cultura misma porque no es que haya una cultura del rap, es Hip Hop cachai. Entonces separamos al rap de todos los otros elementos y no estoy haciendo propiamente tal Hip Hop. Hip Hop se vive completo, por eso existen no sé, los *comboy* o las *comgirl*: Hijo o hija de la casa del Hip Hop, cachai, ‘yo practico 5 elementos de la cultura’, una persona que es como completamente Hip Hop dentro de sí misma.” (Amiga 5)

“Una cultura del rap”, la frase demuestra como la especialización y la individualización ha sido visto por la propia b-girl que, si bien es parte de esta cultura, plantea diferencias al interior de esta. Ahora bien, de su relato se desprende que, más que otras culturas, dentro del Hip Hop existiría una falta de unión de las personas que se puede comprender de los distintos apartados y la evolución de las historias de vida que he planteado. Pese a que ella reconoce tal expectativa como objetivo, su testimonio y el de los/as otros/as participantes permitirían señalar que no lo está. En este sentido, las palabras de Amigo 10 permiten cerrar este apartado refiriéndose a la falta de unión y el deseo por una cultura Hip Hop más íntegra, destacando la individualidad, la carrera propia e incluso, la falta de reconocimiento por los y las compañeros/as:



“Y eso se ha perdido hoy en día, se ha perdido el hecho de puta no sé, reconocer la pega de tus pares cachai, que es lo que siempre se ha hablado del Hip Hop, de la comunidad, la hermandad, respeto y conocimiento, el aprehender, el que te enseñen, hoy es más hermético el asunto po cachai porque ya no todos comparten, ya no hay tanto evento multicultural donde digai puta 10 metros más allá están con las tornamesas, un poquito más allá están bailando cachai, acá están grafiteando, lo que eran los block parties y lo que eran las fiestas zulu, los que eran las planeta rock, esos tipos de eventos, eran eso po cachai, tratar de recrear lo que era la cultura hip-hop en block parties.” (Amigo 10)

Parte de los relatos sobre la individualización y la competencia reflejan el carácter actual de la cultura. Debido a que el Hip Hop es un estilo de vida cuyas prácticas principales son artísticas, los eventos y la especialización generan determinadas formas de autorreconocimiento. Ahora bien, la mayoría de los y las hip-hoperos/as son conscientes de ello, lo cual se traduce en que desbordar y tensionar este enmarcado cultural es sumamente complejo. Además, pareciera ser que, en este caso, los nuevos elementos que favorecen esto —como las empresas y los eventos—refuerzan esta frontera cultural. Si bien para los y las hip-hoperos/as es claro, los mecanismos de despliegue para resolverlo no lo son.

#### *V. La autodisciplina en el Hip Hop y el problema de lo nuevo*

Foucault (2018) señala que la disciplina “fabrica individuos”, ya que esta es una técnica específica que ejerce en los individuos un poder para ser tanto objetos como instrumentos de ejercicio. Después menciona que este poder funciona en una “economía calculada pero permanente” (2018, 199). Como he señalado, la cultura Hip Hop, a través de sus prácticas, ejerce este tipo de disciplinamiento y genera en sus miembros distintas conductas que les permiten seguir insertos en la cultura y trabajando con sus cuerpos en ella.

En este sentido, otro de los temas presentes en las fronteras culturales del Hip Hop es el de la autodisciplina, la cual compete distintos aspectos, pero destaca por mejorar los productos y/o prácticas del Hip Hop, siendo los agentes críticos al mismo tiempo de lo que se realiza. A medida que el hip-hop se fue desarrollando, como producto artístico, hubo mejoras en las tecnologías, los instrumentos, las organizaciones y los conocimientos afines (Rodríguez, 2019; Negrete y Catalán, 2021). Sin embargo, esto en la actualidad presenta una tensión. Pese a la autodisciplina existente, varios/as hip-hoperos/as consideran que es

necesario desarrollar nuevas formas de concebir su cultura, sobre todo en términos de los productos. Destacan que existe falta de innovación y un constante uso de la copia en una cultura que cada vez posee más elementos a su disposición. En consecuencia, este apartado busca visibilizar la tensión entre la disciplina y el problema de la innovación a través de las propias experiencias de los y las entrevistados/as. Si bien en ningún punto se desarrollan estrategias concretas de acción, plantear la situación actual referente a este tópico permite cuestionar las formas en las que se hace, se vive y se practica Hip Hop.

De esta forma, en un principio la autodisciplina ocurre producto de una necesidad económica desde quienes iniciaron esta cultura, para después ir expandiéndose a otros empleos y formas de monetización. De esta forma lo recuerda Amiga 15:

“Entonces claro, los cabros que tuvieron que profesionalizarse y darles de comer a sus familias, elevaron el nivel y esa wea hizo que Chile se pusiera por ejemplo en el mapa con caleta de weas y profesionalizar la wea también hizo que lo vieran de otra manera cachai, como más vendible se podría decir porque en realidad de algo hay que comer hermano y los weones que tienen la plata son los culiaos que compran las weas que se ven bonitas, no las weas reales de la calle.” (Amiga 15)

Si bien el relato de Amiga 15 está vinculado a la comercialización del Hip Hop, hay ciertos elementos que permiten comprender el disciplinamiento y dan pie para su desarrollo. También es importante mencionar que, pese a que la mayoría de los y las entrevistados/as viven el Hip Hop, no todos/as pueden vivir de él. En este sentido, que el Hip Hop “se pusiera en el mapa”, refiere a un proceso de expansión nacional desde los 80’ en adelante. El disciplinamiento, ligado a esta comercialización, permite observar que esta cultura ofrece oportunidades para vivir de ella y que las formas son variadas.

Por ejemplo, en un inicio se reconocían los cuatro elementos del Hip Hop: Dj, *breakin*, Maestros/as de ceremonias y grafiti. En la actualidad, según el Templo del Hip-Hop fundado por KRS-One, hay 9 elementos, siendo uno de ellos la moda callejera. Si bien no ahondaré en los otros, la moda genera otras esferas donde los y las hip-hoperos/as se pueden desarrollar, como barberos/as, diseñadores/as, vestuaristas y más. En la actualidad las actividades vinculadas al Hip Hop son mayores y no se reducen a los cuatro elementos iniciales, lo cual permite que quienes son hip-hoperos/as puedan desarrollarse en otros espacios a través de sus prácticas y el disciplinamiento acorde a los propios códigos culturales, así lo señala también Amigo 3:

“Hay un montón de subculturas que han surgido, submundos cachai, sub como labores dentro de cachai. Y un montón de labores, o sea, ahora conozco un loco que me puede limpiar las zapatillas cachai. Un loco que me corta el pelo que es rapero, no sé po, o alguien que le puedo comprar ropa que es rapero cachai, gente que estampa poleras cachai, gente que hace ropa, es como que todo: los diseñadores gráficos, diseñadores de vestuario, todo, todo, comenzó a surgir en los 2000 cachai. Entonces eso también ha ayudado a que evolucione la cultura. Lo mismo con los beats, lo mismo con la gente que armó sus propios estudios de grabación – home studio—, empezó a evolucionar de buena manera.” (Amigo 3)

Todos los aspectos que señala Amigo 3 de su relato refieren principalmente a la moda y elementos relacionados a ello, como el diseño. Esta es una de las aristas del Hip Hop y su disciplinamiento, puesto que mientras más personas participen, diversas serán las prácticas. A su vez, al expandirse en el ámbito de la moda, pueden incorporarse personas que no sean parte de la cultura, pero gusten de los productos hip-hop, lo cual enriquece, pero complejiza las barreras culturales que tiene el Hip Hop.

Ahora bien, también hubo hip-hoperos/as que se interesaron por el aspecto referido a la salud y el deporte. Si bien el rap y la moda están ligados –como fue con el gangsta rap— para el caso del *breakin* es relevante poder realizar las acrobacias y movimientos de forma segura. Así lo reconoce Amigo 1 que lo asimila con las diferencias entre la vieja y la nueva escuela, reconociéndolo también una evolución generacional:

“Ya, te hable ya de la vieja escuela, pero lo de la nueva puedo rescatar, haber, primero lo que rescato de la nueva escuela es que se están preocupando de profesionalizar todo. Si hablamos de baile, hay kinesiólogos, hay gente especializándose gracias a lo que bailó, entrenamiento físico, personal trainer, cómo entrenar, cómo tener la fuerza para hacer los pasos, cómo no dañarse cachai. Antiguamente nosotros nos dañábamos, yo terminé con los tendones pa’ la historia, unos huevos en la espalda que salían porque fuimos descubriendo el giro, ahora ninguno de los nueva generación se hace los mismos daños que nosotros y eso es bueno.” (Amigo 1)

El disciplinamiento conllevó a una mejora en el físico, al igual que en los tratamientos que los y las b-boys/b-girls pueden llevar a su baile. De hecho, Amigo 13, señaló que él es profesor de educación física y Amiga 12 kinesióloga. Ambos intentan complementar sus carreras profesionales con el Hip Hop y la práctica que desarrollan. Aún más, cuando buscan una retribución económica, ya sea mediante talleres o sesiones particulares de kinesiología y entrenamiento.

