**En búsqueda del hip-hop en Santiago de Chile. Apuntes para su revisión y la necesidad de la vuelta al campo: enfoque de tipo cultural, crítica al adultocentrismo y vacíos investigativos[[1]](#footnote-1)**

Tomás Godoy Marqués[[2]](#footnote-2)

Los orígenes del hip-hop en Chile no son discutidos, más bien existe consenso sobre su llegada. Por medio de películas como *Beat Street* (1984)y *Breakin’* (1984), sumado al programa “Sábado Gigante”, la cultura hip-hop llegó al imaginario de lxs jóvenes chilenxs (Rodríguez, 2020a). En este sentido, frente a un contexto de restricciones, poca expresividad y sumado a la escaza consideración que se le tenía a lxs jóvenes del país producto de la dictadura militar (González, 2020), encontraron en el hip-hop una mirada crítica en torno a la cultura callejera (Meneses, 2014). Así, por medio del rap, el breakin[[3]](#footnote-3), el graffiti y el Disc Jockey (DJ) –las cuatro ramas principales del hip-hop—distintxs jóvenes encontrar un espacio de reunión.

Ahora bien, el contexto actual dista del inicial. El hip-hop en el país se encuentra consolidado y no hay una política nacional que reprima las expresiones juveniles. No obstante, la literatura científica del país desde el 2000 hasta el 2014[[4]](#footnote-4) se ha caracterizado por estudiar esta cultura como un fenómeno reiterativo en sus motivaciones y premisas, como lo es la lucha del sujeto social, el desarrollo identitario juvenil y un espacio de expresión. En este sentido, si bien los estudios contribuyen a la comprensión de la cultura hip-hop, hay pocas investigaciones recientes (2014-2022) que permitan responder qué es y en qué consiste esta cultura, sobre todo, considerando que se levanta a partir de lxs jóvenes del país. En consecuencia, esta ponencia busca exponer las principales líneas de estudio del hip-hop en Chile, sumado a proponer una forma de aproximación para el estudio de esta cultura desde la óptica de las culturas juveniles. Así, la pregunta que lidera esta ponencia es ¿Por qué hay que volver al campo para el estudio del hip-hop?

La hipótesis central de esta investigación en curso sería que la cultura hip-hop en Chile ha sido poco estudiada en el último tiempo, invisibilizando elementos centrales que son menester en su desarrollo, como la brecha de género, las diferencias generacionales y las percepciones culturales. Más aún, los estudios presentes han tendido a fortalecer las premisas investigativas más que cuestionarlas, generando paradigmas sobre cómo entender esta cultura juvenil. Esto se basa en su mayoría por estudios focalizados en distintas zonas del país más que un intento de aproximación a un estudio de la cultura a gran escala. Para esto se identificaron las principales líneas argumentales de los estudios revisados para la tesis de Magíster, pudiendo obtener el panorama general sobre cómo se ha entendido esta cultura. Así, la ponencia se divide en tres apartados centrales: 1) aquello que se ha señalado sobre el hip-hop chileno, 2) de qué forma el enfoque de tipo cultural permite estudiar esta cultura, y 3) la crítica al paradigma adultocéntrico y algunos elementos que se han podido observar durante la investigación. Por último, las reflexiones finales evidencian las diferencias entre aquello que se puede conceptualizar previo al trabajo de campo y los resultados preliminares.

**Lo que se ha dicho: Investigaciones sobre hip-hop chileno**

*El carácter político y de autogestión*

El hip-hop surgió en la población y llega al país para quedarse ahí (Aravena, 2011). Caracterizado por un mensaje contestario contrahegemónico, el hip-hop permitió a lxs jóvenes hacer frente a una cultura dominante y generar espacios de autoidentificación y expresión, lo cual Camila Leclerc (2015) dominarían como una contracultura articulada desde lo juvenil. La asociatividad que produce el hip-hop se debería a la propia colectivización de esta cultura, puesto que sería a partir de necesidades colectivas y personales, la articulación para la transmisión de un mensaje crítico a la sociedad. Como señala Marianela Aravena (2011) el objetivo del hip-hop no radicaría en incentivos económicos, sino más bien, transmitir aquellos valores que nutren a la cultura, tales como la educación y autogestión por lxs pobladorxs.

Para ejemplificar este carácter se han tomado dos fragmentos de canciones que surgen en los inicios del rap nacional. La primera es “Algo está pasando” del grupo De Kiruza estrenada el año 1988:

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

Se puede destacar fuertemente la crítica a los servicios de inteligencia de la Junta Militar y más aún, como las juventudes observan su contexto nacional, pudiendo canalizar un sentir popular y expresarlo en una crítica a la cultura y a la política chilena. La segunda canción que contraste el factor marginal del hip-hop es “Rapulento” de Panteras Negras:

Y por eso te digo mi hermano ¡el Rapulento! / ¡Vacílalo! ¡Vacílalo! Bien contento/ Porque es roto y no tiene plantilla /Yo pino trabajo y no cuenta maravilla /Yo digo la pulenta de lo que pasa afuera / De lo que pasa en la calle la vida de cualquiera. (Fragmento de “Rapulento”, Panteras Negras, 1996)

El caso de Panteras Negras reivindica la posición de lo social y marginal. Así, estos serán dos pilares centrales para la cultura hip-hop en sus inicios y sus valores, los cuales se reflejarían a través de proyectos de autogestión y educación que servirán para “cuestionar y transformar la realidad en la que viven pobladoras y pobladores” (Martín-Cabrera, 2016, 8-9). Destacan talleres diversos como “La Coalixión” y “HipHopLogía”, siendo relevantes las palabras de Lalo Meneses (Panteras Negras): “El rap te obligaba a educarte” (2014, 32).

