



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE HUMANIDADES Y COMUNICACIONES
ESCUELA DE HISTORIA

Hip Hop en Chile: Inicios y construcción de un movimiento social en dictadura

DIEGO HERRERA MARCHANT

Tesis presentada a la Facultad de Humanidades y Comunicaciones de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciado en Historia con mención en Gestión Cultural.

Profesor Guía: Andrea Botto Stiven

Santiago, Chile
2023

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: Sociedad y cultura chilena en la década de los 80's	15
Capítulo II: Inicios del Hip Hop en Chile	31
Capítulo III: La esencia del Hip Hop chileno: Los componentes identitarios del movimiento	44
Capítulo IV: ¿Hip Hop como movimiento social?	60
Conclusión	80
Bibliografía	83

RESUMEN:

El presente trabajo aborda el proceso de conformación y caracterización que tuvo el Hip Hop en Chile entre 1984 y 1990. El movimiento surge debido al fenómeno de la globalización y a los diferentes canales de información, como lo son el cine y la televisión, pues dieron a conocer, principalmente a través del baile, la existencia del Hip Hop. Sus integrantes son mayoritariamente jóvenes los cuales construyen una identidad individual y colectiva a partir de su marginalidad socioeconómica y/o etaria. El movimiento construyó un carácter crítico y confrontacional en plena dictadura militar, motivo por el cual sus integrantes utilizaron las herramientas brindadas por el Hip Hop para establecer una serie de críticas enfocadas principalmente en los abusos cometidos por las instituciones gubernamentales. El Hip Hop chileno suele ser caracterizado de antemano como un movimiento social, pero esta afirmación suele ser atemporal y/o sin fundamentación alguna. En este trabajo es comprendido, dentro del periodo de estudio, como un nuevo movimiento social en desarrollo, puesto que, si bien configuró una cultura propia, una identidad colectiva y una serie de estructuras organizativas, fue incapaz de concretar una estrategia y objetivos comunes.

Palabras clave: Hip Hop, movimientos sociales, nuevos movimientos sociales, dictadura militar.

ABSTRACT:

The present work approaches the process of conformation and characterization that Hip Hop had in Chile between 1984 and 1990. The movement arose due to the phenomenon of globalization and the different channels of information, such as cinema and television, which made known, principally through dance, the existence of Hip Hop. Its members are mostly young people who build an individual and collective identity based on their socioeconomic and/or age marginality. The movement built a critical and confrontational character in the midst of the military dictatorship, which is why its members used the tools provided by Hip Hop to establish a series of criticisms focused mainly on the abuses committed by government institutions. Chilean Hip Hop is usually characterized in advance as a social movement, but this statement is usually timeless and / or without any basis. In this paper it is understood, within the period of study, as a new social movement in development, since, although it configured its own culture, a collective identity and a series of organizational structures, it was unable to concretize a strategy and common objectives.

Keywords: Hip Hop, social movements, new social movements, military dictatorship.

Introducción

El movimiento Hip Hop en Chile se originó en un contexto sociocultural bastante politizado y agitado, esto se debe a que hubo una serie de acontecimientos relevantes a nivel nacional, como por ejemplo el plebiscito nacional de 1988, en donde los chilenos tuvieron la opción de votar a favor o en contra de la continuidad de la dictadura militar de Augusto Pinochet, que para ese entonces llevaba más de quince años en el poder. Es por ello que lo acontecido en este periodo, más allá del plebiscito, enmarca el rol, las particularidades y características predominantes que tuvo el movimiento Hip Hop en su etapa primigenia, en la cual se desarrolló y mutó con el transcurso de los años, a partir de las bases sembradas por los pioneros de esta nueva cultura en la década de 1980.

En los 80's, Chile estaba gobernado por el régimen de Augusto Pinochet, el cual tuvo una serie de problemas, entre otros el mantenimiento del orden social. En 1982 hubo una crisis económica en el país, la cual generó la bancarrota de múltiples empresas y un gran aumento en la tasa de cesantía. Por su parte, a mediados de los 80's, habían crecido las pretensiones políticas de volver a una plena democracia representativa, por lo que en 1985 surgió el Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia, el cual fue rechazado por el régimen a finales de 1985 por plantear cambios drásticos a la constitución impuesta en 1980. Debido a las protestas y a las grandes movilizaciones sociales, en las cuales participaron diferentes agrupaciones políticas de oposición, la dictadura militar tuvo que llamar a un plebiscito nacional en 1988, en donde se votó entre la opción de la continuidad del gobierno de Pinochet o establecer plazos para poner fin al régimen e iniciar una transición hacia un sistema representativo de gobierno.

Las protestas civiles motivaron la fuerte represión de carabineros y del ejército, llegando a vulnerar los derechos humanos; los métodos coercitivos y la censura arbitraria utilizados por el gobierno autoritario, sumado a los problemas económicos que sufrió Chile, fueron motivos suficientes para que se generase un ambiente de malestar social en el país, el cual derivó en el fin de la dictadura en 1990. Si bien las protestas son un elemento que

nos indica de manera directa la situación de descontento, también esto se vislumbró de manera notable a través de diferentes medios, siendo uno de ellos la cultura.

En el periodo de la dictadura una gran cantidad de actividades culturales y artísticas se desarrollaron bajo la clandestinidad, debido a que, en aquel entonces, era común la persecución de músicos y artistas “no oficialistas”. Tal como menciona Claudio Flores, uno de los pioneros del Hip Hop en Chile, quien vivió el periodo de la dictadura militar: “El simple hecho de ir en la vía pública con una guitarra podía ser motivo de detención por parte de carabineros”¹. En este contexto las expresiones artísticas pasaron a ser en muchas ocasiones una herramienta subversiva que tenía el objetivo de hacer notar las injusticias sociales y las atrocidades cometidas por el régimen militar. En este sentido, hubo una interrupción de la cultura, la cual tuvo que adaptarse y buscar maneras de hacerse ver sin ser detectada por el radar del régimen².

Paralelamente, a mediados de los 80’s, la aplicación de un sistema económico neoliberal caracterizado, en parte, por la libre circulación de mercancías y capitales, cambió el paradigma en Chile. Este proceso logró impactar en la cultura nacional, la cual había permanecido bastante cerrada en sí misma, debido en parte al modelo económico proteccionista estatal. Hasta ese entonces, los chilenos consumían productos, en su mayoría, de procedencia nacional; posteriormente, bajo el modelo neoliberal, impacta el fenómeno de la globalización, lo que ocasiona un mayor acceso no solo a productos, sino a costumbres, creencias, prácticas y valores foráneos³. Si bien, en comparación con la actualidad, los flujos de información y conocimiento no eran tan rápidos y eficaces como hoy, de igual manera lograron penetrar en diferentes sectores de la sociedad, tal como se evidencia en el caso de que jóvenes de la comuna de La Cisterna, en Santiago, terminaron adueñándose de un movimiento originado en un barrio pobre de la ciudad de New York como el Bronx. En definitiva, el fenómeno de la globalización facilitó que las ideas y los

¹ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

² Karen Donoso, El «Apagón Cultural» en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”, *Outros Tempos*, Vol. 10, N°.16, 2013, 118.

³ Rodrigo Francisco Colarte Olivares y Rosa Elena Peña Vallejos, “Globalización cultural y países en desarrollo: el caso de Chile”, *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, N°.9, 2009, 48.

productos foráneos, como los estadounidenses, penetraran con mayor facilidad en nuestro país, dando origen a movimientos de distinta índole.

A partir de lo mencionado, surgen dudas respecto a cómo definir y caracterizar al movimiento Hip Hop chileno, puesto que se da por hecho, debido a sus raíces en los barrios pobres de New York⁴, que cuenta con ciertas características y componentes identitarios. Por ejemplo, se suele dar por sentado que consta de un fuerte carácter popular que lo vincula con los sectores “marginados” de la sociedad chilena. Por otra parte, no suele haber una reflexión en torno a las diferencias significativas que pudieron acontecer dentro del propio movimiento, pues se suele asegurar de antemano que el Hip Hop chileno tiene un carácter totalmente homogéneo. Evidentemente, existen elementos comunes los cuales no se ponen en discusión en este trabajo, como las bases culturales que componen al movimiento; es decir, “los cuatro elementos”: *b-boys* (bailarines), Dj, graffiti, y mc’s (raperos). Además, también surgen dudas respecto al carácter político y/o de protesta que pudo haber llegado a tener el movimiento, y si es que este componente nos permite clasificar al Hip Hop como un movimiento social a finales de la década de los 80's.

Es por ello que el objetivo principal de esta investigación es analizar e identificar los componentes característicos e identitarios que tuvo el Hip Hop en Chile entre 1984 y 1990. Para ello se plantearon los siguientes objetivos específicos: evaluar el rol que cumplió el Hip Hop chileno en el espectro cultural y social entre la mitad de la década de los 80's hasta comienzos de la década de los 90's; contextualizar acerca de la situación social y cultural de Chile durante la década de los 80's; y determinar si es que el Hip Hop en Chile, dentro del periodo estudiado, corresponde a un movimiento social, o si bien fue solo una subcultura con fines recreativos, la cual no tuvo un accionar colectivo de carácter sociopolítico.

Por otra parte, muchos textos conceden de antemano que el Hip Hop chileno corresponde a un movimiento social, ya sea por su carácter contestatario o por su

⁴ *Algo Está Pasando - Cómo Nació el Rap en Chile*, dirigido por Tomás Alzamora, 2018, Santiago de Chile, Prod: SONIDO ACIDO, Prod Ejecutiva-Red Bull Chile: Paola Vallejo y Rodrigo Ferrari. En: <https://www.youtube.com/watch?v=rPizMOZNj-o>

participación directa o indirecta en las manifestaciones y protestas sociales. De ser correcta esta afirmación, surgen dudas, en torno a si es que el Hip Hop en Chile siempre tuvo esta característica, o si bien, se fue gestando con el transcurso de los años. Otra duda corresponde a lo que entendemos por movimiento social, puesto que es un concepto con muchas acepciones. Por ejemplo, el autor del texto “Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)”, Pedro Poch Plá, utiliza únicamente la definición del sociólogo Sidney Tarrow, quien define los movimientos sociales como “desafíos colectivos planteados por personas que comparten objetivos comunes y solidaridad en una interacción mantenida con las elites, los oponentes y las autoridades. Esta definición tiene cuatro propiedades empíricas: desafío colectivo, objetivos comunes, solidaridad e interacción mantenida”⁵. A su vez, en este trabajo se van a contrastar las diferentes visiones generales que tienen algunos autores acerca del movimiento. También, para poder responder a la problemática, será necesario contextualizar la situación política, cultural y social de Chile dentro del periodo estudiado.

Además, se utilizaron entrevistas personales y material audiovisual para estudiar la forma en la cual los primeros exponentes del Hip Hop chileno se autopercebieron, durante el origen del movimiento. A su vez, para contextualizar la situación del país a nivel político, cultural y social en la década de los 80's, fue necesario el uso de textos y artículos académicos. También, se analizaron canciones de grupos emblemáticos del Hip Hop chileno como *Panteras Negras*, *Los Marginales* y *De Kiruza*. El uso de este tipo de fuentes sirve para evidenciar y ratificar ciertos elementos y componentes comunes que estuvieron presentes y asociados al Hip Hop, siendo una prueba de ello las temáticas reiterativas planteadas en diferentes canciones de rap.

Este trabajo se aborda a partir de una orientación historiográfica ligada a la Escuela de los Annales, la cual tiene como objeto de estudio a las sociedades, por ende, se enfoca en la explicación de procesos y fenómenos colectivos que afectan a determinados grupos sociales. Por su parte, se caracteriza por recurrir al conocimiento desarrollado por otras ciencias sociales, como la geografía, la sociología o la economía, las cuales obtuvieron una

⁵ Sidney Tarrow, *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, (Madrid: Alianza, 1997), 21.

mayor relevancia en la segunda mitad del siglo XX. A causa de estos nuevos planteamientos y enfoques, surge durante este periodo, entre otras, la Historia social y cultural. De este modo que nuestro trabajo tiene una metodología de carácter multidisciplinario, puesto que hace uno de conceptos pertenecientes al campo de la sociología y la antropología, tales como tribus urbanas, contracultura o movimientos sociales.

A su vez, esta tesis se fundamenta a partir de la noción de Historia Cultural de Roger Chartier, definida como una construcción dada a partir de ciertas tensiones existentes entre un sistema de pensamiento y las formas grupales o individuales de adquisición de dicho pensamiento⁶. En otras palabras, este trabajo se enfoca en un estudio de las representaciones sociales e identidades colectivas. Este enfoque permite articular un estudio de las prácticas que suelen hacer reconocibles a ciertas identidades sociales.

El concepto de cultura se entenderá según las definiciones otorgadas por el antropólogo Clifford Geertz: “Un sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida”⁷. Es así como la cultura podría estar inserta, bajo esta definición, en conductas y discursos, con finalidades de auto representación frente al mundo, que a simple vista pueden no ser concebidas como culturales.

Por otro lado, este trabajo se fundamenta a partir de un concepto de narración histórica dentro de la Historia Social, la cual se origina a comienzos del siglo XX a través de corrientes historiográficas como la Escuela de Annales y del materialismo histórico de origen marxista. Su objeto de estudio es la gente común, es decir, personas y/o grupos sociales que no corresponden a una élite y que han sido actores desconocidos y/o relegados a un segundo plano por la historia oficial, siendo un ejemplo de ello los actores activos

⁶ Luz Gisela Pargas, “Roger Chartier y las nociones de tiempo y representación. De una historia en minúsculas”, *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, N°.34, (2018), 116.

⁷ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Traducido por Alberto L. Bixio. (Barcelona: Editorial Gediza, 2003), 6.

como la clase obrera, la mujer o el campesinado⁸. “La historia desde abajo”, término propuesto por el historiador francés Georges Lefebvre, es un concepto que fue desarrollado, entre otros, por historiadores marxistas británicos a mitades del siglo XX, tales como Edward Palmer Thompson o Eric Hobsbawm. Es una práctica historiográfica cuyo objeto de estudio es el actor histórico relegado, por lo que suele tener un carácter reivindicativo. El objeto de estudio, bajo esta corriente historiográfica, no es algún segmento social en sí, sino que es la interacción social que se da dentro de un contexto determinado, en el cual se estudian los acontecimientos desde la mirada de los relegados.

Esta tesis se realiza a partir de cuatro conceptos claves: Hip Hop, movimientos sociales, subcultura y contracultura. Para empezar, el Hip Hop es definido como un movimiento cultural originado en New York en la década de los 70's por afroamericanos y latinoamericanos. Se compone de cuatro grandes disciplinas las cuales son: *Breakdance* (bailarín), mc (rapero), graffiti (modalidad de pintar con latas de spray, en la mayoría de los casos de manera ilegal, en espacios públicos y privados de manera libre) y Dj (músico que realiza mezclas de canciones para generar un sonido único).

El segundo concepto es el de movimiento social, que será entendido según la definición de los sociólogos Enrique Laraña, Sidney Tarrow, Charles Tilly y Lesley J. Wood. De este modo, los movimientos sociales son concebidos como el resultado de una síntesis de tres elementos: un esfuerzo político, organizado y sostenido por trasladar a las autoridades pertinentes las reivindicaciones colectivas; el uso combinado de acción política como lo son las peticiones, manifestaciones, declaraciones, propaganda, mítines y reuniones públicas; y las manifestaciones públicas y concentradas de WUNC (*Worth, Unity, Number and Compromise*); es decir, de valor⁹, unidad, número y compromiso de sus integrantes¹⁰. A su vez, los movimientos sociales son “esfuerzos colectivos para producir o resistir cambios en las instituciones, muchas de las ideas que los impulsan se nos presentan

⁸ Alejandro Estrella González, “Las ambigüedades de la historia desde abajo” de E.P. Thompson: las herramientas del historiador entre la forma, el compromiso político y las disposiciones sociales”. *Signos Históricos*, N°.22, (2009), 81.

⁹ Valía que los integrantes se otorgan a sí mismos y a su movimiento a través de una serie de conductas, una presentación estética determinada y una presencia en el apartado público

¹⁰ Charles Tilly y Lesley J. Wood, *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook* (Barcelona: Crítica, 2010), 22.

como utopías que se enfrentan a las ideologías vigentes en un determinado periodo de la historia, al cuestionar sus valores y su defensa del orden social”¹¹. Por último, son estimados como desafíos colectivos, puesto que son planteados por individuos quienes comparten objetivos comunes en una interacción mantenida con las elites y las autoridades¹². Los desafíos colectivos son entendidos como la acción directa a manera de interrupción, obstrucción o introducción de incertidumbre por parte de los movimientos sociales contra las autoridades, elites y otros grupos o códigos culturales¹³.

Por otra parte, será utilizado el concepto de nuevos movimientos sociales (NMS), esto debido a que a la hora de analizar de manera correcta al Hip Hop chileno es necesario tener en cuenta el contexto en el cual se gestó, siendo en este caso a finales del siglo XX, motivo por el cual consta de otra clase de características que lo diferencian y que hacen que sea indebido catalogarlo y examinarlo como un “movimiento social clásico”. Para empezar Alain Touraine afirma que los NMS constan del uso de aspectos culturales en su accionar colectivo, debido al cuestionamiento que tienen esta clase de movimientos hacia los valores y conductas provenientes de las culturas. A su vez, Enrique Laraña plantea que los NMS tienen un origen social bastante difuso, pero que suelen estar determinados por roles sociales, la cultura y a una identidad común que puede estar compuesta a partir de elementos tales como la orientación sexual o la edad. Por último, Boaventura de Sousa Santos, propone que los NMS identifican formas de opresión que no apuntan únicamente al bienestar material, sino que abarcan aspectos cualitativos, comprendiendo de este modo aspectos culturales.

El tercer concepto es el de subcultura y que es entendido bajo la definición de Franco Ferracuti y Marvin E Wolfgang como: “Una subdivisión de la cultura nacional que resulta de la combinación de factores o situaciones sociales tales como la clase social, la procedencia étnica, la residencia regional, rural o urbana de los miembros, la afiliación

¹¹ Enrique Laraña, *La construcción de los movimientos sociales* (Madrid: Alianza, 1999), 460.

¹² Sidney Tarrow, *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, (Madrid: Alianza, 1997), 21.

¹³ *Ibíd*, 22.

religiosa, y todo ello formando, gracias a su combinación, una unidad funcional que repercute integralmente en el individuo miembro”¹⁴.

Por último, en este trabajo el concepto de contracultura es entendido a través la definición otorgada por la socióloga Tania Arce Cortés y por el escritor José Agustín Ramírez, quienes establecen, respectivamente, que la contracultura “puede entenderse como aquello que se opone a toda forma de convención social o de conservadurismo, a todo lo establecido que permanece inmutable o incambiable”¹⁵. Además, la contracultura “abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”¹⁶. Este actuar no se manifiesta a través de una militancia política, ni de doctrinas ideológicas, sino que muchas veces de una manera inconsciente, se muestra una profunda insatisfacción¹⁷. A su vez, la contracultura “genera sus propios medios, lenguajes, actitudes, conductas y un modo de ser y de vestir alternativo a la de la cultura imperante”¹⁸.

Discusión Bibliográfica

En relación a los orígenes del movimiento Hip Hop en Chile, existen diversos tipos de fuentes que abordan el tema desde diferentes perspectivas de análisis, puesto que, sin lugar a dudas, en los últimos años ha crecido el interés historiográfico por abordar temáticas relacionadas con las diversas subculturas originadas en nuestro territorio. De este modo, esta no es la primera tesis que abarca al Hip Hop chileno, pero sí la primera en cuestionar el rígido carácter homogéneo con el cual es concebido el Hip Hop chileno en su etapa inicial; además de cuestionar su carácter de movimiento social, el cual le es otorgado de antemano por diferentes académicos.

¹⁴ Franco Ferracuti y Marvin E Wolfgang, *La subcultura de la violencia*, (México: Fondo de cultura económica, 1975), 116.

¹⁵ Tania Arce Cortés, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles ¿homogenización o diferenciación?” *Revista argentina de sociología*, ISSN 1667-9261, N°.11, 2008, 263.

¹⁶ José Agustín Ramírez, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (Ciudad de México: Grijalbo, 1996), 129.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, 130.

Para empezar, la tesis de Pedro Poch, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, es una observación en torno a cómo se han gestado y desarrollado en el tiempo las experiencias organizativas que culminaron con el movimiento Hip Hop en Chile. El trabajo de Poch se pregunta acerca de las motivaciones, el quehacer de los jóvenes hiphoperos, su organización, autoeducación, su autogestión (realización de talleres, juntas y eventos), su participación en los conflictos de su tiempo, y su supuesto rol protagónico en diversos procesos que apuntan a la transformación social¹⁹. En otras palabras, la tesis hace un acercamiento histórico a cierta juventud del Chile neoliberal, en donde se busca entender su cosmovisión, su forma de vida y proyección a futuro, utilizando como fuentes entrevistas a algunos sujetos comprometidos en el movimiento.

En su tesis, Poch no discute si es que el Hip Hop chileno corresponde a un movimiento social, pues asume en su obra que las juventudes, de manera atemporal, mantienen este componente intacto. No obstante, Poch examina el concepto de tribus urbanas, con el cual se suele encasillar a movimientos como el Hip Hop. Para él, este concepto es bastante nocivo, puesto que no permite una comprensión íntegra de los procesos vividos por las juventudes, pues minimiza a los movimientos dejándolos bajo una percepción simplista que únicamente les atribuye ser capaces de brindar instancias y espacios de interacción de expresiones donde resalta la estética, dejando de lado el trasfondo y el potencial que podían llegar a tener esta clase de movimientos, como es el caso del Hip Hop chileno.

Por su parte, el artículo de Nelson Leandro Rodríguez, *El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987) la recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura*, aborda esta primera etapa de asimilación y conformación, por parte de los jóvenes chilenos, de los distintos elementos relacionados al Hip Hop, al cual el autor refiere únicamente como cultura musical de origen estadounidense. La hipótesis central de Rodríguez establece que durante la dictadura militar de Augusto Pinochet se generaron las condiciones necesarias, a través de la instauración de un modelo económico neoliberal y del impacto de la globalización, especialmente en términos económicos y culturales, en Chile,

¹⁹ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 9.

para que, a través de diferentes canales de información, como el cine y la televisión, el Hip Hop pudiera desplegarse en el país. En este trabajo se adhiere a las afirmaciones de Rodríguez, en torno a que el fenómeno de la globalización innegablemente permitió que se diese a conocer prontamente esta clase de movimientos de origen extranjero.