Finalmente, hay otros espacios importantes ligados a la disciplina: la educación. Cada vez son más los espacios cuyo objetivo reside en educar en torno al Hip Hop. Una de escuelas

mencionadas durante los relatos fue Surcuts, donde enseñan tornamesismo. Si bien, no hay más información sobre ella, el testimonio de Amiga 5 permite hacer el vínculo entre enseñanza y disciplina para profundizar en las prácticas hip-hoperas:

“Hay ahora como una escuela como oficial –Surcuts creo que se llama— que hacen Dj y claro. [...] Tení que empaparte de más conocimiento, entonces hay igual ese interés de las personas, de tener ese conocimiento, de ir más a la fuente y de desarrollar sus propios procesos en el territorio que fortalezcan a distintos elementos.” (Amiga 5)

En consecuencia, parte fundamental del disciplinamiento se debe al interés por el Hip Hop y la relación objeto-instrumento para tales prácticas. Surcutus refleja la búsqueda por este conocimiento, su enseñanza y las nuevas áreas en las cuales se puede expandir, al igual que los testimonios señalados. Todos estos elementos reflejan una valoración en torno a la autodisciplina propia del Hip Hop y el esfuerzo que los y las hip-hoperos/as le entregan a sus prácticas. Desde los inicios de la cultura Hip Hop se produce una valoración en torno a los pocos recursos existentes, como los casetes y la forma de grabar música (Rodríguez, 2019b). Sin embargo, con el pasar de los años, quienes fueron parte de este proceso, fomentaron el desarrollo de la cultura para con los y las jóvenes, generando talleres que les permitieran realizar buenos trabajos. Así lo recuerda Amigo 2:

“Pero en esta etapa yo me dedique a decir ‘vamos a hacer un taller que a los locos les sirva, que venga el weón y aprenda de los ritmos. Que venga y saque un buen rap. Que venga y haga la wea’. Y pa’ eso no lo puedo hacer yo con los XXX, sino que necesito que vamos a traer a otra persona, un weón experto, entonces yo empecé ahí a trabajar con muchos personajes.” (Amigo 2)

Su relato desprende un elemento importante para la reflexión. Si bien él en su calidad de músico puede incidir y/o ayudar en aspectos relacionados a una canción de rap, reconoce que es necesario traer expertos para que los talleristas logren un buen producto. En este sentido, se busca ampliar la red de trabajos con más personas y subir los estándares del hip-hop en ese periodo. Del mismo, se comienzan a ampliar los espacios para producir estas instancias, así lo menciona Amiga 5:

“Entonces siento que eso, hay cada vez más personas que se están involucrando en hacer como proceso, en cuanto actividad cachai, evento, conmemoraciones, cosas así y que están ocurriendo como en muchas comunas de Santiago. Uno ya puede reconocer que hay crews en muchas comunas haciendo batallas, haciendo cypher, juntándose a entrenar y eso igual te habla de una cultura que esta fortalecida, que no es que se haya perdido, sigue ahí constante” (Amiga 5)

Todos estos espacios permiten la práctica de los elementos, destacando la autodisciplina como frontera cultural del Hip Hop. Amigo 9 reconoce la constancia y las técnicas como un arduo trabajo y señala que es necesario hacerlo conocer, sobre todo debido a que a él no le tocó tal situación:

“Hay trabajo detrás, hay harto equipo detrás de varios artistas que están haciendo como, que hay que tomarlos como ejemplo. De ir profesionalizando, de ir puliendo siempre como la música y el hip-hop. Ahora, si estoy hablando como bien de hip-hop, porque me estoy yendo mucho por el ámbito musical, también los grafitis, los bailes, faltan espacios también. He visto, yo creo que uno de los grandes cambios es que la gente también se está tomando las plazas pa’ hacer cualquier cosa: eventos, bailes, talleres, se está compartiendo el conocimiento de varias personas y eso es lo que a mí me gusta y que es bacán. Hoy en día igual se está compartiendo mucho el conocimiento, y yo también trato de hacer eso. De transmitir lo que yo sé.” (Amigo 9)

El punto de “transmitir lo que yo sé” que trata Amigo 9 abre el debate sobre las diferencias generacionales. En este sentido, a él no se le compartió tanto el conocimiento, situación similar a la mayoría del tercer apartado generacional. Considerando su testimonio, al igual que la misión de educación que tiene el Hip Hop, podría plantearse que la expansión del conocimiento y la realización de talleres es un fenómeno reciente, siendo pocos en sus inicios.

Ahora bien, es necesario hacer el contraste. Pese a existir más disciplina, por todos los factores mencionados, se produce una ambivalencia en el contexto actual del Hip Hop santiaguino. De esta forma, se observan problemas de innovación, un gusto por la copia y por la falta de creatividad, lo cual complejiza la forma de comprender la disciplina. Uno de los primeros elementos señalados, que comparte las premisas de la segunda generación es el del uso de internet, puesto que las nuevas tecnologías complejizan el autodisciplinamiento.

Así lo ve Amigo 10:

“Ahora es un tutorial ‘hola niños, te voy a mostrarte la diferencia de esta lata con esta otra lata y esta válvula con esta otra válvula, tenemos una tornamesa aquí que hace esto’ y te explican todo hermano, ya bacán gracias, pero me estoy saturando con información po weón cachai, no me estoy dejando enamorarme de una tornamesa, que quiera meterla la mano y wea.” (Amigo 10)

Esto plantea una primera crítica en cuanto la disciplina del Hip Hop logra producir los elementos para que las personas puedan practicar alguna rama. Sin embargo, faltaría un elemento que sea atractivo para quienes desean incorporarse. En este caso se hace alusión a

“enamorar” de lo material, entendiéndolo como la emoción e inmersión en la práctica cultural. No obstante, esto también puede verse en otros tipos de espacios. Amigo 1 comenta, por ejemplo, el caso de los shows artísticos. Para él, los y las hip-hoperos/as no han elaborado estrategias que permitan un atractivo visual en sus shows. Pese a estar los elementos no se produce algo que atraiga al espectador:

“En un evento caro tenía la parafernalia weón, las pantallas gigantes, el escenario, el ambiente, esto otro, estoy pagando eso y además voy a ver grupos que escuchai todos los días en el pendrive, que tú los seguís, te gustan, ya bacán las luces. Pero en una pobla, en la calle, en la cancha ya visualmente no te llama la atención el artista po’, entonces que va a hacer el compadre, se va a tomar su copete escuchando la música, la va a escuchar no más, porque visualmente no les llama la atención, claro po’, no preparan su show visual, y no estoy hablando que bailen, yo bailo, hago teatro y llamo la atención, sobresalgo, pero ellos que están en esos escenarios no se preocupan de nada más po’ y ahí está la despreocupación de lo visual.” (Amigo 1)

La despreocupación visual a la que se refiere Amigo 1 es principalmente relacionada a aquellos shows que no son pagados. Sin embargo, el énfasis en torno a la falta de innovación genera tensiones en las fronteras culturales y, en consecuencia, en la forma en que los y las hip-hoperos/as perciben su cultura. Puesto que, como él señala, la gente podrá realizar más cosas mientras escucha la música, más no enfocarse en ella. En este sentido, si se considera que hay gente que busca vivir del hip-hop, como se vio en el capítulo 2, la innovación en shows es necesaria para lograr aquello, puesto que es diferente tocar en una población a un evento que implica un gasto económico importante. Amigo 10 comenta sobre este punto y lo cataloga como el impacto visual del artista, ejemplificándolo con el caso de la cantante de música urbana Paloma Mami:

“Entonces el impacto visual del arte de ella es frontal, entonces ahí es cuando tú le tomái la foto a Paloma Mami, la escuchai bacán, la veí bacán, veí la foto, [...] pero tu veí el show de ella en vivo de frente y es otra wea po cachai, ahí te llega todo, [...] entonces ahí es donde tu artista vende, donde tu show vende, donde tu show genera, donde la gente dice ‘uy no, sabí que bacán el evento culiao’, ‘si estuvo buena la presentación del loco’, si voy a hacer la misma volá que hacen todos, como que ‘mmm’ (pone cara de complejidad).” (Amigo 10)