Por lo mismo, el hip-hop se constituye en sus inicios como una contracultura que abarca la condición de clase y estaría ligada a un choque generacional de propio origen (Baeza, 2002; Moraga y Solorzano, 2005). Este carácter volvió a estar presentes durante el estallido social chileno el año 2019. Como señala Freddy Olguín (2019), la consolidación de la música hip-hop y las líricas críticas vendrían a relatar experiencias y discursos que reflejaban la situación país y que explicarían el descontento social.

El caso mapuche ejemplifica esto tanto por una situación de clase como de identificación. Tal como señala Jacob Rekedal, el hip-hop permite generar “nuevas redes de información e identificación, las cuales articulan las luchas antiguas de la Araucanía con las poesías de resistencia provenientes de culturas distantes” (2014, 12). Esto se explica por el carácter de arte popular que se traduce en la conservación del control de sus producciones simbólicas de la mano de sus productores. Es decir, es un arte popular por la relación que tiene entre las comunidades de las que proviene y los universos de referencias (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012). El caso mapuche cuenta con exponente como Weichafe y Luanko que plantean una resignificación de la música rap vinculante a las demandas mapuches.

Ahora bien, las diferencias que pueden tener quienes participan del hip-hop radicaría en los grupos sociales y generacionales. La tesis de Pedro Poch (2009) plantea esta división a través del recurso conceptual de la “vieja” y “nueva” escuela, las cuales existen a partir de 1994 aproximadamente. La discrepancia radicaría en que la vieja escuela reivindicaría los valores iniciales del hip-hop, siendo el amor, la paz y el respeto conjunto a la asociatividad. La nueva escuela estaba influenciada por las ideas que se “exportaban desde Estados Unidos a través de las cadenas televisivas y los grandes sellos discográficos, donde se resaltaba el individualismo, la riqueza, la violencia y el uso de armas” (2009, 51). Irónicamente, el hip-hop también llega a Chile por las cadenas televisivas y desde Estados Unidos.

Sin embargo, esta cultura no se instala en Chile por una estrategia de marketing (Quitzow, 2005), sino por el paralelismo que tiene con Estados Unidos: alta represión por parte del sistema político y distintos niveles de pobreza, entre otras. El contexto actual difiere de aquello y por ello se deben problematizar las premisas centrales del hip-hop consultando a sus protagonistas. En este sentido, es válido plantear una línea política y de autogestión, pero a nivel de literatura teórica, puesto que se desconoce el contexto actual. Si bien no se puede descartar esta línea, es menester observar y analizar las formas de asociatividad actuales, sus mensajes y las clasificaciones que tienen lxs participantes con su cultura.

*Culturas juveniles e identidad hip-hop*

Otra de las líneas de investigación que se ha desarrollado para el estudio de esta cultura es la de “identidad hip-hop”, la cual puede ser compleja por la diversidad de participantes y elementos que involucra. Sobre todo debido a que es una cultura de y para lxs jóvenes, lo cual ha tendido a generar “trampas” sobre cómo se entienden las culturas juveniles (Duarte, 2001).

Como el hip-hop es una cultura que surge en las poblaciones, los grupos sociales que la viven son de carácter marginal y con mensajes contraculturales (Aravena 2011, Ibáñez, 2007). Investigaciones desde la musicología y psicología permiten visibilizar la agencia juvenil en este aspecto. La tesis de Raúl Aranda (2005) compara la música que escuchan estudiantes chilenos según su condición económica y el tipo de establecimiento al que asisten. Así, ligado a la condición de clase, son lxs alumnxs de los establecimientos con menos recursos quienes comparten los valores y premisas del hip-hop, siendo aludidos a la lucha contra las desigualdades sociales.

A su vez, según Felipe Ibáñez (2007), es debido a que observan en sus espacios de sociabilidad la posibilidad de autorrealización en conjunto a sus pares, como también las críticas hacia una sociedad que no los ha valorado. El autor también plantea la continuidad de una raíz popular. Así, los hip-hoperxs se caracterizarían por ser estigmatizados socialmente producto a una desviación y desadaptación social, lo cual va ligado al marco analítico de las tribus urbanas[[5]](#footnote-5) y cuya premisa reside en llevar el mensaje a la acción.

Siguiendo la lógica del mensaje a la acción (Poch, 2009) y la lucha contra la cultura dominante, el segundo texto en este análisis es el de Gricelda Figueroa (2005), que vincula la expresión del grafiti con las culturas juveniles, siendo de las primeras autoras en utilizar un enfoque heterogéneo sobre lxs participantes[[6]](#footnote-6), las subjetividades involucradas en los procesos de sus agentes y planteando que nosotrxs como investigadorxs tenemos que distanciarnos de la búsqueda de homogeneidad y comprender una variedad existente en la cultura. Sin embargo, su análisis se centra más en describir y explicar en qué consiste el grafiti en la actualidad, detallando su historicidad, sentires, técnicas y formas de agrupación. La característica que destacaría a lxs grafiterxs es que en el rayado encontrarían su forma de expresión y, en consecuencia, la identidad vuelve a centrarse en las relaciones de pares que van desarrollándose, como también los espacios por los que circulan para rayar.

A su vez, también hay estudios que buscan ahondar en los motivos por los cuales lxs jóvenes son parte de esta cultura. El primero es “Hip hop en Chile” (Olavarría, Henríquez, Correa, e Hidalgo, 2002), el cual muestra los dispositivos de identificación del hip-hop. No solamente estaría presente la visión política y cultural, sino también elementos varios como la creatividad, la comunión, el hacer, la participación, la percepción y la emotividad, los cuales serían centrales para quien desea participar de la cultura. Ahora bien, lxs autorxs tienden a dudar de la posibilidad de lxs jóvenes, ya que señalan que estarían en una visión estética de carácter posmoderna, señalando que su mensaje es borroso. Estos argumentos replican características del discurso adultx en el cual se invisibiliza lo que lxs jóvenes quieren decir. Sobre todo, considerando que los mensajes hip-hoperxs son claros y concisos, como lucha social reivindicativa, el carácter marginal y de clase.