La tesis grupal de Cristina Correa, Karla Henríquez, Rodrigo Hidalgo y Juan Olavarría, *Hip Hop en Chile*, se centra en explicar el carácter del Hip Hop en el país, el cual definen como un movimiento cultural inserto en el sistema imperante, operando como un fenómeno en términos estéticos, sociales y psicológicos. Este trabajo se caracteriza por definir y categorizar diferentes dimensiones en torno a la composición del movimiento. A su vez, los autores tratan al Hip Hop desde una perspectiva política y cultural, no en un sentido militante, sino que en torno a un carácter contestatario y de protesta que según ellos mantendría de manera inequívoca. A su vez, los autores afirman que el “proyecto ideológico” instaurado por el Hip Hop chileno es un mensaje borroso, a pesar de que existan ciertos patrones comunes comprendidos por la mayoría de sus integrantes, como la estética, el sentido generacional de hermandad y de autenticidad del individuo y del grupo. A diferencia del trabajo de Leandro Rodríguez, este trabajo hace una caracterización del movimiento Hip Hop chileno atemporal, pues no se contempla diferencias esenciales, en términos identitarios, entre cómo era el movimiento en sus inicios a cómo se desarrolló después.

El artículo de María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia, *El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?*, caracteriza al Hip Hop como un movimiento asociado a la segregación y a la estigmatización urbana que contiene un fuerte poder contestatario, el cual se manifiesta mayoritariamente a través del arte popular y en las líricas de las canciones de rap. También, el artículo habla del potencial político que tiene por esencia el Hip Hop, debido a que puede llegar a ser comprendido como “arte de resistencia” que opera tácticamente, manifestando ciertas problemáticas sociales a través de sus diferentes componentes culturales. El planteamiento categórico que se realiza en este artículo sobre el carácter marginal del movimiento, en nuestra tesis, será

puesto en tela de juicio a través de las diferentes entrevistas y documentales que involucran de manera directa a algunos pioneros del Hip Hop chileno.

Entre los textos que tratan sobre el Hip Hop en Chile de una forma más específica y acotada, tenemos el libro de Gricelda Figueroa Irrázabal, *Sueños enlatados: El graffiti Hip Hop en Santiago de Chile*, que hace referencia a la importancia e impacto de uno de los cuatro elementos del Hip Hop (el graffiti) en la capital chilena. Uno de los puntos centrales que realza la autora es que el graffiti es un medio de expresión que permite un abanico de intencionalidades en torno a su ejecución. Si bien el graffiti es un componente esencial en la caracterización y la identificación del movimiento, su relevancia fue mayor en la década de los 90's, ya que en los inicios del Hip Hop chileno el *breakdance* y el rap fueron los elementos primordiales, los más utilizados y conocidos por sus integrantes y los con una mayor repercusión y difusión mediática. A su vez, la tesis de Daniel Muñoz Farías, *Nuevas formas de representación social. Una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del Graffiti Hip Hop en Santiago*, es una investigación desde el ámbito sociológico que, al igual que el trabajo de Figueroa, se centra en el graffiti. Su trabajo refiere sobre cómo los jóvenes practicantes del graffiti, vinculados al movimiento Hip Hop, interpretan la realidad, y cómo usan las latas de pintura con un sentido y código representativo, además de darle un uso en la construcción identitaria, tanto individual como del propio subgrupo. De este modo, tanto lo planteado por Figueroa como por Muñoz, en torno al graffiti, será empleado en el transcurso de este trabajo, con el propósito de explicar y definir ciertos componentes del movimiento

Por último, otro texto que se centra de manera específica en una rama del Hip Hop es la tesis de Eduardo Asfura Insunza, *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*, la cual abarca la dimensión textual de la canción de rap, su carácter rupturista en torno a la idealización de las expresiones artísticas, y la comprensión del rap como un medio de comunicación de masas. Otro punto interesante y central del texto es que el autor estipula que las creaciones musicales de los grupos de rap chileno independiente, es decir que no pertenecen a grandes sellos discográficos, tienen discursos estéticos que confrontan las imposiciones hegemónicas neoliberales, mediante la

elaboración de una poética singular, y que a su vez, no se limita a reproducir música bajo una lógica mercantilista de la industria cultural, sino que se apropia de dichas bases y expresa problemáticas propias de los grupos subalternos de la sociedad chilena. Si bien se puede debatir en torno a la validez y coherencia del discurso empleado por los músicos a partir de su relación con la industria musical, este tópico no será abordado en este trabajo, pues los grupos mencionados en los próximos capítulos firmaron contrato con discográficas en la década de los 90's, es decir, quedan fuera de nuestro periodo de estudio.

Capítulo I: Sociedad y cultura chilena en la década de los 80's

La década de los 80's en Chile se caracterizó por una gran agitación política y social, debido a que hubo abruptas medidas adoptadas por la dictadura de Augusto Pinochet en el transcurso de este período. La fuerte represión de las manifestaciones, la censura por parte de organismos gubernamentales hacia la sociedad civil y sus expresiones culturales y/o artísticas, y la inserción de Chile dentro del proceso de globalización, fueron factores claves que repercutieron en las nuevas generaciones de adolescentes que se criaron durante este periodo.

El sistema neoliberal es un modelo económico que empezó a ser aplicado en Chile en la década de los 70's, cuyo objetivo era revertir la precaria situación económica del país, a través de un sistema que rompiera con la ineficiencia de la intervención del Estado. Por ello, la base de esta teoría política y económica buscó reducir al mínimo la intervención del Estado en el mercado, buscando producir la desregulación y privatización de las empresas.

A comienzos de los años ochenta el neoliberalismo se encontró con grandes dificultades que limitaron su potencial como modelo económico. En 1982 se produjo una crisis económica debido a la dependencia que mantenía Chile con el mercado externo, por ello, se vio altamente afectado por la recesión mundial de 1980. El impacto de este suceso se vio en la devaluación del peso chileno en un 18% y en la disminución del Producto

Interno Bruto (PIB) a un 14,3%²⁰. De este modo, el nuevo modelo económico implementado en dictadura tuvo ciertos problemas que hicieron dudar de su eficiencia. Los inconvenientes económicos fueron motivo de ataque por parte de la oposición política, la cual cuestionó el modelo económico a lo largo de la década, demostrando su malestar en muchas ocasiones a través de las protestas y las manifestaciones culturales.

Estas protestas originadas por la precaria situación económica del país prontamente derivaron en aspiraciones por una apertura política. De este modo, en 1985 surgió el Acuerdo Nacional para la Transición a la Plena Democracia, el cual consistió en la redacción de un documento en donde participaron políticos de diferentes tendencias, tanto de oposición al régimen como adherentes. Los principales planteamientos del documento eran el llamado a elecciones presidenciales y del Congreso Nacional, establecer una reforma constitucional, el término de la dictadura militar y el regreso de una plena democracia representativa. Los partidos adherentes al Acuerdo fueron: Partido Demócrata Cristiano, el Partido Radical de Chile, Partido Nacional, Izquierda Cristiana de Chile, ciertas facciones del Partido Socialista de Chile, el Movimiento Unión Nacional, el Partido Socialdemocracia Chilena, la Derecha Republicana, la Unión Socialista Popular y el Partido Liberal. En cuanto a cantidad de representantes, hubo un total de 19 personas que firmaron el documento, siendo algunas de ellas Gabriel Valdés (PDC), Patricio Aylwin (PDC), Carlos Briones (PS), Enrique Silva Cimma (PR), Andrés Allamand (MUN), Francisco Bulnes (MUN) y Patricio Phillips Peñafiel (PN)

El documento fue suscrito por este conjunto de políticos en agosto de 1985 y fue rechazado por el gobierno. Si bien este fue un intento fallido por parte de la oposición política más mesurada, de “volver a la democracia”, tres años más tarde, debido a la fuerte presión ciudadana que se había estado gestando a través de las movilizaciones sociales, el 5 de octubre de 1988 se realizó un plebiscito en donde los ciudadanos pudieron votar a favor o en contra de la continuidad de la dictadura de Pinochet, ganando la opción del No, la cual establecía un plazo para el fin de la dictadura y llamar a elecciones presidenciales.

²⁰ Sofía Correa, María Consuelo Figueroa Garavagno, Alfredo Jocelyn-Holt Letelier, Claudio Rolle Cruz, and Manuel Vicuña Urrutia, *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal* (Santiago: Sudamericana, 2012), 327.

En suma, antes del plebiscito nacional de 1988, hubo una gran cantidad de movilizaciones sociales que sirvieron para presionar al gobierno autoritario, el cual intentó, a través de la represión y de la censura, mantener el orden y callar a las voces disidentes. Bajo este contexto siguió habiendo protestas, la prensa de oposición continuó operando en la clandestinidad, y a su vez, los conciertos y otras manifestaciones culturales se mantuvieron de manera reducida pero efectiva. Si bien estas fuerzas culturales luchaban y se agrupaban en espacios íntimos y privados, la ya mencionada crisis económica de 1982 permitió que el descontento popular se manifestara más en la esfera pública.

En lo que a música respecta, a comienzos de la década de los 20's abundaba el agronacionalismo, concepto adueñado por el musicólogo chileno Rodrigo Torres Alvarado, que hace referencia a los diversos conjuntos de huasos que cantan principalmente tonadas y cuecas, música típica campesina, la cual suele evocar una idealización del mundo rural, un sentimiento de nostalgia y melancolía, además de interpretar contenido de índole patriótico. Un ejemplo de esta clase de música se puede ver a través de grupos como *Los Cuatro Huasos* o *Los Huasos Quincheros*.

En la década de los 60's comenzó el cambio con la aparición de grupos que se apartan del formato y las temáticas características del agronacionalismo. De esta manera surge un nuevo género musical denominado como neofolclore, el cual se distingue del folclore tradicional a través de la introducción de nuevas tonalidades e instrumentos, como el arpa, una nueva estética en donde se usan tenidas y el smoking en lugar del típico traje de huaso. Algunos de los referentes más populares del neofolclore son los *Cuatro Cuartos* y *Las Cuatro Brujas*.

Simultáneamente a esta estilización del folclore tradicional surge la Nueva Ola chilena, término utilizado para denominar un fenómeno musical que consiste en que grupos nacionales comienzan a recibir la influencia de la música rock and roll de Estados Unidos. Por consiguiente, solistas y grupos chilenos comenzaron a interpretar famosas canciones de este género musical. Los productores fueron bastante influyentes en este proceso a través de

los sellos, la radio y la televisión, puesto que se enfocaron en este movimiento al ver el potencial comercial que tenía. La influencia fue tal que algunos artistas chilenos “agringaron” sus nombres, como fue el caso de Patricio Nuñez que pasó a ser *Pat Henry* o Peter Mociulski que pasó a ser reconocido como *Peter Rock*²¹, individuos que se convirtieron en ídolos musicales debido al gran alcance y popularidad que tuvo el rock and roll por aquella época.

La receptividad a la música popular extranjera se produjo en un contexto en donde Chile permanecía como un país aislado, motivo por el cual la música emblema y más sonada era la música campesina, la cual presentó cierta austeridad al permanecer invariable²². Esto cambió debido a que diferentes músicos buscaron romper e innovar musicalmente, por lo que terminaron acogiendo a la música latinoamericana y estadounidense, la cual transformaron e integraron, razón por la cual surgieron movimientos como la Nueva Ola chilena. Este accionar logró poner a Chile en sintonía con los epicentros de la cultura popular de la primera mitad del siglo XX, y contribuyó a disminuir su aislamiento²³.

Si bien a comienzos de los años 60’s estos artistas “agringados” habían alcanzado a posicionarse de manera exitosa en el país, carecían totalmente de una identidad propia. Debido a ello, fueron altamente criticados por diversos músicos nacionales, quienes plantearon que la Nueva Ola chilena no representaba la tradición y la “chilenidad” a través de su música, por ende, no era parte de la verdadera música chilena, la cual sí estaba representada en este periodo a través del neofolclore.

Una de los grandes logros del neofolclore fue conseguir que el resto de músicos, y chilenos en general, pudiesen ver que existían diversos ritmos que también formaban parte del folclore nacional. El neofolclore rescató las tradiciones musicales chilenas y las transformó y puso en valor a través del uso de sonidos foráneos. A su vez, fue “un espacio

²¹ *Ibíd*, 218.

²² Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)* (Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005), 574.

²³ *Ibíd*.

de afirmación de los valores nacionales frente a la escena comercial dominada por la guitarra eléctrica y figuras como *Elvis Presley*”²⁴.

A mediados de los 60's, algunos artistas del neofolclore como *Patricio Manns*, *Rolando Alarcón* y *Victor Jara*, pasaron por un proceso de cambio que ocasionó que se centrasen en la crítica social, la cual se manifestó a través de sus letras. En consecuencia y en oposición a la música popular de consumo que provenía del extranjero, estos músicos buscaron enaltecer una música que ellos consideraban como representativa. Esta representación tenía un carácter nuevo en comparación a lo que había sido la música popular de raíz folclórica, puesto que tenía un discurso que incitaba a mantener una conciencia crítica frente a las injusticias de carácter nacional y continental, además de presentar un compromiso en la transformación de dicha realidad²⁵.

Esta nueva perspectiva nace en un contexto internacional bastante particular, pues entre 1955 y 1960 se inició la Guerra de Vietnam y se consolidó la Revolución cubana, además comenzaron a gestarse movimientos contraculturales como el hippie²⁶. Este escenario internacional repercutió en parte en las nuevas tendencias musicales chilenas, las cuales comenzaron a abolir cada vez más la intromisión de la cultura estadounidense en la música nacional.

De este modo surgió la Nueva Canción Chilena como un movimiento con una perspectiva ética, es decir, con una visión crítica en términos morales, frente a la injusticia y la miseria²⁷. La obligación que sentían sus integrantes por aportar en las transformaciones sociales del país hizo que el movimiento empezase a tener una militancia política, en este caso, favor del gobierno de Salvador Allende, quien en 1970 pasó a ser el primer presidente marxista del mundo en ser electo a través de elecciones democráticas. Su programa de gobierno contó con una serie de propuestas novedosas, tales como la creación de una sola cámara con el nombre de Asamblea del Pueblo, la cual sustituiría a la Cámara de Diputados

²⁴ Bernardo Subercaseaux, “Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario”, Vol.3 (Santiago: Editorial Universitaria, 2011), 218.

²⁵ *Ibíd*, 230.

²⁶ *Ibíd*, 220.

²⁷ *Ibíd*, 233.

y el Senado, o la nacionalización de la banca privada, de grandes empresas y monopolios de distribución, de los monopolios industriales estratégicos y, en general, de todas las actividades que condicionasen el desarrollo económico y social del país²⁸.

En septiembre de 1973, tras el golpe de Estado que derrocó al gobierno de Allende, ocurrió un vacío musical a nivel nacional, producto de la represión y del exilio de muchos músicos nacionales que tuvieron que desarrollar su carrera en el extranjero. En este periodo surgió como heredera de la Nueva Canción otro movimiento musical que también adoptó una postura política vinculada a la izquierda, el cual se denominó como el Canto Nuevo. Este movimiento se desarrolló en un contexto en donde existía una férrea dictadura que tenía un gran control sobre el espacio público, motivo por el cual el Canto Nuevo tuvo que desenvolverse en la clandestinidad.

Pese a que el régimen mantuvo el control de los medios de comunicación tradicionales, el Canto Nuevo logró conseguir espacios de difusión, siendo uno de ellos la radio. Ciertamente, programas como “Nuestro canto”, creado en 1976 por Miguel Davagnino y transmitida por Radio Chilena, y “Hecho en Chile” de la Radio Galaxia, originada a comienzos de los 80’s, fueron instancias de difusión para la transmisión de canciones de este movimiento musical²⁹.

Por otro lado, en 1975 el locutor radial y periodista Osvaldo Larrea, más conocido por su seudónimo Ricardo García, creó el sello Alerce con la intención de emitir las expresiones artísticas excluidas de los medios de comunicación tradicionales. Este sello discográfico se estableció a través de la adquisición del catálogo de la Discoteca del Cantar Popular, sello perteneciente a las Juventudes Comunistas de Chile, el cual habría servido, antes de su disolución tras el golpe de Estado, de soporte discográfico para la Nueva Canción Chilena³⁰. Ya a finales de la década de los 70’s fueron producidas creaciones

²⁸ Gustavo Cuevas Farren, “El proyecto histórico de la Unidad Popular”, *Revista de Ciencia Política*, Vol.15, 1988, 106-107.

²⁹ Andrés Castro Muñoz, 2022, *Censura hacia los movimientos musicales contraculturales durante la dictadura militar chilena: 1973-1988*, (Santiago, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano - Facultad de Ciencias Sociales), 39.

³⁰ Bernardo Subercaseaux, “Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario”, Vol.3 (Santiago: Editorial Universitaria, 2011), 249.

originales, a su vez que se grabó el disco titulado Canto Nuevo, hito que enmarca la consolidación de este movimiento. A su vez, en 1975 surgieron instituciones “alternativas” dirigidas a organizar y albergar actividades y eventos musicales y culturales. Dentro de ellas sobresale la Peña Javiera Carrera al ser la primera peña estable posterior al golpe de Estado³¹.

Paralelamente, muchos músicos exiliados durante la dictadura que habían pertenecido a la Nueva Canción Chilena, como fue el caso de los miembros del grupo *Quilapayún*, experimentaron cambios en el ámbito musical. Cantaban a petición de los auditorios las canciones e himnos del pasado, pero componían música nueva, que se distanciaba de las antiguas banderas, pues comenzaron a abordar nuevas temáticas e incluso se abrieron a las influencias sonoras de los países en que fueron acogidos³².

A mediados de la década de los 80's, los artistas que habían sido exiliados comenzaron a volver a Chile. A su vez, grupos pertenecientes a la Nueva Canción y Canto Nuevo inician giras internacionales, enfocándose en países que tuviesen un cuantioso número de exiliados chilenos, como es el caso de Suecia, Canadá, Francia o España, donde grupos como *Quilapayún*, *Los Jaivas* e *Inti Illimani* pudieron dar conciertos sin problema alguno en frente de la población local y chilena.

En pocas palabras, tanto la Nueva Canción como el Canto Nuevo fueron movimientos musicales vinculados con lo político, en el sentido de que muchos de sus integrantes compusieron canciones de crítica social, que apoyaban movilizaciones, e incluso hacían campaña política. Ejemplo de ello son: *Inti Illimani* con canciones como “Venceremos” y “Chile resistencia”; el *Grupo Lonqui* con “Las cuarenta medidas”; y *Payo Grondona* con “Ahora si el cobre es chileno”. Se trataba de composiciones musicales que respondían a una agenda política, siendo en este caso a favor de la Unidad Popular y de su programa. Transcurrido el golpe de Estado, estos movimientos musicales pasaron de ser una fuerza de apoyo al gobierno de Salvador Allende a una fuerza en contra la dictadura militar.

³¹ *Ibíd.*

³² *Ibíd.*, 250.

Respecto al rock y el Hip Hop nacional, estos serán movimientos portadores en la década de los 80's de una expresión crítica actualizada a su realidad. Si bien esta clase de movimientos se dedicó a establecer mensajes de crítica social a través de su música, la forma de actuar que tuvo esta generación no fue a través de una asociación con partidos y organizaciones de carácter político, sino que más bien se dio de manera autónoma, por medio de la confrontación directa frente a la cultura imperante. En otras palabras, estos grupos, a diferencia de la Nueva Canción y del Canto Nuevo, aborrecieron de la política pero no así de lo político³³, pues participan e influyen igualmente por medio de una participación no convencional manifestada a través de la difusión de un mensaje que busca causar cambios significativos en la sociedad.

En lo que a la cultura respecta, esta fue un área que estuvo encasillada en políticas generales en donde el Estado no poseía un rol protagónico en su producción y difusión, además de que el régimen militar no intervino en su mejoramiento ni en su modernización. A su vez, regía un fuerte criterio ideológico, el cual impedía que circulara y se desarrollara la cultura de manera libre en el país, pues había una “fuerte represión y vigilancia realizada por el régimen hacia estas nuevas manifestaciones privadas”³⁴. Ciertamente, hubo un gran control y censura por parte de la dictadura militar, siendo una prueba de ello la División Nacional de Comunicación Social (Dinacos), organismo creado en 1973 que se estableció legalmente en 1976 como parte del Ministerio de Secretaría General de Gobierno³⁵. Su función fue visar y censurar diversos tipos de contenidos que circulaban en el país, desde contenido audiovisual y obras culturales hasta llegar a escritos, ya sean novelas como revistas de carácter político.

Uno de los motivos por el cual organismos represivos como Dinacos pudieron operar sin mayores inconvenientes se debe a la instauración de ciertos decretos de leyes tras el golpe de Estado. El primero que estuvo ligado a la represión y la censura fue el Decreto

³³ *Ibíd*, 251.

³⁴ Karmen Donoso Fritz, “El «Apagón Cultural» en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”, *Outros Tempos*, Vol. 10, N°.16, 2013, 106.

³⁵ Chile. Ministerio Secretaría General de Gobierno (31 de diciembre de 1976) "Decreto Ley 11". Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=7454&f=1991-02-04>

77, instaurado el 13 de octubre de 1973, el cual estableció la prohibición de los partidos considerados como marxistas, además que negó "toda acción de propaganda, de palabra, por escrito o por cualquier medio de la doctrina marxista o de otra sustancialmente concordante"³⁶. Pero, la primera ley que otorgó las facultades de control y de censura a Dinacos fue el Decreto Ley 1.281 originado el 11 de diciembre de 1975, el cual introdujo modificaciones a la Ley 12.927, más conocida como Ley de Seguridad del Estado. Con esta modificación el régimen pudo desarrollar una censura sistemática tanto en las actividades culturales y/o artísticas como en los medios de comunicación. Este decreto de ley implicó la siguiente modificación:

Artículo único. - Introdúcense a la ley 12.927, de 6 de Agosto de 1958, sobre Seguridad del Estado, las siguientes modificaciones:

a) Elimínase en el artículo 31, inciso 2° la frase "por una sola vez y".

b) Agrégase al artículo 34, la siguiente letra:

"n) Suspender la impresión, distribución y venta, hasta por seis ediciones de diarios, revistas, folletos e impresos en general, y las transmisiones, hasta por seis días, de las radiodifusoras, canales de televisión o de cualquier otro medio análogo de información que emitan opiniones, noticias o comunicaciones tendientes a crear alarma o disgusto en la población, desfiguren la verdadera dimensión de los hechos, sean manifiestamente falsas o contravengan las instrucciones que se les impartieren por razones de orden interno, de conformidad a la letra precedente. En caso de reiteración, podrá disponer la intervención y censura de los respectivos medios de comunicaciones, de sus talleres e instalaciones. insuficientes para llevar a cabo la censura"³⁷.

Esta medida hizo que Dinacos tuviese la capacidad de asesorar al ministro en la política nacional de comunicación, de conocer, evaluar la opinión pública y "proporcionar a

³⁶ Chile. Ministerio del Interior (13 de octubre de 1973) "Decreto Ley 77". Recuperado de: https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=5730&f=1981_02_14&p=

³⁷ Chile. Ministerio del Interior (11 de diciembre de 1975) "Decreto Ley 1.281". Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=6549&idParte=&idVersion=1975-12-11>

los medios de comunicación social las noticias de carácter oficial"³⁸. En otras palabras, Dinacos estaba encargada de emitir la “información oficial” del régimen.

