

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

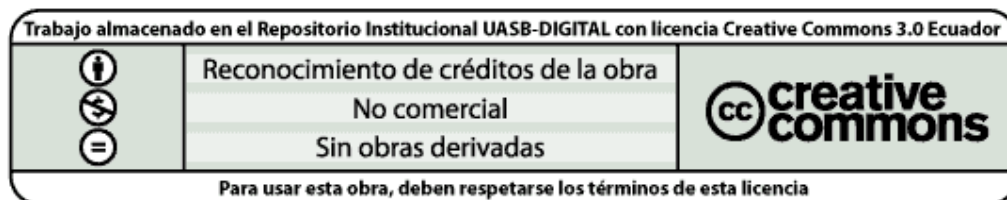
Mención en Políticas Culturales

**El cambio que rima.**

**Creando espacios alternativos de contestación cultural desde el hip hop.  
Estudio del caso de raperos de El Alto y La Paz**

Naira Abal Camargo

2012



## **CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS**

Yo, Naira Abal Camargo, autor de la tesis intitulada “El cambio que rima.

Creando espacios alternativos de contestación cultural desde el hip hop. Estudio del caso de raperos de El Alto y La Paz”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios Culturales, en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 10 de marzo, 2013.

Firma: .....

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Políticas Culturales

**El cambio que rima.**

**Creando espacios alternativos de contestación cultural desde el hip hop.  
Estudio del caso de raperos de El Alto y La Paz**

Naira Abal Camargo

María Ángela Cifuentes

Bolivia, 2012

## **Resumen**

A través de este trabajo se pretende comprender cómo se construye un espacio de contestación cultural y político desde una expresión artística como rap, que para aquellos que son sus seguidores, es parte de la “cultura Hip Hop”. Para cumplir este objetivo, el presente estudio desarrolla en el primer capítulo una recapitulación metodológica del camino trazado, es decir la explicación de las técnicas, herramientas y enfoques desde los que se trataron el tema, y por qué éstas se eligieron.

En el segundo capítulo se da una breve reseña sobre el movimiento de rap a nivel mundial y nacional para luego concretar el desarrollo del movimiento en La Paz y El Alto. Finalmente, el tercer capítulo pretende mostrar el camino que une a los raperos con el público. Este es el eje del último capítulo, pues a través del presente documento, se plantea la relación entre músicos, activistas o artistas, con un público determinado.

Esta tesis es una forma de entender cómo jóvenes de distinta procedencia y visiones sobre la vida, actúan en su sociedad y hablan de su realidad creando espacios de contestación que interpelan y responden a hechos concretos que afectan su cotidianeidad.

*A mis papas, que pese a que no siempre me  
comprenden, me apoyan... y me quieren y a mis  
hermanos que no siempre saben cómo apoyarme, ni  
cómo comprenderme, pero siempre saben cómo  
quererme.*

## AGRADECIMIENTOS

Puedo decir que tuve suerte y encontré a las personas indicadas en el mejor momento y cuando más las necesitaba. Cuando llegué a una ciudad desconocida y algo fría, encontré una familia. Cuando necesité ayuda y apoyo tuve amigos cerca y cuando mi corazón se sintió solo; encontré a alguien que lo curó.

En Ecuador me enamoré de las diferencias de Latinoamérica, de las similitudes de nuestra gente y también volví amando aún más a mi país. Esta maestría fue un doble e incluso un triple aprendizaje, en el que conocí docentes extraordinarios, compañeros brillantes y amigos inolvidables. Aprendí, me equivoqué y, cuando fue necesario, lloré.

Por eso, ahora, tan lejos de aquella ventana a través de la que penetraba la niebla que caía a las seis de la tarde, quiero agradecer a mis papás por apoyarme de todas las maneras posibles para vivir esa experiencia, a la Universidad que creyó en mí, a los docentes y amigos por todo lo que me enseñaron y especialmente a mi tutora, María Ángela Cifuentes, que leyó este trabajo tantas veces que debió odiarlo.

Pero, entre aquellos a los que debo tanto, necesito recordar fundamentalmente a mi familia del 422, a mi hermana Daniela, a mi querida Valeria y a mí siempre buen amigo Claudio, a mi amiga, compañera y guía Glenda y a Pablo que tanto me enseñaron y tanto me compartieron, al igual que Isa y Quinche, que tanto me quisieron. De Colombia puedo decir que llevo el corazón y un nuevo amor por la salsa, mientras que de Ecuador me llevo ese inconfundible acento y las palabras que tardé tanto en hacer mías y que ahora no podría olvidar.

No puedo olvidar a esos amigos que siempre tuvieron tiempo para una charla sobre rap, Gabito y Daniel, aunque no fuera su género favorito sus visiones siempre estuvieron presentes en estas páginas. Finalmente, quiero agradecer a los raperos que me dieron su tiempo, sus memorias y sus pensamientos. Y, a todos los que en el camino aprendí a admirar y a querer, que es lo importante.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS, EL PASO PARA CONOCER .....</b>	<b>4</b>
<b>1.1 Investigaciones previas.....</b>	<b>6</b>
<b>1.2 Problematización .....</b>	<b>7</b>
<b>1.3 Pregunta de investigación .....</b>	<b>10</b>
1.3.1 Objetivo General .....	10
1.3.2 Objetivos específicos .....	10
<b>1.4 Diseño metodológico.....</b>	<b>11</b>
1.4.1 Metodología .....	11
1.4.2 Técnicas .....	11
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>PISANDO TARIMA .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 El Hip Hop: la historia.....</b>	<b>19</b>
2.1.1 Una huella auditiva.....	20
2.1.2 El Hip Hop en el contexto regional .....	22
2.1.3 El alumbramiento y la cuna .....	25
<b>2.2 Creando tarimas (matrices culturales).....</b>	<b>28</b>
2.2.1 Coincidencia/oportunidad.....	31
<b>2.3 Socialidad .....</b>	<b>43</b>
2.3.1 Movimiento generacional .....	44
2.3.2 Los roles del rapper, los discursos de la sociedad .....	47
2.3.3 De la pandilla que vive calle al grupo del Facebook.....	50
<b>2.4 Marcos de acción; las tarimas .....</b>	<b>56</b>
2.4.1 Las calles .....	58
2.4.2 Los programas .....	61
2.4.3 Los eventos.....	62
<b>2.5 ¿Producir para vender?.....</b>	<b>65</b>
2.5.1 El cuerpo.....	67
2.5.2 La máquina .....	71
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>¿PARA QUIÉN CANTO YO ENTONCES? .....</b>	<b>74</b>
<b>3.1 Tú lírica, ¿habla?.....</b>	<b>74</b>
3.1.1 Los temas .....	78
3.1.2 El caso de Ukamau, la importancia del testimonio .....	82
<b>3.2 La magia de la recepción; el poder del mensaje, ¿basta? .....</b>	<b>96</b>
3.2.1 Recepción cognoscitiva. Los lugares de encuentro .....	97
3.2.2 Recepción interpretativa .....	98
3.2.3. Acercamiento al público.....	99
<b>Conclusiones .....</b>	<b>105</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>109</b>