El segundo estudio es la tesis de la antropóloga Paula Codocedo (2006), el cual busca responder qué es la cultura hip-hop en Santiago de Chile. Según la autora, la mezcla que puede adquirir el hip-hop, según grupo que lo practique, plantea una “subcultura”[[7]](#footnote-7) – como señala la autora— que permitiría todo y a todxs a su vez (Pablo Arriagada [2004], comparte esta tesis, pero enfatiza una división según discursos de izquierda tradicional en contraste a un bienestar individual). Es decir, puede ser tanto un movimiento político como un arte variopinto donde hay libertad de participación. No obstante, la cultura hip-hop presenta divisiones y disputas que explican por qué opera de determinada forma. Son pocxs quienes las han explicitado y los espacios que lo pueden ejemplificar (Pablo Tascón [2014] plantea la desunión como una disputa en el hip-hop de Punta Arenas).

En consecuencia, hay dos contrapuntos importantes Adrián Baeza (2002) plantea que el discurso hip-hop ofrece a lxs jóvenes una identidad alternativa que permite comprender su posición de subalterno, pudiendo ambas interrogantes coexistir, puesto que la cultura hip-hop es un “espacio de negación de aquellas regulaciones del poder” (2002, 257). En este sentido, serán lxs jóvenes quienes determinen su identidad bajo los criterios que consideren relevantes. Hay que considerar que cada grupo puede poseer distintos elementos que lo caractericen, por lo que no podemos replicar las mismas conclusiones para cada uno.

Por lo tanto, son pocos los trabajos que buscan complejizar el vínculo entre juventudes y hip-hop. Parte del problema es que son diversos los grupos sociales con los que se levantan estos estudios, como también hay un grupo que no define como entienden lo juvenil, más allá del marco etario o señalar su heterogeneidad. Si bien la tesis de Baeza permite bosquejar lo que es en un inicio el hip-hop en la actualidad es difícil aseverar que esto siga igual, puesto que no hay indicios de estudios que intenten vincular, desde un plano descriptivo y explicativo, en qué consiste la cultura hip-hop en Chile hoy. Por lo mismo, frente a un aumento de participación y de masificación que ha tenido esta cultura, me parece importante incorporar elementos que permiten enriquecer la forma en que nos aproximamos a lxs jóvenes participantes, lo cual abordaré en la crítica al adultocentrismo.

*Nuevas perspectivas de aproximación al estudio de la cultura hip-hop*

A diferencia de los estudios revisados, a partir del 2018 han proliferado algunos focos de investigación, siendo tres los que he podido caracterizar. El primero refiere a la historicidad del hip-hop como proceso. El musicólogo Nicolás Rodríguez se ha dedicado al estudio de la cultura hip-hop, ahondando en su contexto histórico y los factores que permitieron que emergiera –igual que Olguín (2019)— como también los motivos y formas que dieron pie para que se expandiera (2018). El autor rescata la función del casete como objeto de socialización musical: no sólo se escuchaba, sino también se intercambiaba, lo que implicaba una diversificación del conocimiento musical (2019). Rodríguez también ha estudiado el origen con los propios raperos, siendo entrevistador de Lalo Meneses, miembro de Panteras Negras, y Jimmy Fernández, miembro de La Pozze Latina (2020c).

El segundo objeto de estudio refiere a las nuevas formas de participación, sobre todo producto del crecimiento que ha tenido la rama del rap. A partir del año 2006, las competencias de improvisación (*freestyle*) han sido potenciadas por la empresa internacional Redbull, realizando varios eventos que cada vez concentran mayores participantes y espectadores. En este sentido, Rodríguez (2020b y 2018) y Nicolás Masquiarán (2018) han analizado este fenómeno y qué significa para lxs hip-hoperxs. Los discursos de lxs jóvenes permiten entender nuevas motivaciones y variantes de las formas tradicionales de hacer hip-hop, siendo el *freestyle* no sólo un mecanismo de expresión, sino también de trabajo monetario, el cual sería interesante conocer a nivel nacional.

El tercer punto refiere a la comercialización y mercantilización del hip-hop. Esta categoría hace referencia a la música y los videos musicales, sobre todo desde quienes han velado por la ostentación, como en Estados Unidos (Viñuela, 2013; y Quitzow, 2005). Arlene Tickner, autora colombiana, señala que al momento de internacionalización de una cultura ocurre una apropiación cultural por parte de quienes la reciben, produciéndose una “vernaculización” (2006, 106). En consecuencia, existe una hibridación de los sujetos sociales que comienzan a practicarla. Sin embargo, esto daría paso a que la comercialización dependa de los grupos receptores. Si bien, pudo darse así en sus inicios, el hip-hop chileno actual convive con una comercialización producto de diversos antecedentes, entre ellos la empresa Redbull, el consumo de música rap y la incorporación de raperxs a la televisión y a festivales nacionales de música, como Lollapalooza (Godoy-Marqués, 2021). Por lo mismo falta investigar cómo opera la comercialización en el despliegue de las culturas juveniles.

En consecuencia, pese a que el estudio del hip-hop nacional ha aumentado, falta abordar qué es la cultura hip-hop actual y cómo se entiende. Más aún, es menester acercarse desde sus protagonistas y en co-construcción con ellxs. Lo que actualmente se ha presentado permite tensionar e identificar nudos de cambios que, desde la perspectiva del investigador, pueden ser elaboradas, pero también permiten seguir formulando premisas que han quedado obsoletas. Frente a tal dicotomía, es que se ha levantado este proceso de tesis, sobre cómo estudiar el hip-hop actual, destacando los vacíos, coyunturas y nuevos paradigmas.