La Dinacos también tuvo la función de supervisar de manera directa la información emitida por medios de comunicación privados. Esta revisión se realizaba mandando a un funcionario a las oficinas del medio de comunicación, aunque también se podía llegar a ejercer desde las mismas oficinas del organismo a través de una revisión detallada de cada noticia que era publicada por la prensa o emitida por los medios³⁹. Este procedimiento no estaba en las disposiciones establecidas por decreto ni ley pública, pero de todos modos se realizaban este tipo de prácticas represivas.

Dinacos también trabajó junto a otras instituciones, como es el caso de las Jefaturas de Zona de Emergencia. El deber de este primer organismo era emitir la información y las versiones oficiales de las noticias, mientras que este segundo organismo se encargaba de que se cumpliesen estos mandatos, mediante la prohibición de informar sobre determinados temas⁴⁰. Un caso que ejemplifica la implementación de estas de medidas de control y de censura hacia los medios es el del diario *La Segunda*, quien en junio de 1978 sufrió una suspensión temporal de su emisión a manos de la Jefatura de Zona en Estado de Emergencia de la Zona Metropolitana por publicar una entrevista al dirigente del Partido Demócrata Cristiano, Claudio Orrego Vicuña, quien solicitaba el quiebre del receso político⁴¹. Estas instituciones, en la mayoría de los casos, justificaban la censura aplicada hacia esta clase de publicaciones objetando que eran material que alteraba el orden y la convivencia ciudadana, o bien, constituían imputaciones ofensivas hacia el régimen.

Otro método legal con el cual el régimen pudo censurar y acallar ciertas voces disidentes en el ámbito cultural fue a través de los impuestos, siendo uno de los más perjudiciales para el ámbito de la cultura el de un 11% a las entradas de los entretenimientos pagados, reuniones y espectáculos, pudiendo exceptuarse de ese pago aquellos eventos de carácter “artístico o cultural” siempre y cuando fueran auspiciadas por

³⁸ Karen Donoso Fritz, *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019), 56.

³⁹ *Ibíd.*, 57.

⁴⁰ *Ibíd.*, 58-59.

⁴¹ *Ibíd.*, 59-60.

universidades estatales, municipalidades, u organismos dependientes de estas dos clases de instituciones, o por el gobierno⁴². Por su parte, en el año 1976 este procedimiento, que ya era perjudicial para los agentes de las artes y la cultura, cambió con la ampliación del IVA; el impuesto pasó a ser del 20% y ahora la excepción se realizaría mediante el auspicio del Ministerio de Educación⁴³. El permiso se solía denegar cuando se creía que el espectáculo podía tener un carácter político; es decir, contestatario al régimen. El encarecer la ejecución de las obras artísticas y culturales fue un método de censura indirecta, una barrera monetaria, que contribuyó a que siguiera habiendo en la década de los 80's un “apagón cultural”, por lo menos en el ámbito público.

Durante este periodo, las personas vinculadas al mundo de la música sufrieron allanamientos y amedrentamientos ilegales por parte de la dictadura. Si bien existían mecanismos legales para aplicar la censura, también habían operaciones de coerción no oficiales, llevadas a cabo por agentes estatales impulsados por el régimen. Un ejemplo de aquello son listas negras en donde se “vetaban tanto a la música en su dimensión material como a los músicos acusados de izquierdistas; así, implicaron la persecución y la censura en diversos espacios laborales y circuitos de difusión musical”⁴⁴.

Un caso ilustrativo de esta clase de censura se dio con el sello Alerce, puesto que a pesar de que esta discográfica se dedicó a reeditar diferentes canciones folclóricas para que pudieran ser emitidos artistas y grupos como *Quilapayún* y *Víctor Jara*, quienes pertenecieron al movimiento de la Nueva Canción Chilena, de igual modo fueron censuradas por la dictadura militar que establecía que estas canciones representaban de manera simbólica a la oposición política. Pese a ser una discográfica que operó de manera legal durante la dictadura militar, de igual modo tuvo una serie de complicaciones que iban más allá de la censura y del retiro del catálogo. El propio fundador y propietario del sello Alerce, Ricardo García, experimentó seguimientos, persecución por parte del Servicio de Impuestos Internos, confiscación de una partida de discos de la Nueva Trova Cubana, e

⁴² *Ibíd*, 122.

⁴³ *Ibíd*.

⁴⁴ Laura Jordán, “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista musical chilena*, N° 212, 2009, 84. En <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>

incluso fue detenido el año 1981 durante una semana y procesado por la Ley de Seguridad Interior del Estado por ingresar discos musicales (los cuales reeditaba en Chile) calificados como subversivos⁴⁵.

Muchos artistas locales, tras ser considerados como subversivos por el régimen, fueron inhabilitados de poder ser emitidos de manera oficial por la radio, motivo por el cual recurrieron a la clandestinidad. Los artistas y sus creaciones circulaban de manera versátil entre sectores protegidos, se hacían copias de algunas canciones y se difundían a través del mano a mano⁴⁶. Este método permitió que la difusión fuese reducida, puesto que el material transitaba dentro de círculos confiables de personas que, en su mayoría, concordaban con el mensaje de oposición y/o de resistencia cultural.

A causa de la fuerte represión establecida por el régimen militar a ciertos artistas y creadores culturales, quienes eran catalogados como subversivos, se generó una resistencia que buscó plantearse como una fuerza política opositora y movilizadora, la cual tuvo que idear formas para defenderse y subsistir en el mundo de las artes y de la cultura. De esta forma surgen agrupaciones como la Unión Nacional por la Cultura (UNAC), la cual fue fundada en 1977 y que sirvió para que aquellas personas y agrupaciones involucradas en el mundo de las artes y de la cultura pudieran “conformar modos de defender sus prácticas culturales y también manifestar su disconformidad con el contexto represivo”⁴⁷. Entre quienes conformaban la UNAC estaban: la Sociedad de Escritores de Chile (SECH), Canto Nuestro, Taller 666, Taller Espacio, Revista Araucaria, Agrupación Cultural Universitaria (ACU), Asociación de Fotógrafos de Chile (AFI), Teatro ICTUS, Nuestro Canto, Agrupación Siglo XX, Taller Mingaco, Unión de Escritores Jóvenes, Sello Alerce, Federación de Cineastas, Agrupación de Músicos Jóvenes, Teatro Imagen, Comisión Chilena pro Derechos Juveniles (Codeju), Taller Contemporáneo, Asociación Organizaciones Juveniles, Organización Nacional de la Cultura y el Arte Infantil (Ocarin) y

⁴⁵ Bernardo Subercaseaux, “Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario”, Vol.3 (Santiago: Editorial Universitaria, 2011), 249.

⁴⁶ *Ibíd*, 98.

⁴⁷ Paulina Varas Alarcón y Javiera Manzi, “Coordinadoras Culturales formaciones transversales en Chile durante la dictadura”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 14, N°.2, 2019, 64.

Agrupación Cultural Santa María⁴⁸. Efectivamente, la UNAC estaba conformada mayoritariamente por talleres y agrupaciones artísticas y culturales. Sin embargo, también hubo organizaciones como la Codeju, fundada en 1977 por jóvenes opositores a la dictadura militar, que tenían como objetivo principal el reivindicar los derechos humanos de los niños y adolescentes, tales como la libertad de pensamiento y expresión o el de participar libremente en la vida cultural y en las artes.

Las motivaciones de la UNAC se vieron reflejadas a través del documento titulado: “Llamado a la comunidad”. Este documento exige una toma de conciencia de sus integrantes frente a la situación del país, pues debían encargarse de preservar la libre creación artística y científica⁴⁹. Tras este comunicado, la UNAC accionó a través de la formulación de espacios de trabajo y de discusión conjunta, pues buscaba que los trabajadores de las diversas áreas de las artes y la cultura estuviesen representados y tuviesen una voz en las discusiones sobre contingencia relacionada a la libertad de expresión y creación, la censura, los problemas gremiales y la situación de los exiliados⁵⁰.

La UNAC comunicó abiertamente su malestar frente a las decisiones tomadas por el régimen. Dentro de sus principales críticas destacan el gran nivel de censura con el cual eran amedrentados, a través de leyes, decretos e incluso listas negras que impedían que se les diera visibilidad a ciertas agrupaciones⁵¹. Debido a la censura y a otros inconvenientes, la UNAC desarrolló en 1979 un segundo documento titulado “Llamado II” en el cual se establece que los decretos promulgados, como el Decreto 82, 827 y el 81, impiden el libre desarrollo de la actividad artística-cultural. Asimismo, el documento menciona otros problemas que los aquejan, como el 20% de IVA a la importación y venta de libros; el 22% de impuesto al espectáculo que deben pagar los intérpretes nacionales cuando no se le es autorizada la extensión de este impuesto por la Comisión respectiva de la Universidad de

⁴⁸ *Ibíd.*

⁴⁹ UNAC (Unión Nacional por la Cultura), “Llamado a la comunidad”, Santiago de Chile, En: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5553.pdf>

⁵⁰ Valentina Arévalo Vidal, “La cultura en el campo de las ideas (1973-1985): prácticas y discursos de la institucionalidad de la dictadura chilena y el movimiento artístico-cultural de resistencia (UNAC y CADA)”, *REVUELTAS. Revista Chilena De Historia Social Popular*, N°.4, 2022, 35.

⁵¹ UNAC (Unión Nacional por la Cultura), “Llamado II”, Santiago de Chile, 1979. En: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5554.pdf>

Chile; y las listas negras que subsisten en los medios de comunicación de masa que impiden que se den a conocer creadores y sus realizaciones artísticas⁵². También, el “Llamado II” señala ciertos inconvenientes en torno a la cesantía, pues muchos trabajadores de la cultura sufrieron despidos masivos por parte de las universidades del país, además señala que no existe reconocimiento ni apoyo alguno por parte del Estado hacia la actividad artística-cultural⁵³. A su vez, el documento establece los impedimentos que hubo para el funcionamiento normal de las organizaciones gremiales y sindicales que se reflejan en la imposibilidad de realizar elecciones libres, además de la intervención del Ministerio del Interior en los asuntos propios de cada uno de estos organismos.

Igualmente, la UNAC estableció dentro del susodicho documento su preocupación e indignación por los casos de detenidos desaparecidos y su inquietud frente a la problemática del exilio, ya que un gran número de trabajadores de la cultura, algunos de ellos de reconocido prestigio nacional e internacional, se vieron obligados por el Estado Chileno a irse a vivir al extranjero, dejando al país con la ausencia de grandes figuras y de sus producciones⁵⁴.

El motivo por el cual la dictadura militar no disolvió esta clase de coordinadoras culturales se debe a que el régimen contaba con métodos (leyes y decretos) y organismos (Dinacos) que le permitían controlar hasta cierto punto la emisión y difusión del material artístico y cultural en el país. A su vez, las agrupaciones en ocasiones optaban por expresar su disconformidad hacia el régimen en espacios clandestinos, puesto que en el caso de presentar un mensaje directo y confrontacional corrían ciertos riesgos, tales como ser encarcelados, censurados y/o exiliados del país. Un caso emblemático fue el del grupo *Illapu*, quienes el día 7 de octubre de 1981 en su regreso a Chile después de dar su segunda gira por Europa, se le negó su ingreso al país, viéndose obligados a regresar a Francia, país que los acogió en la condición de refugiados políticos. Lo que ocurrió fue que el grupo *Illapu* fue invitado a un programa televisivo llamado *Chilenazo*, el cual era transmitido por el canal Teleonce de la Universidad de Chile. La Dinacos evitó su presentación a través de

⁵² *Ibíd.*

⁵³ *Ibíd.*

⁵⁴ *Ibíd.*

una orden en donde se calificó al grupo musical de “activistas marxistas que participan en la campaña de desprestigio de Chile en el exterior”⁵⁵. El grupo *Illapu* se dispuso a retornar a Chile en 1988, año en que se produjo el plebiscito nacional que puso fin a la dictadura de Augusto Pinochet.

En 1983 se fundó el Coordinador Cultural (CC), un agente aglutinador del mundo cultural que, a diferencia de la UNAC, tomó una postura más radical y clara respecto a su rol movilizador, presentándose como una alternativa cultural para la lucha antidictatorial⁵⁶. Fue una agrupación heterogénea constituida en gran medida por ex integrantes de la UNAC, la cual había sido disuelta ese mismo año, por ende, estaba compuesta por centros culturales, músicos, fotógrafos, e incluso organizaciones de trabajadores, la cual se regía por el mismo propósito de ser una alternativa respecto de la cultura dominante⁵⁷.

Desde el 8 hasta el 11 de diciembre de 1983 el CC realizó, en la sede del sindicato de *Goodyear* y en la Casa de Ejercicio San Ignacio de Loyola, el Congreso Nacional de Artistas y Trabajadores de la Cultura, en donde se discutió y elaboró un accionar para poder hacer frente a las dificultades que produjeron las medidas de censura del régimen de Pinochet. Una de las medidas fue un plan de despliegue por todas las regiones, en las cuales se fundaron coordinadoras culturales locales⁵⁸. Un ejemplo del plan de descentralización por parte del CC se encuentra en la ciudad de Valdivia, en donde se instalaron con objetivos tales como el elaborar una plataforma reivindicativa de los artistas y trabajadores de la cultura local que busque, entre otras cosas, el derecho a ocupar los espacios institucionales y no institucionales de la ciudad y también el de apoyar el desarrollo organizativo cultural en poblaciones y sindicatos de Valdivia⁵⁹.

Otra medida que empleó el CC fue la intervención callejera, puesto que en aquel entonces el espacio público era controlado por el régimen militar. Debido a ello, buscaron tomar las calles y plazas en las que estaba prohibida cualquier expresión de disidencia, y

⁵⁵ Marisol García, “Canción Valiente:1960-1989: Tres décadas de canto social y político en Chile” (Santiago: Ediciones B, 2013), 138-139.

⁵⁶ Paulina Varas Alarcon y Javiera Manzi A, “Coordinadoras Culturales formaciones transversales en Chile durante la dictadura”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 14, Nº.2, 2019, 66.

⁵⁷ *Ibíd*, 66-67.

⁵⁸ *Ibíd*.

⁵⁹ *Ibíd*, 67.

procedieron a realizar múltiples acciones musicales y artísticas tanto en el centro de la ciudad como en zonas de la periferia de Santiago⁶⁰.

El CC también colaboró con otras causas sociales las cuales no estaban relacionadas directamente con la cultura. Se asoció con grupos de oposición al régimen militar que buscaban denotar su malestar social, de este modo trabajaron en conjunto con la finalidad de exponer los abusos e injusticias cometidas por el régimen. Por ello, con motivo del asesinato por parte de carabineros los días 29 y 30 de marzo de 1985 hacia militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR): Paula Aguirre, Rafael Vergara Toledo y Eduardo Vergara Toledo; y del Partido Comunista de Chile (PC): Santiago Nattino, Manuel Guerrero y José Parada⁶¹, el CC encargó un afiche a la Agrupación de Plásticos Jóvenes, el cual reclamaba justicia hacia las víctimas. La CC también se impuso en contra del estado de sitio, pues seguía siendo aplicado por la dictadura militar en la década de los 80's, motivo por el cual fue encargado la creación de un afiche titulado: "A des-sitiar Chile!"⁶², demostrando de este modo cómo el accionar del CC iba más allá del ámbito cultural.

En resumidas cuentas, durante la década de los 80's hubo una gran agitación social debido a las medidas adoptadas por el régimen militar de Augusto Pinochet, que incluyeron desde la instauración de un nuevo modelo económico hasta la represión y censura, que se manifestaba a través de normativas represivas y de la violencia directa sobre los ciudadanos. Durante la dictadura hubo una gran cantidad de gente relacionada al mundo de las artes y de la cultura que se vio afectada por las decisiones del régimen, las cuales iban en contra de aquellos grupos considerados como subversivos y de oposición política. Esto se reflejó en los decretos de ley, el aumento de impuestos sobre conciertos y la venta y compra de libros, a la censura y al exilio. Además de la presencia de un organismo como la Dinacos, cuya principal función era la censura y la aprobación de material audiovisual, obras y escritos. Debido a estas problemáticas los gestores culturales y artistas de oposición decidieron apoyarse mutuamente y seguir como un grupo de resistencia frente al régimen,

⁶⁰ *Ibíd*, 66-67.

⁶¹ "Justicia!!", Santiago de Chile, 1985, Cucho Marquez: Archivo Agrupación de Plásticos Jóvenes. En: <https://www.archivosenuso.org/coleccion/cucho-marquez>

⁶² "A des-sitiar Chile!", Santiago de Chile, 1985, Cucho Marquez: Archivo Agrupación de Plásticos Jóvenes. En: <https://www.archivosenuso.org/coleccion/cucho-marquez>

por lo que conformaron grupos como UNAC y CC. Por otro lado, en el ámbito musical, aparecieron en la década de los 80's nuevos movimientos musicales que ocuparon, de cierto modo, el lugar que alguna vez tuvieron movimientos como la Nueva Canción y el Canto Nuevo, en cuanto al carácter reivindicativo y contestatario refiere.

Capítulo II: Inicios del Hip Hop en Chile

Antes de adentrarnos a lo que aconteció en Chile, es necesario introducirnos un poco en el origen del Hip Hop, para así lograr entender a grandes rasgos sus valores y sentidos más profundos. Para empezar, este movimiento es originario de África, puesto que musicalmente proviene de los esclavos negros deportados a Estados Unidos, quienes tocaban música soul, jazz y funk, además de la mezcla que se generó posteriormente con la incorporación de componentes del reggae jamaicano. Por su parte, el *breakdance*, también tiene raíces africanas, puesto que incluye elementos de la capoeira y del ya mencionado funk. De este modo, surge una apropiación de esta cultura por parte de una “juventud afroamericana empobrecida y discriminada que expresaba sus condiciones de vida en la calle regulada según los códigos de vida de los barrios”⁶³.

El término Hip Hop fue utilizado por primera vez, en referencia al movimiento que se estaba gestando en los barrios marginados como el Bronx por el Dj estadounidense Kevin Donovan, más conocido como *África Baambaata*. En la búsqueda de la paz y de la unión, en un contexto en donde reinaba la rivalidad entre pandillas mayoritariamente afroamericanas, las fiestas realizadas por los maestros de ceremonia⁶⁴ (MC) ayudaron a apaciguar las aguas. A su vez, las batallas de baile y de freestyle rap⁶⁵, ayudaron a que los conflictos personales o grupales se resolvieran dentro de los guetos, de una manera más saludable. De este modo, hubo un cambio en la mentalidad de la juventud, la cual transitó

⁶³ María Emilia Tijoux, Marisol Acuse y Miguel Urrutia, ““El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?””, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N° 33, 2012, 431.

⁶⁴ Los maestros de ceremonias eran los encargados de animar al público en fiestas en donde había música y un Dj. Con el paso del tiempo el término MC empezó a ser usado para referirse a los raperos.

⁶⁵ Freestyle rap es cuando una persona rapea al momento, de manera totalmente improvisada, en un ritmo determinado.

desde la violencia hacia la unión a través del arte⁶⁶. De esta manera, *Afrika Bambaata* generó un movimiento cultural de raíces africanas que tuvo como objetivo difundir la paz entre las comunidades marginales. Con el arte como su herramienta de lucha, crearon al sur del Bronx en el año 1976 una organización llamada Universal Zulu Nation, la cual, antes de obtener un carácter internacional, propuso una alternativa pacifista para los diferentes conflictos generados por las pandillas que controlaban diferentes zonas de los guetos de New York⁶⁷. Quienes rechazaban la violencia, utilizada a menudo como forma legítima para resolver conflictos, abrazaron esta organización, la cual reunía a jóvenes de diferentes sectores, quienes pudieron expresar su sentir a través del graffiti, el rap, los tornamesas y la danza. Estos son los valores que serían promulgados en Chile por quienes contaban con la información y el conocimiento de la existencia de esta clase de movimientos. De esta forma, vemos que el Hip Hop tuvo en sus orígenes un carácter conflictivo, pues se gestó en un contexto en donde reinaban las pandillas, grupos sumamente cerrados y violentos, en especial contra quienes pertenecían a agrupaciones rivales de la zona. Es así como vemos, a través de las performances artísticas y corporales, una lucha de egos la cual “evoca constantemente un aura de confrontación, tal cual se tratara de una pelea callejera”⁶⁸. La diferencia estaba en que con la aparición del movimiento las competitividades y pugnas comenzaron a ser arregladas de manera pacífica, puesto que la finalidad del Hip Hop es promover la unión y el respeto dentro de la comunidad.

En cuanto al rap, este obtuvo un mayor crecimiento en la década de los 80's en los Estados Unidos. Diferentes grupos de afroamericanos comenzaron a narrar toda clase de acontecimientos sobre un ritmo musical, contando la cruda realidad de sus barrios, en donde abundaba la violencia, el uso y venta de drogas, la represión policial, el racismo y la corrupción por parte de las instituciones gubernamentales. Raperos como *KRS-One* o el grupo *Public Enemy*, fueron representantes importantes de este rap consciente y contestatario, llamando incluso a luchar contra la policía estadounidense, la que entonces

⁶⁶ Travis Gosa, “The fifth element: knowledge”, en *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, ed. por Justin A. Williams (Cambridge University Press, 2015), 61.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°.2, 2020, 93.

era sumamente criticada por presunto abuso de poder y racismo en contra de la población afroamericana. De este modo, la cultura Hip Hop comenzó a adoptar un carácter de crítica social y de lucha activa contra la injusticia.

Con respecto al Hip Hop chileno, tanto los documentos como los propios pioneros del movimiento indican que llegó al país a comienzos de la década de los 80's, en plena dictadura; de este modo, el Hip Hop se construyó y desarrolló en un contexto en donde la cultura y las artes se habían visto mermadas en los espacios públicos; en donde abundaban las movilizaciones sociales, la censura y la represión por parte de organismos del Estado. Por otro lado, en un comienzo, cuando aún no existía una noción clara de lo que era el Hip Hop, el movimiento fue entendido como algo meramente recreacional e identitario, perspectiva que disminuyó a medida que se iba conociendo más a profundidad sobre él. Así, se puede apreciar un cambio a finales de la década de los 80's con respecto a sus inicios, siendo ahora una herramienta por medio de la cual la juventud podría transmitir y expresar su malestar. De esta forma, el Hip Hop permitió un sentido de pertenencia en una nueva generación de jóvenes, los cuales, a través del *breakdance*, el rap, el graffiti e incluso la vestimenta, vislumbraban ser parte de una cultura contrahegemonica contestataria, que se gestó gracias al cine y a la televisión, en base a un contexto de globalización, y a la apertura del país hacia la cultura estadounidense. A lo anterior se sumaron las experiencias de exiliados, viajeros turistas e inmigrantes, siendo un ejemplo de ello el caso de Jimmy Fernández, quien a su llegada al país decidió compartir sus vivencias y conocimientos que aprendió en el extranjero, en lugares donde el Hip Hop ya se encontraba consolidado⁶⁹.