Si bien Amigo 10 comenta el caso opuesto, hay un punto en el que coincide con Amigo 1 y ha sido tópico común de las entrevistas. El hacer los shows de la misma forma, siendo carentes de innovación, produce que no sean atractivos y tensiona las prácticas hip-hoperas. Pese a que existe la autodisciplina y se observa de buena manera el trabajo de las personas, hay carencias en torno a la forma en que se realizan tales prácticas. A esto se le

puede sumar el otro aspecto que ha estado implícito en la discusión: la copia. Si bien es una cultura donde aflora la creatividad y la expresión, los testimonios en torno a la copia son reiterativos. Amigo 6 me comenta su experiencia pintando grafiti y la evolución que ha visto de esta práctica en Santiago:

“El otro día hablaba con un amigo: ‘weón si nosotros no hacemos esta wea’ no sé po, los cabros empezaron a poner explosiones y después empecé a ver que todos los otros grafiteros empezaron a hacer explosiones, no sé, nosotros trizamos las letras, los otros también, como que nos siguen a nosotros, como que siento como que estos weones no se atreven a hacer cosas nuevas, [...] lo que es la evolución de la letra en sí, siento que no, hay varios como bien flojos, como que se dedican más a pintar, que eso igual es bacán, que ser activo en esto que es bien valioso, pero siento como que ‘ya, soy activo’ pero ponte un ratito a dibujar en la casa, cambia algunas cosas.” (Amigo 6)

Si bien Amigo 6 no es de las primeras generaciones de grafiteros, me comenta que a él le han dicho que es “vieja” escuela, entendiendo el concepto como alguien que posee experiencia en el Hip Hop y en la práctica que desempeña. Su testimonio visualiza también esta idea de copia, en cuanto si no se propone algo nuevo, se mantiene lo que ya existe, manteniendo la ambivalencia entre mayor disciplina y falta de innovación.

Me gustaría finalizar con el testimonio de Amiga 4 en el ámbito musical del hip-hop que, si bien no propone otras formas de generar rap, si cuestiona una determinada línea de hip-hop, lo cual dialoga con la copia, la innovación y la disciplina:

“A mí me aburre un poco escuchar rap así como cuando tú lo llamai, así como te digo tipo como XXX, [...] o XXX, ese tipo de música que es muy ‘pum, pa pum pa’ (tararea), es como no puedo. Me estoy escindiendo de eso porque yo necesito otras cosas como artista porque soy muy inquieta intelectualmente y estéticamente soy muy inquieta entonces me pasa que el rap me queda un poco corto en verdad.” (Amiga 4)

Su relato dialoga directamente con la línea de producción de la literatura científica que señala el carácter político y de autogestión del Hip Hop. Ahora bien, agrega también el aspecto musical del “pum, pa pum pa”, lo que vendría siendo el beat característico de las canciones de rap. Aquí se produce una doble crítica en cuanto los mensajes que se quieren transmitir siguen siendo los mismos, lo cual aparentemente no es tan distante considerando el análisis que he realizado a lo largo de la investigación, pero también faltaría mayor nivel de acompañamiento musical. Si bien puede que haya mejorado y/o cambiado, que se asocie a determinados arquetipos de rap menciona su poca movilidad, lo cual es una crítica directa a cómo se percibe la cultura Hip Hop.

A través de los distintos testimonios he buscado plantear la tensión presente entre la disciplina del Hip Hop y la falta de innovación. Pese a la autodisciplina, existe una dualidad en cuanto el problema de generar nuevos contenidos y formas de producción de hip-hop y la reiteración de lo que ya se ha hecho, lo cual refleja parte de las tensiones actuales a las fronteras culturales del Hip Hop. Distintos elementos como el uso de internet, la falta de cuestionamiento de lo que se está haciendo y la búsqueda de cambios en las prácticas afectan directamente esta dualidad entre la innovación y la disciplina. Por ello, es menester plantear esta temática para que siga siendo estudiada en el tiempo ya que también menciona otros campos de estudios: tecnología y Hip Hop, aspectos profesionales de esta cultura, prácticas autogestionadas, escuelas de hip-hop y más.

Además, pese a existir espacios como Surcuts, en el cual la gente puede tomar clases de tornamesismo, los y las hip-hoperos/as que han tenido intención de practicar esta rama han señalado el costo asociado, por lo que tampoco es tan sencillo acceder a estos instrumentos. A su vez, la masificación producto de internet si ha generado problemas respecto a las técnicas y constancia, no porque no se practique en las ramas del Hip Hop, sino más bien porque se tiende a copiar lo que realizan otros/as hip-hoperos/as, siendo necesaria una falta de innovación. En consecuencia, pese a existir una mayor disciplina, constancia y mejoramiento de técnicas, hay una contradicción en cuanto qué es lo nuevo que se produce en la cultura Hip Hop.



## *Hip Hop hoy*

Este capítulo tuvo como objetivo desarrollar las tensiones actuales que los y las hip-hoperos/as identificaron de su cultura. *El estigma de lo contrahegemónico, Balance del Hip Hop: lo que fuimos, somos o seremos, La exposición, El problema de la competencia y la individualización, y La autodisciplina en el Hip Hop y el problema de lo nuevo* reflejan como los y las agentes comprender su cultura. Sin embargo, los testimonios aquí presentados demuestran que estas categorías no se producen bajo un consenso, más bien reflejan las distintas herramientas que los y las hip-hoperos/as recogen de su cultura y la forma en que ellos/as las operan (Swidler, 1986).

De esta forma, las categorías presentadas buscan reflejar los elementos presentes en este estilo vida, en sus valores y sus prácticas. Más que definir las como fronteras culturales “fijas” –producto del análisis realizado— prefiero describirlas como categorías de discusión puesto que reflejan un balance de lo que ha sido el Hip Hop hasta ahora y de qué forma la entienden sus agentes en el presente. Es relevante destacar los vacíos que podemos encontrar en la literatura académica para explicar estas categorías. Si bien podrían describirse dentro de las líneas globales como espacios de expresión y sociabilidad, o la línea política-activista, la falta de profundidad de los estudios especializados refleja una cultura Hip Hop que no ha intentado ser leída desde un enfoque cultural y tampoco desde la profundidad de las dinámicas sociales de sus protagonistas. En este sentido, las categorías de discusión que planteo buscan definir y limitar las fronteras culturales del Hip Hop hoy pero no remiten a formas tajantes de descripción, más bien buscan contribuir al debate y al estudio de esta cultura.

#### 4. LAS NUEVAS TENSIONES DEL HIP HOP: *FREESTYLE* Y GÉNERO URBANO

Este último capítulo busca visibilizar las nuevas tensiones culturales que los y las hip-hoperos/as han señalado. A diferencia del capítulo anterior, estas no se consideran centrales en el desarrollo de la cultura, aunque están en constante diálogo y disputa con los marcos valorativos y el enmarcado cultural Hip Hop, situándolas más en un carácter fronterizo. En este sentido, son dos las principales tensiones que se han podido categorizar y que cuestionan las prácticas hip-hoperas.

La primera es la práctica del *freestyle*, que responde al boom en torno a las competencias y eventos de improvisación, las cuales hoy en día se han masificado al punto de ser televisados por programas nacionales. Pese a ser un aspecto positivo que da a conocer la cultura Hip Hop, para sus integrantes tensiona las fronteras culturales y lo que significa la propia práctica del *freestyle*. En este sentido, abordo brevemente las diferencias valorativas, como los mensajes violentos, el efecto de “anzuelo” que provoca para la cultura Hip Hop y los nuevos factores que involucran sus eventos. La segunda tensión refiere a la relación con el género urbano. A través del análisis de las entrevistas se observa que las letras y contenido de las canciones generan fricción en las fronteras culturales hip-hoperas. Además, al ser una cultura urbana —como el Hip Hop— se produce un efecto que los y las entrevistados denominaron como “devorado”, en cuanto se invisibilizaría el Hip Hop producto de la predominancia del género urbano en el contexto actual chileno.

En consecuencia, por medio del análisis de estas dos tensiones busco finalizar el objetivo de poder caracterizar esta cultura. Si en el capítulo anterior los testimonios referían a tensiones internas, acá operan de una manera más bien externa, lo cual logra contrastar las distintas dimensiones de la cultura Hip Hop en Santiago de Chile.

## I. *Freestyle y Hip Hop ¿Son lo mismo?*

*Yo creo que esta generación [...] no tiene nada que ver con el Hip Hop como cultura, tiene que ver con una wea que fomentó una marca, una empresa de concurso de habilidad, como quien hace malabares con platos cachai.*  
(Amigo 2).

