Polis
Revista Latinoamericana

33 | 2012
Hacia la construcción de un nuevo paradigma social

El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?

Le Hip Hop: Art populaire du quotidien ou résistance tactique à la marginalisation?

The Hip Hop: Folk Art from the everyday or tactic resistance to marginalization?

Hip Hop: Arte popular da tática cotidiana ou resistência a marginalização?

María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/polis/8604
ISSN: 0718-6568

Editor
Centro de Investigación Sociedad y Politicas Públicas (CISPO)

Referencia electrónica
María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, « El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? », *Polis* [En línea], 33 | 2012, Publicado el 23 marzo 2013, consultado el 10 diciembre 2020. URL : http://journals.openedition.org/polis/8604

Este documento fue generado automáticamente el 10 diciembre 2020.

© Polis

El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?

Le Hip Hop: Art populaire du quotidien ou résistance tactique à la marginalisation?
The Hip Hop: Folk Art from the everyday or tactic resistance to marginalization?
Hip Hop: Arte popular da tática cotidiana ou resistência a marginalização?

María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia

NOTA DEL EDITOR

Recibido: 19.03.2012 Aceptado: 26.04.2012

Introducción

1 Abordar los fenómenos urbanos es relevante para la sociología porque éstos revelan historias sociales de grupos e individuos empujados por la necesidad de trabajar y el deseo de residir cerca de los centros de consumo*. Las ciudades crecen, las relaciones sociales se densifican y las clases sociales se enfrentan. La burguesía se afinca en barrios caracterizados por amplios espacios resguardados de las realidades consideradas amenazantes, donde se ubica un mundo empobrecido que vive alejado del centro, allegado, en viviendas precarias. Los habitantes de estos barrios periféricos son segregados y estigmatizados, sujetos a diversas intervenciones estatales o religiosas que buscan resguardar la seguridad pública, intentan vivir resistiendo tácticamente para resolver sus problemas más urgentes. Los más jóvenes sueñan vidas mejores y expresan sus sentimientos sobre el mundo que les ha tocado vivir con miras a salir de un espacio que los ahoga, permanecer, -en condiciones más dignas- o simplemente narrar este

mundo a otros. En este marco surge el Hip Hop en los Estados Unidos de los años setenta, entre entornos desfavorecidos y tensiones sociales, raciales y políticas que se visibilizan en ciudades como Nueva York y se propagan a otros países del mundo.

2 En Chile, el Hip Hop llega en los años ochenta. Los primeros hiphoperos salen y bailan en el centro de Santiago, 'quebrándose', desde una expresión nueva que los manifiesta corporalmente contra lo uniforme de una vida que el dictador dibujara con la tinta de un proyecto económico que tiñó y aún tiñe a la sociedad chilena. Pero este 'quiebre' que despliega sus cuerpos vestidos con ropajes deportivos, será desacreditado, no solo por la gente que los observa de reojo, sino también por los militantes protestatarios que ven al *breakdance* como signo extremo de una juventud alienada en prácticas imperialistas. Contra todo, los jóvenes practican el *breakdance* y suman la música, la poesía y el grafiti, estructurando en el Hip Hop un arte popular de la calle, producido entre la rapidez y el desasosiego, fundando una comunidad que lo propaga. Posteriormente se forman colectivos que lo practican desde una, otra o todas las disciplinas, haciéndolo conocido y convirtiéndolo también en un producto atractivo para el mercado. Los hiphoperos chilenos buscarán fortalecerlo como una marca de identidad popular engarzada en la historia de poblaciones y de barrios, desde la cual relatan sus penurias y sus luchas.

3 El presente artículo ha sido construido a partir de observaciones, encuentros, revisiones de páginas web, documentos diversos y literatura especializada, con el propósito de entregar elementos para una reflexión sobre lo que ha construido el Hip Hop en Chile. Nos hemos preguntado si es posible pensarlo como un arte popular y si podríamos comprenderlo como una resistencia táctica de sus actores para hacer frente a la marginación. Desde estas preguntas hipotetizamos por una parte, que el Hip Hop es un medio armado a contracorriente de las rutinas urbanas contra un orden signado en el proceso de homogenización que oprime a gran parte de la juventud chilena, y por otra, que sus creadores despliegan un arte múltiple e innovador inventado para vivir la vida que les tocó y enfrentar la segregación y la marginación social.

Orígenes del Hip Hop y vida en la ciudad

4 A fines de los años sesenta, en Nueva York, ciudad colmada de contradicciones al momento en que se aplican poderosas políticas neoliberales, el Hip Hop surge como expresión de un arte popular y como movimiento contestatario en sectores marginados de la ciudad. Sus protagonistas deben soportar la desacreditación proveniente de un consenso sociopolítico-mediático que niega su propuesta y rechaza su denuncia sobre la realidad que viven personas y barrios abandonados por las instituciones (Hebert, 2008). Barrios como Queens, Brooklyn y el Bronx, señalados como 'guetos', verán desde fines de esa década, constituirse una base creativa que reúne y mezcla expresiones artísticas que darán vida al hip hop: la creación musical (DJ), el rap (MC o maestros de ceremonias), el *breakdance* y el grafiti[1].

5 Originario de África, el Hip Hop proviene de poetas y de músicos ambulantes del oeste que fueron deportados como esclavos al continente americano. Musicalmente proviene del soul, el funk y la poesía de los '*Last Poets*' de los años setenta[2], se cruza con el dub[3], los *soundsystems*[4]y con versiones instrumentales del reggae traído por los jamaiquinos que migraron a los guetos de Nueva York. La música no es fruto de una evolución o de alguna organización de influencias donde hubiesen participado músicos consagrados de jazz,

funk o soul, sino de la apropiación de todas ellas por una juventud afroamericana empobrecida y discriminada que expresaba sus condiciones de vida en la calle regulada según los códigos de vida de los barrios. Se asienta por tanto en un conjunto cultural que los hiphoperos viven como un estilo de vida, es decir, como una vestimenta, un lenguaje, unos valores. Esta nueva forma de hacer la vida cultural implica que desde sus inicios se armen colectivos que invitan a cantar y a bailar a grupos territorialmente rivales enfrentando de este modo lo que los divide y supuestamente separa. Actualmente, la división se da más bien entre 'corrientes' o 'valores' de un Hip Hop que ha vivido una evolución ritmada por las relaciones que mantienen sus actores en torno a la vida de la calle.

6 Aunque se discute sobre el origen del nombre: Hip Hop -del inglés hip/'en onda' y hop/'saltar'- que puede interpretarse como 'salir adelante', hay acuerdo en que el primero que lo usa para definir una cultura es Afrika Bambaata[5], miembro de un *gang* influenciado por los líderes del movimiento negro[6],que difunde la no-violencia entre los jóvenes, animando encuentros, mezclando trozos musicales con batería e invitándolos a luchar con las armas de este arte novedoso, contra los conflictos territoriales y étnicos que asolan los barrios pobres para unirse a la 'nación zulú'. Para Afrika Bambaata, el Hip Hop designa la cultura del *breakdance*, la danza *freestyle*, el arte del grafiti, el estilo vestimentario, el lenguaje de la calle, el look b.boy y b.girl[7]y el rap[8]. Otros conocidos DJ's, como Grandmixer DST, Jazzy Jay, KoolDjAlert o Africa Islam, invitarán bailarines en la década del setenta a esta 'Universal Zulu Nation' y muchos jóvenes discriminados por su origen, lugar de vida o condición económica se unirán al movimiento para mostrar sus intereses creativos.