## INTRODUCCIÓN

Toda sociedad enfrenta transformaciones. Desde el año 2005 hasta nuestros días, estos cambios traspasaron todo tipo de barreras en la sociedad boliviana. Las imágenes que dan cuenta de ritos andinos en espacios que antes eran reservados únicamente para una jerarquía y el continuo debate en torno a la hoja de coca, sólo dan una remota idea de cambios más profundos y –por lo tanto– más complicados. Mientras una cara de nuestra moneda dice que los bolivianos nos reconocemos como un Estado Plurinacional; la otra aún nos señala que –cotidianamente– vivimos una huella republicana que no es otra que la marca latente de la colonia.

Somos una sociedad conflictiva, diversa y desigual que está comenzando el difícil y arduo trabajo de desligarse de los prejuicios. En este proceso que inicia, se señala constantemente el rol de la identidad cultural como un factor político. Sin embargo, este enfoque con marcos culturales da posibilidades tanto como impone límites. Es así que debe recalcarse que lo cultural no se reduce únicamente a lo folclórico, mientras que el rock y el rap son tan pertenecientes a la cultura *popular* como la cumbia.

En este punto, la pregunta central que debe formularse, es: ¿Cuál es el aporte académico de un tema como el Hip Hop? ¿Cuál es la importancia de un estudio de esta naturaleza? Existe una serie de respuestas, desde aquellas de corte más romántico-poético hasta las más racionales, sin embargo para el presente trabajo, lo más acertado es una combinación de ambas posturas.

En una época en la que se busca un cambio de la protesta a la propuesta, este trabajo *pretende y propone*. Pretende amplificar las voces de la juventud y



propone escucharlas porque tienen mucho que decir. La violencia, las drogas, las pandillas y el *vivir calle* son parte de una realidad que es producto de problemas estructurales. Sería fácil ignorarlos, pero para los raperos paceños y alteños ésta no es una posibilidad. Con la necesidad urgente de hablar de su entorno, de sus propios sentimientos y apropiándose de otras realidades que también habitan, marcan un sendero de inconformidad que estalla en palabras rápidas, casi hirientes y fuertes porque exigen cambios.

Para cumplir estos objetivos, el presente estudio desarrolla en el primer capítulo una recapitulación metodológica del camino trazado, es decir la explicación de las técnicas, herramientas y enfoques desde los que se trataron el tema, y por qué éstas se eligieron. Además, en este acápite se presenta un cuadro con las características de los raperos entrevistados, consideradas como centrales para entender rasgos del movimiento y de lo que se denominará “nucleamientos” de Hip Hop, que supone una diferenciación entre las corrientes predominantes en el rap.

En el segundo capítulo se da una breve reseña sobre el movimiento de rap a nivel mundial y nacional para luego concretar el desarrollo del movimiento en La Paz y El Alto. Como se verá más adelante, el crecimiento del movimiento en estas regiones predominantemente aymaras y quechuas llamó la atención de reporteros y académicos internacionales, hecho que ayudó a la potenciación del género.

Debe recordarse que El Alto, situado al noroeste de La Paz a una altitud de 4.000 msnm, cuenta con 1.184.942 habitantes según datos del Instituto Nacional de Estadística (INE) del 2010. Esta ciudad migrante está conformada en más del 70% por aymaras, mientras que un 6% de la población se define como quechua y

el 19% como mestizos. Esta situación es importante porque permite entender la capacidad de los raperos para establecer una identidad que reúne todos estos elementos y constituye un “nosotros” como colectivo.

El tercer capítulo pretende mostrar el camino que une a los raperos con el público. Este es el eje del último capítulo, pues a través del presente documento, se plantea la relación entre músicos, activistas o artistas, con un público determinado que elige entre opciones como el rap gasta que deriva del término “gánster”, por lo que tiene connotaciones más violentas, el “Real Hip Hop” que habla de vivencias de “la calle”, el rap consciente que se remite a problemas sociales y el rap comercial que se acerca más a tendencias como el reggaetón y trata temas de corte romántico.

Pese a que no se puede establecer a cabalidad las razones por las que cada persona elige cierta estética, el tercer capítulo intenta explicar las posibles influencias en estas elecciones. Esta conexión entre artista-emisor y público-receptor permite entender también el proceso de socialización y circulación del rap, que también deriva en su capacidad para crear espacios culturales.

## CAPÍTULO I

### HERRAMIENTAS METODOLÓGICAS, EL PASO PARA CONOCER

Entender el campo artístico como espacio de disidencia no es una propuesta novedosa. Ya desde los años 20, los académicos de Frankfurt encontraron en la cultura – ligada a las expresiones artísticas– un nuevo campo de estudio, debate y crítica. Este interés respondía a que era en términos culturales que se desarrollaban los nuevos conflictos sociales, puesto que “[...] el contenido de la cultura no está exclusivamente en sí misma, sino en su relación con algo que es su reverso, el proceso material de la vida” (T.W. Adorno, 1973: 221).

Sin embargo, para el entendimiento de este trabajo es necesario hacer referencia a la relectura de Lindsay Waters en cuanto al trabajo de Walter Benjamín, quien, de acuerdo a la autora, “entendió el pop art como ruptura en el modo tradicional de la participación de las “masas” con respecto al arte. Con una lógica democratizante, la relación que antes se establecía a distancia, se convirtió en la experiencia de un yo social, en la que se manifiestan distintos tipos de cognición y conmoción” (1999: 68-69).

Para los latinoamericanos la idea de estudiar las expresiones artísticas desató durante los años 70 y 80 un amplio debate antropológico y sociológico que cuestionaba la concepción misma de lo que debía o no significar el arte, además de repensar su relación con la sociedad (N. García Canclíni, 1986). Recientemente el debate se amplía a nuevas formas de entendimiento de las expresiones artísticas, como señala Beatriz Sarlo:

Se trata de incorporar el arte a la reflexión sobre la cultura, de la que ha sido desalojada por las definiciones amplias de cultura de matriz antropológica [...] Pero hay algo en la experiencia del arte que la convierte en un momento de intensidad semántica y formal diferente a la producida por las prácticas culinarias, el deporte o el continuum televisivo. Todas las manifestaciones culturales son legítimas y el pluralismo enseña que deben ser igualmente respetadas. Pero no todas las manifestaciones culturales son iguales (1999: 190-191).