Fue en 1983, en la mítica calle Bombero Adolfo Ossa, ubicada en el paseo Ahumada, en el centro de Santiago, donde los hiphoperos chilenos empezaron a mostrarse a través del baile, arte por el cual se conoció en primera instancia al movimiento de origen estadounidense. De este modo, el Hip Hop surgió a través del *breakdance*, un baile que en aquel entonces era conocido por el nombre de *jazzdance*, *street boogie* o *pooping*.

⁶⁹ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°.2, 2020, 81.

En un comienzo el número de gente proveniente de diferentes rincones de la capital que iban a juntarse a Bombero Ossa fue bastante prominente, pero su número disminuyó de manera exponencial con el transcurso de los meses, quedando un porcentaje reducido de jóvenes. El motivo por el cual este número decreció se puede deber a que en aquel entonces el *breakdance* era visto meramente como una moda, por lo que con el pasar de los meses fue perdiendo popularidad dentro del sector juvenil, el cual se desviaba hacia otras tendencias del momento.

De principio éramos mucha gente, pero después los que seguimos (...) claro, bajó la ola. Por ejemplo, en Bombero Ossa éramos 50 aproximadamente, pero de momentos éramos muchos más. Se llenaba el pasaje donde nos reuníamos, llegamos a un momento donde estaba saturado de gente, intercambiando música, bailando, haciendo Hip Hop. Éramos muchos ahí, pero también habían en otros lugares, fuera de Santiago, entonces ya había un movimiento fuerte⁷⁰.

Empezó entre los años 1983-1984 en adelante, pero cuando se empieza a unir gente de otros lados de la ciudad fue cuando nos empezamos a juntar en Bombero Ossa, eso fue más o menos en el 1985, porque después del 1983-1984, cuando llegaron las películas, cuando era la moda todo, el mundo bailaba. Después de a poquito empezó a bajar la intensidad y en algunas partes de Santiago todavía quedaban algunos chicos que seguían bailando⁷¹.

La mayoría de los jóvenes hiphoperos santiaguinos que siguieron interesándose por el movimiento, ya habiendo transcurrido la moda que se había gestado a partir de películas y programas de televisión, provenían de sectores populares, un ejemplo de aquellos pioneros fueron Claudio Flores, Jorge Tata Zapata, Toño Negro, Chino Makina, Dj Rata, entre otros. El *breakdance* era bailado por jóvenes provenientes de poblaciones o barrios pobres de los alrededores de Santiago. Lentamente, surgieron grupos como *Montaña Breakers*, *B14*, *T.N.T.* y *Floor Masters*. Luego, *Los Marginales* y *Panteras Negras*, cuyo líder, Lalo Meneses, dio a conocer importantes situaciones de la vida cotidiana de las

⁷⁰ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

⁷¹ Entrevista personal a Lalo Marginal, 23 de febrero de 2022.

poblaciones a través de sus letras⁷². Por su parte, cabe recalcar que el movimiento, si bien estaba presente en sectores periféricos de la zona norte de la capital, Renca o Cerro Navia, se gestó mayoritariamente en comunas como San Miguel, Puente Alto, Maipú o La Florida. En este sentido, hay que entender que, si bien Santiago centro era el lugar de encuentro para los hiphoperos, los jóvenes seguían haciendo *breakdance* en sus respectivas calles, con la gente de su zona.

La televisión y el cine tuvieron un rol fundamental en la construcción del Hip Hop en Chile, debido a que ayudaron a popularizar y dar a conocer el *breakdance* en un país que permaneció por muchos años culturalmente hermético frente a movimientos culturales. Un gran hito se dio en octubre de 1984, en el famoso y reconocido programa de entretenimiento *Sábados Gigantes*, el cual era emitido en Canal 13 y conducido por el connotado animador Mario Kreutzberger, más conocido como Don Francisco. Habiendo transcurrido seis horas del programa, se presentó un dúo de bailarines llamados Pavón y Clemente, también conocidos bajo el seudónimo de *Pop Master Fabel* y *Mr. Wiggles*, miembros del emblemático grupo estadounidense de Hip Hop *Rock Steady Crew*⁷³. Eran puertorriqueños provenientes de la ciudad de New York. Pavón fue criado en el Harlem del Este, más conocido como el “Harlem hispano”, y Clemente en la zona sur del barrio del Bronx. El motivo por el cual fueron invitados al programa se debía a que habían ganado bastante reconocimiento fuera del circuito del Hip Hop, a partir de su papel como bailarines en la película *Beat Street*. En el programa hicieron una rutina nunca antes vista en el país, la cual incluía pasos de baile innovadores. De esta forma, este acontecimiento marcó a muchos jóvenes que esa tarde sintonizaron el programa y comenzaron a imitar la performance que habían visto en la televisión.

De ahí está mi búsqueda, de ahí paso como a experimentar con el breakdance, sabiendo y conociendo Sábado Gigante, o sea, es participe de esta historia, porque trae a

⁷² María Emilia Tijoux, Marisol Acuse y Miguel Urrutia, “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N°33, 2012, 433.

⁷³ *La cultura del Rap y hip Hop chileno por 7mo Vicio*, dirigido y producido por 7mo Vicio, 2018, Santiago de Chile. En: https://www.youtube.com/watch?v=NmCVz4ZXk_w

*Pavon y Clemente que son dos bailarines de New York, y empieza a generar toda una onda con el Hip Hop*⁷⁴.

Si bien el programa de Don Francisco tuvo un gran impacto en las nuevas generaciones y ayudó a masificar este movimiento de origen estadounidense, no fue el único de su tipo, puesto que hubo otros programas de televisión que, si bien no tuvieron el mismo impacto que la transmisión de Canal 13 con la rutina de baile de Pavón y Clemente, también transmitieron videos musicales y presentaciones de bailarines de *breakdance*.

*Acá llegan unos bailarines en Martes 13*⁷⁵ que no los nombraron como bailarines de *breakdance*, sino como de *jazz dance*. En los años ochenta, en el rap ya estaba *Rapture* del grupo *Blondie*, que mezclaba distintos tipos de música. Hay un video del mismo tema que le hacen un homenaje a la cultura Hip Hop, eso ya lo veíamos en programas de televisión⁷⁶.

A su vez, el cine fue “un segundo canal de información que hizo posible la recepción del Hip Hop en Chile”⁷⁷. En un contexto de fuerte represión y control sobre el arte, la llegada de este tipo de filmes que abarcan la cultura y movimientos contraculturales estadounidenses, ayudó a la configuración de estas nuevas identidades, que incluye desde elementos de comportamiento y socialización hasta códigos estéticos, como la vestimenta. Tanto el material cinematográfico como el televisivo, ya sea de índole nacional como extranjero, debía ser aprobado por el Consejo de Calificación Cinematográfica, Televisiva y de Expresión Pública de Otras Actividades Artísticas⁷⁸. Los supervisores tenían la labor de evitar que se transmitiese material considerado como inmoral o subversivo. De este modo, el hecho de que tanto los programas de televisión como las películas hollywoodenses relacionadas al Hip Hop no fueran prohibidas en el país, da a entender de que en un

⁷⁴ Entrevista personal a Chino Makina, 20 de enero de 2022.

⁷⁵ Programa emitido por Canal 13.

⁷⁶ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

⁷⁷ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°. 2, 2020, 92.

⁷⁸ Karen Donoso Fritz, *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*, (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019), 81.

comienzo este tipo de material no fue considerado como una amenaza al orden público, por lo que fue permitida su difusión.

A pesar de que en aquella época hubo bastantes películas relacionadas con el *breakdance*, las más influyentes, es decir, las que obtuvieron un mayor impacto en la sociedad, fueron sin lugar a duda *Breakin* y *Beat Street*, las dos emitidas en nuestro país el año 1984. La trama del primer filme se centra en el *breakdance*, mientras que la segunda muestra otros elementos importantes del Hip Hop como lo son las *crews*, es decir, un grupo organizado de personas que tienen un interés en común, tales como el graffiti, el *breakdance* o el rap, las batallas de *breakdance* que solían darse entre diferentes grupos e individuos y la creación musical por parte de los disc-jockeys, más conocidos por su abreviatura Dj. De esta manera, las películas enseñaron componentes importantes del movimiento Hip Hop que la televisión no pudo ofrecer⁷⁹.

Te cuento, nosotros conocimos el Hip Hop después del año 84, porque llegó la película Beat Street. Ahí venía un poco más detallado lo que significaba el Hip Hop, porque nosotros antes de eso, 1983 en adelante, empezamos solo bailando breaking. En ese momento nosotros no sabíamos que el breaking era parte de un movimiento llamado Hip Hop. Nuestra generación, que estuvo en Bombero Ossa, empezó bailando breaking y ya en el año 85-86 ya empezamos a conocer lo que era Hip Hop, el cual era un movimiento cultural que involucraba baile, pintura, Dj (...) bueno, las cuatro ramas que existen, pero nosotros conocimos el Hip Hop mucho después que empezamos con el baile⁸⁰.

Yo en lo personal empecé a acercarme a principios de los ochenta, a través del Funk⁸¹. Empecé con el funky⁸² sin saber lo que era el funky, cuando ya empiezan a llegar películas como Flashdance, Breakin o Beat Street⁸³.

⁷⁹ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°. 2, 2020, 92.

⁸⁰ Entrevista personal a Lalo Marginal, 23 de febrero de 2022.

⁸¹ Género musical que surge en Estados Unidos a mitad de la década de los 60 's, a partir de la fusión de estilos como el jazz, R&B, el mambo y el soul, por parte de músicos afroamericanos.

⁸² Estilos de baile callejero que se utiliza principalmente con música funk.

⁸³ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

Debido al consumo de esta clase de material audiovisual, los jóvenes empezaron a imitar no solo el baile, sino que también la forma de vestir y de socializar, lo que se vio reflejado a través de las batallas de baile, las cuales en ocasiones ocurrían a partir de algún encuentro espontáneo entre diferentes grupos de *breakers*, los cuales buscaban demostrar donde fuese su superioridad y dominio del baile; en el uso de zapatillas “de media caña” para bailar mejor; la creación de *crews*; y la validación social a través de destrezas físicas que se necesitan para ciertos pasos de baile, tales como el *escorpión*, el *flare* o el mítico *windmill*. En este sentido, la recepción de la industria cinematográfica norteamericana por parte de los jóvenes ayudó a que se desplegaran estas nuevas identidades juveniles dentro de un contexto de modernidad e interconectividad.

Como es de esperarse, el Hip Hop no fue el único movimiento que se configuró de esta manera, puesto que en aquella época hubo grupos como los punkis o los rockeros que también fueron fenómenos internacionales que lograron extenderse por el mundo a causa de la globalización. Además, esta clase de movimientos constan de un discurso que apela mayoritariamente a la juventud, debido a su carácter contrahegemónico frente a la cultura y sociedad imperante. “De tal modo que queda expuesta una correlación con la coyuntura del arribo del Hip Hop a Chile, tanto por el interés de los jóvenes de integrarse a la modernidad internacional como por el deseo de diferenciarse del mundo adulto”⁸⁴, el cual impone una serie de tradiciones y normas que el joven debiese incorporar y seguir a medida que se acerca a la adultez. El afán por parte de los jóvenes de encontrar formas de reconocimiento, de expresión y de socialización fuera del mundo adulto, hace que acaben asociados con movimientos externos que ofrecen aquello, como es el caso del Hip Hop.

Imagínate que uno andaba en la plaza y ya uno hacía un movimiento break y era batalla, era competencia en la calle, en una esquina. Todo el mundo estaba conectado porque llegaron las películas, la moda, fue fuerte acá, y claro, como moda, después pasó el

⁸⁴ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°2, 2020, 88.

*tiempo y seguíamos juntándonos los que amábamos esto y creíamos que en el mundo éramos los únicos*⁸⁵.

Tal como señala Lalo Meneses, hubo gente foránea que al llegar a Chile aportó nuevos conocimientos en torno a lo que era el Hip Hop. Un ejemplo de ello es el caso de Jimmy Fernández, líder del grupo de Hip Hop chileno *La Pozze Latina*, quien fue un personaje fundamental en esta primera etapa del movimiento.

*Cuantas veces nosotros decíamos: "seremos los últimos weones del planeta que bailan una wea que ya pasó de moda en los Estados Unidos". Porque ya no hay películas y no ponen temas de break en la radio. Bueno, él (Jimmy Fernández) nos dijo que en realidad es todo lo contrario, afuera todo es rap, todo es break*⁸⁶.

Fernández nació en Chile, pero se fue a vivir junto a su familia a Panamá, país fuertemente influenciado en el ámbito cultural por Estados Unidos. Estuvo un tiempo en Italia, en donde ya había llegado el Hip Hop, y en donde empezó a hacer rap y a practicar *breakdance*. Tras volver a Panamá, debido a la inestabilidad social que estaba viviendo el país centroamericano, decide volver a Chile en el año 1987. Empezó a bailar y a competir en diferentes sectores de Santiago, ganando en la mayoría las competencias en donde se presentaba, puesto que realizaba novedosos pasos de baile, los cuales no eran conocidos por otros *b-boys* hasta ese momento. A su vez, al tener mucho conocimiento sobre el movimiento por haber vivido muchos años en el extranjero, terminó siendo instructor de Hip Hop.

*Cuando yo llegué a Chile en el '87 había un puñado de tipos que bailaban, pero que no bailaban como se estaba bailando en otros lados, bailaban como en el año '84. Era como una fotografía antigua, en sepia*⁸⁷.

⁸⁵ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

⁸⁶ *Cassette, historia de la Música Chilena - Sexto Capítulo: HIP HOP*, dirigido por Juan Guillermo Prado, 2016, Santiago de Chile, Prod: María Soledad Moya. En: <https://www.youtube.com/watch?v=aLEoWX-azVQ>

⁸⁷ Entrevista realizada por Nelson Leandro Rodríguez a Jimmy Fernández, 27 de septiembre de 2017.

*A mi llegada les enseñé a los cabros todo lo que sabía en torno a la cultura del Hip Hop. Les enseñé pasos de baile, les compartí cassettes y VHS que me traje de afuera*⁸⁸.

Antes de la llegada de Jimmy Fernández, ciertos componentes fundamentales del Hip Hop, como el *freestyle* o el *beatbox*⁸⁹, no eran conocidos en Chile. Todo el material del cual disponía, como *la Biblia del Hip Hop*, nombre que le fue otorgado a una fotocopia que contenía mucha información sobre el tema, fue prestado y otorgado al resto de hiphoperos provenientes de todos los rincones de la ciudad, siendo uno de ellos Claudio Flores, quien recuerda claramente este acontecimiento:

*Llega en el '88 Jimmy Fernández, trae información, trae la biblia del Hip Hop que era una fotocopia donde hablaba de todo*⁹⁰.

La *Biblia del Hip Hop* brindó información que permitió que sus lectores conocieran el origen y el sentido de las prácticas y de la estética del movimiento. Este texto, sumado a los otros materiales facilitados por Fernández, como los *cassettes*, VHS, libros, fotos y vinilos⁹¹, influyeron en demasía en la conformación del Hip Hop chileno.

Por otra parte, la primera canción de rap de la cual se tenga registro en Chile fue interpretada al final del documental nacional *Estrellas de la esquina*, el año 1988. Fernández también enseñó en torno a la expresividad corporal relacionada con el Hip Hop, y sobre los valores asignados del movimiento en sus orígenes, como lo son la unión, la solidaridad y el respeto. En otras palabras, Jimmy Fernández ayudó, al igual que muchas otras personas que llegaron al país con material y experiencias del exterior, a dar a conocer sobre lo que era el Hip Hop en su totalidad.

⁸⁸ Entrevista personal a Jimmy Fernández, 17 de febrero de 2022.

⁸⁹ Percusión vocal en donde se crean ritmos musicales a través del uso de la boca, labios, lengua y voz.

⁹⁰ *La cultura del Rap y hip Hop chileno por 7mo Vicio*, dirigido y producido por 7mo Vicio, 2018, Santiago de Chile. En: https://www.youtube.com/watch?v=NmCVz4ZXk_w

⁹¹ *Cassette, historia de la Música Chilena - Sexto Capítulo: HIP HOP*, dirigido por Juan Guillermo Prado, 2016, Santiago de Chile, Prod: María Soledad Moya. En: <https://www.youtube.com/watch?v=aLEoWX-azVQ>

Otro hito emblemático en el desarrollo del Hip Hop chileno fue la canción “Algo está pasando” del grupo *De Kiruza*, lanzada el año 1988, la cual tocó el abuso y la represión cometida en contra de la población por parte de la dictadura militar. Fue el primer grupo de Hip Hop en componer música sobre esta clase de eventos que involucraban la vulneración de derechos humanos y la censura por parte de las instituciones del régimen, por lo que marcó el camino de las siguientes generaciones, quienes usaron el rap como una herramienta comunicativa por medio de la cual podían expresar todo su malestar social. “Fue una revelación y una inspiración para asumir este nuevo camino que permitía el hip-hop: cantar. ¿Pero sobre qué? Casi de inmediato, estos primeros cultores del rap se dieron cuenta de que ésta era la mejor opción que tenían para cantar sobre lo que les estaba pasando como jóvenes, como hijos de una generación que creció en dictadura y como receptores de un mensaje de modernidad que no los representaba”⁹². Quienes antes se habían dedicado meramente al *breakdance* empezaron rapear, y algunos fueron más allá al intentar componer temas, aunque a veces de maneras rudimentarias y artesanales.

*En ese tiempo, como mucho, si encontrábamos a alguien que tuviera doble casetera para grabar, nosotros hacíamos las pistas así. La mayoría teníamos cassettes y rapiábamos un estilo bacan que nos gustaba y venía la parte instrumental, entonces en el otro cassette estaba listo con el “pausa” y venía la instrumental (*entrevistado hace beatbox) Y le ponías “pausa” de nuevo porque ahí venía el rap del tipo. Retrocedías el cassette y venía de nuevo, así que a veces la pista estaba (*entrevistado hace ruidos de falla) y tenía ciertas pifias. Las pifias a veces eran efectos que salían bacan (*entrevistado imita los sonidos) Después había gente con la posibilidad de tener batería programable, programaba pistas. Después teníamos Dj. Nosotros no sabíamos que había nacido en EEUU remezclando los discos, por ejemplo, Dj-boy hacía sonar cuatro discos al mismo tiempo. Ya después era grabar pistas en CD, buscabas instrumentales, todavía no teníamos la posibilidad, había otros grupos con maquinaria y todo. Después entramos a un sello y nos hacían la música como queríamos nosotros. Empezamos con Sello Cass, con pura música Sound⁹³.*

⁹² Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 41.

⁹³ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

El Lalo ya estaba probando con el Pita haciendo bases con cassettes, con cintas que las pegaba para poder hacer un loop claro en el cierre, era hasta una peineta para sacarle ruido. (Entrevistador: Muy artesanal). Muy artesanal hermano, claro, y como que nace jugando, nace como divirtiéndose un poquito de esta onda. Después empieza a tomar seriedad, cuando empieza a tocar Panteras Negras en la Radio Umbral, y después ya la gente empezaba a decir: “Oye, escuché la canción de ustedes”. Desde ahí empezó a tomar más el peso⁹⁴.

El grupo *De Kiruza*, no solo ayudó a la conformación de grupos como *Los Marginales*, al visibilizar lo que era el rap en Chile, sino que incluso llegó a regalar un *sampler* al grupo *Panteras Negras*, artefacto tecnológico que permite componer instrumentales a partir de una emulación de instrumentos como la batería, el piano o la guitarra. Chino Makina, miembro del grupo *Panteras Negras*, además de ser testigo de este suceso, afirma que fueron “apadrinados” por *De Kiruza*:

Tuvimos la buena onda de conocer a De Kiruza, pero en un momento fuimos al parque O’Higgins. Fuimos pa’ allá y vimos a De Kiruza arriba del escenario y quedamos locos. Claro, nosotros escuchamos que se llamaban Break Kiruza, no escuché que se llamaban De Kiruza, y bueno, hubo la búsqueda de ir por este personaje, en Café del Cerro, en esa época, donde se dio la instancia de conocer a Pedro, me generó una súper buena onda, y tomó esta cosa de como apadrinarnos un poco con lo que es la cultura Hip Hop, pero se manifestó con una batería, una Casio RZ-1. Ya habíamos tenido una máquina antes, pero esta era mucho más “cotota”, estamos hablando de comienzos de los noventa, así que por ahí empezamos con una verdadera máquina para poder hacer beats⁹⁵.

De este modo, podemos afirmar que *De Kiruza* contribuyó al crecimiento del Hip Hop chileno en esta primera etapa al brindar toda clase de ayuda a diferentes grupos que estaban comenzando en el ámbito musical.

⁹⁴ Entrevista personal a Chino Makina, 20 de enero de 2022.

⁹⁵ *Ibíd.*

Ahora bien, cabe preguntarse ¿Por qué, a diferencia del *breakdance*, el rap no se había popularizado previamente en Chile? No existe una respuesta certera, aunque los pioneros del movimiento suelen responder que se debe a que el *breakdance* opacó por algunos años a las demás ramas del Hip Hop como lo son el rap o el grafiti, de las cuales se conocía menos. Si bien hubo películas conocidas que mostraban de manera más amplia lo que era el Hip Hop como fue el caso de *Beat Street*, el foco principal de estas películas seguía siendo el baile. Por otro lado, no hubo ningún referente en la escena local sino hasta finales de los 80's⁹⁶; además de que las canciones que llegaban de los Estados Unidos estaban evidentemente en inglés, por lo que los jóvenes no podían sentirse identificados con el mensaje, puesto que no lo entendían debido a la barrera idiomática.

En definitiva, el Hip Hop chileno empezó a gestarse a comienzos de la década de los 80's gracias a la globalización que produjo una mayor interconectividad con otras culturas como la estadounidense. Esto produjo que programas de televisión y películas extranjeras como *Breakin* y *Beat Street* popularizaran y dieran a conocer el *breakdance*, lo que constituyó el primer acercamiento que tuvieron los jóvenes con el Hip Hop en Chile. A su vez, el movimiento pudo tomar mayor forma gracias a gente foránea que llegó con nuevos conocimientos acerca del movimiento, como es el caso de Jimmy Fernández con la *Biblia del Hip Hop*. En un principio el movimiento fue visto como algo meramente recreativo, como una moda extranjera que se había popularizado en el país, pero con el pasar de los años fue conociendo otros aspectos de él mismo, su carácter confrontacional y de cultura contrahegemónica. Sus integrantes, los cuales en su gran mayoría eran jóvenes provenientes de sectores humildes de Santiago, terminaron utilizando las herramientas que les había brindado el movimiento para transmitir y expresar su malestar en un contexto de dictadura, en el cual abundaba la censura y la represión por parte del régimen. También el Hip Hop chileno otorgó un sentido de pertenencia, una identidad remarcable que iba más allá de lo estético, y alimentó una mirada desafiante por parte de una juventud que buscaba diferenciarse y que desafiaba reiteradamente a la cultura imperante.