Se debe iniciar este apartado respondiendo la pregunta que lo lidera, en cuanto Hip Hop y *freestyle* no son lo mismo. El primero refiere la cultura, la cual ha sido trabajada a lo largo del texto. En cambio, el arte de improvisar o *freestyle* puede ser entendido como una herramienta, forma de expresión e incluso deporte ligado al Hip Hop por sus orígenes (Corbalán y González, 2021). Para KRS-ONE (2009) el *freestyle* va más allá<sup>29</sup>, aunque concuerda que ha sido utilizado más por los Mc's para rimar de forma improvisada y no tanto en la escritura. Así, son distintas las maneras en que el *freestyle* es usado. Por ejemplo, Amiga 12, lo utiliza como mecanismo de expresión:

“Ya, hace como un año conocí el *freestyle* y ahí empecé a indagar en la rama del rap y me gustó mucho, siento que el Hip Hop te da la posibilidad de expresarte de la forma que tú quieras y el rap es bastante reflexivo es como ‘necesito ordenar mis ideas, ya voy a *freestylear*’, me gusta mucho *freestylear*’ sola porque siento que es terapéutico” (Amiga 12)

No obstante, en el último tiempo ha existido una masificación del *freestyle*, sus eventos y espacios de reunión, destacando sobre todo las batallas, que son competencias por ver qué persona improvisa mejor y que tienen distintos puntos de reunión en la capital, como Parque Bustamante, Parque Almagro y Parque O'Higgins entre otros (The Urban Roosters, 2021). Rodríguez y Masquiarán (2018) señalan que el *freestyle* no requiere de un enfrentamiento, sin embargo, para la mayoría de los y las hip-hoperos/as, el *freestyle* está ligado a ello. En este sentido, pese a reconocer una valoración por el aumento de espacios entorno al *freestyle*, hay mensajes y formas que no comparten. El primero es el aspecto violento de la batalla, el cual no sería un valor del Hip Hop (Codocedo, 2006):

“Ponte tú en el *freestyle* son super violentos los mensajes y también es como esa mentalidad de funar todo eso. Siento que antes había más empatía, más proximidad, más entender que le pasaba al otro, sí.” (Amiga 4)

---

<sup>29</sup> Como un estilo de vida que implica ciertas conductas.

Para Amiga 4 el *freestyle* se caracteriza por sus mensajes violentos y de cancelación, valores que el Hip Hop no compartiría, lo cual tensiona el modelo de auto descripción hip-hopera. Así también lo ve Amiga 11, aunque al parecer, en el último tiempo ha ido disminuyendo esto:

“A mí no me gusta mucho el *freestyle*, nunca me ha gustado mucho, el *beef*<sup>30</sup> más que nada porque como que batallar con alguien y decirle weas como, ya no pasa tanto, que esas rimas de tu ‘mamá es weona’ y como que esas cosas ya no pasan tanto, ahora como que están un poquito más craneas<sup>31</sup> las rimas, pero a mí el *freestyle* no me pasa nada con el *freestyle* la verdad. (Amiga 11)

Su caso refleja que, aparentemente, la tensión ha ido resolviéndose un poco. En un inicio era claro lo que incomodaba, como el tipo de rima. Ahora, al estar un poco más pensadas, no generan tantas diferencias. Amigo 10 también reconoce que se produce de esta forma, en donde los insultos existen, aunque él considera que se debe más por un tema de humor. El tono de su relato también comprendería que ha existido un cambio: “antes igual era más sangre, más insultos, puta mi generación, yo te veo y te hueveo cachai, disculpa por ser bueno pa’ la talla pero así soy.” (Amigo 10).

Pese a que se justifique en el humor, Rodríguez ha entrevistado a *freestylers*, como “Deditius” que señala que el objetivo de cualquier participante es vencer a un “contrincante y para ello la batalla de gallos utiliza una estrategia de pelea que contempla tanto el uso de lenguaje verbal —rima, insulto, ironía— como no verbal —gestualidad—.” (2020b, 68). Independiente del motivo (humor, deporte, reflexión y/o participar en una comunidad), el *freestyle* se instala en una lógica competitiva, lo cual no ocurría en los inicios del Hip Hop, que era un espacio de encuentro para compartir. Para Rodríguez (2020b) esto podría deberse al carácter individual del mercado neoliberal y la forma en que afecta a los/as jóvenes.

El segundo aspecto que tensiona la dinámica *freestyle* y Hip Hop es el del “anzuelo” como se ha denominado, en cuanto más personas ven esta práctica más no profundizan en lo que es el Hip Hop. En este sentido, Amigo 9 me comentó que, con la masificación de estos espacios, los festivales se convirtieron en espacios para estas prácticas más que para ir a ver

---

<sup>30</sup> El *beef* hace alusión a las peleas o declaraciones en contra de una persona que se hacen tanto en el *freestyle* como en el rap.

<sup>31</sup> Pensadas, que hacen más uso de conciencia.

y vivir la cultura con las otras ramas. Amiga 4 lo define como lo atractivo, pero no necesariamente está dentro del Hip Hop:

“Las batallas de *freestyle* es como si pusieras una vedette cachai, que poní a alguien como, una modelo cuando te quiere vender como candy en el supermercado cachai. Bien atractiva, eso más o menos es el *freestyle* para mí hoy en día, es alguien que está haciendo como atractiva la cultura, es alguien que está haciendo un gancho, puede servir como gancho pero si yo te digo, si me preguntai si eso lo defino como dentro del Hip Hop, no necesariamente.” (Amiga 4)

Pese a que este efecto de “anzuelo” pueda ser visto de forma positiva, genera cuestionamientos en las propias personas que se consideran parte de la cultura Hip Hop. En este sentido, consideran que, quienes conocen y practican *freestyle*, deberían profundizar y explorar el Hip Hop. En caso de no querer hacerlo es válido, pero en ese caso, es importante marcar el límite. Así lo observar Amigo 1:

“Y para ser Hip Hop, no es técnica, es cultura, entonces tení que saber que pasó en Chile, que pasó en Estados Unidos, quien es el padre del Hip Hop, lo esencial y no porque pa’ que te creai, es que es importante conocer lo que estay haciendo, por último, ‘no me interesa el Hip Hop, me interesa bailar’, te creo, ok, ta’ bien cachai pero por ejemplo los muchachos que improvisan en las plazas tan haciendo algo muy parecido que hacíamos nosotros, era juntarnos por la misma pasión, pero no saben de cultura Hip Hop [...] y están con ganas de aprender pero no con ganas de buscar, me entendí, si tu llegai y les contai, no te van a recibir en mala, te van a escuchar, ‘oye si bacán’ pero después esa información no siguen investigando.” (Amigo 1)

El relato de Amigo 1 recalca la tensión que produce el *freestyle* para los y las hip-hoperos/as. Como el Hip Hop un estilo de vida, hay quienes no les interesaría saber más de ello, pese a que realicen una de sus prácticas. Pueden aprender y escuchar, pero al no ser parte de sus prioridades, no ahondarían en ello, como si le pasó a algunos/as hip-hoperos/as entrevistados/as. En este sentido, el *freestyle* tiende a repetir situación que vivieron miembros de la cultura Hip Hop, pero no significa que todos/as ahí compartan los valores y premisas del dominio cultural, lo cual tensiona la forma en que se comprende el Hip Hop para quienes son parte de esta cultura.

En consecuencia, me parece pertinente plantear esta diferencia entre *freestyle* y Hip Hop, los cuales no necesariamente están vinculados (Del Valle, 2022). Hay quienes pueden practicar el arte de improvisar por varios motivos ya expuestos pero que no se sientan parte de esta cultura, como también hip-hoperos/as que viven esta cultura, aunque no les gusta el *freestyle*. De esta forma, el *freestyle* tensiona las fronteras culturales por medio de sus

mensajes y el efecto enganche que produce con las personas que no conocen el Hip Hop. El aumento de público permite que la cultura Hip Hop sea más conocida. Independiente de si todos/as sus participantes adscriban a esta forma de vida, los orígenes y el interés por la práctica permiten este efecto de enganche, fomentando la búsqueda por entender cómo se comprende esta práctica.

Me gustaría cerrar con las palabras de Amigo 10, que participa en los encuentros de *freestyle*, tanto de organizador como participante. Pará él, pese a no señalarlo explícitamente, los mismos encuentros pueden comprenderse como una tensión cultural producto de la diversidad de gente que contiene. Ya no opera solamente la autodescripción cultural que tienen los y las hip-hoperos/as, sino que ahora hay otros elementos en consideración como lo es la educación, sector social y rango etario. Su testimonio refleja que el *freestyle* permite una articulación distinta a lo tradicional –fronteras culturales— que se ha revisado sobre lo que significa el dominio cultural del Hip Hop:

“El trasfondo social de la batalla, por ejemplo, es muy dispar, demasiado dispar, el rango social es muy dispar tanto en lo económico como en lo social, como en lo cultural y en lo educativo, tenemos cabros desde muy mal educados, desde la palabra mal educados, hasta cabros muy bien educados cachai, como el rango etario es amplio, tenía a un niño, 8-12 años, dándole cara a un viejo cachai, y resulta que el viejo lleva 7 años arriba de la micro cantando, con cuarto medio finalizado o estudios a medias y el niño está recién iniciándose como niño cachai. Entonces tenemos un choque cultural hermano fuerte, tenemos desde cabros que son puta, con trastornos sociales, trastornos emocionales cachai, están en su proceso de hasta de puta de identidad de género po weón cachai. [...] Entonces igual es como raro, entonces ahora hay que segmentarlas, hacerlas, unir las más, consolidarlas, hacerlas más homogéneas, igual están muy dispar, eso igual genera, eso pasa, entonces hay que hacerlas más homogéneas, más centradas cachai, esa es la verdad, lo que pasa con las batallas, hay que juntarlas, un puro lelo.” (Amigo 10).