7 La danza viene de África y contiene especialidades: el *breakdance* extrae elementos de la capoiera y de sus técnicas y movimientos acrobáticos en el suelo, del *electricboogie* (o danza del robot) de la costa oeste de Estados Unidos bailado como funk y de técnicas como el 'popin' (un estilo del Hip Hop) o el 'lockin'[9], o la marcha atrás de M. Free popularizada por M. Jackson, develando la fuerza de un desafío que enfrenta bailarines rivales que compiten entre ellos y canalizan su rabia hasta convertirla en pasión y alternativa a la vida violenta y la miseria. Los bailarines se exhiben en el '*break*', momento en que el cantante y los músicos dejan de tocar, salvo la batería y el bajo que continúan mientras los bailarines se expresan.

8 El rap surge en los setenta y toma fuerza en los ochenta. Inspirado de las propuestas de Afrika Bambaata, será el canal que denuncia las injusticias sufridas por los jóvenes de los guetos. A diferencia de la música negra de los años sesenta y setenta, se trata de un discurso no propiamente político, sino más social, un modo de expresión casi exclusivo de las clases más pobres[10], que contiene la historia de estos raperos norteamericanos hijos de quienes lucharon contra la segregación. Por eso sus textos contienen elementos del discurso pacifista de M. Luther King y de las luchas de Malcom X y los Black Panthers.

9 En los años ochenta el rap narrará las dificultades de los jóvenes ligados a la droga y a la corrupción que muestran el triunfo de una América racista que abandona a sus habitantes. Es lo que piensa KrsOne, importante representante del rap, que cuenta por ejemplo la historia de un traficante que vende droga en las escuelas pagándole a la policía. ("*The police department is like a crew. It does whatever it wants to do*")[11]. América, señala refiriéndose a Estados Unidos, es un buen país para vivir, pero no hay que ser ciego ante la realidad que la carcome. Esto canta en '*Stop the violence*', criticando a los artistas negros que preocupados de otros rincones del mundo, se olvidan de los suyos en

Norteamérica. Public Enemy también difunde esta situación, criticando duramente la política de guetoización que impone el gobierno norteamericano y llamando al enfrentamiento en '*Fight the power*'.

10 Los MC -maestros de ceremonia del rap- que animan las fiestas, provienen del *toasting* jamaiquino[12], del *spoken word* afronorteamericano o poesía relatada con música funk, del soul o del blues de los cincuenta, del gospel y las *worksong* de la esclavitud del sur de Estados Unidos; pero también del relato rítmico de la tribu africana de los Griots inscrito en el Freestyle: improvisación, creación, grabación y ejecución de una canción. El rap, conocido mundialmente como una cultura de la calle, pone en el espacio público la expresión de jóvenes sensibles a las luchas sociales derivadas de una historia de mayor de explotación y miserias, pero que se agarran a sus propias historias, principalmente a las conflictivas migraciones de sus padres o abuelos.

11 El grafiti forma parte del Hip Hop, pero a veces parece darse por fuera del mismo, en razón de su fuerza pictórica. Comenzó por mostrar el arte que reivindicaba situaciones cotidianas, culturales y políticas pintadas en los muros con aerosol, rodillo o pincel, asociados al movimiento para luego impregnarse del entorno y dejar inscrita una marca particular. Es una técnica muy elaborada que precisa de habilidad, creatividad y preocupación por el detalle que obliga al control del espacio y de diversos métodos artísticos: el grabado, la pintura con bomba aerosol con o sin moldes, el uso del plumón. El grafiti se suma al mural realista de los años sesenta y setenta y participa con su impronta en los diversos dibujos de los muros poblacionales (Tijoux, 2009). Considerado como un arte que provoca, tiene un carácter de resistencia que aunque se opone al arte culto de todos modos ingresa al arte contemporáneo. Sus pinturas tienen el volumen donde confluyen letras y formas de colores vivos que ocupan espacios en los muros de terrenos baldíos, estaciones de trenes, puentes. Para el grafitero, el *graf* mismo es su firma.

12 En cuanto al tag, éste se presenta en tamaño pequeño y se deposita en calles, suelos y vehículos, es una firma reconocible solo por un otro que también firma con su tag. Su legibilidad es el carácter que lo construye y lo hace firma pública que clandestiniza doblemente a su autor: tanto por su escritura ilegible como por el seudónimo que oculta su nombre. El tag podría entenderse en relación con el acontecimiento de la firma, es decir que para atar la singularidad absoluta de una firma a su firmante, es preciso que el firmante firme, que repita su firma singular. Lo que hace que un tag sea realmente identificable es su inexactitud, que siempre depende de un nuevo acto de firma, es decir de una diferencia. El tag parece tomarse gráficamente y secretamente el espacio público, pero también secretamente y gráficamente, el espacio público parece arrancarle o quitarle su secreto y cuando un nuevo lector comienza a formar parte del espacio secreto del tag, debe exponer su secreto y producirlo públicamente (Trujillo 2009), como un modo de resistir a la imposibilidad de una escritura posibilitada por el Hip Hop que lo alberga.

13 El tag se agrega así a este movimiento plural de distintas expresiones y búsquedas representado por el Hip Hop, que, como cuerda firme, cruza y amarra mundialmente este arte joven de los rincones de las ciudades. Toda una historia social del sufrimiento extraída de las políticas de olvido respecto al universo de la pobreza es salpicada por estos artistas que arman desde aquello que parecen desarmar. La esclavitud, las dictaduras y las guerras, reaparecen en los movimientos corporales y mimos de bailarines que quiebran las armonías clásicas del ballet, en el dictamen y la precisión de la poesía improvisada y rimada en versos que reordenan el desorden impuesto a sus lugares de existencia y a sus

vidas mismas; en los grafitis y los tag's que desafían el control de muros y de desplazamientos. Cada artista inventa lo suyo y juntos entregan lo construido desde sus propias diferencias dadas en torno a un mismo modo de hacer lo que inventan a cada momento.

El hip-hop en Chile: elementos sobre una producción reciente

14 Podríamos aseverar que fue en los años ochenta, con el electro funk norteamericano cuando el programa de Don Francisco, mostraba a Blue Monday, al grupo inglés New Order y a *Rockit* de Herbie Hancock[13]junto con la película Breakdance, the movie[14]que se agregaba a la atracción de estos nuevos ritmos, que el Hip Hop comienza a ingresar a Chile, en un momento particularmente represivo. En este momento no estaba tan claro lo que era, solo se entendía que el *breakdance* era un baile y que el rap era una expresión musical" (Poch 2011: 70).

15 Hay acuerdo en señalar que en Chile el Hip Hop surge en el año 1984 con el *breakdance* bailado por jóvenes provenientes de poblaciones o barrios pobres de los alrededores de Santiago. Lentamente surgen grupos como Montaña Breakers, B14, T.N.T. y Floor Masters. Luego, Los Marginales y los Panteras Negras, cuyo líder, Lalo Meneses, dará a conocer importantes situaciones de la vida cotidiana de las poblaciones. Los graffiteros pintan contra la dictadura y los primeros DJs muestran sus *scratchs*[15]. En 1987 la cultura Hip Hop se instala en Chile y en los años siguientes grupos como Panteras Negras y La Pozze Latina siguen trabajando y produciendo. Entrados los noventa llegará Tiro de Gracia, mientras algunos programas de televisión exhiben a los *breakers*[16]y en Concepción y Talcahuano surgen otros grupos. Es un momento de masificación del Hip Hop, cuando el grupo Makiza se da a conocer en medio de distintos estilos que surgen de las poblaciones y cuando Hiphoplogía lleva a cabo un importante trabajo con jóvenes y niños, enseñando y difundiendo el Hip Hop al mismo tiempo que los DJ se especializan trabajando en fiestas y clubes[17].