Sin embargo, en la trampa de ligar lo artístico con lo estético perdemos la posibilidad de apreciar expresiones cotidianas que, por diferentes razones, encuentran rara vez su lugar entre lo considerado como arte. Sitúo entre estas expresiones de la cotidianeidad al Hip Hop, de acuerdo a su carácter casi intrínseco de narración desde los márgenes frente a un campo artístico que aún traza límites frente a las creaciones que surgen en las periferias.

En el caso del Hip Hop existe hoy un amplio espectro de investigaciones que valoran desde diferentes perspectivas la capacidad de este género musical. Sin embargo, desde las primeras investigaciones realizadas en Bolivia el año 2003, se han suscitado varios cambios en el movimiento alteño y paceño. Estos cambios responden a un contexto diferente, a nuevas características y retos que deben comprenderse para entender la capacidad de un movimiento que forma parte de la vida cotidiana de estas ciudades.

El presente capítulo pretende explicar el contexto desde el cual surgió la intención de entender la conformación de un espacio de contestación tanto cultural como político a través del rap, además de la recepción-consumo por parte del público. Por este motivo es importante describir el diseño metodológico mediante el cual se estructuró la investigación. Esto supone la forma en la que se

construyó el camino que permitiría entender la relación entre los raperos de El Alto y La Paz en cuanto al público alteño y paceño.

### **1.1 Investigaciones previas**

Es importante señalar los estudios previos al presente trabajo, puesto que éstos dan cuenta de la importancia académica del tema de la juventud en El Alto y el tema central del desarrollo del Hip Hop en La Paz y El Alto.

En este sentido, un punto central de referencia es el Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB),<sup>1</sup> que impulsó el desarrollo de una serie de investigaciones destinadas a conocer y entender a la juventud boliviana y específicamente a la que desarrolla prácticas identitarias y políticas en El Alto desde al año 2006.

Por un lado, podemos citar el estudio *Jóvenes y política en El Alto: la subjetividad de los Otros*, coordinado por Jiovanny Samanamud (2007) y el trabajo *Organizaciones juveniles en El Alto: reconstrucción de identidades colectivas*, coordinado por Ana Méndez (2007) explican cómo las negociaciones culturales inciden en la organización política de los jóvenes.

Por otra parte, se puede hablar de una serie de reportajes y crónicas pertenecientes a Francisco Longa y Pablo Stefanoni, que se realizaron durante el año 2006, por el interés que suscitó la figura de Ukamau y ké, un exponente del Hip Hop que unificó al colectivo Wayna rap en colaboración con la casa de la

---

<sup>1</sup> El Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB) desarrolla estos temas en respuesta a la invitación del Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Económicas (IBASE), para ser parte del Proyecto de Investigación e Integración Sudamericana desde el año 2005.

juventud Wayna Tambo y al que se hará referencia a lo largo de la investigación. Asimismo debe anotarse la amplia bibliografía que existe en cuanto al caso argentino desde el rock, documentos que ofrecerán un sólido respaldo en el tratamiento de la música como fenómeno social.

Los trabajos anteriormente citados presentan una estructura útil para comprender los diferentes usos que tiene la música y de cómo éstos pueden relacionarse con elementos identitarios y organizativos de los jóvenes que conforman un lugar de enunciación determinado. Con base en este amplio aporte previo, la importancia de este estudio no sólo reside en el entendimiento de un espacio cultural y político de los músicos, sino también en la respuesta activa de un público que recrea estos espacios y les da diferentes significados a partir de letras que evocan sentidos colectivos.

## **1.2 Problematización**

En el año 2003 Bolivia cambió de imagen, aunque es más acertado decir que descubrió un rostro oculto. La convulsión social que terminó en la huida de Gonzalo Sánchez de Lozada, entonces presidente, configuró una nueva participación ciudadana en cuestiones políticas. Ese mismo año el rap alteño comenzó a cobrar fuerza a partir de la figura de Abraham Bojorquez, Ukamau y ké. Como explica J. Samanamud,

Lo político, como la institucionalización de la corrupción, les lleva a cuestionar al sistema de partidos, los derechos y las obligaciones civiles, se expresa en el contenido de las letras de sus canciones con el problema de la corrupción y la discriminación. De ahí que su más radical expresión de pertenencia a un “nosotros” más amplio se liga a su participación en las protestas sociales de octubre de 2003 (2007: 72).

Durante el año 2005 la fama de Ukamau y ké, el movimiento del Wayna Rap y distintos MCs<sup>2</sup> alteños se consolidó con una serie de reportajes de corresponsales enviados desde Argentina, Venezuela y Estados Unidos. Esta atención también correspondía al interés mediático por el denominado *Proceso de Cambio* que inició el actual presidente Evo Morales Ayma, como puede verse en los múltiples trabajos que desarrollaron Francisco Longa y Pablo Stefanoni,<sup>3</sup> a partir de su experiencia en las ciudades de El Alto y La Paz.

Actualmente, a ocho años de aquel estallido mediático, los raperos del Alto y La Paz que continúan en el movimiento, se enfrentan a un contexto diferente. Los avances que se habían logrado durante la época de fama no perduraron. Los prejuicios que inevitablemente parecían sustituir “rapero” por “ratero” siguen difundiéndose, mientras que nuevamente es difícil encontrar espacios abiertos para conciertos y presentaciones. Sin embargo, la capacidad de autogestión y movilización de capital social y humano se consolida en época de crisis.

A través de una autogestión particular, los raperos paceños continúan generando espacios de expresión. Desde los mismos existe un sentido de representatividad que los raperos toman como eje de sus composiciones y

---

<sup>2</sup> Maestros de Ceremonia o Masters of Ceremony por sus iniciales en inglés.

<sup>3</sup> Enviado especial de *El Clarín*. A continuación se apunta el material que hace referencia al proceso que inició Bolivia el año 2003 con la huída del entonces presidente, Gonzalo Sánchez de Lozada:

Stefanoni, Pablo, *Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe* (CLACSO) <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/stefanoni.pdf>. 2003.

Stefanoni, Pablo, Do Alto, H. *Evo Morales, de la coca al Palacio*, La Paz, Malatesta. 2006.

Stefanoni, Pablo, *El "rap aymara", la nueva expresión musical de los jóvenes indígenas en Bolivia*, <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/29/elmundo/i-02415.htm>, 2007.

acciones. El rap, en La Paz y El Alto, aún es un género que se desarrolla mejor en lugares alejados de la ciudad, en discotecas de zonas populares y en la calle.