Las batallas de *freestyle*, tal como se desprende del relato, tensionan los marcos valorativos y las fronteras culturales del Hip Hop, por los elementos que tienen. Son espacios donde se replican algunos aspectos que han sido estudiados en Chile, como la diversidad cultural que posee (Codocedo, 2006), la cual tiene un vínculo según el segmento social y su educación (Aranda, 2005), como también de diferencias generacionales (Duarte, 2000). Sin embargo, estas investigaciones no lo han hecho desde la pregunta de la articulación de los espacios para las prácticas hip-hop. En otras palabras, si bien la literatura científica ha contribuido a comprender distintos elementos propios de esta cultura, los puntos que trata Amigo 10 reflejan que en la actualidad hay espacios de reunión donde se producen nuevas

formas de socialización “simétricas”<sup>32</sup>. No existe una mediación por algún indicador debido a que las batallas se encuentran en puntos centrales donde todos/as pueden acceder. La presencia de niños/as, adultos/as, diferencias educativas, de clase, sociales y más reflejan la tensión que produce el *freestyle* para el Hip Hop, pues involucra nuevos elementos a las fronteras establecidas.

A través de los relatos expuestos he buscado enfatizar la tensión que produce el *freestyle* en el Hip Hop. Los mensajes violentos, el efecto de “anzuelo” y los nuevos factores que la literatura académica no ha abordado permiten comprender esta diferencia. Pese a que no ha sido tan estudiada la práctica de la improvisación, de los testimonios se desprenden las diferencias culturales y valorativas que produce en los y las hip-hoperos/as, lo cual entrega nuevos elementos para la investigación del Hip Hop. A su vez, el *freestyle* destaca principalmente por ser una herramienta que permite tanto a los y las hip-hoperos/as, como otras personas expresarse, ordenar sus ideas e incluso de deporte. Por lo mismo opera en el límite del dominio cultural, puesto que puede utilizarse para el fin que la persona encuentre necesario.



(Imagen 2. Urban Roosters. Batalla de *freestyle*. 2020)

---

<sup>32</sup> Las comillas son propias. Si bien pueden ser en un lugar central, hay distintos mecanismos de poder que pueden estar operando.

## II. Hip Hop y Género urbano

*Si, cachai, el Jordan, el Standly. Si la wea va pa allá, hermano, estamos perdidos, no vamos pa' ni un lado weón.  
(Amigo 14)*

El otro aspecto que tensiona a la cultura Hip Hop es el género urbano. Si bien no hay muchas investigaciones sobre este tema, desde lo que se ha estudiado se puede plantear que el Hip Hop es una cultura urbana, en cuanto se vive en la calle, en los espacios públicos, en la moda y un estilo de vida para sus participantes. Sin embargo, lo que hoy se ha denominado género urbano responde a otros estilos, como el trap, el reggaetón, el mambo y más, que refieren también a la música principalmente, aunque conlleva elementos característicos como otras modas y lenguaje.

Molina (2020) ha investigado el género urbano desde la perspectiva de la música más reciente, como el mambo y el trap. En su texto destaca que varios músicos vienen del Hip Hop, como Cease, pero migraron a estas nuevas musicalidades por diversos motivos, como económicos o personales. Si bien no hay problema en que esto suceda, lentamente el género urbano comenzó a agrupar todas las formas de entender los productos que hacían jóvenes y adultos/as. Razón por la cual varios/as hip-hoperos/as señalan que el género urbano “devoró” al Hip Hop, lo cual abordaré al final del apartado. No obstante, me gustaría partir con el análisis de dos canciones que permiten observar las diferencias valorativas que tiene el Hip Hop y el género urbano.

Tanto el Hip Hop como el género urbano hablan sobre lo que es vivir en la calle, discurso familiar en los inicios de la cultura hip-hopera. Sin embargo, en lo urbano tiende a realizarse lo malo como algo positivo, o más bien, que es sinónimo de valentía, mientras que el Hip Hop se vincula a la autogestión. Así, las canciones de Jordan 23 y Chystemc permiten observar esto.

Me compré una 40 y un rifle fulete tengo Al logi en la cara yo se lo prendo Yo quito los kilo', yo nunca los vendo Mientra' más fama, más enemigo' tengo Contando plata porque ahora andamo' bacano De tanto oro me pesa el cuello y las mano'	Full respect a cada ser humano del barrio, amigos y hermanos, incluso los cauros que nos trompeamos. De todos aprendí algo, no puedo olvidarlo, sin ser el del medio, aquí de kid me sentí Malcolm Extraño estar con los fellas en la banca Aquí en la fila del banco repaso cantos que van con - Contenido franco, ya no competimos tanto
---	--



Detonamo' los caserío' y los pantano' Ando con los monicate' y los peine' de banano	Lo que por dentro es negro ¿qué te propones con teñirlo blanco?
<i>Los dueños del malianteo.</i> Jordan 23 y Endo (Prod.BigCvyu)	<i>Boombarrío.</i> Chystemc

(Figura 2. Elaboración propia)

El contraste entre ambas canciones permite ver dos formas de percibir la calle. La primera, hace referencia a la población, a quién tiene “más calle”, el armamento y la denostación. La segunda, del rapero Chystemc, narra la calle desde un formato positivo. Incluso señala “full respect” con quienes se trompearon (altercados), en una forma de agradecimiento. Si bien esta comparación no busca plantear diferencias estructurales entre ambas formas de hacer música, desde un análisis primario refleja aquello que señalan los y las entrevistados/as, como Amiga 11 en cuanto hay diferencias valorativas de los mensajes musicales de ambas culturas:

“Ahora es todo como mucho trap, mucho maleanteo, mucho mambo, como que ‘uy’ como que representa la peor parte de la calle y la calle no es tan horrible weón, el rap también habla sobre la calle y lo que puede enseñarte la calle pero no retratan la calle de una manera tan horrible cachai.” (Amiga 11)

Pese a estas diferencias, hay quienes quieren que el Hip Hop pueda compensar lo que sucede actualmente con el género urbano, como Amiga 15: “Me gustaría ver al Hip Hop hablando weas coherentes, haciéndole la compensación al trap, [...] me gustaría que los cabros chicos dejaran de escuchar esa cagá” (Amiga 15). Si bien lo dice de una forma que ataca al género urbano, me parece que refleja un poco la situación que ha tenido que vivir la cultura Hip Hop y lo que sus agentes han señalado.

Las letras y el contenido de las canciones generan en la cultura Hip Hop una tensión producto de lo que señalan que puede y debe hacer. A esto se le debe agregar que están de moda y tienen varias reproducciones mensuales, lo cual las posiciona en un ranking musical. Para Amigo 1, por ejemplo, el género urbano ha contribuido a perpetuar problemas estructurales como la droga y delincuencia, como se vio en la lírica del inicio:

“Y esos temas qué te están hablando, y que suenan en la radio, ‘Sali a jaranear, me drogué, me tomé esto, un tussi, no sé cuánto y tome ni nae y fui a sacar un cajero’ y weón, ya, el sistema me aparece en la televisión diciendo lo que tenemos que ser como sociedad pulcra, limpios, te hablan de Dios, te hablan de que ‘ay, hay que eliminar la droga y la delincuencia’ y weón quienes están permitiendo que escuchemos esto pa’ los niños.” (Amigo 1).