16 Pero hay diversas referencias sobre el Hip Hop en Chile que pueden encontrarse en una producción histórica y sociológica sobre la juventud chilena. Por ejemplo en los trabajos de Muñoz Tamayo, que entiende a la juventud como construcción social y sitúa a los jóvenes como actores que luchan para constituirse; los de Salazar y Pinto (1999) para quienes la historicidad de los jóvenes implica que hace mucho ellos/as toman sus propias decisiones; los de Duarte (2007) que abordan la diversidad de la juventud (juventudes) considerando que ésta debe ser entendida como prácticas y expresiones dadas al ritmo de los cambios en la sociedad chilena; los de Zarzuri y Ganter, que siguiendo a Bourdieu, más que como una palabra, la definen desde un enfoque culturalista como una estética de la vida cotidiana.

17 Las tribus urbanas también son prismas recurrentes para abordar a los jóvenes, sus intereses y prácticas. En este marco el Hip Hop nace ligado a la consolidación de estas 'tribus'. Para Olguín (2007), quien se interroga sobre las lógicas de privatización de la ciudad, estas tribus construyen micro-comunidades que ayudan a enfrentar el individualismo consumista y explican la explosión reactiva de los jóvenes cuando buscan formas de contacto más humano. El Hip Hop entonces deviene creación con un valor pedagógico, pues da cuenta de la exclusión, la pobreza, el alcoholismo y el embarazo

adolescente, entre otros problemas que atañen a los jóvenes. Esto replantearía su representación identitaria, pues articulan el consumo y el goce a la vez que reconfiguran el espacio citadino y desterritorializan la ciudad con prácticas multidisciplinarias, cuestión que revisaremos en la última sección de este artículo. En esta misma línea, Olavarría et al. (2002), ven al Hip Hop como un proyecto que opera social y sicológicamente desde una estética posmoderna que privilegia la forma para dar cuenta de un fuerte sentido generacional que refleja la concepción integral del ser humano entendido como un sujeto urbano adaptable al medio, a través de un modelo discursivo, flexible y contradictorio que transgrede reglas, subvirtiendo al espacio público y democratizando a la vida cotidiana como al arte. La visión política de los hiphoperos chilenos estaría asociada al espacio público que marcan con grafitis, tag's, bailes y música. Según los autores, estamos frente a individuos conscientes de su marginación que no se marginan realmente pero que buscan dar la impresión de serlo.

18 En Moraga y Solorzano (2005) el Hip Hop, tal como es experimentado por los jóvenes de Iquique, resulta una opción de vida y contracultura de actores reflexivos que, para enfrentar políticas oficiales que no los consideran, lo practican posicionándose en el entorno urbano. Estos jóvenes participarían de una redefinición de la vida en sociedad desde lo político/lúdico, manifestando la resistencia y la denuncia como formas de participación que, parafraseando a Touraine, los autores entienden como 'nuevos movimientos sociales'.

19 Desde la idea de imperialismo cultural Quitsow (2005) interroga al Hip Hop chileno preguntándose por el modo en que encajan en él, estos jóvenes que no son ni norteamericanos ni negros y describe prácticas que han permanecido en el tiempo que se convierten en un fenómeno cultural que crece, se complejiza y diversifica para dar paso a interacciones entre distintos estratos socioeconómicos. Para Quitsow, el Hip Hop cumple un rol substancial en la identidad cultural urbana, pues se trata de una práctica que representaría una nueva relación política con la sociedad de jóvenes que se han apropiado de una forma cultural norteamericana para colocarla en Santiago, ciudad marcada por la segregación económica y el individualismo consumista. En este sentido, sería válida la idea de un "imperialismo cultural", debido al ingreso de estas prácticas venidas de Norteamérica, porque abre un debate sobre la identidad y la 'autenticidad' al interior de una comunidad que en Chile buscaría mantenerse crítica y sobre todo separada de la influencia estadounidense.

20 Por su parte, Poch aborda al Hip Hop desde una perspectiva histórica como: "una herramienta de organización social y de lucha" (Poch, 2011: 25) y propone observar la gestación y el desarrollo temporal de las experiencias que construyen el movimiento Hip Hopen Chile, pensándolo como una práctica organizada que construye proyectos conjuntamente con otros/as marginados/as de nuestra sociedad. Anclado en medio de la miseria y las injusticias, el Hip Hop se nutre de una realidad que sigue atada a las consecuencias neoliberales, que finalmente humaniza apostando a un proyecto político de subversión social que se puede encontrar plasmado en sus distintas expresiones.

21 Sin haber sido los protagonistas de las luchas sociales políticas que predominaron en el siglo XX, estos jóvenes han sufrido las consecuencias de una historia compleja enfrentando los procesos discriminatorios en su contra por el hecho de tener cristalizado en su cuerpo 'joven' toda una construcción imaginaria de distintos peligros. Con todo, hay una estética vestimentaria, una forma de bailar, un modo de ser que señala un habitus hiphopero tejido muchas veces contra la mirada sospechosa de una sociedad que lo

califica y estigmatiza. Pero es menos conocida la disciplina que implica este trabajo artístico: horarios, largas horas de ensayo y discusiones, mantenimiento del cuerpo y organización colectiva, todas prácticas que parecen esfumarse tras explicaciones políticas o sociológicas que buscan la anomia, la subcultura o los problemas de juventud.

22 La problemática que atañe a las prácticas espaciales de los jóvenes proviene por tanto de estos problemas y también de la construcción de sí que implica el desapego de la autoridad parental (siendo esta última casi imposible en las poblaciones). Sus presencias corporales los han construido como potenciales enemigos ante una sociedad temerosa, donde el miedo funciona como vector de cohesión y de control social, donde el lazo social fundamental se ha debilitado y las instituciones no tienen crédito al interior de buena parte de los sectores populares. En este marco de incertidumbre y de sufrimiento social arman una cultura que les permita reunirse y el Hip Hop que ya es un movimiento cultural polimorfo, se impone en el espacio público.

El Hip Hop como un arte popular

23 En este apartado nos aproximaremos al Hip Hop, comprendiéndolo como una práctica artística que pone en tensión la controvertida noción de arte popular. Asumiendo el carácter provisorio de toda definición, tomaremos como punto de partida la propuesta de Ticio Escobar en *El mito del arte y el mito del pueblo* para avanzar en este propósito. Escobar propone una primera comprensión de lo popular considerándolo como "la posición asimétrica de ciertos sectores en relación a otros y considerando los factores plurales que intervienen en las situaciones de subordinación. Éstas, a su vez, son entendidas a partir de distintas formas de opresión, explotación, marginación o discriminación realizadas en diferentes ámbitos" (Escobar 2008: 22). Lo popular se relacionaría con aquella producción propia de quienes en palabras de De Certeau (1999) no poseen un poder y se valen de tácticas más que de estrategias para fabricar su cotidiano. En el caso de los protagonistas de la cultura Hip Hop se trata, como hemos visto, de actores marginados de los grandes centros urbanos y mediáticos que despliegan un "arte de hacer" a través de un tipo particular de creación que podríamos entender como una *poiein* popular. De Certeau se interroga sobre las prácticas y las maneras de hacer, desarrollando la idea de que a toda producción racionalizada y centralizada le corresponde una producción dispersa y silenciosa que, inversamente a la dimensión espectacular de lo que se produce oficialmente, es un uso productor de nuevos sentidos, nuevos comportamientos, lenguajes y representaciones. Pero al no poseer medios ni espacios de producción propios: ¿de qué se valen estos jóvenes artistas para su creación?