Mediante la presente investigación se pretende dar a conocer la forma en la que se organiza uno de los ejes de la cultura Hip Hop, el rap, en tanto espacio de contestación cultural. En este sentido, se parte del entendimiento del rap alteño y paceño en su sentido performativo, es decir como generador de un espacio político que actúe en la esfera pública, “para legitimar un poder político alternativo” (V. Vich, 2011: s/n). También es importante señalar que al interior de este espacio existen formas concretas de organización de los raperos que mantienen vivo el movimiento, mismas que se desarrollan a lo largo del trabajo.

Por otra parte la idea de *espacio de contestación cultural* hace referencia al vínculo comunicativo y estético<sup>4</sup> que se establece en base a las intersubjetividades del enunciante y el público en respuesta a un contexto determinado, lo que permite la modulación de los “*recursos de expresión simbólica de memorias y subjetividades en ambiguos conflictos de representación*” (R. Zarzuri y R. Ganter, 2006: 62).

Por lo tanto, la idea de contestación cultural está ligada a la potencialidad de diferentes expresiones artísticas, como formas de interlocución entre los realizadores, productores y artistas en general con respecto a un público específico y una sociedad en general. Como apunta Mandoki, “*¿Qué es el arte si no un proceso comunicativo?*” (2006: 100).

---

<sup>4</sup> La idea de comunicación estética está desarrollada en el trabajo de Katya Mandoki. “Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica”, Siglo XXI, México, 2006.



Por el entendimiento de las expresiones “artísticas” desde un punto de vista comunicacional, se decidió trazar un camino desde el rapero (autor), pasando por el mensaje (la canción) y aterrizar en el público (receptor-consumidor). Además se tomó en cuenta las variables inherentes a cada sujeto de interés, por lo que se trataron temas familiares, escolares y laborales de los raperos entrevistados.

Como se desarrollará a lo largo de la investigación, se entendió la música como un argumento-compartido que los jóvenes utilizan para dialogar con la sociedad y que, al mismo tiempo, rescata el papel de la memoria inmediata del colectivo con la intención de promover cambios. El objetivo central fue comprender la capacidad de movilización del rap.

### **1.3 Pregunta de investigación**

¿Cómo se conforma un espacio de contestación cultural a partir del rap en las ciudades de El Alto y La Paz?

#### ***1.3.1 Objetivo General***

Determinar la forma en la que se constituye un espacio de contestación cultural a través del rap.

#### ***1.3.2 Objetivos específicos***

Caracterizar los elementos identitarios de MCs de la ciudad de El Alto y La Paz.

Caracterizar las temáticas tratadas en canciones de Hip Hop de El Alto y La Paz.

Determinar el público del rap alteño y paceño.

## **1.4 Hipótesis**

Para esta investigación se trabaja con la hipótesis que la capacidad de organización del movimiento de Hip Hop, desde el eje del rap, está determinada por las condiciones estructurales de la realidad del contexto específico tanto de la ciudad de La Paz, como de la ciudad de El Alto.

## **1.5 Diseño metodológico**

### ***1.5.1 Metodología***

La presente investigación se basó en una metodología cualitativa. Se buscó determinar y describir aspectos influenciados por condiciones de un fenómeno de relacionamiento particular, porque como podrá apreciarse a lo largo del trabajo, la “movida” alteña y paceña se diferencian ampliamente de acuerdo a cada contexto. Guillermo Orozco señala:

[La perspectiva cualitativa] es un proceso de indagación de un objeto al cual el investigador accede a través de interpretaciones sucesivas con la ayuda de instrumentos y técnicas, que le permiten involucrarse con el objeto para interpretarlo de la forma más integral posible (2000: 83).

Los datos y referencias son centrales para comprender la realidad específica de los raperos alteños y paceños. La intención de profundidad sumada a la lógica inductiva permitió describir y posteriormente entender y desarrollar la relación intersubjetiva que se establece entre MCs con respecto al público y los vínculos que se suscitan al interior del movimiento.

### ***1.5.2 Técnicas***

Se implementó una serie de técnicas que debían complementarse mutuamente para cumplir con los fines específicos del trabajo, enmarcados en

una realidad heterogénea. Como Rossana Reguillo indica, es necesario el replanteamiento de enfoques que permitan re-pensar procesos intrincados de construcción social. Esto supone estudiar los rasgos peculiares con herramientas que *“sean capaces de penetrar la opacidad de esos procesos sociales para generar nuevos mapas de conocimiento”* (R. Reguillo, 1999: 60).

#### 1.4.2.1 Entrevistas semi-estructuradas

La entrevista es una técnica que sitúa al investigador frente al sujeto de la investigación. Por esta razón esta técnica fue utilizada para indagar en los conceptos personales de cada individuo. El presente trabajo se llevó a cabo con el fin de identificar las diferentes posturas de los raperos con respecto a sus roles sociales, es decir caracterizar sus elementos identitarios y las características comunes, o no, que permiten conformar un espacio de contestación cultural desde el Hip Hop.

En este sentido, en los primeros encuentros con los entrevistados se trataron los vínculos familiares, el seguimiento de ritos y tradiciones, los estudios desarrollados y las perspectivas laborales con el fin de crear un ambiente de confianza para entrar en campo.<sup>5</sup>

Se eligió el modelo de una entrevista semi-estructurada para dar lugar a una posible profundización de distintos temas elegidos por el entrevistado. Además, este modelo posibilita una jerarquización individual de elementos primordiales

---

<sup>5</sup> En palabras de Taylor, este tipo de entrevistas significan reiterados “encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (R. Taylor, 1987: 101).

tanto a nivel de creación como de recepción, por lo que fue esencial para suscitar un acercamiento a la situación actual del movimiento alteño y paceño.

Lo común a todas las entrevistas, que las diferencia de los cuestionarios, es que lo importante pasa por captar el discurso, el lenguaje del entrevistado [...] El lenguaje, en toda investigación cualitativa, es herramienta de trabajo y es objeto de estudio en sí mismo (G. Orozco, 2000: 108).

En este sentido se grabaron las entrevistas para –además– poder observar las expresiones y posturas de los raperos entrevistados. Se realizaron 16 entrevistas a 7 MCs alteños y 9 paceños que fueron elegidos tomando en cuenta: trayectoria, características comunes de tópicos y la reiterada referencia de los entrevistados iniciales. Este último elemento se debió a que, por motivos estratégicos, se consultó a los entrevistados iniciales (aquellos con mayor trayectoria), cuáles creían que eran los mejores *nuevos* exponentes y de acuerdo a qué factores podían afirmar este hecho. A continuación se presenta dicha información en detalle (tomando en cuenta que no se utilizarán los nombres de los entrevistados a lo largo del trabajo, sino las “chapas”, es decir sus seudónimos):

**Cuadro N° 1**

<b>Nombre</b>	<b>Chapa</b>	<b>Trayectoria</b>	<b>Características</b>
EL ALTO			
Luis Fernando Choque Huarachi	Fado	10 años.	Inicia como B-boy.
Rodolfo Quisbert Chamba	Insano	10 años.	Formó parte de la primera conformación de los Wayna Rap.
Marlene Díaz Mendoza	Briza D	7 años	Inició por influencia de su hermano que es graffitero.