**El hip-hop desde el enfoque cultural**

A través de los antecedentes revisados he expuesto el contexto actual frente al cual se presenta realizar un estudio de la cultura hip-hop en Chile. Por lo mismo, considero necesario volver a la pregunta que guía esta ponencia: ¿por qué hay que volver al campo? Será esta interrogante la que responderá en qué consiste esta cultura, puesto que el trabajo de campo realizado en la investigación posibilita la esquematización en torno a las categorías culturales y los criterios de valor que califican los círculos hip-hoperos, demostrando cambios considerables.

Por ello propongo como respuesta el enfoque de tipo cultural, ya que permitirá comprender por qué lxs agentes actúan de la forma en que lo hacen. Frente a esta premisa, se plantea que la cultura opera como un dominio propio, constituyendo dos planos centrales: el racional y el pragmático. Existe una directa relación entre el conocimiento y la práctica, donde conocer conlleva al hacer y viceversa (Glasersfeld, 1990; Maturana, 1995). Ward Goodenough (1971) postula que la(s) cultura(s) opera(n) desde nuestra cabeza debido a que participamos de esta(s) ya que hemos aprendido e incorporado conceptos y categorías determinadas producto de nuestra socialización tanto en y con el mundo. Así, nuestra cognición opera como respuesta efectiva frente a distintos contextos, es decir, culturas diferentes. En consecuencia, mientras más conocemos, generamos coordinación social y coactividad, ya que las relaciones se dan en sociedad. Producto de esta relación histórica se perfila una cultura pública, que determina a los grupos sociales y los delimita bajo normas variadas. Esto es lo que llamaré dominio cultural.

A su vez, la(s) culturas(s) presenta(n) distintxs agentes en sociedad y son estxs quienes delimitan su dominio, debido a que establecen criterios de aceptabilidad. Es probable que, en los inicios del hip-hop, quien no pertenecía a sectores vulnerables no participaba de esta cultura, puesto que tanto los valores como las prácticas pertenecían a jóvenes marginales. En consecuencia, considerando que son lxs agentes de los dominios culturales quienes van definiendo sus criterios de valor y de aceptabilidad, asumir que son lxs mismos de sus inicios sería invalidar la agencia juvenil y su carácter heterogéneo. Aún más, debido a que los estudios revisados tienden a reforzar determinados arquetipos. Por consiguiente, el aumento de participación, lxs nuevxs agentes y la proliferación de formas de expresión, hacen imprescindible un cuestionamiento del dominio cultural.

Así, el enfoque de tipo cultural otorga varios recursos que permiten acercarse a esta cultura. El primero es el concepto de enmarcado de Michell Callon (1998). Según el autor son aquellas estructuras cognitivas que posibilitan un determinado contexto y orientan los comportamientos y prácticas dentro de este. En este sentido, posibilitan la coactividad de lxs agentes y la redefinición de las situaciones. En base a lo expuesto, el enmarcado cultural del hip-hop sería altamente político, educativo y autogestionado. Sin embargo, este no se sustenta solo. El dominio cultural al estar ordenado bajo criterios de aceptabilidad presenta una “moral propia” (self-moral, Fassin, 2009). Este segundo concepto refiere a los valores que predominan en la cultura, siendo la moral los hábitos y las costumbres de lxs participantes. Así, nuestras costumbres, hábitos y tradiciones van a estructurar nuestros dominios culturales en función a cómo los queremos, por lo que irán mutando y produciendo nuevos enmarcados, razón principal que complejiza estudiar la cultura hip-hop con los supuestos mencionados.

Los recursos señalados permiten entender los factores que explican cómo se comportan lxs agentes en un dominio cultural. Ahora bien, como no son permanentes en el tiempo, las personas dentro de los dominios culturales buscan formas de descoordinación denominadas desbordes. Así, como la cultura no es estática, presenta fronteras de horizonte y expectativas, en las cuales se posibilita el cambio. Por ejemplo, el “ascenso del freestyle” (Rodríguez, 2020b) puede ser entendido como un desborde porque cuestiona un espacio que ha sido abierto a la competición de improvisación, el cual no depende de un carácter político, educativo y de autogestión, sino netamente expresivo e inclusive deportivo. Aún más, considerando que sus inicios de liga oficial datan del 2006 con la primera competencia Redbull Batalla de los Gallos hecha en Chile, siendo actualmente un fenómeno mediático. Lo que partió como un desborde puede estar formando otro tipo de self-moral, factor que debe seguir siendo investigado pero que a posteriori plantea más un límite que otra moral.

Me gustaría finalizar este apartado con los aportes de Luc Boltanski (2014) y Laurent Thévenot (2016) para el enfoque de tipo cultural. Boltanski enfatiza en que le investigadorx debe aproximarse a lxs agentes como protagonistas que pueden co-construir los problemas sociales que lxs atañen, ya que desde la sociología se les ha tratado como “cultural dope”, negando su protagonismo (2014, 40). Los casos de las bandas “De Kiruza” y “Panteras Negras” demuestran que lxs jóvenes de la dictadura entendían perfectamente su contexto sociopolítico. Por ende, debemos identificar, a través de la observación y el diálogo, la forma por la cual lxs agentes se desenvuelven frente a sus problemas, entendiendo sus críticas y soluciones. Si asumimos que conocer es saber y saber es conocer, comprender la manera en que se configuran las prácticas implica entender los distintos conocimientos de lxs protagonistas. Thévenot (2016) utiliza el concepto de coordinación, entendiéndolo como el esfuerzo de relación que tiene unx –como investigadorx— en función del espacio determinado en el que nos encontramos y lograr vincularnos con lxs otrxs.