Lo que señala Amigo 1 responde a su visión crítica de Hip Hop y antisistema. No obstante, el género urbano, según como se ha desarrollado en el último tiempo, sumado a sus objetivos, se inserta en valores y/o comportamientos que son de mercado (Molina, 2021). A diferencia del Hip Hop, el género urbano busca poder “pegar” sus temas y en consecuencia retribuirse económicamente, no así algunos miembros de la cultura hip-hopera como se pudo ver en el capítulo 2. Sin embargo, estas dinámicas de mercado responden a una lectura del ambiente en el que se desarrollan. Para Amiga 4 el Hip Hop no se adaptó bien o no quiso explorar esos aspectos, lo cual puede deberse a su carácter “underground” de sus inicios. Sin embargo, acá también se inserta lo de la frecuencia de publicación de canciones, ya que la producción musical chilena, por lo menos en género urbano, ha ido en aumento, tanto en volumen como periodicidad:

“Y en ese sentido el trap le sacó diez maratones [...] así al rap, como que el rap se quedó mucho en la queja, el rapero ‘no, no, es que los sellos grandes, lo no sé que’ y en cambio el traperero no, el traperero entendió como era la dinámica del mercado, el traperero supo que las fotos eran importantes, que los videos, la imagen, que no sé que, porque también era una generación un poco más chica, más conectada al celular, a la exposición y el rapero no lo supo entender entonces quedaron así.” (Amiga 4)

Si bien ella no señala que el Hip Hop debería emular los pasos del trap, su testimonio refleja el abanico de elementos que el o la hip-hopero/a debe considerar para su desarrollo escénico, musical y más. A su vez menciona la diferencia de edad y generacional, lo cual invitaría a los miembros más antiguos de la cultura a leer la sociedad, interpelando un poco la idea de “cultura de adultos” que señaló Amigo 2 en el capítulo 3.

Las canciones permiten observar el contraste planteado entre lo que dicen y las fronteras culturales del Hip Hop. Esto ha producido distintos tipos de tensiones, puesto que, pese a que estos elementos no son de total agrado, generan nuevas formas de comprender las dinámicas musicales, juveniles y de mercado. En este sentido, la tensión se produce en la “incomodidad” que produce el género urbano al Hip Hop a través de sus letras y su contenido, lo cual no va de la mano con sus valores.

Ahora bien, se le preguntó a los y las hip-hoperos/as como ven el género urbano y la relación que tiene con el Hip Hop. La mayoría señaló que encuentran que está devorada, sobre todo por los elementos que tienen en común, lo cual hace que se pierdan sus distinciones. Una de las herramientas que ambas culturas usan es el recurso de la

improvisación o *freestyle*, caracterizado por rimas consonantes principalmente para hacer música:

“Yo lo veo un poco que la escena urbana se comió al hip-hop, eso sí, eso es como una definición que te puedo decir. Porque yo si hago una diferencia entre el urbano y el hip-hop, el urbano no es hip-hop, el urbano no es rap, insisto, ahí hay una herramienta y que se nota, Bad Bunny por ejemplo o que se yo, me acabo de olvidar del nombre, Daddy Yankee, tu cuando escuchai esta gente, estos gallos rapean bien porque ellos venían de una escuela del rap, se nota. Pero es muy distinto a los que nacieron bajo el alero del trap que en verdad no rapean, tu escuchai los flows que tienen la forma del fraseo, es plano, no tiene métricas cambiantes pero quieren meter como en esta bolsa de gatos cachai, se quiere meter al rap y el rap no tiene nada que ver.” (Amiga 4)

El relato de Amiga 4 ejemplifica lo señalado, pero también agrega el problema que involucra actualmente que el trap lo quiera hacer. La idea de “una bolsa de gatos” refiere a mezclar a la cultura Hip Hop y a lo que se podría catalogar como la cultura del género urbano, en la cual, para la hip-hopera, no tendría similitudes. En este sentido, la bolsa de gatos reflejaría lo que sería una gran cultura urbana que tiene contenida estas prácticas artísticas.

Otro punto que destacan algunos/as entrevistados/as es que, si bien vimos que algunos/as pueden vivir del hip-hop, el género urbano otorga mayores posibilidades para esto y hay dos puntos que lo señalan. El primero es que, según Amiga 4, el género urbano si supo leer el mercado y se adaptó mejor a este, por lo menos a diferencia del rap:

“Siento que como lo llamado urbano se comió con creces al rap propiamente tal y el rap como que no se supo sacar el lustre, siento que habían demasiados buenos exponentes, además de Tiro de Gracia, además de Makiza cachai, como pa’ hacerse notar.” (Amiga 4)

Makiza y Tiro de Gracia destacaron en su época por firmar con EMI y Sony, lo cual reflejaría esta idea de leer el mercado, ya que lograron impulsar una discografía con empresas consolidadas. Pese a ser casos específicos, sobre todo porque provienen desde la música, hay personas como Amiga 15 que también considera que se produjo un cambio, en cuanto ahora estas personas estarían en otros espacios, como el trap (similar al caso de Cease) ya que es donde se paga mejor, algo que el Hip Hop no le dio:

“Entonces a mano de quien está la cultura hoy día, los traperos y de que hablan cachai, [...] ya no hay movimiento y no hay escena, los cabros que la lideraron están en otra, muchos están en el trap y bacán hermano, les tiene que puro ir bien si esta es la wea que está dando plata, el trap y los murales ja, ja, ja” (Amiga 15)

El género urbano aparece nuevamente como esta bolsa de gatos que contiene al Hip Hop, en cuanto ahonda en diferencias ya expuestas, como la comercialización del hip-hop. Sin embargo, agrega otro punto que es el cambio frente a una cultura que no cumple con lo que la persona busca, aunque puede seguir manteniendo parte de sus elementos o haberse desarrollado en ella, como los “líderes” que se señalan. Estas tensiones se producen porque los y las hip-hoperos/as, con sus criterios de valor y costumbres, van articulando una forma de vivir su cultura. En base a ello, si bien la mayoría concuerda con este estado de la cultura, hay quienes consideran que no es así, como Amigo 1:

“Todos hablan de ‘ah no, yo ahora urbano’ porque esto urbano se notó, todo lo que existe urbano tiene elementos del Hip Hop, todo. Casi todos rapean cachai, hacen rap, pero no es un rap netamente Hip Hop, mucho se parece en la estética incluso, [...] pero no es Hip Hop, por lo tanto no es que se lo haya comido, sino que el Hip Hop siempre es el mismo cachai.” (Amigo 1)

Su relato contrasta lo que se ha señalado. Hay un horizonte de posibilidades que permite que los elementos del Hip Hop sean tomados por los urbanos y viceversa, tensionando las fronteras culturales. Ahora bien, Amigo 1 enfatiza en que el Hip Hop es el mismo, pues para él las fronteras culturales del Hip Hop y su autodescripción son muy determinadas. Esto reflejaría de qué forma las tensiones existen y hay quienes buscan hacerles el quite y volver a un tipo de definición de la cultura que puede que no sea el actual.

De esta forma, he intentado esbozar la actual relación entre género urbano y Hip Hop, el modo en que el primero tensiona las fronteras culturales y cuáles son las opiniones que tienen los y las hip-hoperos/as al respecto. Las letras y contenidos de las canciones, al igual que la percepción de estar “devorado”, producto de lo comercial y los recursos similares, generan estas tensiones. Ahora bien, es evidente que para los y las hip-hoperos/as su cultura mantiene determinadas costumbres y valores. Sin embargo, los elementos mencionados permiten generar cambios, realizar cuestionamientos y re-pensar la forma en que se vive el Hip Hop.

### *Sobre las nuevas tensiones culturales*

El *freestyle* y el género urbano se presentan, a través del análisis realizado, como nuevas tensiones que los y las hip-hoperos/as han señalado. Pese a no ser centrales en el desarrollo de su cultura, presentan diferencias y elementos en común que friccionan la forma en que se comprende el Hip Hop y sus límites culturales. A través de las letras y sus contenidos, como también el fenómeno mediático que implica la improvisación, los elementos que dialogan con la cultura Hip Hop son mayores y es menester plantearlos de la forma en que los y las hip-hoperos/as lo han hecho: como nuevas tensiones de su cultura.

Similar a lo que he señalado en la mayoría de los capítulos, la literatura académica no aborda esto en profundidad (Molina, 2020; Rodríguez, 2020b) y se presentan como categorías de debate para conocer más esta cultura. Ahora bien, lo relevante de estas es que permiten perfilar las problemáticas limítrofes que tiene el Hip Hop. En este sentido, el ejercicio que se ha hecho, considerando las tensiones internas, es poder generar un mapa que contemple las distintas disputas, puntos en común y horizontes de posibilidades. Es en esta última donde se insertan estos nuevos temas que deben ser profundizados, sobre todo, porque el género urbano y el *freestyle* son fenómenos mediáticos que están en alza, tanto en su práctica como consumo.

## 5. REFLEXIONES FINALES

A lo largo de este trabajo de investigación he buscado caracterizar cómo se entiende el Hip Hop contemporáneo en Santiago de Chile. Las líneas de investigación que han estudiado esta cultura han tendido a articularse en consensos clásicos en torno a comprenderla. Tanto el carácter político y activista, como el enfoque en líneas de expresión e identidad juvenil expuestas en un inicio no logran dialogar completamente con la situación actual del Hip Hop. En el capítulo 3 se observa que lo contrahegemónico fue desplazado y que el Hip Hop, como estilo de vida y expresión es más profundo que lo que se ha señalado. Esto se refleja, sobre todo, en la falta de literatura académica nacional que permita acompañar el argumento.