⁹⁶ *Algo Está Pasando - Cómo Nació el Rap en Chile*, dirigido por Tomás Alzamora, 2018, Santiago de Chile, Prod: SONIDO ACIDO, Prod Ejecutiva-Red Bull Chile: Paola Vallejo y Rodrigo Ferrari. En: <https://www.youtube.com/watch?v=rPizMOZNj-o>

Capítulo III: La esencia del Hip Hop chileno: Los componentes identitarios del movimiento

El Hip Hop chileno se entiende a partir de las ya mencionadas cuatro ramas (rap, graffiti, *breakdance* y Dj's), las cuales se desprenden de un punto común a nivel expresivo, valórico y social del movimiento⁹⁷. Estas son las herramientas de las cuales disponen los jóvenes para poder expresar y mostrar sus capacidades y su sentir.

Los componentes identitarios se generaron, en cierta medida, debido al accionar de la dictadura militar, tanto por el autoritarismo que se ejerció para reprimir y silenciar algunas expresiones culturales y/o artísticas, como por la incorporación de un modelo económico dedicado a fomentar una cultura de masas⁹⁸.

El movimiento Hip Hop en Chile nació a partir de esta cultura de masas, gracias a la llegada de los productos cinematográficos de la industria cultural estadounidense, además de los ya mencionados programas de televisión nacional, como es el caso de *Sábados Gigantes* y *Martes 13* de Canal 13 o *Sábado Taquilla* de Televisión Nacional de Chile (TVN). A causa del recambio generacional, los jóvenes comenzaron a consumir música asociada a la nueva cultura moderna, la cual está estrechamente relacionada al proceso de globalización⁹⁹, diferenciándose de esta manera de las juventudes de la década de los 70's, quienes consumían bastante música nacional, abarcando desde grupos de Rock and Roll chileno hasta movimientos como la Nueva Canción Chilena, la cual siguió existiendo y sonando tras el golpe de Estado ocurrido el año 1973. Al tener en cuenta a grandes rasgos el contexto en el cual se desarrollaron las juventudes de la década de los 80's en Chile, este capítulo tiene como objetivo principal profundizar en los elementos característicos del Hip Hop chileno en esta primera etapa de construcción y conformación del movimiento.

⁹⁷ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 52.

⁹⁸ Nelson Leandro Rodríguez, "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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°.2, 2020, 96.

⁹⁹ *Ibíd*, 96.

Antes de entrar en los componentes del movimiento, cabe definir a grandes rasgos qué es el Hip Hop chileno. Uno de los conceptos más utilizados por los académicos para referirse a algunos de los movimientos de finales del siglo XX es el de tribu urbana, el cual hace alusión a grupos de jóvenes que viven y se relacionan al interior de las grandes urbes, y que comparten una cosmovisión, una manera de ser, costumbres y un código estético. El sentido de representación es mayor o menor dependiendo de la participación y grado de influencia que tenga el sujeto con el movimiento. Autores como Michel Maffesoli plantean que las tribus urbanas contienen un carácter contestatario, en el sentido de que aparecen como una respuesta a los planteamientos de la modernidad.

Las tribus urbanas son la expresión de una pérdida de sentido a la cual nos arroja la modernidad, pero también constituyen la manifestación de una disidencia cultural o una resistencia ante una sociedad desencantada por la globalización del proceso de racionalización, la masificación y la inercia, que caracterizan la vida en las urbes hipertrofiadas de fin de milenio, donde todo parece correr en función del éxito personal y el consumismo alienante¹⁰⁰.

Por su parte, Pere-Oriol Costa menciona que las tribus urbanas “potencian las pulsiones gregarias y asociativas de los sujetos, es decir, se defienden intereses comunes y vínculos basados en valores específicos; además se propicia la generación y consolidación del sentido de pertenencia a través de experiencias y rituales compartidos”¹⁰¹. Tanto Costa como Maffesoli plantean que las tribus urbanas aparecen como una respuesta a la necesidad biológica del sentido de pertenencia y de aceptación social, además de servir en el proceso de construcción identitaria de los jóvenes en tiempos modernos.

Otro planteamiento de Costa en torno a las tribus urbanas es que estas, mediante el proceso de “tribalización”, quieren imponer una identidad colectiva uniforme, a la vez que

¹⁰⁰ Michel Maffesoli, *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en la sociedad de masas*, (Barcelona: Icaria, 1990), 17.

¹⁰¹ Pere-Oriol Costa, Fabio Tropea y José Manuel Pérez Tornero, *Tribus Urbanas. El ansia de la identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*, (Madrid: Paidós Ibérica, 1996), 95.

buscan desvincularse de la uniformidad imperante en la sociedad¹⁰², generando de este modo nuevas costumbres y símbolos que le dan al grupo cierta identidad y sentido de pertenencia. A su vez, “la relación de pertenencia del individuo al grupo es intensa, globalizadora y aporta un sentido existencial. Todas sus maniobras y actuaciones parecen estar dirigidas y justificadas en función de esa pertenencia”¹⁰³. También, Costa plantea la importancia de compartir un mismo espacio, en donde los jóvenes de la tribu puedan reunirse e interactuar. La naturaleza del lugar de encuentro varía y depende de las características de cada grupo, aunque siempre debe cumplir con la función de fortalecer el sentido de pertenencia y de diferenciación.

De manera bastante similar, existe otro concepto el cual suele ser utilizado para definir al Hip Hop. La cultura juvenil apunta a ciertos rituales y al accionar por parte de los jóvenes, quienes se expresan a través de estilos distintivos. Este concepto suele ser utilizado como sinónimo de tribus urbanas, puesto que alude a aspectos similares. Existen autores como Pedro Poch que establecen que las tribus urbanas son nuevas formas de culturas juveniles, las cuales aparecen entre mediados y finales del siglo XX, a partir de la ruptura generacional con el mundo adultocéntrico¹⁰⁴. Este planteamiento de Poch da a entender que la diferencia que habría entre estos dos conceptos es que la cultura juvenil es más amplia en términos temporales, mientras que el concepto de tribu urbana solo hace referencia a agrupaciones fundadas bajo un marco temporal bastante acotado. En base a lo mencionado, la cultura juvenil será entendida como un concepto equivalente al de tribu urbana, siempre y cuando sea empleada para referirse a agrupaciones juveniles originadas a finales del siglo XX.

Para el antropólogo Carles Feixa las culturas juveniles “se refieren a la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. En un sentido más restringido,

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 23-24.

definen la aparición de «microsociedades juveniles», con grados significativos de autonomía respecto de las «instituciones adultas», que se dotan de espacios y tiempos específicos y que se configuran históricamente en los países occidentales tras la segunda guerra mundial, coincidiendo con grandes procesos de cambio social en el terreno económico educativo, laboral e ideológico¹⁰⁵. De este modo, la cultura juvenil se da en un espacio y tiempo diferente al institucional, en el caso del Hip Hop la apropiación de espacios urbanos como la plaza, la calle o la esquina. También Feixa plantea que la razón por la cual nacen estas culturas juveniles es por la necesidad de crear nuevos ritos y símbolos capaces de orientar hacia una construcción de una identidad social y de llenar un vacío dejado por el mundo moderno y sus instituciones¹⁰⁶. Estos grupos están compuestos por jóvenes de una misma generación, los cuales comparten el mismo periodo histórico del cual son sujetos de cambio. Volviendo al caso del Hip Hop en Chile, los jóvenes se sienten parte de una misma generación al tener experiencias y recuerdos en común, en este caso, el proceso de globalización y lo acontecido en dictadura en la década de los 80's será lo que enmarca esta unión de vivencias entre los jóvenes.

Otra forma por la cual suele ser entendido el movimiento Hip Hop es a través del concepto de contracultura, el cual hace alusión a expresiones y/o movimientos que se marginan, rechazan o se enfrentan a la cultura institucional, a la vez que generan por sus propios medios, conductas, ritos, lenguajes y actitudes alternativas¹⁰⁷.

La contracultura se genera cuando una subcultura, es decir, una subdivisión cultural creada a partir de una combinación de factores y situaciones que integran una unidad funcional¹⁰⁸, tiene valores irreconciliables con la cultura hegemónica de la que es parte, lo que produce “una batalla entre modelos, una guerra entre concepciones del mundo, que no es más que la expresión de la discordia entre grupos que ya no se encuentran integrados ni protegidos dentro del conjunto del cuerpo social”¹⁰⁹. Las contraculturas se oponen a todo

¹⁰⁵ Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, (Barcelona: Ariel, 1999), 84.

¹⁰⁶ *Ibid*, 62.

¹⁰⁷ José Agustín Ramírez, *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas* (Ciudad de México: Grijalbo, 1996), 130.

¹⁰⁸ Franco Ferracuti y Marvin E Wolfgang, *La subcultura de la violencia*, (México: Fondo de cultura económica, 1975), 116.

¹⁰⁹ Luis Britto García, *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*, (Caracas: Nueva Sociedad, 1991), 17.

aspecto convencional que permanezca o se perciba como invariable e inmutable dentro de la sociedad¹¹⁰. Un ejemplo de aquello es que en una sociedad conservadora que reprime ciertos aspectos ligados al ámbito de lo erótico y lo sexual exista una subcultura en donde practiquen, promuevan e incentiven una mayor permisividad sexual. Ahora bien, las contraculturas pueden penetrar y tener un mayor éxito en las sociedades dependiendo de su contexto, puesto que si se evidencia una gran crisis cultural es más factible que la postura antagónica obtenga mayor fuerza, llegando incluso a convertirse en la nueva cultura hegemónica.

Las contraculturas son creadas por los marginados, es decir, por quienes no se sienten representados por el sistema y lo critican por limitar su accionar y pensar. Autores como Daniel Farias hacen énfasis en cómo los sectores marginales toman un papel central como creadores de subculturas y contraculturas, debido a que el sistema les cierra las posibilidades de integración¹¹¹. Según Farias, estos grupos marginales se desarrollan y desenvuelven constantemente entre los cánones de la cultura hegemónica y la que ellos conforman¹¹². Esta precondition dada por Farias es inevitable para cualquier subcultura y contracultura, que por definición están obligadas a comportarse bajo estos parámetros que rigen su conducta y desarrollo grupal e individual. Es una contradicción en toda regla hablar, por ejemplo, de una contracultura que sea hegemónica dentro de una sociedad.

De este modo, el Hip Hop estadounidense puede ser comprendido bajo esta definición de contracultura, al tener un origen al interior de sectores marginados. Ahora bien, el Hip Hop chileno en su primera etapa ¿Era una contracultura? ¿El movimiento contaba con una cosmovisión? ¿En este período predominaron los códigos estéticos por sobre el resto de componentes identitarios?

¹¹⁰ Tania Arce Cortés, “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles ¿homogenización o diferenciación?” *Revista argentina de sociología*, ISSN 1667-9261, N°.11, 2008, 263.

¹¹¹ Daniel Muñoz Fariás, 2006, *Nuevas formas de representación social. — Una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del Grafiti Hip Hop en Santiago*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Ciencias Sociales), 33.

¹¹² *Ibíd*, 33.

Para empezar, en esta primera etapa, si bien los códigos estéticos fueron un elemento fundamental en la construcción identitaria y diferenciativa del movimiento, estuvieron presentes otros elementos que permiten catalogar al Hip Hop chileno como una contracultura, puesto que el carácter confrontacional contra la dictadura y la crítica social que expresan a través de las cuatro ramas es algo que se fue internalizando en muchos jóvenes hiphoperos a finales de la década de los 80's, en el momento en que se empezó a conocer más sobre el origen del movimiento y los valores que buscaban impulsar sus pioneros como lo es *Afrika Bambaataa*. Por otro lado, el Hip Hop es una cultura dinámica que permanece en constante movimiento, se renueva con el transcurso del tiempo, extrayendo elementos del contexto y haciéndolos suyos. Pero, en esta primera etapa de identificación e incorporación se conservaron la mayoría de las bases y elementos característicos del Hip Hop a pesar de que el sujeto y el contexto chileno fuera completamente diferente al estadounidense, manteniendo la misma finalidad, como lo puede ser la intención de crear un sentido de comunidad o tener medios para expresar su sentir.

Otra característica del Hip Hop chileno es que está compuesto por jóvenes que viven en una matriz adultocéntrica¹¹³, la cual los suele relegar e invisibilizar. El rol participativo que cumple la juventud está marcado por el futuro incierto y cuya referencia conductual es la sociedad del mundo adulto. Debido a ello, esta “nueva” juventud responde a través de su nula adaptación, del desuso de las herramientas otorgadas por el sistema, y de la confrontación y contradicción frente a la sociedad, la cual defrauda a una juventud que presenta otra clase de valores y expectativas frente a ella.

Otro elemento identitario del Hip Hop chileno es que debe ser comprendido, además de como una subcultura, como un creador de arte popular. En el caso de Chile, los creadores fueron en su mayoría jóvenes que se sentían marginados y excluidos de la sociedad. Asu vez, al referirnos al arte popular no se alude a un arte masivo, sino que a aquel realizado por grupos o comunidades subalternas, las cuales tienen sus propios ritos y

¹¹³ Daniel Muñoz Farías, 2006, *Nuevas formas de representación social. — Una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del Grafiti Hip Hop en Santiago*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Ciencias Sociales), 26.

símbolos, diferentes a los de la cultura hegemónica. En otras palabras, “el carácter popular de una forma artística no está dado ni por la masividad de su recepción ni por su carácter autóctono, sino que por el sujeto creador de esta producción”¹¹⁴. Este arte popular se manifiesta en el Hip Hop a través de un arte urbano, el cual se exteriorizó con el rap, la danza (*breakdance*) y el graffiti. De esta forma, el joven hace del espacio público un lienzo y escenario, en una señal de empoderamiento al recuperar su poder creador¹¹⁵.

Por su parte, la marginalidad es uno de los grandes componentes identitarios del movimiento chileno. La gran mayoría de hiphoperos de la década de los 80's ha crecido en poblaciones y sectores marginales de la capital y ha visto en el Hip Hop una forma de expresión de dicha identidad, la cual constituye otra mirada sobre las verdades sociales, políticas, económicas y culturales de nuestra sociedad. “Se trata de un discurso que busca abrir nuevos espacios de legitimidad y transformar la realidad colectiva de los grupos subalternos a los que representa”¹¹⁶. En este sentido, los orígenes del Hip Hop están asociados a la marginalidad socioeconómica de la mayoría de sus integrantes. A su vez, está la marginalidad asociada al ser joven, quien se presenta como excluido de la sociedad adulta. Uno de los grandes motivos del por qué se afianzó el Hip Hop chileno en los sectores populares es debido a que para practicarlo no se requería de mucho. Para hacer rap no era necesario un instrumento ni estudios formales, y para bailar bastaba con tener unas zapatillas, y si eran de media caña mejor. Hay una autogestión de su expresividad, lo cual le da una mayor libertad creativa y de acción a sus adherentes.

El atribuirse una identidad basada en lo marginal ayuda al Hip Hop a obtener ciertos elementos característicos de un movimiento social, puesto que, según la definición de Charles Tilly y Lesley J. Wood, con este accionar se está manifestando cierto valor en torno a él, es decir, uno de los elementos de WUNC. Este acrónimo refiere a cuatro componentes que debiesen estar presentes en un movimiento social: valor, unidad, número y compromiso. En este caso, el valor está presente debido a que los integrantes del Hip Hop

¹¹⁴ María Emilia Tijoux, Marisol Acuse y Miguel Urrutia, “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N°.33, 2012, 437.

¹¹⁵ *Ibíd*, 443.

¹¹⁶ Eduardo Asfura Insunza, 2011, *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 90.

chileno buscan que se les atribuya, de manera individual y colectiva, la imagen de los excluidos del sistema, pues es al sector que procuran pertenecer y representar de manera fidedigna.

Muchos jóvenes vieron en las diversas expresiones del Hip Hop una salida a sus problemas. Para muchos bailar o rapear era una terapia, una forma de soltar todas las negatividades, de olvidarse de todo lo malo que estaba aconteciendo en su vida. En el documental “Estrellas en la esquina” aparece un joven llamado Miguel Canales que reafirma aquello:

Hola, mi nombre es Miguel Canales. Bueno, yo fui una persona que pasó por muchas etapas. Pasé por la etapa del pito, pero al principio lo hice por mono y por problemas. Pensé que con eso podía arreglar mis problemas, pero después descubrí que no, dejé eso y descubrí el baile, un estilo de vida. Fui cambiando y ahora soy una persona tranquila. La gente me tenía fichado como una persona viciosa, ahora no. Me da alegría porque la gente sabe lo que soy, sabe que bailo y que soy sano, o sea, no soy sano neto, fumo también¹¹⁷.

El Hip Hop chileno rescató y ayudó a jóvenes en lugares periféricos donde el Estado no tenía presencia, a través de “actividades recreativas”, de un sentido de pertenencia el cual involucra una nueva forma de comprender y de existir en el mundo. Esto contrasta con la imagen negativa que fue construida por los medios de comunicación con el pasar de los años, al asociar al movimiento con el vandalismo y la violencia¹¹⁸. Cabe mencionar que en esta primera etapa el *breakdance* fue el principal medio de expresividad utilizado por los jóvenes del movimiento, puesto que el rap comenzó a obtener mayor notoriedad tras la salida de la canción “Algo está pasando” del grupo *De Kiruza* en el año 1988, el primer tema del género musical en repercutir socialmente y en alcanzar notoriedad fuera del circuito del Hip Hop. Con referencia a esto, Pedro Foncea, miembro del grupo *De Kiruza*, establece lo siguiente:

¹¹⁷ Colectivo Teleanálisis, *Estrellas en la esquina*, dirigida por Rodrigo Moreno, 1986.

¹¹⁸ Eduardo Asfura Insunza, 2011, *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 99.

*La canción estimuló a otra gente que iba a Bombero Ossa. Se dieron cuenta de que estaba más cerca la posibilidad de hacer música, de llevar a cabo la idea que metabolizaban en el baile y trasladarlo hacia la música*¹¹⁹.

De esta forma, la década de los 90's fue un periodo de auge para el rap, utilizado como una herramienta fundamental para transmitir lo que estaba ocurriendo y para recordar lo sucedido a nivel nacional.

Si bien el Hip Hop chileno se caracterizó en su primera etapa por ser un movimiento con una gran cohesión entre sus miembros, esto debido en gran medida al número acotado de integrantes y a la existencia de un punto de encuentro común como la calle Bombero Adolfo Ossa lo que ayudó a que la mayoría se conociera, se generaron ciertas visiones minoritarias que manifestaron que el movimiento únicamente le pertenecía a quienes provenían de sectores pobres y periféricos, puesto que la esencia del Hip Hop es su carácter marginal. Bajo esta lógica, los jóvenes pertenecientes a la clase media y alta se estarían apropiando de un movimiento que no les pertenecía.

Esta idea “purista” era discriminatoria y contraria a los valores originales que intentó promover el movimiento, como la unidad y el respeto. Uno de los motivos por el cual se establece esta noción del Hip Hop por parte de algunos jóvenes pertenecientes a zonas marginales se debe a que para ellos “la clase” era todo lo que rodeaba su mundo. La discriminación, la cesantía, la violencia, la falta de oportunidades, y de otro lado, la asociatividad, el espacio común de interacción, la solidaridad, y la alegría”¹²⁰. Bajo esta noción clasista y discriminatoria, era inadmisibles que se integrase al movimiento el “hiphopero pituco”, pues no representa la condición de marginalidad en términos socioeconómicos. No obstante, según el relato de Claudio Flores, esta clase de pensamientos fueron minoritarios dentro del Hip Hop chileno:

¹¹⁹ *Algo Está Pasando - Cómo Nació el Rap en Chile*, dirigido por Tomás Alzamora, 2018, Santiago de Chile, Prod: SONIDO ACIDO, Prod Ejecutiva-Red Bull Chile: Paola Vallejo y Rodrigo Ferrari. En: <https://www.youtube.com/watch?v=rPizMOZNj->

¹²⁰ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 42.

Por ejemplo, teníamos amigos más pitucos que venían de otros barrios, pero que estaban con nosotros. No sentíamos que fuéramos distintos ni ellos tampoco. Había críticas de algunos[...] Algunos decían que el Hip Hop era de nosotros, de los que no teníamos lujo, de los que vivíamos en las poblaciones. Igual los que estaban en esa “pará” eran pocos, la mayoría de los cabros no juzgábamos a quien tenía más o menos lucas¹²¹.

La mayoría de quienes integraron el Hip Hop chileno eran conscientes de su marginalidad y de la discriminación que recibían por su condición socioeconómica y etaria, por ello a través del Hip Hop buscaron reivindicar su condición, haciendo parte del discurso y del “ser” Hip Hop la condición del “desplazado del sistema”. Si bien hubo disputas internas debido a diferentes interpretaciones en torno al Hip Hop y a la marginalidad que adoptaron ciertos grupos minoritarios que buscaban excluir a jóvenes por su condición económica, el Hip Hop chileno en sí no era excluyente, pues quien quería juntarse a bailar *breakdance* o rapear podía hacerlo sin ningún problema. Por otro lado, hay que tener en cuenta que el movimiento pudo seguir desarrollándose gracias a la aportación de individuos que tenían una buena situación financiera, como es el caso de quienes provenían del extranjero y que al llegar a Chile otorgaron más que solo información acerca del Hip Hop.

Otro elemento identitario del Hip Hop es su apropiación de los espacios públicos. Lo que para un simple ciudadano es una calle para transitar o una plaza para pasear, para los jóvenes hiphoperos son lugares para generar Hip Hop. De este modo, los espacios urbano-callejeros empezaron a tener mayor vida, debido a que existe en la cotidianidad una subcultura que se relaciona y actúa en ella ¹²². El graffiti se suele asociar con la apropiación de estos espacios, al ser un accionar visual, simbólico e incluso permanente que delimita y enmarca el espacio del movimiento. También sirve para el ejecutor como forma de dejar su huella, por ello existe la práctica de dejar una firma abajo del graffiti, práctica que mutará en una variable en donde el grafitero solamente dejará su *tag*, es decir, su firma, no por su nombre, sino a través de un seudónimo utilizado dentro del movimiento. En este sentido, el graffiti es otro medio de expresión del cual pueden derivar expresiones

¹²¹ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

¹²² Gricelda Figueroa Irrázaval, *Sueños enlatados: el graffiti hip hop en Santiago de Chile*. (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006), 43.

artísticas, identitarias, individualistas o vandálicas. En suma “el hip hop subvierte el espacio público. Se apodera de él mediante su presencia, ya sea tomando plazas, esquinas y calles como lugar de reunión o "decorándolos" con *tags* y graffiti”¹²³. El uso del espacio público nace como una necesidad organizativa de esta subcultura, en la cual puede desarrollarse y accionar de manera más ordenada. A su vez, hay que tener en cuenta que el Hip Hop chileno también operó, en menor medida, en espacios privados, esto debido a que se realizaban juntas y “tocatas” en casas, gimnasios municipales, entre otros lugares que estaban fuera del ojo público. Si bien el régimen dictatorial a finales de la década de los 80's se encontraba debilitado, seguía existiendo cierto control que se manifestaba principalmente a través de la censura. Además, seguía habiendo un temor hacia las instituciones represivas gubernamentales, como carabineros o los militares, lo que ocasionó que la gran mayoría de jóvenes hiphoperos fueran prudentes y ejecutasen esta clase de espectáculos en sitios privados.