**La crítica al adultocentrismo y hip-hop: algunos resultados preliminares**

Claudio Duarte (2006) ha sido pionero en Chile de la discusión sobre adultocentrismo y plantea que, para algunxs investigadorxs, muchas veces la juventud presupone una condición natural que no presentaría diferencias, sería definida por su proceso psicobiológico y estaría ajena a los condicionamientos económicos y culturales que la producen (Duarte, 2015b). Esto remite a los estudios presentados anteriormente: no hay diálogos respecto a las juventudes hip-hop y se utilizaría el concepto “juventud” como un marco referencial. Así, el adultocentrismo respondería a un sistema de dominio que impone una idea de adultez como aquello que define y decide (Duarte, 2015a). Todo lo que no estaría bajo esta imposición sería subalterno.

Ahora bien, este dominio no existe por separado ya que conviven otros también: el capitalismo, la racialidad, lo territorial y el género. Este último es vinculante al hip-hop y no ha sido abordado por la literatura científica, debido a que se han visibilizado conductas machistas devenidas del patriarcado en la cultura (Briceño, 2021). Por lo mismo, expondré las tres dimensiones que tiene el adultocentrismo y las relacionaré con los problemas generacionales que involucraría el estudio del hip-hop en la actualidad.

La primera dimensión corresponde al imaginario social que cristaliza una explicación para el ciclo vital[[8]](#footnote-8). Acá operan elementos como la edad, la experiencia, la posición en la estructura y la madurez, siendo la adultez constituida como una esencia naturalizada. Parte esencial de este problema es que la posición del adultx jerarquiza las demás etapas del ciclo. Son ellxs los que poseen las decisiones y sabrían “aquello que está correcto”, ya que los demás son niñxs y/o adultxs mayores (Duarte, 2015a). En el caso del hip-hop, quienes iniciaron esta cultura tienen una edad cercana a los 50 años y tienden a responder que significa el hip-hop, dudando de los cambios y las nuevas formas de pensar esta cultura.

La segunda dimensión refiere a lo material y relaciona los procesos económicos y políticos institucionales vinculados a lxs jóvenes. Así, estos tienden a ser relegados y marginalizados de decisiones políticas, enajenados de lo que producen y vistos en una lógica de dependencia patriarcal-familiar, entre otras (Duarte, 2015a). Al ser el hip-hop una cultura juvenil, desde sus inicios tiende a luchar contra esta dimensión. No obstante, en el último tiempo, empresas, organizaciones e incluso personas del Gobierno de Chile[[9]](#footnote-9) han dialogado con el hip-hop, por lo que habría que seguir de cerca cómo se producen estos procesos y si es que existe por parte de las juventudes, mecanismos que defiendan sus posturas, permitiéndoles no ser relegados.

Por último, la dimensión corporal-sexual refiere a la gestión del deseo. Acá operan las normatividades y valoraciones de los cuerpos sociales, es decir, aquello que se puede hacer, sentir y desear, como también lo que no. Desde esta perspectiva, es el mundo adultx el que gestiona unidireccional y autoritariamente estos aspectos (Duarte, 2015a).Si consideramos que el adultocentrismo opera en estas dimensiones, cristalizando lo que sería “correcto”, otros dominios, como el patriarcado, se involucran también en el desarrollo de las culturas juveniles. No es casualidad que en los inicios las mujeres hayan sido minoría y que hoy se organicen en espacios seguros de participación para ellas y disidencias. Son ellas quienes buscan formas de fragmentar el adultocentrismo[[10]](#footnote-10).

Dicho esto, me parece relevante referirme a las producciones sobre hip-hop y culturas juveniles. En este sentido, uno de los elementos más normalizados es el de la formación identitaria. Como señala Jorge Larraín (2001), la identidad posee tres puntos centrales. El primero refiere a la construcción en torno a aquellas categorías sociales compartidas por las personas. El segundo correspondería a la materialidad, es decir, la relación entre el cuerpo y el autorreconocimiento con aquello que me rodea. Por último, el reconocimiento producto de la alteridad, me reconozco por aquellas diferencias que tengo con le otrx. Estos criterios operan en la cultura hip-hop. Sin embargo, al ser la mayoría estudios focalizados, y cuyo foco no reside en las culturas juveniles, tiende a construirse meta-relatos de qué es el hip-hop, más no sus elementos identitarios.

Ahora bien, la constante recodificación de las identidades juveniles, lxs nuevxs integrantes y las instituciones que se han incorporado, posibilitan cambios por parte de quienes investigamos el tema[[11]](#footnote-11). Más aún, cuando los estudios referidos tienden a comprender al hip-hop como una cultura altamente politizada, replicando contextos históricos y socioculturales que han mutado. En este sentido, parte de nuestra labor como investigadorxs, sobre todo considerando que el adultocentrismo opera como un paradigma, radica en cuestionar la forma de producción que realizamos.

Un segundo elemento para el estudio del hip-hop refiere a las culturas juveniles. Si bien no ahondare en la discusión que Duarte (2001) ya abordó sobre su conceptualización, me parece pertinente recoger algunos puntos que tensionan los motivos por los cuales se debe realizar un estudio actual de la cultura hip-hop. Esto lo complementaré con parte de mis experiencias durante este año de trabajo de campo y compararé en las reflexiones finales.

Rossana Reguillo (2003) señala que ser joven no sería una “esencia”, sino más bien respondería a una categoría que busca definir qué es lo juvenil, la cual está influenciada por la edad, generación, género, clase social, moratoria vital y marco institucional (Margulis y Urresti, 2008). No es lo mismo ser unx joven de 18 años, que debe insertarse en un contexto laboral adultx, que unx universitarix de 23 años, ya que las diferencias contextuales producen distintas condiciones sociales y culturales. El hip-hop como se ha estudiado implicaría una respuesta a un marco institucional determinado (resistencia contra una cultura dominante). Sin embargo, en sus inicios la cantidad de mujeres y participantes era baja, pudiendo plantear que fue una cultura masculina, lo cual las investigaciones revisadas no cuestionan y el trabajo de campo si ha reflejado tal problemática. Situación similar ocurriría para su “esencia” marginal. Frente a la masificación y aumento de formas de expresión, habría que cuestionarse y preguntarles a lxs jóvenes como observan y viven esto.