Reyna	Rubí de Lirika Perfecta	6 años.	Actividad de reivindicación femenina
Cindy	Lirika Perfecta	6 años.	Actividad de reivindicación femenina.
Maria Lilian Mendoza	Camari Flow	5 años.	Inició el 2005 como B-girl.
Reynaldo Adalid Acomata Luna	Lando malagana de Profecía Explícita	5 años	Formaba parte del primer grupo de Hip Hop de Ciudad Satélite.
LA PAZ			
Alfonseca	Marraqueta Blindada	Más de 10 años.	Instituye el primer programa de Hip Hop en la radio del Wayna Tambo el 2002.
Alberto Condori	Alberto Café	Más de 10 años.	Comenzó vinculado a grupos de baile.
Darío Vega	Lirical D	Más de 10 años.	Actualmente organiza eventos de Hip Hop.
Juan Carlos Machaca Villazante	El Detalle/ La Resistencia	Más de 10.	Hasta la fecha produjo dos álbumes de rap-Hardcore.
Israel Hurtado Calderón	Eniex	8 años.	Presentó el disco <i>Párrafos Ocultos</i> y realizó un video reportaje sobre el movimiento de Hip Hop en La Paz.
Daniel Horacio	Huellas	8 años.	Realiza un programa de Hip Hop en Radio Deseo y forma parte de la Organización Rapública.
Ariel Cabrera Canaviri	Desmán	7 años.	Presentó su nuevo disco junto al estreno del video clip: <i>Rojo, Amarillo y Verde</i> .
Waldo Elías Olmos Yepes	MC Daba	6 años.	Presentó un plan a la Alcaldía para que el movimiento sea parte constante de las Ferias Dominicales.
Arnold Riveros Copana	Pacto Andino	6 años.	Desarrolla talleres de Hip Hop en la Organización Sarantañani.

Por otra parte se entrevistaron a músicos que colaboraron con este movimiento, por lo que también figuran entrevistas realizadas a miembros del grupo Sociedad de Ayacucho de Cochabamba;<sup>6</sup> raperos jóvenes de la ciudad de Cochabamba, que es donde actualmente se está gestando una “movida” más fuerte. Asimismo se trabajó junto a personas allegadas al movimiento alteño y paceño. Esto supuso la entrevista con el actual responsable de la casa de las culturas Wayna Tambo y la ex dueña del Sabrosito.<sup>7</sup>

### 1.5.2.3 Análisis

Como se explicará más adelante, gran parte de la producción de los raperos alteños y paceños se realiza de manera informal. Por esta razón se trabajó con un cuerpo de 150 canciones de distintos grupos o MCs. Muchas de estas composiciones son únicamente maquetas,<sup>8</sup> pero dan una idea básica del tema que abordan.

Posteriormente se agruparon los temas de acuerdo a las temáticas y se desarrolló una división en cuanto a tres ejes: vida cotidiana, vida política y vida social. Asimismo se definió una frecuencia determinada para cada tema, dividido en distintos tópicos, como se muestra en el siguiente cuadro:

---

<sup>6</sup> Dicha banda tiene una trayectoria de más de 10 años en el Hip Hop y mantiene un estrecho lazo con el movimiento alteño y paceño.

<sup>7</sup> Una de las primeras dueñas de este espacio alternativo fue Virginia Ayllón, quien durante sus años de propietaria brindó espacios para presentaciones y acompañó al movimiento durante la época inicial.

<sup>8</sup> Una maqueta es la estructura básica de la canción, con la característica central de no contar con el mejor sonido. Generalmente es una producción casera que, en la lógica musical, se denominaría “Demo”.

**Tabla 1**

<b>Eje</b>	<b>Sub- temas</b>	<b>Frecuencia</b>	<b>Total</b>

Sin embargo, de acuerdo a la importancia que tuvo el disco de Ukamau y ké, *Para la raza (2005)*, también se analizaron las 11 canciones que componen este álbum, complementando las letras con escritos académicos y crónicas periodísticas con el fin de estructurar un marco de referencia para entender la capacidad de la *lirica* y cómo éstas articulan un espacio de contestación juvenil en las sociedades de El Alto y La Paz.

#### 1.5.2.4 Encuestas

Esta investigación está basada en el estudio de una *comunidad de interpretación*. En relación a la lógica de Jesús Martín Barbero, citada por Guillermo Orozco, “*es desde dónde se da sentido*” a un fenómeno social (Cf. 2000: 118). Esta selección puede ser entendida desde la siguiente afirmación:

Uno de los desafíos de los investigadores cualitativos es proponer los propios criterios razonables de segmentación para acotar el objeto de estudio. En el caso de la investigación de la recepción, aparte de los criterios generales de nivel educativo, económico, etc., [los criterios] son: el tipo de mediaciones en el proceso de recepción, las estrategias de recepción, los escenarios de la recepción y las comunidades de interpretación (G. Orozco, 2000: 106).

Se excluyeron sectores más amplios de la población, por el enfoque de la investigación. Si en una primera fase se habrían tomado las percepciones de un público al que no le interesa el ámbito del Hip Hop, el estudio presentaría vacíos y se determinaría algo que se conoce *a priori*. Por este motivo la población elegida para el estudio fue la que comúnmente asiste a presentaciones de discos y conciertos. En este sentido se tomaron como referencia cuatro eventos, dos en la ciudad de La Paz y dos en la ciudad de El Alto.

Esta limitación coincidió con la observación de los mismos asistentes en otros eventos porque, como se detallará más adelante, se comprobó que gran parte del público usual son los mismos raperos o raperos más jóvenes que esperan una oportunidad para poder *pisar tarima*.



## CAPÍTULO II

### PISANDO TARIMA

Si la historia de la humanidad fuera una película, cada época vivida por el hombre tendría una banda sonora. Por supuesto esto supondría (supone) una polifonía infinita, porque cada región, cada cultura, cada persona vive una melodía distinta. Mientras en Estados Unidos los sesentas se movían con la Era de Acuario, los bolivianos nos reuníamos para otro tipo de protestas: la trova, el rock anarquista y la fusión indigenista decían lo que los panfletos políticos estaban obligados a callar.