Por su parte, el Hip Hop chileno se caracteriza por su discurso de resistencia formado en una sociedad postindustrial, en un espacio urbano, donde el modelo neoliberal gestiona los proyectos de vida de acuerdo a la lógica del consumo y obstaculiza el derecho de los sujetos a una legitimidad social distinta¹²⁴; mientras que la dictadura, además de incentivar este modelo, reprime y censura a la población. Es por ello que a través de las canciones de rap los jóvenes pudieron manifestar su malestar social, su denuncia hacia la sociedad, de las injusticias presentadas durante el transcurso de su existencia. Desde su perspectiva querían enviar un mensaje a la sociedad, mostrar una realidad incómoda e invisibilizada, como las violaciones de los derechos humanos cometidas durante el régimen de Pinochet. El rap desde sus orígenes es un discurso testimonial, cuyo objetivo es dar cuenta de las condiciones de marginalidad que viven los grupos subalternos de la sociedad¹²⁵. En el caso chileno imperó esta misma lógica discursiva de carácter testimonial, relacionada con expresar una resistencia a su vez que se denuncia la injusticia. A diferencia de otros estilos musicales, el rapero, a partir de la improvisación o *freestyle*, suele

¹²³ Cristina Correa, Karla Henríquez, Rodrigo Hidalgo y Juan Olavarría, “Hip Hop en Chile”, *Revista Comunicación y Medios*, N°.13, 2002, 113.

¹²⁴ Eduardo Asfura Insunza, 2011, *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 96.

¹²⁵ *Ibid*, 90.

componer sus canciones, en las que sin una estructura ni un tema en particular empieza a crear un relato en el momento. “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”¹²⁶. En relación a lo mencionado, Chino Makina agrega que:

*Por ahí empieza a generarse la historia de los Panteras Negras como algo reivindicativo para una sociedad que estaba plenamente dormida, y en donde nosotros queríamos solamente expresarnos, dar el mensaje sin buscar la fama ni las canciones poperas, ni cantar estupideces. Solamente una rima con mensaje, porque era lo que nosotros entendimos que era el Hip Hop*¹²⁷.

Al mismo tiempo, muchos de quienes escribían esta clase de canciones pretendían generar conciencia en relación con lo que estaba ocurriendo en Chile. Era parte de su misión como jóvenes hiphoperos expresar su malestar y su molestia con la sociedad. Hay que aclarar que, si bien dentro del rap chileno prevalece la necesidad de generar conciencia, este no cuenta con un carácter dogmático; el rapero puede expresar lo que siente, lo que escribe no tiene por qué tener una connotación política, ideológica o un carácter de crítico frente a la sociedad. De este modo, lo que sucedió entre finales de los 80's y comienzos de los 90's fue que el rapero, quien posee una libertad creativa, se vio en la obligación debido al carácter contestatario del Hip Hop, de abordar en sus canciones ciertas problemáticas del periodo, como es el caso de los abusos cometidos durante la dictadura militar.

En ese tiempo estábamos todos en la misma “pará”. El rap es más personal de lo que cuentas, así que algunos van a tener una visión solo política, otros van a querer hablar de lo que sienten, como yo cuando empecé a hacer rap cantaba sobre cosas de baile, sobre

¹²⁶ María Emilia Tijoux, Marisol Acuse y Miguel Urrutia, “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N°.33, 2012, 437.

¹²⁷ Entrevista personal a Chino Makina, 20 de enero de 2022.

*cosas políticas. Pero estábamos todos en la misma “pará” de construir con esta cultura. Creo que el ego siempre ha existido. Esta el ego de ser reconocido, que te aplaudan, pero no estaba tan grande como ahora que intentan aplastar al otro*¹²⁸.

Cabe aclarar que, si bien el discurso de resistencia se empieza a desarrollar en esta etapa inicial del Hip Hop a finales de los 80's, su consolidación fue en la década de los 90's, pues fue en este periodo en donde comenzó a ser mucho más recurrente el uso de las herramientas del Hip Hop para propinar declaraciones en contra del gobierno y del sistema. Una de las excepciones fue el grupo *De Kiruza*, ya que lanzó su primer álbum titulado “De Kiruza” el año 1988, el cual contaba con canciones que abarcaban los abusos cometidos durante la dictadura militar, como es el caso de “Gonzalo Huerta” o “Algo está pasando”.

Otro elemento característico del Hip Hop chileno es la forma de relacionarse y organizarse. Para empezar, al movimiento se ingresaba a través de la influencia de los amigos, de algún conocido, por lo que nunca se llegaba solo¹²⁹, por ello, el movimiento creció a través de los círculos más cercanos. La forma que tienen sus miembros para asociarse entre sí es a través de la creación de grupos dentro del movimiento. Por lo general las asociaciones de jóvenes que están juntos por una inclinación hacia el Hip Hop suelen ser entendidos bajo el concepto de *crews*. Estos grupos pueden estar constituidos por gente enfocada en alguna rama en particular, como lo es el graffiti o el *breakdance*.

Respecto a las formas que tenían para juntarse, la principal fue sin lugar a dudas el boca a boca y en menor medida los *fliers* que eran repartidos desde las mismas redes asociadas al movimiento. Así lo aseguran Claude Flores y Lalo marginal:

(*¿Cómo lo hacían para juntarse entre ustedes para ir a ciertos lugares y/o eventos?)
*Con fliers, pero era más de boca a boca. Los fliers de mano en mano, diseñados así con fotocopia. Juntarse, avisar, se corría la voz y se llenaba*¹³⁰.

¹²⁸ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

¹²⁹ Cristina Correa, Karla Henríquez, Rodrigo Hidalgo y Juan Olavarría, “Hip Hop en Chile”, *Revista Comunicación y Medios*, N°.13, 2002, 114.

¹³⁰ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

En ese tiempo nos comunicábamos de boca en boca, no existía comunicación entre la gente del movimiento. Nos juntábamos nomás, de hecho, yo bailaba en mi barrio San Pablo, tenía un grupito de baile y un día me contó un amigo que estaba en el centro de Santiago y que había visto unos cabros que estaban bailando en una calle que se llamaba Bombero Ossa. Decidimos ir allá el sábado siguiente, había hartos chicos bailando y era como, wow, gente que era de tu onda, de tu mismo estilo, era como estar en otro país. Pero todo se comunicaba por el puro boca a boca. Los amigos les comunicaban a los otros amigos¹³¹.

Tanto estas formas de relación y organización como la apropiación de los espacios públicos manifiestan elementos de WUNC, en este caso de número y compromiso por parte de sus integrantes. Número en cuanto a la presencia de los integrantes del Hip Hop en diferentes espacios que ocasionó que diversos individuos se percatasen de la existencia del movimiento. Y compromiso en cuanto era algo habitual y sostenido en el tiempo las reuniones que tenían sus integrantes en determinados espacios, como lo era Bombero Ossa.

En cuanto a si es que existía una jerarquía clara dentro del movimiento, hay que diferenciar entre lo que se dice y se hace. Parte del discurso Hip Hop establece una estructura horizontal entre sus miembros, por lo que no existe rango ni subordinación alguna. En la práctica existe una jerarquía que se manifiesta a través de la edad; los más viejos deben ser tomados más en cuenta, deben ser escuchados por los más jóvenes, porque su deber en el grupo es el de enseñar y educar a las futuras generaciones. Ya en los siguientes años se afianzó esta diferenciación generacional entre vieja y nueva escuela, siendo la primera la que tuvo un respeto mayor dentro del movimiento, debido a su antigüedad y al avanzado conocimiento que tienen de la cultura. “Los más viejos dentro y fuera del movimiento se respetan más, lo que han tenido más calle, los que han vivido más”¹³².

¹³¹ Entrevista personal a Lalo Marginal, 23 de febrero de 2022.

¹³² Cristina Correa, Karla Henríquez, Rodrigo Hidalgo y Juan Olavarría, “Hip Hop en Chile”, *Revista Comunicación y Medios*, N°.13, 2002, 115.

También, el Hip Hop chileno comprende un estilo y estética, la cual es bastante llamativa y distintiva. La vestimenta es algo esencial que hace fácil identificar quienes están relacionados con esta subcultura. En el caso de Chile, debido al predominio en aquella época de la imagen del *b-boy*, las zapatillas sin cordones (media caña), el gorro de pescador, la ropa ancha y por lo general toda vestimenta deportiva fueron las prendas que solían vestir los jóvenes para sentirse parte del movimiento en la década de los 80's. Por otro lado, hay que entender que el código estético no implica un "ser" Hip Hop, puesto que el estilo puede ser adoptado por cualquiera, incluso por quienes no saben nada acerca del movimiento, como es el caso de quienes visten de esta manera por mera moda.

*Todo se guiaba por la moda, porque en ese momento no había internet, no había conocimiento, éramos cabros chicos*¹³³.

*Todo el mundo estaba conectado porque llegaron las películas. La moda fue fuerte acá, y claro, como moda después pasó el tiempo y seguíamos juntándonos los que amábamos esto y creíamos que en el mundo éramos los únicos*¹³⁴.

De la misma manera que la vestimenta es un elemento importante, el estilo vendrá a ser algo que abarca desde la forma de caminar hasta el carácter del individuo. Se puede decir que el estilo está compuesto de diferentes rasgos distintivos que hacen que el individuo sea reconocible e identificable. Por ello el a.k.a (*also known as*), es decir, el alias, es algo tan importante para el joven hiphopero, puesto que lo hace diferente y distinguible de otro miembro del grupo. "El estilo puede definirse como la manifestación simbólica de las culturas juveniles, expresada en un conjunto más o menos coherente de elementos materiales e inmateriales, que los jóvenes consideran representativos de su identidad como grupo"¹³⁵.

Autores como Nelson Leandro Rodríguez plantean que las películas con temática en el Hip Hop que llegaron a Chile, como es el caso de *Beat Street*, suelen esbozar a modo

¹³³ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, (Barcelona: Ariel, 1999), 97.

sutil una estética pandillera, sobre todo a través del breakdance, “sea bien desde la vestimenta al portar elementos distintivos para dar cuenta de la *crew* a la cual pertenece, como al ejecutar una performance corporal que evoca constantemente un aura de confrontación, tal cual se tratara de una pelea callejera”¹³⁶. Si bien existieron elementos, como lo son las batallas de baile, las chaquetas de cuero o las bandanas, lo que proliferó dentro del mundo del Hip Hop durante la mayor parte de la década de los 80 's fue una mezcla entre esta “estética pandillera” y una estética de *b-boy*. En efecto, el vestuario que comúnmente usaban quienes pertenecían al movimiento era buzos u otra ropa deportiva. Y el motivo por el cual se comenzó a usar esta clase de prendas se debe a que era más cómodo y fácil para los *breakdancers* hacer sus movimientos de baile con esta clase de vestimenta.

Rodríguez también afirma que los jóvenes chilenos se sintieron cautivados por esta estética comúnmente identificable con los barrios bajos, en virtud de que muchos de ellos residían en espacios segregados¹³⁷. Si bien el motivo por el cual los jóvenes comenzaron a vestir este tipo de prendas puede ser más diverso y amplio al incluir a quienes simplemente siguieron esta estética por moda o por otra clase de patrón sociocultural, es evidente que existe un paralelismo entre los ghettos de las comunidades afroamericanas con las poblaciones de Santiago, caracterizadas por su pobreza y alejamiento de los servicios urbanos, debido a que suelen estar establecidas en lugares aledaños y/o marginales de la ciudad.

Del estilo y la estética del Hip Hop se manifiesta un elemento de WUNC, siendo en este caso la unidad, la cual aparece por medio del uso de un mismo código estético por parte de sus integrantes, los cuales resaltan por ser llamativos y distintivos. Ciertamente, una forma de actuar característica y el uso de determinadas prendas ayudaron en la construcción de una identidad individual y colectiva del Hip Hop y de sus miembros.

¹³⁶ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°.2, 2020, 93.

¹³⁷ *Ibíd*, 93.

En suma, el Hip Hop chileno es una contracultura que consta de una cosmovisión compartida por gran parte de sus adherentes. Se constituye a partir de una estética la cual juega un rol fundamental, puesto que elementos como la vestimenta, si bien no es un elemento primordial, ayuda en la construcción identitaria del movimiento, pues en cada subcultura los símbolos son fundamentales, siendo en este caso vinculados a un carácter juvenil y de marginalidad. Los adherentes de esta subcultura buscan permanecer lo más alejados posible del sistema, pues buscan permanecer en su nicho *underground*, donde rigen sus códigos. A su vez, el Hip Hop puede ser entendido como un arte popular, dado que quienes brindan las expresiones artísticas, como lo son la danza y el graffiti, son grupos de personas que presentan una simbología y un ritual propio y distinto al de la cultura imperante. El creador de este arte urbano utiliza las calles como el lugar de creación y de exhibición de su obra, esto debido a que el movimiento utiliza el espacio público para generar Hip Hop. También en esta primera etapa el Hip Hop chileno muestra, a través de sus manifestaciones públicas de WUNC, tener ciertos elementos característicos de un movimiento social, como lo son el valor, la unidad, el número y el compromiso por parte de sus integrantes.

Capítulo IV: ¿Hip Hop como movimiento social?

Durante el transcurso de la historia siempre ha habido movimientos sociales, lo único que ha cambiado han sido los sujetos y sus objetivos condicionados respecto al contexto que les tocó vivir. En el caso del Hip Hop en Chile, los jóvenes se vieron influidos, durante el último tercio del siglo XX, por la dictadura, por un modelo neoliberal integrado en el proceso de globalización, el cual permitió a un país que había permanecido relativamente hermético conocer con mayor rapidez y facilidad distintas ideas y culturas provenientes de diferentes lugares del mundo. En base a este contexto, el Hip Hop chileno desarrolló ciertos componentes identitarios los cuales suelen estar presentes en los movimientos sociales, como lo son las formas de organización o la propia construcción identitaria. No obstante, a pesar de contar con esta clase de características, el Hip Hop chileno entre 1984 y 1990 fue un movimiento social en pleno proceso de desarrollo, pues hubo elementos primordiales los cuales no logró consolidar durante esta primera etapa.

Antes de comenzar a profundizar en torno a esta aseveración es necesario indagar en torno a lo que han planteado otros autores respecto al tema. Para empezar el autor Pedro Poch en su tesis “Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)” afirma, a través de la definición establecida por Sidney Tarrow, que el Hip Hop es un movimiento social, puesto que desarrolla ciertas propiedades como lo es el estar compuesto por desafíos colectivos los cuales son planteados por individuos que comparten objetivos comunes y que a su vez mantienen una interacción con las elites y las autoridades¹³⁸. Cabe señalar que Poch a la hora de establecer al Hip Hop chileno como un movimiento social, no hace una diferenciación en términos temporales, por lo que no queda esclarecido si es que considera que, en sus inicios, entre 1984 y 1990, era o no un movimiento social.

Por otra parte, Nelson Leandro Rodríguez en su obra “El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987) la recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura”, no hace mención alguna del concepto de movimiento social para referirse al Hip Hop, siendo tratado únicamente por el autor como una cultura musical¹³⁹.

A su vez, Juan Pablo Olavarría, Karla Henríquez, Cristina Correa y Rodrigo Hidalgo en su tesis “El Hip Hop en Chile”, se refieren al Hip Hop como un "fenómeno en términos estéticos, sociales y psicológicos"¹⁴⁰, el cual tiene un proyecto ideológico incierto, una organización definida y una visión del Hip Hop que busca ser transferida a los integrantes.

Por último, autores como María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia establecen en su artículo, “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, que el Hip Hop es un movimiento cultural polimorfo, el cual se impone

¹³⁸ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 14.

¹³⁹ Nelson Leandro Rodríguez, “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, N°.2, 2020, 98.

¹⁴⁰ Cristina Correa, Karla Henríquez, Rodrigo Hidalgo y Juan Olavarría, “Hip Hop en Chile”, *Revista Comunicación y Medios*, N°.13, 2002, 111.

en el espacio público¹⁴¹. Al igual que la mayoría de los autores nombrados, no hay afirmación y/o mención alguna en torno a que si el Hip Hop es un movimiento social.

Teniendo en cuenta que la mayoría de obras dedicadas al Hip Hop chileno no se adentran en torno a nuestra problemática, es necesario acudir directamente a las definiciones otorgadas por los diversos autores especializados en el tema.

¿Qué caracteriza a un movimiento social? Anteriormente se mencionó la importancia de la manifestación de WUNC en los movimientos sociales, sin embargo, según la definición de los sociólogos Charles Tilly y Lesley J. Wood, existen otros dos elementos primordiales los cuales deben ser considerados. El primero es el esfuerzo político, organizado y sostenido de un movimiento social por trasladar a las autoridades pertinentes las reivindicaciones colectivas; y el segundo es el uso combinado de acción política como lo es la propaganda, las reuniones públicas, los mítines o las manifestaciones¹⁴².

Otra característica de los movimiento sociales es definida por el sociólogo Enrique Laraña, quien los establece como esfuerzos colectivos los cuales buscan producir o resistir cambios en las instituciones, puesto que se enfrentan a las ideologías hegemónicas al cuestionar sus valores y su defensa del orden social¹⁴³.

Por otro lado, la definición del sociólogo Sidney Tarrow determina que los movimientos sociales no son solo esfuerzos, sino también desafíos colectivos, los cuales son entendidos como un accionar directo que busca la obstrucción, interrupción o introducción de incertidumbre hacia las elites y/o autoridades y sus códigos culturales¹⁴⁴. Cabe mencionar que los desafíos colectivos son planteados por individuos quienes deben compartir objetivos comunes¹⁴⁵.

¹⁴¹ María Emilia Tijoux, Marisol Acuse y Miguel Urrutia, “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N° 33, 2012, 435.

¹⁴² Charles Tilly y Lesley J. Wood, *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook* (Barcelona: Crítica, 2010), 22.

¹⁴³ Enrique Laraña, *La construcción de los movimientos sociales* (Madrid: Alianza, 1999), 460.

¹⁴⁴ Sidney Tarrow, *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, (Madrid: Alianza, 1997), 21.

¹⁴⁵ *Ibíd*, 22.

Por otra parte, historiadores como Gabriel Salazar, recalcan la aspiración por parte del movimiento social de generar una cultura propia que se diferencie de la cultura hegemónica. Además, Salazar hace hincapié en los procesos de construcción y consolidación de un movimiento social, a partir de un desarrollo de sus estrategias, de su aprendizaje colectivo y el fortalecimiento de su cultura.

La razón histórica que motoriza los movimientos sociales es, pues, una 'cultura' propia, que, en diversos grados, no es ni puede ser la misma del sistema dominante, puesto que la mayoría de los MS intenta ajustar por sí mismo, con sus propios diseños y herramientas, los desperfectos sectoriales de ese sistema, o cambiarlo por completo. Por tanto, el movimiento se inicia cuando los sujetos sociales perciben o sufren los dichos 'desperfectos', sigue cuando ellos van desarrollando sus recursos culturales estratégicos, y madura cuando, en un momento dado («oportunidad política») el movimiento emerge en el espacio público para realizar los cambios (parciales o totales) que señalan sus objetivos [...] la sustancia real de su poder socio-político radica en la calidad y potencialidad histórica de la cultura propia que ha logrado consolidar. Y esto implica un proceso de aprendizaje colectivo. Y por consiguiente, la movilización y consolidación de una serie de prácticas cognitivas¹⁴⁶.

Si bien estas definiciones nos son útiles a la hora de comprender los componentes de un movimiento social, existe otro concepto que aborda otra clase de características que debiesen poseer los movimientos sociales que comenzaron a surgir a mediados del siglo XX. Así pues, los nuevos movimientos sociales (NMS) surgen debido a un brote a comienzos de la década de los 60's de acciones colectivas novedosas las cuales eran difíciles de identificar y definir bajo las nociones y modelos prevalentes hasta ese entonces.

Según Laraña, este concepto ayuda a interpretar a aquellos movimientos que surgen en contextos diferentes, los cuales no provienen con las formas que se expresaron los conflictos de clase en las sociedades industriales, pues aluden a cambios estructurales que

¹⁴⁶ Gabriel Salazar, *Los movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, (Santiago: Uqbar Ediciones, 2012), 415.

ocasionan nuevas formas de accionar colectivo¹⁴⁷. A su vez, Laraña destaca que los NMS, debido a que no suelen estar relacionados con las clases sociales, tienen un origen social difuso, como lo es la orientación sexual o la edad¹⁴⁸, siendo esta última característica la más recurrente dentro de quienes integran estos nuevos movimientos, pues los NMS suelen estar integrados mayoritariamente por jóvenes. De acuerdo a lo propuesto por Laraña, el motivo por el cual la juventud está presente en este accionar colectivo se debe a que participa en subculturas y tiene un estilo de vida que permite el cuestionamiento de las normas sociales¹⁴⁹.

Otra característica de los NMS, según el sociólogo Boaventura de Sousa Santos, es que “identifica nuevas formas de opresión que sobrepasan las relaciones de producción”¹⁵⁰. Estas nuevas formas abogan por un nuevo paradigma social, el cual no está basado enteramente en el bienestar material y en la riqueza, y en donde estos nuevos movimientos abarcan en la cultura y en la calidad de vida¹⁵¹. Debido a este acercamiento con áreas como la cultura, sociólogos como Alain Touraine, afirman que los NMS se caracterizan principalmente por ser puramente sociales, motivo por el cual suelen tener una “alianza con los movimientos culturales”¹⁵², lo que se ve reflejado en cómo estos nuevos movimientos suelen cuestionar los valores de la cultura y de la sociedad, por tanto no se basan únicamente en convicciones sociales, sino que también en las intelectuales y éticas¹⁵³. Debido a ello, las reivindicaciones pueden abarcar desde los problemas del medio ambiente hasta la búsqueda del reconocimiento de ciertos grupos sociales.