Esto conlleva a posibles diferencias y choques generacionales que tendrían la primera generación respecto a la segunda y las posteriores que puedan identificarse, lo cual Pierre Bourdieu (1990) categoriza como disputa generacional. Esto ha sido tratado por Rodríguez (2020a), Moraga y Solorzano (2005). Los autores plantean que la primera generación o “escuela” de hip-hop en Chile abarcaría desde 1985 hasta 1990. La segunda generación iniciaría debido al cambio del sistema político, una apertura nacional frente a la mercantilización y el “boom” de la producción musical hip-hop. Según Mario Margulis: “cada generación posee, en cierto sentido, otra cultura, nuevos códigos que excluyen –por lo menos parcialmente—a sus contemporáneos de generaciones anteriores” (2008a, 9). Entonces, faltaría comprender cómo operan estas intersecciones generacionales hoy. Qué ocurre con las diferencias existentes y cuáles son las formas en que se resuelven. Rodríguez sintetiza puntualmente este problema cuando señala que la precariedad es una condicionante y marca la identidad hip-hopera. Habría que observar si posterior a la dictadura existen diferencias respecto al cómo se vive tal precariedad y si es que sigue existiendo[[12]](#footnote-12) (2018, 7).

Por ello, no se descarta que puedan convivir distintas identidades y generaciones actualmente. Me parece relevante señalar dos elementos de investigaciones latinoamericanas que permiten contrastar factores para el estudio del hip-hop y que no han sido considerados en Chile. Un primer punto es el del territorio y sus resignificaciones (Garcés, Tamayo, y Medina, 2009). Como señala Duarte (2013), la noción de territorio otorga elementos identitarios sumado a que articula a lxs sujetxs que se despliegan en este. Considerar los distintos puntos de reunión permitiría observar y comprender elementos de asociatividad e identidad, los cuales pueden estar ligadas a otros factores sociales como también económicos.

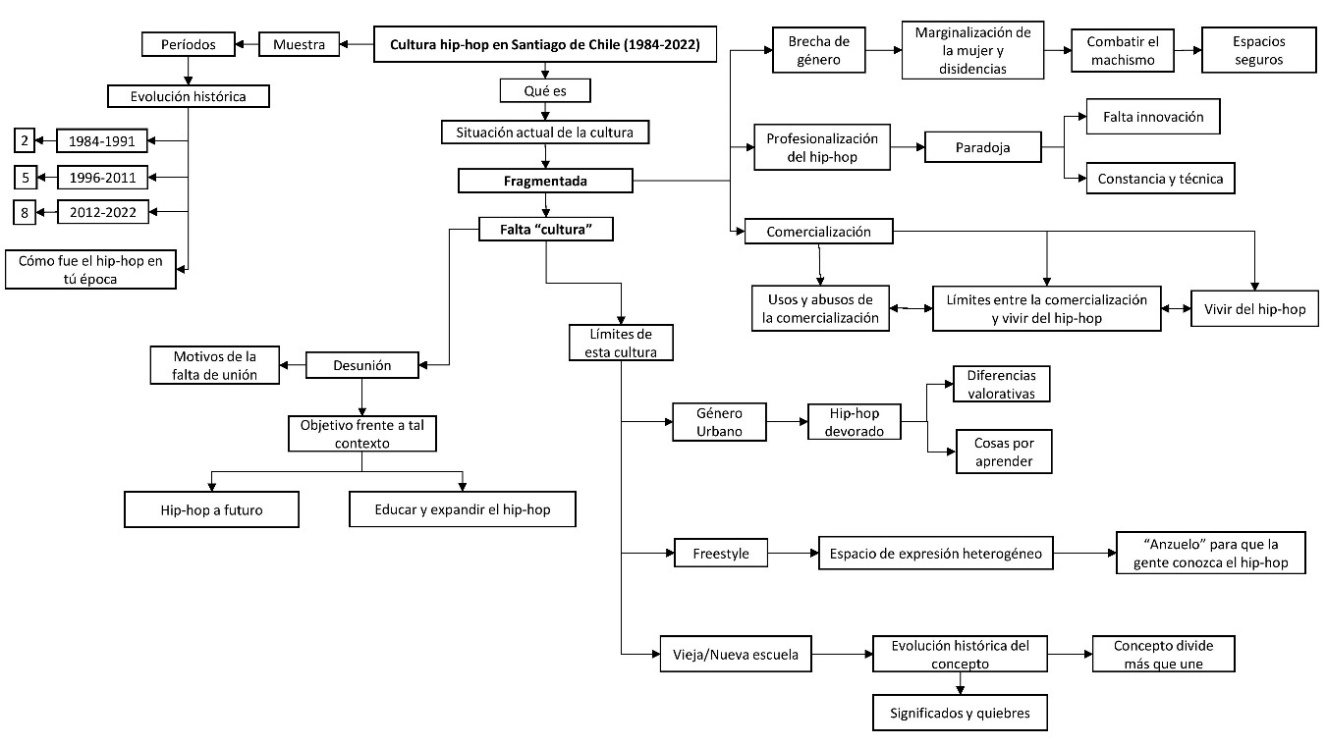
El segundo estudio refiere a las identidades y sus problemas conjuntos. En este sentido, no existen investigaciones de género como las de Ángela Garcés (2011), Ruby Gourdine y Brianna Lemmons (2011), quienes exponen las diferencias vividas por las mujeres hip-hoperas en el caso colombiano y estadounidense. La autora chilena que trata esto es Paulina Briceño(2021), señalando la diferencia en los círculos de breakin por parte de hombres y los problemas que involucra su posición de poder. Si bien es una autoedición desde su papel de b-girl, plantea problemas relevantes ya que “el adultocentrismo condensa, en tanto categoría, relaciones de poder de quienes portan la mayoridad sobre otros/as sin poder” (Duarte, 2016, 44). Briceño narra que estas conductas han tenido que ser cuestionadas desde las mujeres y que han sido replicadas por hombres. El trabajo de campo respalda esto, siendo parte de los resultados preliminares la deconstrucción del hip-hop.