Incluso ahora, con un marco de elecciones musicales tan similar gracias a la globalización, existen respuestas desde los bordes y las entrañas. La música no sólo nos acompaña a través de la historia, también habla de ella y la escribe a su manera. De un modo más elocuente que los textos escritos, la música puede relatar –desde distintas perspectivas– lo que no debe olvidarse y lo convierte en una memoria latente que renace cuando la interpretan.

Ciertamente la capacidad de la música es difícil de catalogar porque su motivante no suele apuntar al cambio social, pero puede llegar a constituirse en detonante de momentos claves. En ocasiones una sola nota nos remonta a un momento específico, a una sensación única que gracias a la lejanía suele entenderse mejor. La música también crea espacios en los que se desarrollan “procesos de significación y resignificación subjetivos” (E. Jelin, 2002: 13) que están cambiando todo el tiempo.

Es en este sentido plural que se enmarcan estos relatos orales –las composiciones– como nuevas perspectivas de acercamiento a sujetos usualmente excluidos. Desde estas narrativas de la cotidianidad pueden escucharse múltiples voces del pasado (Cf. M. Archila, 1998: 286), que nos plantean una perspectiva de la realidad. Esa es la fortaleza de las composiciones; no necesitan tratar un hecho específico para hacerlo presente y, cuando lo hacen, están forzados a mostrar cierta maestría para poder convertirse en la chispa que revive situaciones concretas.

En el caso del rap, la capacidad de narrar y de dar vida a una suerte de crónica con rima es esencial. Los raperos hablan de su vida y de la vida que ven. Sin ningún tipo de censura, las líricas de los raperos le dicen a la sociedad lo que está mal y, a manera de cohesionador, unen visiones y lugares de enunciación casi opuestos.

## **2.1 El Hip Hop: la historia**

Cuando hablamos de Hip Hop tenemos un espectro bastante amplio; hacemos referencia a toda una cultura con cuatro elementos centrales: el rap, el break dance, el graffiti y el –no menos importante– Dj. Cuando hablamos con un MC sobre el tema es sencillo diferenciar a los exponentes transitorios<sup>9</sup> del movimiento y los que mantienen un compromiso *real*. Para estos últimos también es clave conocer la historia, ya que desde ella puede entenderse por qué este

---

<sup>9</sup> Es decir los miembros adscritos circunstancialmente o sólo por la “moda”, en el lenguaje corriente se utiliza el adjetivo de “poseros” en contraposición a lo que implicaría el “real-Hip-Hop”, es decir aquél que hace referencia a la vida real en “la calle”.

género originado en el Bronx<sup>10</sup> se vive con tanta intensidad a kilómetros de distancia y –sobre todo– en un continente tan particular.

### **2.1.1 Una huella auditiva**

Los últimos años de la década de los 70 vieron nacer la música disco, pero mientras el mundo vivía una *Fiebre de sábado por la noche*, también se gestaba otro género más acorde a la desazón de las décadas siguientes. Como señala Jordi Sierra i Fabra:

A mitad de los años ochenta el rap ya tenía una consistencia que no perdería ni siquiera con el paso del tiempo, de forma que en los años noventa fue el género musical negro más fuerte y popular, con influencia, en determinados cantantes y bandas blancas. Dentro de lo efímero que en el mundo de la música han sido siempre todas las tendencias, hablar de una que supera las dos décadas y mantiene viva su fuerza es hablar de algo más (2003: 361).

Camino a las tres décadas de vigencia, podemos afirmar que el rap se estableció como un estandarte de los marginados. Nacido en el Bronx y Brooklyn de padres jamaquinos, el rap fue ganando espacios casi a pulso frente al ceño fruncido de los promotores de música –generalmente blancos– que no soportaban su explícita carga violenta y la rápida aceptación de la gente. El reconocimiento inmediato, sin embargo, tenía una estrecha relación con la situación social y política de la llamada *Black People*, los “afroamericanos” que en base a un lenguaje de calle –denominado *slang*– lograban, al fin, encontrar a través de actitudes desafiantes una voz que serviría como marca de identidad.

---

<sup>10</sup> A decir de Jordi Sierra i Fabra, “*el foco germinal del rap se centra en dos barrios neoyorquinos, Bronx primero y después Brooklyn. Las comunidades jamaicanas (sic) de estos dos barrios de la ciudad de los rascacielos eran ya importantes y fecundas antes de la creación de un estilo propio dentro de la esfera musical*” (2003: 362).

Desde finales de los 80 y durante los primeros años de los 90 se intentó todo tipo de desprestigio a la cultura Hip Hop. La amplificación de los escándalos entre pandillas y la muerte de uno de los mayores exponentes del rap norteamericano, *Tupac Shakur*, respaldó el discurso dominante sobre la “peligrosidad” del Hip Hop y su inmediato vínculo con las pandillas: criminalizando el género.

Como es usual, esta publicidad negativa terminó por popularizar aún más el Hip Hop. De esta forma comenzó a llamar la atención de los académicos que veían en él una trasgresión con grandes posibilidades estéticas, de producción y de reproducción.

Uno de los motivos por los que el Hip Hop ofrecía tal atractivo para los teóricos reside en que utilizaba técnicas que anteriormente sólo se habían aplicado en el ámbito vanguardista, fuera de los auspicios de las instituciones del arte elevado, utilizando equipos de calle. Y aún, es más, el resultado era una música que se podía bailar. El ataque a la propiedad y la agresión a la integridad diferenciada de la música grabada, perpetrados, como es bien sabido, por la excéntrica estética Hip Hop, se fraguó mediante el empleo de reproductores de cintas caseras y platinas (la posterior disponibilidad del ‘sampleado’ digital sirvió para contribuir a la creación del rap mucho tiempo después de que se hubieran establecido los principios básicos del ‘excentricismo’[...]) (T. Morrison en P. Gilroy, 2003: 237).

En la dicotomía entre arte culto y arte popular, se había decidido antes de tiempo que el rap no formaría parte del Arte (con mayúsculas) por su lógica monocorde, visceral y reciclable. El rap, como toda la música de madre negra, no era catalogable ni entendible en la lógica occidental, como señala Tony Morrison: *“las tres cosas esenciales que debe tener el arte negro son: tener capacidad para utilizar objetos encontrados, la apariencia de utilizar cosas encontradas, y parecer*

*natural. Debe parecer tranquilo y fácil. Si te hace sudar, no lo has hecho bien*” (T. Morrison en P. Gilroy, 2003: 237). Tales elementos eran precisamente los que se antepusieron a la lógica de recogimiento y originalidad de las *grandes obras*. La libertad absoluta estaba aún reservada para la próxima generación *vanguardista*.