En este sentido, la falta de un estudio cultural reciente o más bien de la cultura Hip Hop en este sentido es clara. La distancia temporal con los últimos que se hicieron (Codocedo, 2006; Poch, 2011) reflejan un vacío que los estudios locales y focales no han logrado resolver. Si bien las nuevas líneas de investigación buscan avanzar en estos temas, donde el trabajo de Rodríguez es el que más destaca, queda al debe para resolver las problemáticas planteadas. Así, la brecha de género, el problema de la comercialización, las tensiones internas como la exposición, competencia e individualidad, al igual que las externas, como el género urbano son temas contemporáneos que la literatura científica chilena no ha incorporado.

Dicho esto, esta investigación buscó corregir esto por medio del enfoque de tipo cultural. A través de la pregunta de por qué los y las hip-hoperos/as hacen lo que hacen, se pudo contrastar lo que la literatura académica ha señalado y la situación actual de la cultura, concluyendo en este estudio contemporáneo con todas las categorías de análisis propuestas. A su vez, otro punto que ha intentado corregir esta investigación es el de las “trampas” al momento de estudiar grupos juveniles (Duarte, 2001). La mayoría de los estudios revisados de Hip Hop no plantean la posición del/a investigador/a. He intentado co-construir el problema de caracterizar la cultura Hip Hop de Santiago de Chile junto a sus participantes, promoviendo el cuestionamiento tanto de lo que se ha dicho como también de mis objetivos primarios de investigación. En este sentido, el diálogo con los y las hip-hoperos/as, los cambios en los objetivos y las nuevas preguntas que surgieron durante la investigación

reflejan la co-construcción de un problema que para sus agentes era claro, pero para nosotros/as, como investigadores/as no tanto.

En consecuencia, me es pertinente señalar las fortalezas que tiene esta investigación y que avalan la forma en que se ha construido. En primer lugar, es una muestra que busca ser paritaria en su mayoría. Si bien se buscó entrevistar a una mujer del primer periodo, no se logró, lo cual plantea desde su inicio una diferencia respecto a la cantidad de hombres y mujeres pertenecientes al Hip Hop. En este sentido, contrastar las perspectivas tanto de mujeres como de hombres permitió abrir nuevas discusiones producto de las diferencias estructurales e históricas en torno al género, lo cual la literatura académica Hip Hop en Chile no ha abordado tanto, salvo algunos/as autores/as (Briceño, 2021; Martín-Cabrera, 2016).

Otra fortaleza que enriquece esta tesis es el análisis en torno a las trayectorias de vidas. Es a partir de las distintas voces que se busca conceptualizar y acercar a una definición de cultura, lo cual está respaldado por ser diversos/as los y las entrevistados/as y no producto de entrevistas a grupos focales que pueden estar organizado por su clase, identidad, género y/u otros parámetros.

Me parece relevante destacar también que la muestra ha buscado considerar las distintas ramas del Hip Hop. Si bien la literatura académica ha profundizado en elementos centrales para comprender el Hip Hop nacional, los estudios sobre música y rap han tendido a obviar las otras ramas de esta cultura. En este sentido, la muestra se elaboró considerando personas de las cuatro ramas centrales: Dj's, Mc's, grafiteros/as y b-boys/b-girls. Si bien en el primer periodo no se logró definir con tanta claridad, producto de la complejidad que significó para el investigador ubicarles, se encuentra un b-boy y un Mc. Es a partir del segundo periodo donde si hay un/a entrevistado/a por cada rama (repitiéndose una Mc), y en el tercer periodo dos personas por rama. De esta forma, me parece que el estudio presenta al lector una investigación que busca representar a la cultura Hip Hop desde su heterogeneidad generacional, disciplinar y personal según cada entrevistado/a.

Por último, me parece que la gran fortaleza reside en el debate tradicional en el que se ha enmarcado el estudio del Hip Hop. De esta forma las trayectorias de vida, la lectura que se ha hecho de la literatura académica y las nuevas categorías de debate problematizan acuerdos establecidos por los estudios científicos, enriqueciendo la forma en que se

comprende esta cultura. En este sentido, retomo una premisa de investigación que planteo a lo largo de la tesis. No es el objetivo establecer categorías y paradigmas de investigación tajantes. Al contrario, la investigación buscó visibilizar estas categorías de análisis para que tanto la comunidad Hip Hop, como investigadores/as sociales y lectores/as puedan comprender la cultura hip-hopera e invitar al diálogo, estudio y cuestionamiento de ellas. Profundizar detalladamente en cada una es un desafío que en una tesis de magíster no puede ser logrado.

Por lo mismo, existen algunos elementos que no son tratados en esta investigación y que es relevante exponer puesto que quedaron al debe. Al ser un estudio de carácter cualitativo, no se presenta una intención por sistematizar ni establecer una definición de Hip Hop que responda según categorías de análisis como estrato social y clase, más bien, busco exponer los elementos que no han sido abordados y presentar nuevos ejes analíticos para el debate de esta cultura juvenil urbana. Por lo mismo, existen algunas categorías que se sustentan más por las voces de los y las entrevistados/as en conjunto a literatura clásica, como género, juventudes y mercantilización. Esto se aplica además para las afirmaciones sobre quienes practican alguna disciplina hip-hop como el grafiti, Dj y/o *breakin*, lo cual ha sido poco abordado.

Con todo lo señalado, es de esperar que esta tesis contribuya al estudio del Hip Hop en Santiago de Chile y su comunidad. El diálogo, cuestionamiento y co-construcción de los problemas son elementos que como investigadores/as sociales debemos tener presentes, sobre todo cuando interactuamos con personas que están dispuestos a compartir su cultura, círculos personales e intimidades. Siempre hay desafíos y “trampas” presentes, pero es menester su resolución para poder triangular método e información para lograr el objetivo esperado que en este caso fue caracterizar la cultura Hip Hop en Santiago de Chile desde las voces de sus jóvenes hip-hoperos y hip-hoperas.



## 6. REFERENCIAS

Adorno, T. & Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Sudamericana, Buenos Aires.

Alcalde, G. (2020). Masculinidades en el rap. Por una construcción del rap chileno actual. Taller de Letras, Número Especial. Adiós a las armas: despatriarcar América desde la cultura, 42-56.

Álvarez, R. (2004). Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano. *Ensayo en Ciencias Sociales*, Vol. 2, N°3, 83-108.

Aranda, R. (2005). *Los significados que asignan los jóvenes de enseñanza media a la música que escucha*. Tesis Magíster en Educación: Mención Currículum y Comunidad Educativa. Universidad de Chile.

Aravena, M. (2011). La escuela de la calle: el hip hop. *Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular. ¿Qué hay de popular en la música popular?*, Santiago: Asociación Chilena de Estudios en Música Popular, 200-209.

Arriagada, P. (2004). Jóvenes y Hip Hop en Santiago. Nuevas Imágenes y Tensiones Identitarias. *V Congreso Chileno de Antropología*. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, San Felipe, 1227-1234.

Baeza, A. (2002). “Vatos clavando clavos, soltando esclavos”: La identidad como proyecto en el discurso del hip hop chileno. En José L. Martínez (Ed) *Identidades y sujetos. Para una discusión latinoamericana*. Ed. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 235-261.

Biaggini, M. (2020). *Rap de acá. Historia del rap en Argentina*. Buenos Aires: Editorial Leviatán.

Boltanski, L. (2014). La sociología crítica y la sociología pragmática de la crítica. En: *De la crítica. Compendio de sociología de la emancipación*. Ediciones Akal. España.

Bourdieu, P. (1990). La “juventud” no es más que una palabra, En *Sociología y cultura*, Ed. Grijalbo, Mex, 163-173.

Briceño, P. (A.K.A Brita la Matriarca). 2021. Ser Bgirl. Filosofía del Hip Hop. Obra independiente. Santiago: Autoedición.

Callon, M. (1998). Los mercados y la performatividad de las ciencias económicas. En: *The Laws of the Markets*, Oxford.

Calvi, L. (2022). Rap y feminismo. En: Biaggini, M (Coordinador). *Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del Rap en el conurbano de Buenos Aires*. Argentina: Universidad Nacional Arturo Jauretche.

Camargo, L. (2007). De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap. *Viento Sur*, N° 91, 50-58.

Chang, J. (2014). *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al Gangsta Rap*. Argentina: Caja Negra.