En base a esto quiero proponer cuatro estrategias para la fractura del adultocentrismo y lo fructífero que ha sido para el estudio de esta cultura. La primera es construir una ciencia que logre dialogar con lxs jóvenes. Es menester investigar desde una epistemología de la cercanía y la solidaridad (Duarte, 2015a), no actuar como merxs sujetxs que van a extraer conocimiento. Por lo mismo, al estar en esta posición, y como segunda estrategia, es necesario “cambiarnos los lentes” adultocéntricos (Duarte, 2015a). Lxs jóvenes son personas centrales que en tiempo presente aportan a sus comunidades por medio de su experiencia y voz. En este sentido, no debemos quitarles validez porque son jóvenes, puesto que son personas importantes que pueden co-construir con nosotrxs los problemas de investigación, como también explicar y desarrollar aquellos elementos centrales, independiente que no coincidan con los objetivos de investigación. Por ello, es necesario construir lazos que permitan entablar una relación recíproca.

La tercera estrategia es reconstruir los imaginarios alternativos al adultocentrismo (Duarte, 2015a). Debemos ser capaces de reconocer la diversidad juvenil, misma razón por la cual no se puede hablar de una juventud, sino más bien de juventudes. A su vez, hay que realizar la crítica de Reguillo (2003), Margulis y Urresti (2008), donde la edad y la madurez cristalizan desde el imaginario adultx las formas en que se entiende “la juventud”, lo cual no es así. Vinculado a eso se encuentra el cuarto punto: la historización de lo juvenil (Duarte, 2015a). Lograr comprender las dinámicas culturales en determinadas épocas permite reconstruir cosmovisiones del hip-hop en sus distintos momentos.

Finalmente, y ligado a la estrategia anterior, reside en promover los diálogos intergeneracionales (Duarte, 2015a). No solamente por la historización que se le puede hacer al hip-hop, sino también porque permite co-construir el saber. En este sentido, va a ser la experiencia de lxs jóvenes, entendiendo esta como el conjunto de aprendizajes que se han incorporado por medio de lo valorado y aprendido, lo que abra un abanico temático de elementos a analizar y considerar para el estudio de su cultura. Por ejemplo, el caso del machismo en el hip-hop que he esbozado fue inicialmente planteado por lxs participantes. Lo interesante es el diálogo intergeneracional individual que hay que visibilizar.

**Conclusiones: Reflexiones finales y hallazgos**



(Cuadro 0.1, resultados preliminares del proceso de investigación)

Como se puede observar, el trabajo de campo realizado a partir del enfoque propuesto y la crítica al adultocentrismo revela una multiplicidad de elementos que distan de la literatura que describí en el primer apartado. En este sentido señalé la comercialización y la brecha de género como ejes que no han sido discutidos y que hoy reflejarían la fragmentación actual de esta cultura. A su vez, se presenta un elemento no previsto que es la profesionalización del hip-hop en cuanto hay mayores producciones, pero también reiterativas. Estos elementos permitirían plantear una fragmentación que se pudo levantar por las idas a terreno y conversaciones con lxs entrevistadxs. Tal división del dominio puede explicarse por los límites que han ido cambiando en el enmarcado cultural (Callon, 1998), como lo es el género urbano, las batallas de *freestyle* y el concepto divisorio de la vieja/nueva escuela, siendo necesario cuestionarla. En base a esto es que hay adultxs y jóvenes que buscan combatir esta fragmentación por medio de talleres, espacios de autogestión y articulando un nuevo futuro para el hip-hop, el cual sigue construyéndose. Todo esto pudo obtenerse a través del cuestionamiento de la literatura científica chilena sobre el hip-hop y la pregunta que guía la tesis del autor: ¿cómo entienden lxs jóvenes hip-hoprxs su cultura?

Por lo mismo, es necesario que como investigadorxs de la cultura hip-hop volvamos al campo para entender cómo ha mutado. No solamente por las nuevas formas de asociatividad y de participación, sino también, para enfatizar en aquellas coyunturas, disputas y conflictos que dan paso al cambio. Son estas las que darán las claves para comprender de mejor forma los procesos sociales que viven lxs jóvenes y adultxs hip-hoperxs. Si bien es posible que los nuevos estudios presentados estén ampliando el horizonte investigativo, son lxs agentes quienes señalarán cómo ha cambiado su cultura. Lo cual puede, a su vez, contradecir las producciones académicas, siendo necesario –en ese caso— una autocrítica y repensar la forma en la entendemos y nos acercamos a este dominio.

Tanto la cultura, como las culturas juveniles, son espacios de constantes cambios, por lo mismo, debemos acercarnos al campo libre de todo juicio y esperando ver lo que lxs participantes nos pueden aportar en su despliegue, como también en sus conversaciones. A. Alejandro Grimson y Pablo Semán sintetizan lo expuesto en cuanto:

Cultura es siempre historia, agencia y poder, disputa y alteración. La vida social es una condición procesual, no una causa automática, de los modos de pensar y de actuar. (…) Hay sujetos, hay agencia, hay historia y, por lo tanto, la acción puede ir más allá de la propia base cultural, introduciendo una grieta, una fisura, siendo protagonista de cambios socioculturales. (2005, 9)

¿Cómo podemos, entonces, seguir produciendo debates y propuestas teóricas sin ir previamente a conversar con lxs protagonistas?