24 Un primer elemento es su propio cuerpo, objeto de creación y de experimentación que aparece como lugar de invención para los desprovistos de propiedad, a través de la puesta en escena de una teatralidad específica. Las coreografías que de aquí resultan podrían ser repertoriadas, siguiendo la fórmula de Mauss, en una serie de "técnicas del cuerpo", considerando primeramente que los hiphoperos se sirven de sus cuerpos no de un modo 'natural' sino a partir de la conformación de un habitus que implica elementos estructurales arraigados en las características de una sociedad particular, la sociedad chilena, que se diferencia de otra y se transmite generacionalmente[18]. Se trata de un cuerpo que se expresa desde mitos, creencias y rituales cuya eficacia simbólica se objetiva en aspectos racionales específicos que se entregan en las prácticas. El Hip Hop deviene un fenómeno corporal que hace real al cuerpo portador de sentidos, tanto por su particular

performance como cuando participa de un funcionamiento colectivo y se muestra en los intersticios de los espacios jurídicos, económicos y psíquicos que se intersectan entre lo público y lo privado (Saliba, 1999). Siguiendo al *breakdance* y al interés de los hiphoperos por practicar un arte cuya creatividad se erige contra la violencia cotidiana de la marginalidad, podríamos afirmar con Bataille (1955) que el arte invita a enfrentar la violencia desde una práctica artística, ya que, por vía de trasgresión, supera ciertos límites o empuja más allá de un límite, participando de un 'uso social del cuerpo' (Bolstanski 1971) que permite manejarlo 'en situación' o más precisamente en 'un conjunto de situaciones'.

25 Un segundo elemento es el imaginario sonoro creado a partir de diversos dispositivos materiales, pero también corporales. En efecto, las voces del Hip Hop son capaces de generar un universo particular a la intersección del relato hablado y cantado, acompañado de una instrumentalización que puede ir desde un piano sintetizado hasta los sonidos corporales o los ruidos callejeros, obtenidos la mayor parte del tiempo, con ayuda de una computadora. Voces y acompañamientos se alternan para dar lugar a una sonoridad que recupera, recicla e inventa, con pocos medios, una experiencia singular para artistas y públicos.

26 Un tercer elemento es la capacidad narradora de los hiphoperos que los conecta con esa habilidad histórica del pueblo de contar historias, reconocida por De Certeau como una "ratio popular". Ésta los constituye en testigos vivos de su tiempo que desde los orígenes del movimiento se caracteriza por narrar la realidad de los que viven la exclusión y del oprobio cotidianos. El recurso de la improvisación resulta aquí un elemento fundamental gracias a la instantaneidad del relato que permite a los artistas trabajar una experiencia colectiva. El hiphopero puede compararse así con el payador que aprende a procesar la sensibilidad de su tiempo y devolverla a un público a través de la poesía improvisada, generando nuevas posibilidades de comprensión de la realidad.

27 Por otra parte, el Hip Hop puede ser comprendido como un arte popular en su calidad de producción artística de los sectores populares. Ello significa que si bien se trata de una práctica que tiene su punto de partida en los guetos negros de Nueva York, ésta ha sido reapropiada y reinventada en diversas latitudes y contextos, teniendo como denominador común su ejecución por parte de jóvenes urbanos marginalizados que buscan contestar por distintos medios artísticos un orden social que los excluye.

28 Sin embargo si bien estas características nos permiten pensar el Hip Hop como un arte popular, resulta necesario profundizar en esta noción a fin de tensionar estas primeras impresiones. Retomando a Ticio Escobar constatamos que cuando hablamos de cultura popular hacemos referencia "al conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo a sus necesidades colectivas. Estos símbolos se vuelven específicos del grupo, son incorporados a la construcción de sus subjetividades y constituyen propuestas alternativas a las de la cultura dominante, nieguen, incorporen, resistan o asimilen elementos suyos" (Escobar, 2008: 114). El carácter popular de una forma artística siguiendo esta concepción no está dado ni por la masividad de su recepción ni por su carácter autóctono sino que por el sujeto creador de esta producción.

29 El arte popular así comprendido es la creación de los sectores subordinados de una sociedad, por ello para ameritar este apelativo no puede estar separado de su realidad social. Esto significa que debe formar parte activa de su dinamismo, dando lugar a una "manera alternativa de la comunidad de verse a sí misma y comprender el mundo"

(Escobar, p.136-137). Nos alejamos así de una definición del arte popular asociada a las nociones de tradición y de autenticidad, puesto que éste puede conservar elementos del pasado (en el caso del Hip Hop podemos pensar en su filiación con músicas afroamericanas) y a la vez incorporar otros nuevos. Lo que definirá finalmente su carácter de popular es el hecho de que forme parte de una "dinámica autogestionada" (Escobar: 148).

30 Por ello, según Escobar, el arte popular no debe ser entendido en virtud de sus propiedades inherentes: "sino por la utilización que de ella hagan los sectores populares; mientras éstos mantengan el control de su producción el objeto seguirá siendo una pieza de arte popular aunque cambien sus propiedades, sus funciones y sus rasgos estilísticos" (Escobar: 184). Ello nos emparenta con la definición de obras de arte propuesta por Jean-Pierre Esquenazi, para quien éstas no deben ser entendidas por sus cualidades inmanentes sino por los vínculos que una comunidad establece con ellas (Esquenazi: 2007). Se trata según este autor de comprender las obras (plásticas, musicales, teatrales, literarias, etc.) como procesos sociales que van de la producción a la interpretación. Si renunciamos a una definición inmanente del arte popular, aceptaremos esta noción procesual que nos sitúa en la perspectiva de una sociología de las obras de arte, distanciándonos de una aproximación desde la estética o de la filosofía del arte que se ocupará de sus aspectos formales. Sostendremos así que el Hip Hop es un arte popular si la comunidad de sus productores y de sus públicos logra 'conservar el control de su producción simbólica'. El estatus de popular de una práctica artística puede cambiar en función de la relación que ésta establezca con esta comunidad y también con los poderes y con el orden social. En esta perspectiva el Hip Hop no sería un arte popular por sus características estéticas intrínsecas sino por el tipo de relación que cristaliza con la comunidad de la que proviene y de donde toma su universo de referencias: la calle, la población, los marginados de todo poder institucional.

31 El Hip Hop en tanto arte popular se relacionaría con aquello que Raymond Williams reconoce como una comunidad de experiencia: "La recepción activa y la respuesta vital dependen a su vez de una comunidad concreta de experiencia, y su calidad depende, con igual certeza, del reconocimiento de la igualdad práctica" (Williams: 2001, p.260). Cabe preguntarse aquí quienes constituyen esta comunidad concreta de experiencia. En primera instancia esta comunidad está conformada por los propios ejecutores de esta práctica artística, los que pueden estar asociados o no a un territorio específico, una población, una localidad. En segundo lugar estaría conformada por sus públicos que alimentan su práctica y dinamizan el trabajo creador de los artistas.

32 Por último, el arte popular según Escobar, además de constituir una herramienta de comprensión, implica una posibilidad política de réplica: "Es que si se considera que tanto la subalternidad –en cuanto posición desfavorecida en un campo conflictivo de fuerzas- como la autoafirmación comunitaria son rasgos básicos de lo cultural popular, entonces, conquistar terreno político, por un lado, y afianzarse internamente, por otro, deben constituir los momentos inseparables del proceso de resistencia y crecimiento de la cultura popular y la única garantía de su continuidad" (Escobar, p.188). Recordemos que el Hip Hop desde sus inicios, denuncia las condiciones de vida de los barrios pauperizados de los años setenta y que independientemente de la multiplicidad de sus contextos es practicada generalmente por jóvenes populares alejados de los circuitos oficiales de la producción musical. En el caso chileno un ejemplo de esta relación entre práctica artística y lucha por la autonomía de una comunidad se encuentra en territorio mapuche, en que

en los últimos años se ha visto proliferar una serie de grupos de rap ligados a las reivindicaciones sociales y políticas de este pueblo[19].