Codocedo, P. (2006). *Hip Hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hiphoperos*. Tesis antropología Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

Corbalán, A. y González, J. (2021). *Barras y métricas. La historia de las batallas de Rap en Chile*. Ediciones 517. Santiago de Chile.

Cruz, A. & Mellizo, W. (2016). Hip hop, experiencia, potencia y emergencia juvenil en los escenarios urbanos populares. II Biental iberoamericana de infancias y Juventudes. Transformaciones Democráticas, Justicia Social y Procesos de Construcción de Paz. Colombia, 364-371.

Duarte, C. (2000). ¿Juventud o Juventudes?: Acerca de cómo mirar y remirar a las juventudes de nuestro continente. *Ultima década*, 8(13), 59-77. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362000000200004>

\_\_\_\_\_ (2001). ¿Juventud o Juventudes? Versiones, trampas, pistas y ejes para acercarnos progresivamente a los mundos juveniles. En Duarte, C. y Zambrano, D. (2001-03). *Acerca de Jóvenes, Culturas y Sociedad Adultocéntrica. Miradas de (contra) Culturas, Géneros, Pueblos Originarios, Iglesias, Hermenéuticas y Epistemologías*.

\_\_\_\_\_ (2015). *El adultocentrismo como paradigma y sistema de dominio. Análisis de la reproducción de imaginarios en la investigación social chilena sobre lo juvenil*. Memoria para optar al grado de Doctor en Sociología. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB).

Fassin, D. (2009). Moral economies revisited. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*. Volume 64, Issue 6.

Figuroa, G. (2005). *Sueños enlatados. El graffiti Hip hop en Santiago de Chile*. Santiago: Ed. Cuerpo propio.

Foucault, M. (2018). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo Veintiuno.

Frasco, L & Toth, F. (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico, IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas.

Ganter, R. & Zarzuri, R. (2002). *Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y Estética del Descontento*. Ed. UCSH, Chile.

Ganter, R. & Zarzuri, R. (2018). Giro cultural y estudios de juventud en el Chile contemporáneo: crisis de hegemonía, mediaciones y desafíos de una propuesta, *Revista Última Década*, Vol.26, N°50, 61-88.

Garcés A, Tamayo P. A., & Medina J. (2009). Como Un Tatuaje. Identidad y Territorios en la Cultura Hip Hop de Medellín. *Educación Física Y Deporte*, 25(2), 11-25.

Garcés A. (2011). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales*, N° 39, 41-54.

Garcés, A & Medina, J. (2008). Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín. *La Trama de la Comunicación*, Vol. 13, 119-131.

Glaserfeld, E. (1990). Introducción al constructivismo radical. En Watzlawick, p. (1990). *La realidad inventada*. Gedisa, España.

Godoy Marqués, T. (2021). ¡Tres, dos, uno, tiempo! Comercialización del Hip hop chileno, 2005-2019. *Revista Estudios Culturales*, 14 (27), pp. 137-149.

González, Y. (2020). *Los más ordenaditos. Fascismo y juventud en la dictadura de Pinochet*. Santiago, Chile: Editorial Hueders.

Goodenough, W. (1971). Cultura, Lenguaje y Sociedad. En: J. S. Kahn (Ed.), *El concepto de cultura: Textos fundamentales* (pp. 157-249). Barcelona: Anagrama.

Gosa, T. (2015). “The Fifth Element: Knowledge”. En *The Cambridge Companion to hip hop*, pp. 56–70. Cambridge: Cambridge University Press.

Gourdine, R & Lemmons, B. (2011). Perceptions of Misogyny in Hip Hop and Rap: What Do the Youths Think? *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, Vol. 21 N°1, 57-72.

Jancik, G. (2020). Feminismo y punitivismo. Análisis del surgimiento de unas a varones en Argentina. *Revista Némesis*, (N° XVI), 49-59.

KRS-ONE. (2009). *The Gospel of Hip Hop*. Estados Unidos: Power House.

LaJunta [@LaJunta]. (2020, enero 23). *LaJunta | Entrevista a Pablo Chill-E. "TABAN CHARCHAS"*. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=6FU\\_g\\_hB2Nc](https://www.youtube.com/watch?v=6FU_g_hB2Nc)

LaJunta [@LaJunta]. (2022, mayo 12). *LaJunta | Entrevista a ANA TIJOUX "HISTORIA DEL RAP EN CHILE. VOLI"*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wMf7Qql8154>

Leclerc, C. (2015). Es otra historia más, otra historia anónima de los sin voz. ¡Escucha!: unión arte libre y el hip hop organizado como herramienta de lucha y acción colectiva (2011-2014). *Simon Collier*. Pontificia Universidad Católica, 143-169.

Lozano, J. (2003). Walter Benjamin, la Moda: el eterno retorno de lo nuevo. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/modaloz.html>

Margulis, M. (2008). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Mario Margulis (Ed), Ed: Biblos Sociedad, Argentina.

Martín-Cabrera. L. (2016). Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013). *Contracorriente: Una revista de historia social y literatura de América Latina*. Vol. 14, N°1., 5-36.

Masquiarán, N. y Rodríguez, N. (23-26 de agosto de 2018). La invasión "freestyle" en los espacios de la música callejera de Concepción. *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

Maturana, H. (1995). La ciencia y la vida cotidiana: la ontología de las explicaciones científicas. En: Watzlawick, P. y Krieg, P., *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Ed. Gedisa, Barcelona.

Molina, I. (2020). *Historia del Trap en Chile*. Alquimia Ediciones. Santiago de Chile.

Moraga, M y Solorzano, H. (2005). Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Revista Última Década*. N° 23, 77-101.

Negrete, N. & Catalán, D. (2021). *Una aproximación al Productor Musical su aporte artístico y creativo en el Rap de Chile*. Tesis para optar al título de Productor Musical. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Música. Academia de Humanismo Cristiano. Santiago.

Urcomms. (2020). Los Orígenes Del Hip Hop: ¡Las Block Parties! Disponible en <https://urbanroosters.news/los-origenes-del-hip-hop-las-block-parties/>

Olavarría, J., Henríquez, K., Correa, C., & Hidalgo, R. (2002). Hip hop en Chile. *Comunicación y Medios*. N°13, 111 – 118.

Olguín, F. (2019). Desde el rap a la música urbana: Apuntes del subsuelo. En D. Ponce (Ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (33-42). Santiago: Cuaderno y Pauta.

Poch, P. (2011) *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Editorial Quinto Elemento. Chile.

Quitow, R. (2005) Lejos de NYC: El hip hop en Chile, Traducción de Diego Campos, *Bifurcaciones*, N°2, 1-13.

Reguillo, R. (2003). Las culturas juveniles: un campo de estudio; breve agenda para la discusión\*, *Revista Brasileira de Educação*, N°23, 103-118.

Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lengua y Literatura Indoamericana*, N° 16, 7-30.

Rodríguez, N. (11-13 de enero de 2018). Los orígenes del Hip Hop en Chile. *Coloquio Nuestra experiencia en la música: Diálogos interdisciplinarios*. Facultad de Artes, Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (2019a). *Confrontación en la comunidad hip hop chilena por el valor de la autenticidad. Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los '90*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes mención en Musicología. Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_ (2019b). La importancia del casete en la difusión y composición en los inicios del rap en Chile (1984-1989). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 386-396.

\_\_\_\_\_ (2020a). El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): La recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de Dictadura. *Popular Music Research Today*, V°2, 2, 79-99.

\_\_\_\_\_ (2020b). El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. *Revista Contrapulso*. V°2. N°2, 65-79.

\_\_\_\_\_ (2020c). El break dance en Santiago de Chile. Auge y declive de un baile que incomoda (pre-print). *Ciudades Vibrantes Sonido y Experiencia Aural Urbana En América Latina*.

Sandín, J (2015). *El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo*. Trabajo final de grado en Comunicación Audiovisual. Universidad Politécnica de Valencia.

Scott, J. (2008). *Género e historia*. FCE: México.

Swidler, A. (1986). Culture in action: symbols and strategies. *American Sociological Review*, Vol. 51, No. 2. (Apr., 1986), pp. 273-286.

The Urban Roosters. (2021). *Freestyle Revolution*. Editorial Planeta. Santiago de Chile.

Thévenot, L. (2016). Introducción. La Acción en plural. *Una introducción a la sociología pragmática*. Siglo XXI Editores, Argentina.

Tickner, A. (2006). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. *Revista Temas*, N° 48, 97-108.

Tickner, A. (2008). Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, Vol. 50, N° 3, 121-146.

Tijoux, M; Facuse M & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Revista de la Universidad Bolivariana*. V° 11, N° 33, 429-449.

Viñuela, E. (2013). El videoclip del siglo XXI: el consumo musical de la televisión a Internet, *Musiker: cuadernos de música*, N° 20, 167-185.