El rap nació utilizando pistas de otros grupos y esta característica esencial de reutilización atentaba (como atenta hasta ahora) contra los valores de autoría<sup>11</sup> propios de la música comercial o de la música clásica. De la misma forma, la facilidad que adquirirían los raperos para ser tanto realizadores como productores y difusores abrió una puerta con tintes anárquicos frente a la omnipotente presencia de la industria musical.

Pese a esta cualidad inicial, para finales de los 90 la industria había logrado absorber gran parte de la cultura Hip Hop: ropa, joyas, íconos y el simulacro de un *estilo* único lograron asimilar gran parte del discurso. Sin embargo las disidencias en el lado *Indie*<sup>12</sup> y los renovadores del género –de todo el mundo– aún se mantienen en los márgenes con el fin de vivir de una pasión y no de venderse a la industria.

### **2.1.2 El Hip Hop en el contexto regional**

Desde los años 70 la aparición de la piratería y el supuesto daño económico a las grandes empresas musicales fueron un controversial tema de debate fuera del campo latinoamericano. Por el contrario, en Bolivia la piratería era y es una

---

<sup>11</sup> Autoría supone la legitimización de una obra, la huella que remite al autor, que la mayoría de las veces se entiende como la firma que garantiza que un objeto artístico es *original*.

<sup>12</sup> Indie proviene del término “independiente”, que también puede entenderse como “alternativo” por el sonido experimental y “raro”, frente a lo pop o lo comercial.

oportunidad que facilita la difusión de distintos géneros musicales. Virginia Ayllón apunta que:

Por la vía de la piratería los jóvenes acceden a la música del mundo. ¡Eso es hermoso! Y como dijo mi amiga la escritora chilena Diamela Eltit, los jóvenes se hacen 'especialistas de la música' porque de pronto oyen y les fascina desde Mozart hasta el fado; desde Cohen hasta Tupac, desde la Chabuca hasta The Cure y de ahí de nuevo a Wagner. Más que las TIC (o ese tipo de TIC) es la piratería lo que empuja estos movimientos (Entrevista, V. Ayllón, 28 de agosto, 2011).

En cuanto al rap, la creciente difusión comenzó en los años 80, época en la que un disco original llegaba a costar más de 100 bolivianos. Mario Rodríguez, encargado del Wayna Tambo y una de las principales referencias para entender la lógica de los movimientos de Hip Hop en El Alto, explica que:

En los inicios de los 80 los primeros discos, no eran discos, eran cassettees en ese entonces del heavy metal, del flash metal, del hardcore, en el movimiento *under*, circulaba eso: grabaciones caseras, luego pasadas en cassettees y así circulaban y así se vendían. Hoy puedes ir a cualquier puesto de la Ceja<sup>13</sup> y encontrar un volumen impresionante de música que va desde la música autóctona de las comunidades hasta la cumbia villera, lo que fuera y que no pasa por los circuitos comerciales, que no pasa por la gran empresa discográfica, no pasa por la gran productora, no pasa por quien les arma el espectáculo, sin embargo se vende, se vende y produce [...] (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

Es importante entender que existe un estrecho nexo entre la potencial producción de mercancía pirata del Alto y la lógica de la ciudad ya que la actividad económica de un determinado territorio también es un factor que incide en la construcción de identidades, por ejemplo la definición de Bolivia como país minero

---

<sup>13</sup> La Ceja es la primera zona de contacto entre la ciudad de El Alto y La Paz.

durante los años 50 o la denominación de Santa Cruz y Beni como ciudades ganaderas en la actualidad. En un estudio presentado el año pasado por la Fundación UNIR, se registró que en el Alto existe un 70 % de informalidad, es decir que las personas inventan día a día una nueva forma para generar ingresos. Rodríguez resume el tema apuntando:

Aquí en El Alto cuando se ataca las 2 torres gemelas, para ponerte un ejemplo, en la tarde de ese mismo día están vendiendo en la calle el tema de las 2 torres gemelas y una semana después están vendiendo la biografía de Osama Bin Laden sin ningún problema. Lo venden a 50 centavos y a 1 peso y eso autofinancia lo que están produciendo. Empata Bolivia con la Argentina en el fútbol, que no es ninguna cosa maravillosa, pero le empata y a las dos horas están vendiendo el video en la calle, esto se autofinancia. Las lógicas de la gente funcionan así en El Alto (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

En el caso de los entrevistados de la ciudad del Alto y de La Paz, la reproducción *ilegal* de cassettes permitió el acercamiento al rap y más adelante significó la facilidad para reutilizar las pistas de algunos MCs famosos. Como señala Eniex:

[...] en el 95 cuando entré al Bolívar en primaria, conocí un amigo que era rapero y bailaba techno. [...] él me pasaba música y me acuerdo que en ese entonces era bien difícil conseguir música de Hip Hop- rap. Sólo lo podían tener personas que tenían dinero [...] se hacían traer discos por correo, como se dice del interior o los que tenían familiares allá... en Estados Unidos o en España. Entonces, lo que yo hacía era contactarme con esos cuates que tenían música y me hacían grabarme en cassettees, así 'este tema quiero', o 'este otro' (Entrevista, Eniex, 20 de septiembre, 2011).

Hacia finales de los noventa y con el nuevo siglo los canales de difusión se multiplicaron. Gracias a la red Internet los raperos paceños y alteños llegaron a conocer más sobre Hip Hop, grupos extranjeros, nuevas técnicas y además

generaron contactos con personas del exterior sin que esto implicara un gasto significativo de dinero.

### **2.1.3 El alumbramiento y la cuna**

De acuerdo a los entrevistados es fácil trazar un hilo conductor en las manifestaciones iniciales del Hip Hop en La Paz y el Alto. En primer lugar se señala claramente la importancia del programa *Sábados Populares* y su conocido concurso de baile tecno que poco a poco dio lugar a las primeras incursiones al Hip Hop a partir del movimiento de los B-boys, término que hace referencia al *Breack Dance*.

Tanto para el Alto como para La Paz dicho espacio permitió que jóvenes que solían ensayar en la calle logran presentarse en televisión. Años más adelante y con la inclusión de academias de baile en los concursos, muchos jóvenes se inclinaron por el rol de MC, que se potenció por su capacidad social durante los conflictos –en el Alto es más recurrente la idea de revolución– del año 2003. En cuanto a la situación en La Paz, Virginia Ayllón señala:

Lo que yo recuerdo es que más o menos desde el 2000 ó 2001 ya había grupos de Hip Hop en El Alto, pero la sociedad sólo los 'miró' o percibió desde octubre del 2003, fecha en que El Alto 'aparece'. Y un hecho central es el llamado 'febrero negro', en La Paz ya que, aunque es un hecho que está siendo cada vez más olvidado por la 'fuerza oficial' que ha sacralizado solamente Octubre del 2003 en el que jóvenes de las laderas de la ciudad, los así llamados 'hijos nacidos en la globalización', se rebelan contra el sistema y queman todas las instituciones neoliberalizadas (ministerios, partidos políticos). Ese es un hecho central para el Hip Hop que siempre estuvo ligado a la escena underground de La Paz y El Alto (Entrevista, V. Ayllón, 28 de agosto, 2011).