33 Sin embargo, sin perder de vista el enorme potencial contestatario de esta práctica artística, es necesario tener en cuenta los múltiples procesos de reapropiación por parte del orden dominante, a través de aquello que Deleuze y Guattari reconocen como desterritorialización y reterritorialización[20]. Es así como una parte de esta cultura ha podido ser recuperada por las lógicas del capital a través de su incorporación a los circuitos comerciales y publicitarios. Por ello nos preservaremos de etiquetar el Hip Hop como un arte popular en todo tiempo y lugar y optaremos por una comprensión más bien contextual de sus efectos políticos. Ello nos acerca a una noción foucaultiana que nos lleva a visualizar el Hip Hopen términos de micro-prácticas de poder y contra-poder, todas cuestiones que desarrollaremos en el siguiente apartado.

Frente a la marginación: la resistencia táctica del hip hop

34 Nuestro interés entonces no es defender, ni atacar la condición de arte popular que eventualmente puede adquirir el Hip Hop chileno. Consideramos que una cuestión anterior a tal condición, es la de los procesos de politización que pueden componer un devenir complejo del hip hop. Esa complejidad es la que Deleuze y Guattari (2004) intentan comprender a través de su ontología social de los procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización. Lo que intentan marcar los autores es que lo más familiar o corriente, surge de fuerzas extrañas y sin forma. Los territorios son zonas existenciales donde las subjetividades encuentran un ritmo de sobrevivencia, un *ritornello*, 'musiquilla' o 'cantinela', que los sujetos 'entonan' (en un sentido amplio y no solo melódico) para afrontar tanto los aspectos aburridos y rutinarios de su cotidianeidad, como sus emergencias más desafiantes. De esta forma, con una misma música, se puede pasar de la reproducción de un orden real, a la subversión revolucionaria del mismo. Este paso corresponde a los llamados procesos de desterritorialización. Como puede observarse, ellos no son protagonizados por un sujeto revolucionario completamente autoconciente, ni de su condición de creador, ni de su condición de clase. Para Deleuze y Guattari tampoco se trata de negar la relevancia de la conciencia, sino de sacarla de las ontoteologías de la modernidad y tornarla concreta junto a otras dimensiones de la producción de sentidos colectivos.

35 Hay partes del proyecto de Deleuze y Guattari que calzan con las pretensiones de la sociología luhmanniana, por ejemplo, la equivalencia del *ritornello* con la 'recursividad' y su vínculo con producciones de sentido no centradas en la autorreferencialidad de la conciencia subjetiva (Luhmann 1998). No obstante, en torno de los procesos de reterritorialización se puede identificar una fractura crítica, pues para Luhmann solo es social lo que a la larga es recuperable en el modo del sentido, en cambio para Deleuze y Guattari, la deriva del sentido expresa la capacidad creativa de lo social. Según estos autores, nada es completamente reterritorializado, siempre hay algo que está escapando y fluyendo de maneras muy simples; sin grandes programas de acción, ni enunciaciones discursivas. El sentido, como conjunto de sensaciones que permiten constatar que se está viviendo, depende justamente de este flujo descodificado. Así, puede decirse que el Hip Hop funciona como esa entonación amplia en la que algunas subjetividades se afirman

para afrontar sus devenires. Sus letras y gestos pueden ser más o menos explícitamente políticos, pero eso no los retrae de una política basal vinculada con las resistencias que la vida presenta a sus reducciones funcionales.

36 En América Latina, ese discurrir del sentido sin una programa acotado por una racionalidad precisa, es lo que ha tendido a identificarse con el denominando 'Poder Popular'. Es entonces notable que entre las experiencias pioneras del Hip Hop político en Chile, cuente entre sus grupos a artistas como Con$pirazión y Ana Tijoux. El primero en "Rojo y Negro", rescata en versos y rimas la experiencia histórica del MIR, movimiento político que en el caso chileno enarboló el proyecto del Poder Popular, polemizando con las políticas del gobierno popular de Salvador Allende.

> "(...) Muchos dicen que mi sueño quedó en el pasado/ superado por la historia o fracasado. / Pero yo no traicioné y no me vendí /y seguí con mi pueblo porque soy de aquí. /Seré rebelde eternamente y naceré nuevamente en cada combatiente, siempre. / El sistema es de los ricos, la vida de los pobres, dura, / la dura, la lucha continúa. /Por allá, por acá, por todos lados,/ parados, compromiso, mano a mano y sin permiso. / Vamos que se puede, vamos a avanzar, ejerciendo los derechos que vamos a pelear./ Acumular, alimentar el gigante popular,/ solo lucha nos dará la libertad./ Organizar pa' luchar, luchar pa' triunfar, / ah, qué, rebeldía popular! (...)".

37 Ana Tijoux amplía su crítica haciéndose presente en diversos espacios e iniciativas provenientes del espectro de los movimientos sociales actuales y deteniéndose al mismo tiempo en sufrimientos particulares. Es así como en su tema 'Desclasificado' se enfoca en comprender las causas sociales e históricas que subyacen tras la realidad de muchos dejados de lado para reflexionar críticamente sobre la discriminación:

> "Desclasificado. / Soy el último eslabón/ (...) El corazón anclado, desparramado porque nunca seré aceptado / (...) el que siempre enseñaron que nunca será libre. / Educarse para mí no es accesible, por más que un comercial diga que todo es posible. / (...) Toqué todas las puertas, la vida desfilaba en el borde de esta vereda. / Me siento silenciado, / yo soy el desclasificado. / Soy el último eslabón de la pirámide. / Desclasificado, / soy el ultimo peón que cambiaron de lado, / el sujeto problema, objeto de dilema, el que no cabe en este esquema. / (...) Cuál es mi base, quién dicta las bases, ya que mi envase no place. / Todo me delata, mi pelo mi facha. ¿Cuál es la justicia cuando siempre se te tacha? (...)".

38 Retomando los aportes Pedro Poch (2011) nos detendremos en su identificación de "al menos tres expresiones de organización y prácticas sistemáticas completamente visibles y reconocibles, que comienzan a constituirse en la segunda mitad de los años noventa con 'La Coalixión', a principios nuestra década [del 2000] con 'HipHopLogía' y en la actualidad con la 'Red HipHop Activista'. Lo que no quiere decir en ningún sentido, que estas tres expresiones sean secuenciales y las únicas que hayan existido; cada una tiene su propia historia y particularidades, cada una con su mensaje y su praxis; su eje común, es que todas han sido un aporte en la construcción de un Hip Hop con proyecto propio y experiencia casi obligada a la hora de hablar de nuevos movimientos sociales, redes

asociativas, organizacionales, prácticas de educación popular, etc. Es decir, "el Movimiento Hip Hop ha roturado y se ha ganado su lugar a punta de experiencia y práctica continua"[21]. La figura más destacada de Con$pirazión ha sido Vicente Durán, más conocido como Subverso, quien se instaló en Chile en 1996, luego de una larga estadía en Detroit (Estados Unidos), lugar donde comenzó a conocer el Hip Hop y sus letras contestatarias. Acá entró en contacto con Rodrigo Cavieres, más conocido como GuerrillerOkulto, quien junto a Subversoy otros hiphoperos formaron parte de los orígenes del colectivo HipHología, experiencia desarrollada en Chile entre los años 2000 y 2003, convertida hoy en día en un referente del Hip Hopactivista. Dicho colectivo comenzó realizando talleres sobre el Hip Hop donde se ponían en práctica los postulados de la Educación Popular, dando cuenta más tarde de una politización mayor al hacer presencia como organización en marchas y conmemoraciones políticas como el 1 de mayo, el 29 de marzo y el 11 de septiembre[22]. Posteriormente, algunos de sus miembros promovieron también la solidaridad hacia los presos políticos de la Cárcel de Alta Seguridad (CAS), construida en 1994 para castigar a los (ex) integrantes de organizaciones político militares que continuaron combatiendo al capitalismo durante la democracia.