En relación a la política, conforme a lo propuesto por Touraine, los NMS pueden constituirse sin mezclarse en absoluto con acciones políticas dirigidas hacia la toma del poder estatal¹⁵⁴. A diferencia de sus predecesores como el movimiento obrero que buscaba una integración política, los nuevos movimientos sociales buscan construir espacios

¹⁴⁷ Enrique Laraña, *La construcción de los movimientos sociales* (Madrid: Alianza, 1999), 132-133.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, 139.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, 148.

¹⁵⁰ Boaventura de Sousa Santos, “Los nuevos movimientos sociales”, *OSAL*, N°.5, septiembre de 2001, 178.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² Alain Touraine, *El regreso del Autor*, trad. por Enrique Fernández (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987), 175.

¹⁵³ *Ibíd.*, 180.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, 175.

autónomos los cuales utilizan para atacar al Estado. Esto se debe al origen de esta clase de movimientos, puesto que no se formalizan a nivel de una colectividad política, sino de los mismos problemas sociales que los aquejan¹⁵⁵. Los NMS apuntan al cambio social, motivo por el cual abarcan otros ámbitos, como lo es la búsqueda de cambios en el estilo de vida y de los valores que imperan en una sociedad.

En pocas palabras, el concepto de NMS brinda una nueva perspectiva de análisis hacia estos nuevos movimientos que surgieron a mediados del siglo XX, al identificar otra clase de características, tales como: una conformación que no se establece a partir de las clases sociales, sino que en base a la cultura, la identidad y los roles sociales; un accionar colectivo novedoso que identifica nuevos conflictos que no se basan únicamente en el ámbito cuantitativo (bienestar material), sino que también apunta a cambios cualitativos, (calidad de vida, nuevos valores, nuevos paradigmas culturales, etc); una relación distante con el Estado y los partidos políticos, debido a la intención por parte de los NMS de permanecer fuera de cualquier institución oficial, pues buscan espacios autónomos en donde poder atacar al Estado; y una vinculación directa con la cultura en su accionar e identificación colectiva.

Ahora bien ¿Cuál de los dos conceptos planteados comprende y se adecua de mejor manera a lo que fue el Hip Hop chileno entre 1984 y 1990? Para responder a esta pregunta necesitamos retomar algunos de los componentes identitarios mencionados en el capítulo anterior. Para empezar, el Hip Hop chileno está conformado por jóvenes quienes adhieren a una subcultura que brinda elementos estéticos distintivos que los identifica colectivamente. Tiene un discurso de resistencia, que apunta hacia cambios sociales de carácter cuantitativo y cualitativo, el cual es manifestado a través de elementos culturales propios del movimiento, como el graffiti y el rap. A su vez, tiene una forma de organización descentralizada y sus adherentes se mantienen considerablemente apartados de las instituciones oficiales y de los partidos políticos. Basándonos en esta clase de características que presenta el Hip Hop chileno, podemos afirmar que se ajusta de mejor manera al concepto de los NMS, por ende, será entendido y analizado como tal.

¹⁵⁵ *Ibíd*, 160.

Sin embargo, al momento de analizar el Hip Hop chileno como un NMS, serán utilizados de igual forma algunas de las características planteadas anteriormente en las definiciones de movimientos sociales establecidas por Tilly y Wood, Salazar, Tarrow o el mismo Laraña, ya que estos componentes son compatibles y se adecuan perfectamente al concepto de NMS. Concretamente, algunos de ellos son: el accionar colectivo, la construcción de una cultura propia y la legitimación a partir de diferentes factores, como el número de integrantes, la presencia y el accionar en el espacio público.

De este modo, se tomarán en cuenta las siguientes características al momento de analizar al Hip Hop chileno como un NMS: Búsqueda y posterior construcción de una cultura propia; disponer de una homogeneidad identitaria conformada a partir de la cultura, la identidad y los roles sociales; poseer una estructura organizacional; tener un accionar político variado, el cual apunte obstruir, interrumpir o introducir cierta incertidumbre hacia las autoridades y la cultura imperante; contar con un objetivo en común; uso de elementos culturales en su accionar colectivo; y la búsqueda de autonomía en su actuar que ocasiona un distanciamiento frente a la figura del Estado, los partidos políticos y las instituciones oficiales.

Como planteamos al comienzo de este capítulo, entre mediados de los 80's y comienzos de los 90's el Hip Hop chileno fue un movimiento social en desarrollo. Según Salazar, existen una serie de etapas por las cuales debe pasar un movimiento social antes de consolidarse como tal. Uno de los requisitos para llegar a esta última fase de maduración es contar con una cultura propia, la cual debe afianzarse con el pasar del tiempo, por lo que se requiere de un aprendizaje colectivo dentro del movimiento, lo que precisa a su vez del afianzamiento de una serie de prácticas cognitivas¹⁵⁶. A finales de los 80's estuvo presente este afán de aprender más acerca del Hip Hop, de sus orígenes, prácticas y valores, como lo son el respeto y la unión, además de que también hubo una consolidación de la práctica y el conocimiento de las cuatro ramas del Hip Hop. Pero, no fue sino hasta el año 1991, con la

¹⁵⁶ Gabriel Salazar, *Los movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*, (Santiago: Uqbar Ediciones, 2012), 415.

contribución de los integrantes del grupo *M-16* en la comuna de Macul¹⁵⁷, que comenzaron a surgir cada vez más talleres dedicados a impartir los conocimientos del movimiento. De esta manera, el Hip Hop en la década de los 80's estuvo en una etapa de desarrollo la cual produjo que en los años posteriores se pudieran afianzar ciertas prácticas las cuales apuntan a una enseñanza de la cultura Hip Hop.

En cuanto a los objetivos comunes, en esta primera etapa el Hip Hop chileno no pudo contar con ellos, no obstante, fue algo que se dio tiempo después con la consolidación de organizaciones como *HipHopLogía*, la cual se formó en Santiago a comienzos del siglo XXI. Esta agrupación estableció una serie de estrategias (impartición de talleres, creación de organizaciones poblacionales, manifestaciones, marchas, etc.) para llevar a cabo las transformaciones sociales anheladas, como por ejemplo formar una resistencia frente a un modelo social donde primaban, según ellos, las relaciones deshumanizadas, competitivas, individualistas, mercantiles y violentas. Para ello usaron las herramientas entregadas por el movimiento, generando de esta manera una red de talleres poblacionales que produjeron prácticas auto-educativas y autónomas para enfrentarse al sistema¹⁵⁸. Ciertamente, a pesar de que en la década de los 80's los integrantes del Hip Hop chileno tuvieron un discurso de resistencia que planteaba ciertos cambios sociales, no hubo una canalización específica y clara de alguna de las problemáticas que ellos identificaban, por ello, no se produjo una estrategia que fuese sometida a un objetivo evidente.

Por otro lado, esta clase de organizaciones de Hip Hop suelen apoyar a movilizaciones sociales y/o manifestaciones reivindicativas de diversa índole, abarcando desde protestas estudiantiles hasta alguna causa relacionada con el pueblo mapuche, como lo es la recuperación de sus tierras ancestrales. Esto debido a que el Hip Hop consta de una cultura polimorfa y de un carácter contestatario que induce a sus integrantes a relacionarse de manera directa o indirecta con las problemáticas sociales de su contemporaneidad, como lo fueron durante la década de los 80's los abusos cometidos por parte de la dictadura

¹⁵⁷ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 46.

¹⁵⁸ *Ibíd*, 79.

militar, lo cual puede ocasionar cierto acercamiento con otras agrupaciones y movimientos reivindicativos.

Respecto a la organización social, retomando la definición de Sidney Tarrow, un movimiento social debe tener una estructura interna, la cual suele ser flexible y horizontal. Esta clase de ordenamiento “excluye pues todo lo que implique jerarquía, autoritarismo, dogmatismo y organicidad rígida. Incluye, a cambio, todo lo que implique proceso, participación y construcción social de la realidad”¹⁵⁹. Como ya vimos en el capítulo anterior, el Hip Hop chileno cumple con estas características, puesto que, si bien existe la jerarquía etaria, esta no es rígida ni está establecida dentro del movimiento en sí, sino que responde más a una conducta tribal por parte de los integrantes de respetar a quien lleva más tiempo dentro del movimiento, es decir, al más experimentado.

Igualmente, otro elemento a considerar a la hora de examinar el Hip Hop chileno como un NMS es la identificación social. En este caso, el movimiento pudo otorgar a sus integrantes, en su mayoría jóvenes que se sentían marginados del sistema, diferentes componentes identitarios a través de la composición de una cultura propia, la cual les brindó códigos estéticos, nuevos rituales, y una serie de espacios en los cuales podían ejercer prácticas recreativas y socializar con otros adherentes del movimiento.

De todas las herramientas culturales de las cuales disponían los integrantes del Hip Hop chileno durante la década de los 80's, el rap fue una de las más destacadas, pues fue utilizada reiteradamente para visibilizar su malestar social asociado mayoritariamente a lo acontecido en dictadura.

El rapero es, ante todo, un comunicador social: rapea a partir de sus vivencias cotidianas, de lo que va viendo, sintiendo y analizando, y así sucesivamente va ascendiendo en una escala de complejidades hasta llegar a plantear a través de sus

¹⁵⁹ *Ibíd.*

*canciones temas de relevancia nacional o local. No es que se genere una especie de niveles para ir superando, sino que elecciones sobre qué es lo que se quiere relatar*¹⁶⁰.

Esta herramienta sirvió para que sus adherentes pudiesen visibilizar tanto su situación personal, la cual estaba ligada en la mayoría de los casos a una marginalidad socioeconómica, como la realidad del país. En efecto, el rap, el cual nace a partir de un malestar social, a modo de protesta frente a las injusticias sociales, puede llegar a ser considerado un accionar político dependiendo de la temática y letra abordada por el autor.

*Nace por un descontento social, nace por las mismas vías por lo que en Estados Unidos se generó [...] El rap nace porque somos los weones que no tienen nada, pero tenemos música y estamos contentos. A lo mejor no fue político [Refiriéndose a las intenciones del Hip Hop] fue por necesidad, pero al final la necesidad genera política*¹⁶¹.

Cabe mencionar que dentro del Hip Hop chileno no hubo una homogeneidad en lo que respecta al contenido y a la temática de las letras. Lo que sí hubo fue una cierta tendencia a comienzos de los 90's a escribir canciones relacionadas con la dictadura y el abuso de autoridad. Se podría decir que, semejante al caso estadounidense, el Hip Hop chileno pasó por un periodo de transición en donde el movimiento fue evolucionado hasta ceñirse a un carácter crítico y contestatario el cual se manifiesta a través de las cuatro ramas, siendo el rap la más destacada, pues brinda una facilidad al hiphopero de construir y de enviar un mensaje claro, preciso y con un mayor alcance.

En cuanto a los aspectos políticos, a finales de la década de los 80's había jóvenes hiphoperos que, por desconocimiento o desinterés, no buscaban involucrarse en este movimiento, pues lo veían como una instancia más bien recreacional. Muchos de quienes habían conocido el Hip Hop por la danza y que desconocían otros aspectos esenciales del movimiento, empezaron a vincularse cada vez más, de manera directa o indirecta, en asuntos de carácter social y/o político, lo que se vio reflejado de manera evidente a través

¹⁶⁰ Pedro Poch Plá, 2009, *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 57.

¹⁶¹ Entrevista personal a Chino Makina, 20 de enero de 2022.

de su accionar, el cual estaba intrínsecamente vinculado con la cultura Hip Hop. Es por ello que grupos como la *Pozze Latina*, *M-16*, *Los Marginales* y *Panteras Negras* fueron las caras más visibles de un movimiento que, paulatinamente, comenzó a adoptar códigos propios y a escribir canciones de crítica social, en las que se expresa un sentimiento de exclusión y de rabia frente a la situación política del país¹⁶².

El primer tema de Hip Hop chileno del cual se tiene registro de contener una lírica contestataria es la icónica canción “Algo está pasando” del grupo *De Kiruza*, el cual se atrevió, a finales de la década de los 80’s, a relatar acerca de las violaciones de los derechos humanos perpetradas por la dictadura militar:

Solo hablar contigo resulta un tormento

Tienes pelo corto y un radiotransmisor

Por qué el compadre Enrique te saluda con terror ¿Ah?

Algo está pasando algo huele mal

afuera hay cinco tipos que nos quieren liquidar (x 2)

Se te nota un bulto bajo la chaqueta no sigai fingiendo con la metralleta

Eres asesino de profesión, pero dices proteger a la nación

Comandos brigadas y operaciones títulos distintos a tus mismas acciones

Se apagan las luces en las poblaciones cuando se tortura en tus instalaciones

(...)

y bien me zarandearon de pies a cabeza, con cigarros me quemaron en una mesa

soporte corriente por todos los rincones yo no creo cuando dicen somos millones¹⁶³

Si bien esta composición fue el gran “hit” del grupo, pues abarcó un tema delicado de manera directa, hubo otras canciones que a pesar de que tuvieron una menor repercusión mediática, nos demuestran que este carácter contestatario iba a ser un elemento reiterativo dentro del Hip Hop chileno:

¹⁶² Eduardo Asfura Insunza, 2011, *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*, (Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades), 34.

¹⁶³ De Kiruza, “Algo está pasando”.

*Comprando dólares, buena pega se había encontrado Gonzalo Huerta
Dice con ganas, también australes, no hay ni un turista que se le escape
Paseo Ahumada tiene su esquina no lo molestan
La policía solo funciona cuando hay protesta
De allá pa aca Paseo Ahumada (x 4)
Se acostó tarde anduvo tomando
Salió atrasado para el trabajo, ve poca gente entre su resaca
Y el aire espeso Gonzalo Huerta llega a su esquina y lo llevan preso
De allá pa aca Paseo Ahumada (x 4)
Pura rutina la policía, le meten palos por terrorista
Pero muy de repente todo se aclara para el pobre Gonzalo
Salió a la calle comprando dólar el día del paro
De allá pa aca Paseo Ahumada (x 4)¹⁶⁴*

Otros grupos icónicos, inspirados por *De Kiruza*, como *Panteras Negras* o *Los Marginales* también produjeron temas de carácter confrontacional en torno a las medidas represivas y a los abusos cometidos en plena dictadura, con la diferencia de que ellos lo hicieron a comienzos de la década de los 90's:

[...] A comienzos de los 90's fue cuando empezamos a escuchar Public Enemy. Era una banda súper politizada. y nosotros más o menos empezamos a imitar un poco eso. Nuestras primeras canciones como Los Marginales fueron súper políticas. Hablábamos de una manera súper anti-Pinochet, anti-militares, en contra del abuso de poder de la policía, ese tipo de cosas. Y se relaciona por ese lado, netamente por el apartado social de las desigualdades sociales que han existido, y porque el rap habla mucho de la crítica social, nosotros como Marginales hablábamos mucho de política¹⁶⁵.

Algunas de las canciones más “polémicas” del grupo *Los Marginales* incluyen una crítica severa al sistema de justicia, insultos directos hacia carabineros, e incluso un llamamiento a las poblaciones a luchar contra la represión del régimen:

¹⁶⁴ De Kiruza, “Gonzalo Huerta”.

¹⁶⁵ Entrevista personal a Lalo Marginal, 23 de febrero de 2022.

*Oye militar deja de molestar. A nosotros tu cultura nos cae mal
Somos bacanes no hay nadie que nos gane, somos los marginales*

(...)

Marginal que no te traten como un animal

Marginal tus derechos han sido pasados a llevar

Marginal que no te traten como a un animal. Marginal

(...)

No somos la escoria y nos gusta los porotos yo con tu opinión me limpio el poto

Yo hablo así porque no tuve educación ni en el Nido de Águilas ni en el Saint George

Únete a mi tropa te vamos a enseñar a combatir y a luchar

No usamos armas tampoco las fuerzas, pero al rapear te sacamos la cresta¹⁶⁶

Otras temáticas recurrentes abordadas por los raperos de la época fueron la censura ejercida durante el periodo dictatorial y la crítica hacia los medios de comunicación hegemónicos, haciendo un especial énfasis hacia la televisión, la cual era tratada de corrupta y manipuladora:

Tus ídolos no me convencen pues son el símbolo de la cobardía

Hazte tu propio camino y lucha por un mejor destino

Basta de mentiras basta de mentiras busca la salida (x2)

Crea sin temor sin censura todo esto será mucho mejor

Rompe las cadenas también los emblemas basta de mentiras cambia esta situación

Ahora, liberación. Libre de pensar también de crear rebelión es la solución

(...)

Mi mensaje va directo en tu conciencia no niegues tu raíz tu raza tu color

Se acelera mis latidos al ver televisión despertar violencia miseria hipocresía

Ídolos falsos nos quieren imponer gritemos todos juntos no les vamos a creer

(...)

Que la censura sea parte del pasado donde todos nuestros sueños se han ahogado¹⁶⁷

¹⁶⁶ Los Marginales, “Marginal”.

¹⁶⁷ Los Marginales, “Basta de mentiras”.

También había letras que contenían un mensaje vengativo y rencoroso frente a quienes habían perpetrado violaciones de los derechos humanos en dictadura y que todavía no habían sido enjuiciados por sus actos.

*Hay una guerra fuerte en las calles ven a verlo hermanito no te calles
Que los cerdos matan y te roban mira con tu ley de mierda lo acomodan
(...)*

*La ley ampara y entrega facultades a aquel corrupto y sus barbaridades
En cualquier noche fiestas de redadas en las esquinas son las apaleadas
Los calabozos sucios rincones cuantas torturas y humillaciones
Y no te confíes mira por sospecha hay una lista de muertos hecha
Fue un accidente fue de repente son las disculpas de los indecentes
Paco corrupto cerdo ignorante no eres mi amigo ni lo fuiste antes
Es un delito ser un poco pobre ser morenito y no tener un cobre
(...)*

Pido justicia de poblador ojo por ojo es mi bandera H en las calles guerra de dolor¹⁶⁸

Ciertamente, el carácter contestatario del movimiento se vio reflejado en el contenido de esta clase de canciones, las cuales podían llegar a incluir fuertes ofensas hacia las autoridades. También el rap chileno adoptó desde un comienzo el recurso musical de mencionar a otros artistas en sus temas, y el de incorporar fragmentos y/o líricas de canciones ajenas. Un ejemplo de ello es la canción “Por tu pueblo” compuesta por el grupo *Panteras Negras*, el cual tiene estrofas del tema “El pueblo unido jamás será vencido” del grupo *Quilapayún*. A pesar de que el origen de la frase se le atribuye al escritor y político colombiano Jorge Eliécer Gaitán, quien la habría pronunciado en uno de sus discursos en la década de 1940, se popularizó en Chile a través de manifestantes de la Unidad Popular, quienes en apoyo al gobierno del presidente Salvador Allende a comienzos de los 70’s repetían la mítica frase. De esta forma, la canción de *Quilapayún* se convirtió rápidamente

¹⁶⁸ Panteras Negras, “Guerra en las calles”.

en un himno utilizado por la oposición política de izquierda tras el golpe de Estado ocurrido el 11 de septiembre de 1973 en señal de resistencia frente a la dictadura militar:

Contaré una historia que es la verdad que ocurrió en este mi ciudad

Grandes matanzas han ocurrido y yo me siento muy afligido

(...)

Mapocho y también colina son otra obra de la mano de la mano asesina

Desaparecidos y acorralados todos fueron muertos y sepultados

(...)

Nuestras mujeres encarcelaron malditos cerdos hijos de puta que valentina la tortura

Yo no tengo rima para esta raja mi rebeldía va en erupción

Porque la venganza hoy es mi sabia luz, criminal al paredón

Con este coro en esta causa yo y mis hermanos vamos luchando

(...)

Por tu pueblo debes luchar (4)

*(*El pueblo unido jamás será vencido)¹⁶⁹*

Estas canciones, además de ratificar la identidad crítica y contestataria que comenzó adoptar el movimiento a finales de la década de los 80's, corresponden a un accionar político cuya finalidad es concientizar, a través de la divulgación de un mensaje que se transmite en formato musical, acerca de las injusticias sociales cometidas por parte de las autoridades y de grupos de influencia externos, como los medios de comunicación privados. A su vez, debido a la aversión que sentían por las instituciones estatales, a causa de su carácter marginal que no concedía que se pudiese gestar una relación estrecha con éstas, el Hip Hop chileno tuvo un accionar completamente autónomo, siendo el rap una de sus herramientas predilectas a la hora de visibilizar diferentes problemáticas sociales.

Otro aspecto que es necesario considerar al momento de analizar el Hip Hop chileno como un NMS es su presencia en el espacio público, el cual se manifiesta, en cierta medida, a través de las reuniones establecidas por sus integrantes. Si bien existe innegablemente un

¹⁶⁹ Panteras Negras, "Por tu pueblo".

apartado recreativo en esta clase de juntas, siendo un claro ejemplo de ello la presencia casi indudable de elementos relacionados al Hip Hop como lo es el *breakdance* o el rap, también hubo dentro de ellas discusiones en torno a diferentes tópicos de carácter reflexivo, como es el caso de la desigualdad socioeconómica o la censura ejercida por los medios de comunicación en Chile.

Nos juntábamos con el Memo y los otros cabros (...) En ocasiones hablábamos de política, de cuestiones más profundas(...) Vivimos un periodo oscuro que nos animó a componer algunos de nuestros temas. Además de que con mis compañeros estábamos en la misma “vola” de cuestionarlo todo, la justicia, la sociedad, ósea, el sistema en general, así que nunca hubo pelea por el hecho de que uno de nosotros quisiera hablar de puras tonteras encima de un boom bap por ejemplo (...) Igual lo hicimos en parte para desahogarnos nosotros mismos, aunque creo que igual sirve para que quede cierto registro de lo que ocurría en aquel entonces¹⁷⁰.

Ahora bien, a partir de estas reuniones no hubo un posterior accionar colectivo vinculado a una estrategia dedicada a abordar las diferentes dificultades señaladas. Las *crews*, es decir, las diferentes agrupaciones de individuos insertas en el Hip Hop chileno, vieron el límite de su accionar por medio de la manifestación de su inconformidad a través del uso de sus herramientas culturales.

Con relación al accionar político/cultural, hay que tener en cuenta que este comenzó a gestarse a finales de la década de los 80's, puesto que el Hip Hop chileno pasó por una etapa de transición en la cual muchos de los jóvenes que veían al movimiento únicamente como un refugio a sus problemas, debido a que se sentían marginados de la sociedad, comenzaron a comprender e indagar hacia otros aspectos del movimiento, como su carácter crítico y confrontacional frente al sistema. El documental “Estrellas en la esquina” del año 1986, reafirma lo anteriormente mencionado, a través del relato de diferentes jóvenes insertos en el movimiento:

¹⁷⁰ Entrevista personal a Lalo Marginal, 23 de febrero de 2022.

adolescente 1: Bueno, ser un breaker es ser un comunicador social. Comunicador social de todo ámbito de cosas, basado en lo que está pasando, en lo que está mal y hay que cambiarlo. Eso significa la palabra break, cambio, quiebre.

entrevistador: ¿Qué cambio? ¿De qué quiebre me estás hablando tú?

adolescente 1: El cambio total, vivir en paz, porque llevamos años y no se ha logrado. Entonces, hay que cambiar todo el sistema de vida, ósea, toda la forma de vida: la pobreza, la falta de acceso, la desigualdad. Buscar algo, algún sistema de gobierno de cualquier tipo para vivir en paz. Retomamos lo mismo, vivir en paz, ese es el cambio grande.

entrevistador: ¿En el break hay desahogo? (Se escucha un sí generalizado)

adolescente 2: escapar un poco del mundo en que estamos obligados a vivir.

adolescente 3: un desahogo espiritual, qué sé yo. Algunos se refugian en la religión nosotros nos refugiamos en el baile¹⁷¹.