**Bibliografía**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

\_\_\_\_\_\_\_\_ (2006). *Discursos de Resistencias Juveniles en Sociedades Adultocéntricas.* Santiago, Chile: Universidad de Chile.

\_\_\_\_\_\_\_\_ (2013). Acción comunitaria con jóvenes. Desafíos generacionales. *Revista Última Década*, N°39, Proyecto Juventudes. 2013, pp. 169-195.

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

\_\_\_\_\_\_\_\_ (2015b). Estudios de Juventudes en Chile. “Devenir de una traslación”. En: Pablo Cottet (Ed.), Juventudes: Metáforas del Chile contemporáneo. Santiago: RIL Editores.

\_\_\_\_\_\_\_\_ (2016). “Genealogía del adultocentrismo. La constitución del patriarcado adultocéntrico”. En: Duarte, Claudio & Álvarez, Carolina (editores) *Juventudes en Chile. Miradas de jóvenes que investigan. Vol. 1*. Social Ediciones. Universidad de Chile. Santiago.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Grimson, A. y Semán, P (2005) “Presentación: la cuestión cultura”, en *Etnografías contemporáneas*. Año 1, N º 1, 11-22.

Ibáñez, F. (2007). *La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo*. Informe final de seminario de grado para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con Mención en Literatura. Universidad de Chile.

Larraín, J. (2001), *Identidad Chilena*. Lom: Chile.

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

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

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

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

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

Meneses, L (2014). Reyes de la Jungla. Ed: Ocholibros. Chile

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

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

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

Poch, P. (2009) *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip-Hop en Chile (1984-2008*). Informe Licenciatura en Historia Universidad de Chile.

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

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

Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lengua y Literatura Indoamericana*, Nº 16, 7-30.

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

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

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

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

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

Tascón, P. Movimiento Hip Hop en Ciudad de Punta Arenas, *LIMINALES*. Escritos sobre psicología y sociedad, Universidad Central de Chile, Vol 1. N° 6, 2014, 67-81.

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

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

Tijoux, M; Facuse M & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Revista de la Universidad Bolivariana*. V° 11, Nº 33, 429-449.

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

**Canciones.**

De Kiruza. (1988) Algo está pasando. En *De Kiruza*. Chile. Autoedición.

Panteras Negras. (1996.) Rapulento. En *Atacando calles*. Chile. Alerce.

1. Esta ponencia surge a partir de las reflexiones teóricas y metodológicas del curso “Teoría y análisis cultural: viejos problemas, nuevos debates” del profesor Dimas Santibáñez, del curso “Antropología de la complejidad y problemas públicos”, donde los comentarios del investi Claudio Duarte fueron centrales para su desarrollo y del trabajo de campo de la tesis de Magíster del autor. La ponencia se inserta en el eje temático-problemático 15: Infancias, juventudes y vejeces. [↑](#footnote-ref-1)
2. Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Estudiante de Magíster en Antropología Sociocultural, Universidad de Chile. Correo electrónico: [tgodoymarques@gmail.com](mailto:tgodoymarques@gmail.com) [↑](#footnote-ref-2)
3. Breakdance es el nombre comercial que se le otorga al baile. Breakin es el que lxs participantes me han señalado. [↑](#footnote-ref-3)
4. Posterior al 2014 hay un vacío de estudios hasta el 2018. [↑](#footnote-ref-4)
5. Parte del problema y particularidad de las tribus urbanas ha sido tratado por Claudio Duarte (2015). Según el autor, la conceptualización se caracteriza por su ahistoricidad y eurocentrismo, siendo compleja su distinción en el país puesto que no se reconocen las continuidades que tienen las experiencias juveniles con las de otras épocas. Por lo mismo, prefiero hablar de ella como una cultura existente dentro de un pool de culturas, con sus propios códigos y participantes. [↑](#footnote-ref-5)
6. Los que siguen un poco esta discusión son Poch (2009), Moraga y Solorzano (2005), Arriagada (2004), Ganter y Zarzuri (2002) y Codocedo (2006). Actualmente no se ha vuelto a cuestionar. [↑](#footnote-ref-6)
7. Plantear que el hip-hop es una subcultura implica invisibilizar lo global que es en la actualidad y su participación. Sobre todo, considerando que el factor político y contrahegemónico que tuvo en sus inicios ha mutado (Ganter y Zarzuri, 2002). [↑](#footnote-ref-7)
8. Ciclo que corresponde al desarrollo desde que unx es niñx hasta que es adultx mayor. [↑](#footnote-ref-8)
9. El 22 de marzo del 2022 Claudio Orrego, Gobernador Regional, subió a su cuenta de Twitter un rap llamando a concientizar el uso del agua debido a la escasez hídrica que vive la Región Metropolitana. Lo complejo es que el hip-hop se ha caracterizado por no buscar la institucionalización del Gobierno, pero si generar conocimiento crítico en torno a las problemáticas sociales. [↑](#footnote-ref-9)
10. En el caso chileno se encuentra Surfem, Femibreakers y Graffitodas, entre otras. [↑](#footnote-ref-10)
11. Puede ser que si se estén generando nuevas formulaciones, pero hasta la fecha solo se han encontrado artículos de Nelson Rodríguez que ya he señalado y el de Freddy Olguín (2019). [↑](#footnote-ref-11)
12. El análisis ha permito observar diferencias generacionales importantes que plantearía también marcos valorativos centrales, como lo es la definición de hip-hop y también quienes componen la cultura. Un ejemplo sería el carácter comercial, en cuanto algunas personas consideran que no se debe ganar dinero con el hip-hop y otros que sí, lo cual también coincide con las generaciones. [↑](#footnote-ref-12)