39 Según su autodefinición, HipHologia tenía como objetivo "pensar, comparar, analizar, planificar, expresarse y actuar: ése es nuestro sueño para los HipHoperos (y todos los jóvenes en general). Pero para lograrlo, necesitamos organizarnos y proyectar el HipHop hacia el futuro, practicando una resistencia activafrente a los antivalores del consumismo, el egoísmo y la impotencia".[23]En este trabajo, está de algún modo comprendida aquella ontología de lo real que Deleuze y Guattari (2004) presentan en sus análisis de los movimientos de desterritorialización y reterritorialización, modernamente expresados como instantes y segmentos temporales en que las prácticas sociales logran escapar de los avasalladores procesos de valorización capitalista, para luego sucumbir a ellos en la forma de mercancía.

40 Cuando decimos que la ontología social de Deleuze y Guattari es binaria, nos referimos a que tanto la dominación como la liberación están compuestas de pequeñas piezas en las que, por ejemplo, se reúne un elemento afectivo con otro reflexivo, o si se quiere, un elemento irracional con otro racional. La política moderna ha sido postulada en el supuesto de la plena racionalidad. Incluso la historiografía marxista habla de acciones pre-políticas para referirse a las rebeldías populares que aun no han sido reflexivizadas por alguna instancia colectiva. Esto es precisamente lo que vino a romper el proyecto del Poder Popular, intentando hacer política directamente desde la rebeldía de los pueblos, no para negar o reprimir procesos reflexivos, sino para conservar la inmanencia de unos en otros.

41 Desterritorializaciones como las desplegadas desde el hip hop, no son en principio ni espontáneas, ni programadas, simplemente provienen de la fuerza que expresa lo viviente. Un territorio es un entrecruce de hábitos, normas, leyes, tácticas, estrategias y estratagemas donde los sujetos despliegan sus vidas con cierta previsibilidad de resultados, pero el exceso de previsibilidad hace que la vida llegue a ser experimentada con tedio, de manera que el sujeto siempre puede encontrar un modo de zafar del territorio (sea éste la academia, el arte, el matrimonio, la fábrica), pero afrontando los riesgos de lo incierto. Durante mucho tiempo se supuso que ésta era la arena particular y absoluta de la obra de arte como creación *ex nihilo* capaz de concitar la contemplación del público. Pero, según Benjamin, en la era de la reproductibilidad técnica la obra de arte vino a trastocar esta posición del público (Benjamin, 1936), demostrando que, así como el

sujeto se arriesga al desterritorializarse, el capitalismo también corre riesgos al tener que reterritorializar a muchos sujetos, quienes, de este modo, pueden acceder a conexiones impensadas.

> "*Fiat ars, pereat mundus*" dice el fascismo y, como reconoce Marinetti, espera de la guerra la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Esto es, de un modo manifiesto, la realización absoluta de *l'art pour l'art*. La humanidad, que antiguamente, en Homero, era un objeto de contemplación para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en objeto de contemplación de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado tal grado que le permite vivenciar su propia aniquilación como un goce estético de primer orden. Así es la estetización de la política que el fascismo practica. El comunismo le responde con la politización del arte (Benjamin, 1936: 133).

42 El Hip Hop forma parte de esta politización del arte porque resiste a las nuevas prácticas de estetización de la política, hoy ejecutadas por publicistas y mediólogos. Lo que se ha mantenido como largo objetivo de la dominación capitalista es la constitución de esa masa capaz de contemplar su propia destrucción, como en parte ocurre en los *reality shows* y también en las elecciones de quienes legislan y aplican esa legislación criminalizando a los movimientos de masas. El atributo de esta resistencia queda bien descrito en De Certeau, quien aborda el concepto de resistencia a partir de la táctica que opone a la estrategia cuando se trata de la política de lo cotidiano, caracterizada por el conflicto y la tensión.

43 Los sujetos inventan lo cotidiano, reproduciendo lo existente y retransformándolo, gracias a una creatividad que construye variadas maneras de hacer. Desde este punto de vista se puede ir más lejos que las puras relaciones de fuerza que aplastan al individuo, para fijarse en el movimiento como signo que distingue a las relaciones humanas. Ello implica un modo distinto de hacer frente a los hechos cotidianos, implica resistir. La resistencia es entonces un fundamento específico, que supera contra-producciones disciplinarias. El uso de objetos que nos rodean, sean conceptos, sean máquinas, depende de una lógica de apropiación que contribuya a modelar el comportamiento coherente que implica elegir, usar, instrumentalizar y también evaluar de un individuo que desea llevar a cabo un proyecto. Como se ha dicho más arriba, De Certeau reconoce la libertad de inventar lo cotidiano fabricándolo a partir de estrategias y de tácticas, como un '*bricolage*' que le permite al individuo resistir al orden dominante.

44 Es solo como una muestra de este '*bricolage*' que en la parte final de este artículo quisimos abordar los vínculos emergentes entre Hip Hop y política, para entender que ninguna resistencia tiene asegurada su continuidad, y que su único destino liberador es el de componerse con otras resistencias para crear una colectividad distinta a la de la masa, donde el arte se hace popular no por esa abstracta figura de 'servir a las causas del pueblo', sino porque el pueblo puede reconocer en él sus posibilidades de singularidad sin tener que oponerla a lo común y cotidiano de sí.

Reflexiones finales

45 El presente artículo ha sido construido a partir de observaciones, encuentros, revisiones de páginas web, documentos diversos y literatura especializada, con el propósito de entregar elementos para una reflexión sobre lo que ha construido el Hip Hop en Chile. Nos hemos preguntado si es posible pensarlo como un arte popular y si podríamos comprenderlo como una resistencia táctica de sus actores para hacer frente a la marginación. Desde estas preguntas hipotetizamos por una parte, que el Hip Hop es un medio armado a contracorriente de las rutinas urbanas contra un orden signado en el proceso de homogenización que oprime a gran parte de la juventud chilena, y por otra, que sus creadores despliegan un arte múltiple e innovador inventado para vivir la vida que les tocó y enfrentar la segregación y la marginación social.

46 Este periplo por la práctica artística del Hip Hop en nuestro país abre nuevas perspectivas de reflexión para la investigación sociológica. Como hemos visto se trata de una práctica que no puede analizarse independiente de la realidad social de segregación y de marginación a la que se ven expuestos sus protagonistas. Desde esta perspectiva podemos concluir que se trata de un medio de resistencia frente a un orden que oprime y castiga, una táctica de los que no tienen el poder, quienes despliegan un arte de hacer con gran fuerza expresiva. El Hip Hop permite a sus autores encontrar un espacio que les es negado en la ciudad; se trata de un arte urbano que se plasma en el espacio de la calle, de manera más o menos efímera a través de las marcas del grafiti y del tag, de los movimientos quebrados de su danza o de la sonoridad del rap que narra la experiencia cotidiana de los barrios segregados. En este sentido el trabajo artístico de los hiphoperos puede ser pensado en términos de una resistencia y de un arte político a través del cual los oprimidos de diversas latitudes recuperan su poder creador aportando con ello a enriquecer la experiencia colectiva.