Esta entrevista demuestra una primera intención por parte de los jóvenes de buscar un sentido más profundo en torno a lo que estaban haciendo. A su vez, la entrevista denota la existencia de un anhelo generalizado de que ocurran cambios sociales, es decir, que hubiese un quiebre en la cultura imperante.

Volviendo a la relación que mantuvo el Hip Hop chileno con la política, hubo casos como el del grupo *Panteras Negras* en que existió una relación más estrecha con otros movimientos de carácter político externos al Hip Hop.

Nosotros fuimos a las peñas políticas. A las poblaciones y empezamos a mostrar y tocar esta faceta de rap que la gente no conocía. Algunos decían: “Estos se creen gringos”. No sé, cosas que pasaron en aquel entonces. Y bueno, nace toda esta propuesta

¹⁷¹ Colectivo Teleanálisis, *Estrellas en la esquina*, dirigida por Rodrigo Moreno, 1986.

de tener este grupo Panteras Negras, haciéndole honor a los afroamericanos que pasaron todo este proceso de apartheid, de discriminación, de lucha social e igualdad, todo ese tema. Claro, nosotros tomamos ese nombre en honor a esa lucha porque nosotros pudimos llamarnos Frente Patriótico o Lautaro, o MIR, no sé, por ahí iba la onda. Pero claro, somos hijos de toda la dictadura, teníamos la conciencia súper clara, de para dónde íbamos, que pensábamos¹⁷².

El caso del grupo *Panteras Negras* fue un caso especial, puesto que llegaron a estar muy involucrados en política y en protestas sociales, aunque esto en ningún momento ocasionó la militancia formal y paralela de ninguno de sus miembros. Tal fue el impacto que produjo este grupo que, además de ser censurados en algunas radios, llegaron a ser demandados por Carabineros de Chile debido a la violencia que contenían las letras de algunas de sus canciones.

Nosotros llegamos a una radio y terminamos siendo censurados. Fue en la radio Carolina (...) Nosotros éramos de la escuela de Los Prisioneros, porque claro, decíamos cosas incómodas que molestaban a algunos. Por eso, ellos estaban como: “Chucha no, que no vengan estos. Traigan a alguien más simpático, que cante algunas boludes por último”. Fue por contar cosas, por decir algo, con fechas incluidas, que tuvimos altos y bajos¹⁷³.

Fuimos la primera banda demandada por los pacos. Al igual que N.W.A, también nosotros acá en Chile tuvimos problemas con una canción que se llama “Guerra en las Calles”, donde la cantamos en el court central del Estadio Nacional, para el aniversario del Sello Alerce. Y claro, se genera esta canción donde todo el público corea “paco culiao”. Habían 16 “pacos” de la institución abajo, se sintieron ofendidos, ellos sentían que nos podían casi matar, no sé, cosa que ellos dijeran se haría. Llegamos a la corte suprema con hostigamiento de ellos. El Lalo estaba “fondeado”, la pasó medio mal. Yo no estaba tan “funado” porque él era la cara más visible. A él le cargaron todos los pasos. Igual estaban las cadenas de televisión afuera de mi casa, fue todo un caos en ese momento (¿Al final se la pudo sacar?) Si, ganamos por el derecho de la libre expresión, por toda la*

¹⁷² Entrevista personal a Chino Makina, 20 de enero de 2022.

¹⁷³ *Ibid.*

*historia de Violeta Parra. [...] Después los “pacos” estuvieron diciendo: “Hay que tener ojo con estos cabros porque organizan a los cabros”. Tu sabes, la gente que de verdad son peligrosos, porque, obviamente, nunca van a televisar la revolución*¹⁷⁴.

Otro elemento fundamental y requerido en un NMS es la homogeneidad identitaria. En el caso del Hip Hop chileno vimos como los elementos culturales y su autopercepción de marginados frente a la sociedad imperante ayudó a diferenciar y a validar al movimiento. Asimismo, en esta primera etapa se gestó un carácter contestatario que terminó siendo parte fundamental de la identidad colectiva del Hip Hop chileno. Un claro ejemplo que evidencia la existencia de este componente es el ya mencionado discurso de resistencia creado por el movimiento a finales de la década de los 80's con la proclamación de demandas sociales de índole cuantitativo (incremento o decremento) y cualitativo (cambio que afecta a la estructura).

Uno de los motivos por el cual el Hip Hop chileno comenzó a construir un carácter contestatario se debe a la llegada de nueva información relacionada a los componentes identitarios del Hip Hop que hasta aquel entonces eran desconocidos por la mayoría, y también al contexto dictatorial en el cual vivieron sus integrantes, quienes desde una temprana edad se hicieron conscientes de una realidad que había sido obviada por ellos durante mucho tiempo. Comenzaron a tomar conciencia de lo que estaba ocurriendo en Chile, en materia de abusos y de violación de los derechos humanos, motivo por el cual muchos de los jóvenes relacionados con el Hip Hop chileno comenzaron criticar de manera frecuente y constante a la sociedad chilena.

Por otra parte, muchas de las experiencias negativas y traumáticas que vivieron estos jóvenes con las autoridades represivas alimentaron su determinación a involucrarse más en asuntos de carácter sociopolítico, a través de las herramientas que les otorgaba el Hip Hop. Claudio Flores, uno de los pioneros del Hip Hop en Chile, es un ejemplo de lo mencionado, puesto que él en su juventud vivió una experiencia traumática que causó que cambiase su percepción del mundo, obteniendo a partir de esta vivencia una mayor

¹⁷⁴ *Ibíd.*

conciencia de lo que verdaderamente estaba ocurriendo en el país a finales de la década de los 80's:

Al final de los ochenta, nosotros fuimos a veranear. Tenía 18 años y estábamos en Viña del Mar. Llegamos a un bote discoteca que estaba todo rayado y roto. Pensábamos que estaba abandonado. Me quedé ahí mientras los otros se iban a bañar en la casa de alguien más. De repente llega un vehículo y me apuntan con una pistola. Me dicen: “Mira como tienes acá desgraciado”. Le dije que no había hecho nada, me esposaron y me llevaron al vehículo. Me mantuvieron horas encerrado, yo con una camiseta, sin colchón, sin nada (...) Me acusaron de destruir el lugar, me dijeron que me iban a poner el detector de mentiras. Yo con las manos esposadas y los ojos tapados ciento algo debajo de la pelvis, me hicieron una pregunta, yo respondía y me mandaban la corriente. Pensé que iba a morir. Todos los días se sabía de alguien desaparecido o que había muerto y de repente te toco a ti. Piensas que no estabas haciendo nada, en tu familia. Cuando me pusieron la corriente pensé: “Ya cagué, todo por bailar”. Después se rieron, me sacaron la sonda y la corriente y me dijeron: “Te puedes ir”. Yo feliz, pensé que ya tenía vida. Me senté al sol en plena avenida de Viña. Voy a ver mi dinero y no estaba, me habían robado todo, que era hartó¹⁷⁵.

Esta clase de relatos demuestra que el accionar político del Hip Hop chileno, el cual consistió principalmente en comunicar a la población acerca de las injusticias sociales, fue incentivado a causa de las vivencias sufridas por parte de los propios miembros del movimiento, quienes llegaron a ser víctimas de toda clase de vejaciones perpetradas por instituciones oficiales, bajo las órdenes de la dictadura militar.

En resumidas cuentas, el Hip Hop chileno, entre 1984 y 1990, fue un NMS en pleno desarrollo el cual debe ser entendido en base a su contexto, pues consta de una serie de características, como su conformación a partir de la cultura y los roles sociales, un accionar colectivo vinculado directamente a aspectos culturales, o la identificación de nuevos conflictos sociales de carácter cualitativo, que empiezan a estar presentes en los

¹⁷⁵ Entrevista personal a Claudio Flores, 22 de octubre de 2021.

movimientos sociales a mediados del siglo XX. El carácter contestatario del Hip Hop chileno fue gestado en esta primera etapa, debido a los diversos factores como la llegada de nueva información en torno a los orígenes del Hip Hop y a la propia dictadura militar, la cual produjo que muchos jóvenes adquirieran una mirada crítica y confrontacional frente a la autoridad. Por otra parte, el motivo por el cual no puede ser considerado como un NMS plenamente configurado es debido a que no contó con objetivos comunes y una estrategia clara que derivasen en un accionar político unitario, siendo esto algo que se dará con posterioridad.

Conclusión

En conclusión, el Hip Hop surgió a mediados de los 80's en Chile a causa del proceso de globalización que permitió, a través de una mayor interconectividad entre países principalmente occidentales, que llegase el movimiento mediante la música, las películas como *Flashdance*, *Breakin* y *Beat Street*, los medios de comunicación como la televisión, y también, a través de personas provenientes del extranjero, como fue el caso de Jimmy Fernández, quien tras su llegada al país compartió conocimientos en torno al origen los fundamentos básicos del Hip Hop,

De igual forma, el Hip Hop chileno nació en un contexto en donde abundaban las protestas sociales ocasionadas por la crisis económica y por las medidas represivas implementadas por la dictadura militar de Augusto Pinochet, y en donde las artes y la cultura se vieron desterradas de los espacios públicos, debido a la implementación de medidas de censura legales, como el Decreto Ley 81 o el 22% de impuesto al espectáculo; e ilegales, como las listas negras dentro de los circuitos de difusión artística y cultural. También, en este periodo el carácter contestatario que tuvo el movimiento en Estados Unidos frente a la policía se replicó en Chile, con la diferencia de que el sujeto antagónico aquí fue Carabineros de Chile y la dictadura de Augusto Pinochet. Los abusos y violaciones de los derechos humanos cometidos por organismos estatales, ayudaron a que germinase dentro del Hip Hop chileno este carácter crítico y contestatario, el cual se vio reflejado en

ocasiones a través de sus herramientas artísticas, principalmente través de las canciones de rap, siendo ejemplo de ello temas como “Algo está pasando” o “Gonzalo Huerta” del grupo *De Kiruza*, los cuales fueron estrenados a finales de la década de los 80’s.

Respecto a los componentes identitarios del Hip Hop chileno, este se caracterizó por estar compuesto mayoritariamente por jóvenes de escasos recursos, provenientes de zonas marginadas y alejadas del centro urbano. Ellos construyeron su identidad individual y la del movimiento a partir de su marginalidad socioeconómica y etaria, puesto que permanecieron insertos en un mundo adulto el cual los relegaba y les imponía normas y reglas que estos jóvenes buscaban ignorar o confrontar, debido a que querían permanecer fuera de este sistema que no cumplía con sus expectativas. Por ello recurrieron a los espacios públicos adueñados por el Hip Hop, en donde imperaban sus códigos, ritos y su estética distintiva construida, en cierta medida, de la adaptación de lo vislumbrado en el Hip Hop estadounidense.

Otro elemento característico del movimiento es que poseen una cultura propia en donde imperan las cuatro ramas del Hip Hop, es decir, rap, *breakdance*, graffiti y Dj’s, siendo las dos primeras las que obtuvieron un mayor desarrollo y repercusión a nivel mediático en la década de los 80’s en Chile. Durante este periodo esta cultura brindó a sus adherentes una salida a sus problemas y un sentido de pertenencia principalmente a través del baile, el cual era perpetrado de manera individual o grupal en espacios públicos, como fue el caso de la calle Bombero Adolfo Ossa en el centro de Santiago.

Estos componentes hacen del movimiento una contracultura, pues el Hip Hop chileno comprende la existencia de una cultura propia que se gesta a partir de la falta de representación percibida por parte de un sector que se siente marginado dentro del sistema, por lo cual procede a desarrollar sus propios ritos, actitudes y conductas que se oponen abiertamente a los de la cultura hegemónica. Debido a los elementos culturales, el Hip Hop chileno también es concebido como un arte popular el cual es empleado en espacios públicos, principalmente en las calles y en los parques, bajo la finalidad de expresar una simbología y un mensaje diferente al de la cultura imperante.

También, en este periodo el movimiento contó con una cosmovisión compartida por gran parte de sus integrantes. Es cierto que se generaron, a causa de esta vinculación directa entre la marginalidad social y el Hip Hop, grupos minoritarios que actuaron de manera clasista frente a quienes contaban tenían una mejor situación socioeconómica, puesto que creían que el movimiento le pertenecía únicamente a quienes provenían de estratos sociales bajos, a grandes rasgos en este período predominaron los valores del Hip Hop, como la unión y el respeto. Además, los adherentes del movimiento pretendieron construir una cultura que generase conciencia social de manera interna a través de la enseñanza, y de manera externa por medio de las herramientas que brinda el Hip Hop como el graffiti y el rap.

Por último, en este trabajo estudiamos la primera etapa del Hip Hop chileno, entre los años 1984 y 1990 para concluir que este movimiento corresponde a un NMS en desarrollo, pues se origina en un contexto completamente diferente al de los movimientos sociales convencionales, como es el caso del movimiento obrero, razón por la cual dispone de otra clase de características. Durante estos primeros años el Hip Hop chileno, el cual se originó a partir de aspectos identitarios, roles sociales y culturales, pudo desarrollar una organización social; una cultura propia que derivó a en una estética distintiva; un carácter contestatario; un accionar colectivo vinculado al uso de elementos culturales; una relación distante con las instituciones oficiales y los partidos políticos; y diversas manifestaciones públicas de WUNC, como lo son el valor, la unidad, el número y el compromiso de sus adherentes. El motivo por el cual no se lo puede considerar como un movimiento plenamente consolidado recae en que no pudo establecer en nuestro periodo de estudio objetivos comunes que derivasen en un accionar político, pues tanto las canciones de índole contestatarias, como los talleres educativos, y otra clase de tácticas no fueron afianzadas y dadas de manera constante, siendo esta primera etapa únicamente de gestación y de construcción.

Bibliografía

Fuentes primarias

- 1) *Algo Está Pasando - Cómo Nació el Rap en Chile*, dirigido por Tomás Alzamora, 2018, Santiago de Chile, Prod: SONIDO ACIDO, Prod Ejecutiva-Red Bull Chile: Paola Vallejo y Rodrigo Ferrari. En: <https://www.youtube.com/watch?v=rPizMOZNj-o>
- 2) *Cassette, historia de la Música Chilena - Sexto Capítulo: HIP HOP*, dirigido por Juan Guillermo Prado, 2016, Santiago de Chile, Prod: María Soledad Moya. En: <https://www.youtube.com/watch?v=aLEoWX-azVQ>
- 3) Colectivo Teleanálisis, *Estrellas en la esquina*, dirigida por Rodrigo Moreno, 1986.
- 4) Entrevista personal a Claudio Flores. 22 de octubre de 2021.
- 5) Entrevista personal a Chino Makina. 20 de enero de 2022.
- 6) Entrevista personal a Jimmy Fernández. 17 de febrero de 2022.
- 7) Entrevista personal a Lalo Marginal. 23 de febrero de 2022.
- 8) *La cultura del Rap y hip Hop chileno por 7mo Vicio*, dirigido y producido por 7mo Vicio, 2018, Santiago de Chile. En: https://www.youtube.com/watch?v=NmCVz4ZXk_w
- 9) Figueroa Irrázaval, Gricelda. *Sueños enlatados: el graffiti hip hop en Santiago de Chile*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2006.
- 10) UNAC (Unión Nacional por la Cultura). "Llamado a la comunidad". Santiago de Chile, En: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5553.pdf>
- 11) UNAC (Unión Nacional por la Cultura). "Llamado II". Santiago de Chile, 1979. En: <http://centrodedocumentaciondelasartes.cl/g2/collect/cedoc/images/pdfs/5554.pdf>

Leyes

- 1) Chile. Ministerio del Interior (13 de octubre de 1973) "Decreto Ley 77". Recuperado de: [https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=5730&f=1981_02_14&p=\)](https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=5730&f=1981_02_14&p=))
- 2) Chile. Ministerio del Interior (11 de diciembre de 1975) "Decreto Ley 1.281". Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=6549&idParte=&idVersion=1975-12-11>
- 3) Chile. Ministerio Secretaría General de Gobierno (31 de diciembre de 1976) "Decreto Ley 11". Recuperado de: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?i=7454&f=1991-02-04>

Afiches

- 1) “Justicia!!”. Santiago de Chile, 1985. Cucho Marquez: Archivo Agrupación de Plásticos Jóvenes. En: <https://www.archivosenuso.org/coleccion/cucho-marquez>
- 2) “A des-sitiar Chile!”. Santiago de Chile, 1985. Cucho Marquez: Archivo Agrupación de Plásticos Jóvenes. En: <https://www.archivosenuso.org/coleccion/cucho-marquez>

Fuentes Secundarias

- 1) Arce Cortés, Tania. “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles ¿homogenización o diferenciación?”, *Revista argentina de sociología*, ISSN 1667-9261, N°.11, 2008, 257-271.
- 2) Arévalo Vidal, Valentina. “La cultura en el campo de las ideas (1973-1985): prácticas y discursos de la institucionalidad de la dictadura chilena y el movimiento artístico-cultural de resistencia (UNAC y CADA)”, *REVUELTAS. Revista Chilena De Historia Social Popular*, N°.4, 2022, 18-41.
- 3) Britto García, Luis. *El imperio contracultural: del rock a la postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad, 1991.
- 4) Brunner, José Joaquín. *La Cultura Autoritaria en Chile*. Santiago: FLASCO, 1981.
- 5) Colarte Olivares, Rodrigo y Rosa Elena Peña Vallejos. “Globalización cultural y países en desarrollo: el caso de Chile”, *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, N°.9, 2009, 43-51.
- 6) Correa, Cristina, Henríquez, Karla, Hidalgo, Rodrigo, Olavarría, Juan. “Hip Hop en Chile”, *Revista Comunicación y Medios*, N°.13, 2002, 111-118.
- 7) Correa Sutil, Sofía., María Consuelo Figueroa Garavagno, Alfredo Jocelyn-Holt Letelier,
- 8) Claudio Rolle Cruz, and Manuel Vicuña Urrutia. *Historia del siglo XX chileno: balance paradójal* 6a. ed. Santiago: Sudamericana, 2012.
- 9) Costa, Pere-Oriol, Fabio Tropea y José Manuel Pérez Tornero. *Tribus Urbanas. El ansia de la identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Madrid: Paidós Ibérica, 1996.
- 10) Cuevas Farren, Gustavo. “El proyecto histórico de la Unidad Popular”, *Revista de Ciencia Política*, Vol.15, 1988, 87-125.

- 11) Donoso Fritz, Karen. *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.
- 12) Donoso Fritz, Karen. “El «Apagón Cultural» en Chile: políticas culturales y censura en la dictadura de Pinochet 1973-1983”, *Outros Tempos*, Vol. 10, Nº.16, 2013, 104-129.
- 13) Estrella González, Alejandro. “Las ambigüedades de la "historia desde abajo" de E.P. Thompson: las herramientas del historiador entre la forma, el compromiso político y las disposiciones sociales”. *Signos Históricos*, Nº.22, (2009):76-108.
- 14) Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, 1999.
- 15) Ferracuti, Franco y Marvin E Wolfgang. *La subcultura de la violencia*. México: Fondo de cultura económica, 1975.
- 16) García, Marisol. *Canción Valiente:1960-1989: Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago: Ediciones B, 2013.
- 17) Gonzalez, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia social de la música popular en Chile (1890-1950)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica, 2005.
- 18) Gosa, Travis. “The fifth element: knowledge”, en *The Cambridge Companion to Hip-Hop*, ed. por Justin A. Williams, Cambridge University Press, 2015.
- 19) Iglesias Vásquez, Monica. “La construcción teórica de los movimientos sociales en Chile El movimiento de pobladores, entre la Sociología y la Historia Social”, *Revista austral de ciencias sociales*, Nº.30, 2016, 145-160.
- 20) Jordán, Laura. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”. *Revista musical chilena*, Nº.212, 2009, 77-102. En <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902009000200006>
- 21) James Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Editorial Gediza, 2003.
- 22) Laraña, Enrique. *La construcción de los movimientos sociales*. Madrid: Alianza, 1999.
- 23) Leandro Rodríguez, Nelson. “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: revista online de divulgación musicológica*, Vol. 2, Nº.2, 2020, 79-99.
- 24) Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus. El declive del individualismo en la sociedad de masas*. Barcelona: Icaria, 1990.

- 25) Pargas, Luz Gisela. “Roger Chartier y las nociones de tiempo y representación. De una historia en minúsculas”, *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales*, N°.34, (2018):107-121.
- 26) Ramírez, José Agustín. *La contracultura en México: la historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. Ciudad de México: Grijalbo, 1996.
- 27) Salazar, Gabriel. *Los movimientos sociales en Chile. Trayectoria histórica y proyección política*. Santiago: Uqbar Ediciones, 2012.
- Sousa Santos, Boaventura. “Los nuevos movimientos sociales”, *OSAL*, N°.5, septiembre de 2001, 177-184.
- 28) Subercaseaux, Bernardo. “Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Desde la Independencia hasta el Bicentenario”, Vol.3. Santiago: Editorial Universitaria, 2011.
- 29) Tarrow, Sidney. *El poder en movimiento: Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*. Madrid: Alianza, 1997.
- 30) Tijoux, María Emilia, Marisol Acuse y Miguel Urrutia. “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Revista Latinoamericana*, Vol. 11, N°.33, 2012, 429-450
- 31) Tilly, Charles y Lesley J. Wood. *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica, 2010.
- 32) Touraine, Alain. *El regreso del Autor*, trad. por Enrique Fernández. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1987.
- 33) Varas Alarcón, Paulina y Javiera Manzi. "Coordinadoras Culturales formaciones transversales en Chile durante la dictadura", *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Vol. 14, N°.2, 2019, 55-74.

Tesis

- 1) Asfura Insunza, Eduardo. 2011. *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas del rap chileno independiente*. Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/111094>
- 2) Muñoz Farías, Daniel. 2006. *Nuevas formas de representación social. — Una investigación exploratoria-descriptiva del fenómeno del Grafiti Hip Hop en Santiago*.

Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Ciencias Sociales.
<http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/106530>

3) Poch Plá, Pedro. 2009. *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008)*. Santiago, Chile: Universidad de Chile - Facultad de Filosofía y Humanidades. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109797>