47 Proponemos para un futuro desarrollo continuar trabajando la cuestión de los efectos políticos del Hip Hop a través de los conceptos que han sido centrales en este artículo de tácticas y estrategias y de desterritorialización y reterritorialización, profundizando con más detalles en la especificidad de la contestación estética y política de este género. Nos interesaremos así en cuáles son las particularidades de este “arte de dar golpes” (De Certeau) de los hiphoperos y de sus posibilidades de experimentar de otra manera la vida cotidiana y al mismo tiempo en los movimientos de recuperación por parte del orden dominante a través de múltiples estrategias en el contexto chileno (mercantilización, institucionalización, banalización, etc.). Con ello buscaremos dar continuidad a la reflexión aquí iniciada a fin de abrir la reflexión sociológica a un campo hasta aquí poco explorado, encontrando nuevos territorios para pensar las relaciones entre arte y resistencia.

BIBLIOGRAFÍA

Aranda, R. (2005), *Los significados que asignan los jóvenes de enseñanza media a la música que escuchan.* Tesis para optar al Magíster en Educación. Universidad de Chile, Santiago.

Bataille Georges. (1955), *Lascaux ou la naissance de l'art*. Skira. Paris - Ginebra.

Benjamin, W. (1936), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en: Benjamin, W. (2009) *Estética y política.* Ed. La Cuarenta, Bs. Aires.

Bensaïd, D. (2001), *Résistances. Essai de taupologie générale*, Fayard. París.

Boltanski, L. (1971),. « Les usages sociaux du corps ». *Les Annales,* 1, 205-233, París.

De Certeau M. (1990), *L'invention du quotidien, 1. Arts de faire*. Gallimard. París.

Deleuze, G. y F. Guattari (2004), *Mille Plateux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Les éditions de Minuit, Paris.

Duarte, K. (2007), "Juventudes Chilenas: el potencial de su diversidad", en *Juventudes de Chile,* Colección: Nosotros los chilenos, LOM, Santiago.

Escobar, T. (2008), *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular.* Metales pesados, Santiago.

Esquenazi, J.P (2007), *Une sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation.* Armand Collin, París.

Hebert, G. (2008), *Politique et culture hip-hop dans la périphérie de Sao Paulo*. Mémoire présenté de la Maitrise en Science Politique. Université du Québec. Québec.

Luhmann, N. (1998), Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general, Anthropos. Barcelona.

Mauss, M. (1979), "Las técnicas del cuerpo y la noción de persona", en: *Sociología y Antropología*, Tecnos. Barcelona.

Moraga M. y Solorzano H.(2005), *"Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique", en* Ultima Década*, v. 13 n. 23, Santiago de Chile. Versión On-line ISSN 0718-2236.*

Muñoz Tamayo, V. (2002), "Movimiento social juvenil y eje cultural", *Última Década* Nº17, Ediciones Cidpa, Viña del Mar.

Ñuque Mapu, Centro de documentación mapuche, http://www.mapuche.info/print.php?pagina=749, consultado el 16 de marzo de 2011.

Olavarría J.P., Henríquez K., Correa C. e Hidalgo R. (2002), "Hip Hopen Chile", en *Comunicación y medios* N 13: Globalización: identidades emergentes, Universidad de Chile. Santiago.

Olguín Hevia, R. (2007), "Ciudad y tribus urbanas: El caso de Santiago de Chile (1980-2006)", en *Revista Electrónica DU&P. Diseño Urbano y Paisaje* Volumen IV N°10, Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, Universidad Central de Chile.

Poch, P., *Del Mensaje a la Acción. Construyendo el Movimiento HipHop en Chile. 1984-2004 y más allá*, Quinto Elemento, Santiago.

Quitzow, R. (2005), "Lejos de NYC: El Hip Hopen Chile", en *Bifurcaciones* N. 2, Santiago de Chile.

Rose, T. (1994), *Black noise.Rap music and black culture in contemporary America.* Wesleyan University Press. Hanover, NH.

Salazar, G y Pinto, J. (1999), *Historia Contemporánea de Chile. Tomo II. Actores, Identidad y Movimiento.* LOM. Santiago.

Saliba, J. (1999), "Le corps et les constructions symboliques", en *Socio-anthropologie* [En ligne], N° 5 | 1999. http://socio-anthropologie.revues.org/index47.html

Tijoux, ME (2009), "La inscripción de lo cotidiano. Los Murales de la Población La Victoria", en *Actuel Marx Intervenciones* Nª 8, LOM, Santiago.

Trujillo, I (2008), Acontecimiento y repetición. Lógicas de inscripción mural en La Victoria, Santiago, Proyecto Fondart 65753.

Williams, R. (2001) *Cultura y sociedad*, Ed. Nueva Visión, Bs. Aires.

Zarzuri, R. y Ganter R. (2002), Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento, Ediciones UCSH, Santiago.

NOTAS

***.** El artículo que presentamos está realizado por estos tres profesores del Departamento de Sociología de la Universidad de Chile en el contexto del compromiso contraído con CONICYT PDA02.

1. Pueden agregarse a estas expresiones el *beatboking* o arte de usar el cuerpo como instrumento, la *fashion* o moda de la calle, el *street language* o lengua de la calle y el *street knowledge* o saber de la calle.

2. Los *Last Poets* refieren a un grupo pionero de los años sesenta que llevó el habla callejera a la poesía abriendo la puerta a lo que sería el rap. Su trabajo más emblemático fue *This is Madnness.* Su performance posee la intensidad de un goce que maneja los matices y pone en juego miradas y gestos, aunque el cuerpo apenas se mueva. http://latribudelpulgar.wordpress.com/2008/03/22/poesia-en-voz-alta/

3. El *dub* es un género musical proveniente del reggae de años 1960 y se lo considera como un subgénero del reggae. Musicalmente el *dub* implica la remezcla instrumental de otras grabaciones ya existentes. Las versiones se consiguen gracias a la manipulación y reelaboración de la toma original, generalmente con la eliminación de las vocales y el énfasis en la batería y el bajo.

4. El *sound system* es un grupo conformado por DJs e ingenieros de sonido que trabajan juntos tocando y produciendo música. Pero el concepto *sound system* se asocia a un vehículo itinerante que posee un potente equipo de sonido desde donde un *selector* ambienta fiestas con música.

5. DJ del South Bronx. Su nombre rinde homenaje a un jefe zulú que luchaba contra el imperialismo inglés unificando las tribus de África del sur, en *Military History Journal*, vol. 12, n° 4, diciembre 2002.

6. El Partido de las Panteras Negras para la Autodefensa lo fundan Huey P. Newton y Bobby Seale, militantes negros de Oakland en 1966 en California. Su formación se basaba en un "Programa de 10 Puntos" que reclamaba el poder para los negros, el pleno empleo, la cuenta pendiente de cuarenta acres y dos mulas, albergues decentes, educación que enseñara su verdadera historia, exención para los negros en el servicio militar, fin de la brutalidad policial, libertad para todos los presos negros, pruebas con jurados paritarios, y un plebiscito de la ONU que determinara la voluntad de los negros y su destino como nación.

7. B-boy es el nombre original con el que se conoce a la persona que baila B-Boying. Se usa también B-girl o Flygirl para el género femenino. El Jamaicano DJ Kool Herc utilizó este nombre, Break-Boy o Bboy aunque en otras partes del mundo se le conoce como beat-boy , para referirse a los jóvenes que acudían a sus fiestas y bailaban durante los "Breaks".

8. Ver referencias biográficas en: http://www.clubbingspain.com/artistas/usa/afrika-bambaataa.html

9. Estilo de danza funk y baile callejero asociado al movimiento Hip Hop y que comprende movimientos rápidos de manos y brazos que se combinan con otros más relajados (Boogaloo) de caderas y piernas.

10. http://www.eclairement.com/Hip-Hop-et-politique

11. http://www.hiphopdx.com/index/news/id.18548/title.krs-ones-sound-of-da-police-video-used-in-hacked-boston-police-departments-website

12. Que implica hablar o cantar monótonamente sobre un ritmo.

13. http://www.youtube.com/watch?v=dHh_imdLKCk y http://www.youtube.com/watch?v=ftJZomwDhxQ

14. Este filme de Joel Silberg (1984) protagonizada por Lucinda Dickey y Michel Chambers, relata la historia de Kelly, una bailarina que conoce a dos bailarines callejeros, para quienes el baile es una forma de vida completamente opuesta a lo que enseñan en las academias. La chica se interesará por el baile callejero y bailando con ellos triunfará en las fiestas de Hip Hop.

15. Entre los cuales están DJ Rata de Panteras Negras, DJ King Master; DJ Cherry de Coquimbo; Dj Sonic de VIlla Alemana , Dj Frank de Valparaíso y DJ Zmz, Dj Q, Dj Kanzerebro de Viña del Mar, entre otros.

16. Destacan Claudio Flores de «Fuerza Hip-Hop», «Moonwalker», Turko, Turbo, Ninja, Toño Negro, Toño Blanco, Vampiro, Jorge «Molino King» Zapata.

17. Destacan Dj Raff, Dj Spacio, Dj Seltzer, DJ Bazztian, Dj Sweet, Dj Chela, Dj Poly, Dj Dacel, Dj Patua.

18. Para este antropólogo el uso de técnicas específicas está condicionado por la mezcla de lo fisiológico, lo psicológico y lo sociológico y cuando una cierta técnica se elabora las tres disciplinas entran a jugar.

19. Un ejemplo de este tipo de producción es el trabajo del rapero, antropólogo y poeta Danko Mariman, quien sostiene que: "Cuando hablamos de "mapuchizar" el hip-hop y la poesía, nos referimos a incorporarlos como elementos a nuestra cultura. A través de estas expresiones artísticas nosotros traemos a luz nuestras luchas personales y colectivas. . . Nuestra cultura no está congelada en libros, al contrario, está viva en los Mapuche que estamos vivos hoy Tal y como nos envolvemos en relaciones culturales, con otras comunidades humanas, adquirimos nuevas herramientas que incorporamos sin perder nuestra identidad como Mapuche. (Estrada, Daniela. "Mapuche hip-hop." Inter Press Service News Agency. Octubre 24, 2006. http://ipsnews.net/news.asp?idnews=35211 [April 13, 2010] citado en Ñuque Mapu, Centro de documentación mapuche http://www.mapuche.info/print.php?pagina=749, consultado el 16 de marzo de 2011). Otros grupos de rap mapuche Wenu Mapu, Wechekeche ñi Trawün (de Santiago) y Weichafe Newen, el Gran Massay, entre muchos otros (ver igualmente Ñuque Mapu).

20. Ambas nociones serán abordadas con mayor detalle en el siguiente apartado.

21. Poch op. cit. pp. 33.

22. El 29 de marzo se conmemora en Chile el "día del joven combatiente".

23. HipHopLogía, "¿Para qué nos organizamos?"en *Colectivo HipHopLogía: Del mensaje a la Acción*. 2001. Archivo Personal. En: Poch. Op., cit., pp. 189.

RESÚMENES

El siguiente artículo propone una presentación del Hip Hop en Chile, comprendido como un movimiento plural que puede ser pensado en términos de tácticas y estrategias de resistencia. Para ello se comienza por una caracterización general de esta práctica considerando sus diversos componentes -música, danza y grafiti- seguida de una descripción de sus orígenes históricos y de su contexto social de emergencia asociado a la segregación y a la estigmatización urbanas. Luego, a partir de la revisión de diversas investigaciones provenientes de la historia y de la sociología se aborda su desarrollo en nuestro país, lo que permite indagar sus singularidades y su poder de contestación en nuestra historia reciente. Posteriormente se trata la cuestión del como un arte popular teniendo en cuenta diversas dimensiones en las que se expresa la capacidad creativa de sus autores y de su comunidad de públicos. Por último se aborda el potencial político del Hip Hop explorando sus posibilidades para ser comprendido como un arte de resistencia que opera tácticamente.

Cet article propose une présentation du Hip Hop au Chili en l'interprétant comme un mouvement pluriel qui peut être pensé en termes de tactiques et de stratégies de résistance. Pour ce faire, il débute par une caractérisation générale de cette pratique considérant ses diverses composantes – musique, danse et graffiti – suivie d'une description de ses origines historiques et de son contexte social d'émergence associé à la ségrégation et à la stigmatisation urbaines. Puis, à partir d'une révision des diverses investigations issues de l'histoire de la sociologie, son développement dans notre pays est abordé, ce qui permet de rechercher ses singularités et son pouvoir de contestation dans notre histoire récente. Par la suite, est traitée la question de la manière selon laquelle un art populaire tient compte des diverses dimensions à travers lesquelles s'exprime la capacité créatives de ses auteurs et de sa communauté de publics. Enfin, le potentiel politique du Hip Hop est abordé en explorant ses possibilités d'être compris comme un art de résistance opérant de manière tactique.

This article puts forward a view of Hip Hop in Chile as a plural movement which can be thought of in terms of tactics and strategies of resistance. For that it starts with a general characterization of this practice, considering its different components –music, dance and graffiti– followed by a description of its historical origins and its social context of tensions associated with segregation and urban stigmatization. Then from a review of various researches adopted from history and sociology it address its development in our country, which allows identifying its singularities and its capacity of protest in our recent history. Next we deal with the question of Hip Hop as a popular art taking into account various dimensions in which is expressed the creative capacity of its authors and its public. Finally, we address the political potential of hip hop, exploring its possibilities by being understood as an art of resistance.

O artigo propõe uma apresentação de Hip Hop, no Chile, entendido como um movimento plural que pode ser pensado em termos de táticas e estratégias de resistência. Isto irá começar com uma caracterização geral desta prática, considerando suas diversas componentes da música, dança e grafite, seguida por uma descrição do seu contexto histórico e social da segregação urbana associados a emergência e estigmatização. Então, depois de uma revisão de vários estudos da história e da sociologia é abordado seu desenvolvimento em nosso país, que permite investigar

suas singularidades e sua resposta à nossa história recente. Posteriormente é tratado como a questão de uma arte popular, considerando as várias dimensões em que é expressada a capacidade criativa dos autores e da comunidade do público. Por último, é discutido o potencial político do Hip Hop explorando suas possibilidades de ser entendida como uma arte de resistência que opera taticamente.

ÍNDICE

Mots-clés: Hip Hop, art populaire, culture de rue, art et résistance
Palavras-chave: hip hop, arte popular, cultura da rua, arte e resistência
Keywords: Hip Hop, popular art, street culture, art and resistance
Palabras claves: Hip hop, arte popular, cultura de la calle, arte y resistencia

AUTORES

MARÍA EMILIA TIJOUX

Universidad de Chile, Santiago, Chile. Email: emiliatijoux@uchile.cl