Sin embargo, sería un error poner como fecha de nacimiento del rap el año 2003 ya que el Hip Hop llegó a Bolivia durante la década de los 90, época de apogeo en Estados Unidos. Pero en este sentido se hace referencia a la conjunción de diversos hechos. Más allá de los ya citados conflictos de *Octubre Negro* se debe hacer referencia al primer programa de radio de Hip Hop en el Wayna Tambo, conducido por *Alfonseca* o *Marraqueta Blindada*, el posterior desarrollo de talleres en el mismo espacio y la entrada en escena de Abraham Bojorquez –*Toriño*– que daría vida a *Ukamau y ké*, cimentaron la movida alteña e incidieron en el movimiento paceño.

Asimismo el gran impacto (o éxito) que resultó de aquellas primeras rimas puede entenderse en torno a tres factores centrales: La contemporaneidad del Hip Hop como discurso articulador de las disidencias políticas de los excluidos, lo que implicaba las referencias étnicas e identitarias que comenzaban a ser tema de discusión en la agenda pública. El segundo factor fue el contexto de protesta social que se vio representado por las líricas de los raperos, en palabras de *Detalle*: “*como por esas épocas hubo esos problemas la gente se molestó y algunos raperos canalizaron esa rabia en forma de canciones. Por eso se difundió rápidamente porque todos estaban molestos con el gobierno*” (Entrevista, *El Detalle*, 18 de octubre, 2011).

Por su parte *Liricald*, MC paceño, explica que en este contexto “*la gente ha empezado a escuchar y ha empezado a conocer un poco más de nosotros; 'ah estos changos tienen un buen concepto y no habían sido maleantes, saben realmente qué es lo que está pasando'*, entonces eso ha ayudado en parte” (Entrevista, *Liricald*, 5 de octubre, 2011). Finalmente, la facilidad económica del

Hip Hop también jugó un rol importante en su rápida difusión inicial, a decir de Rodríguez:

(Otro factor) que me parece clave y fundamental es que, para decirlo de alguna manera, el Hip Hop es barato. [Para] promover una banda de rock, una de hardcore, de punk, una de heavy metal, necesitas un local con buen sonido, necesitas amplificadores de guitarra, de bajo. Necesitas la batería... o sea el andamiaje para movilizar es bastante fuerte, necesitas ingresos, necesitas ciertos recursos [para] lograr sostener ese movimiento. En cambio en el Hip Hop lo puedes hacer en la calle, con tu radiecito y le pones un micrófono y haces tu base en una computadora (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

El factor económico está ligado a los adelantos tecnológicos, como se verá más adelante este factor posibilita la creación sin las imposiciones de la gran industria. Jeremy Gilbert y Ewan Pearson señalan que el empleo de equipos baratos y accesibles “*sostienen la autenticidad del folk en manifestaciones musicales*” (2003: 222), precisamente porque los músicos son quienes poseen y controlan su propia producción y –con el tiempo– abastecen la demanda de amigos o conocidos.

Dada la renovada desazón por el sistema político-partidista, el tema *político* volvió al repertorio destinado a la gente “adulta”. Pero las inquietudes diarias siguen alimentando las composiciones de los MCs. Cuando se trata de raperos comprometidos con el género (que son la mayoría que continúa componiendo después de 3 ó 5 años de trabajo) no importa el tema al que hagas referencia, lo importante es la honestidad con que trates el tema en las composiciones.

## 2.2 Creando tarimas (matrices culturales)

Como se explicó en el acápite destinado a la metodología, un espacio de contestación cultural no hace referencia a un espacio físico, sino a las formas en las que los jóvenes se organizan para lograr que a través de su música se comparta una representación de ideas políticas, sociales, culturales y sentimentales. En cuanto a formas de organización en la ciudad de El Alto, Ana Méndez y Renán Pérez, explican que las formas de organización juveniles pueden denominarse de distintos modos, tomando en cuenta su estructura y características propias.

El Hip Hop en general, y el rap en particular, corresponden a lo que sus seguidores definen como cultura, sin embargo, en la sociedad –y la academia– también se maneja la idea de tribu, grupo, organización y organizaciones juveniles. Esta última es la más cercana al objeto de estudio, la misma es definida por Méndez y Pérez como aquellas organizaciones que:

[...] responden a un determinado objetivo y pueden presentar un incipiente o un alto grado de estructuración. El carácter efímero sigue siendo un factor crucial para su permanencia, aunque las organizaciones juveniles presentan cierta estabilidad para permanecer con vida; estabilidad que depende de factores externos –el crucial es el económico– e internos –factores sociales–. Estas organizaciones buscan un cierto tipo de repercusión en la sociedad, para lo cual construyen o reconstruyen una identidad que les permita proyectarse en ella, la que puede ser positiva o negativa (A. Méndez, R. Pérez, 2007:16).

Para el presente estudio, los jóvenes construyen (o reconstruyen) una identidad a partir de la música. Partiendo de la misma, y dependiendo al nucleamiento del que sean parte, estos jóvenes organizados buscan proyectarse en la sociedad. Como señala Mandoki:

El disfrute de la música, independientemente de si al género se le califique de arte culto o no, presupone la intuición del tiempo en el que se suceden los sonidos, del espacio en que vibran, del cuerpo capaz de recibirlos, de la cultura desde la que adquieren significación y sentido y de la energía afectiva capaz de responder a ellos (2006: 81).

Existe un largo proceso en la creación de un gusto determinado en el que no sólo incide la cultura de la que se proviene sino también factores de convivencia en lo cotidiano. Por este motivo, en el acercamiento inicial con los raperos y raperas se trató el tema de sus relaciones familiares, educativas y laborales. A continuación se presenta un cuadro con los datos que se consideraron importantes para el desarrollo de la investigación:

**Cuadro N°2**

<b>Chapa</b>	<b>Raíces</b>	<b>Educación</b>	<b>Carrera Laboral</b>	<b>Idiomas</b>	<b>Celebración de ritos</b>
<b>La Paz</b>					
Alberto Café	Provincia Ingavi, localidad de Achaca. Tiawanaku.	Universitaria (inconclusa)	Ayudante de construcción	Aymara	No (sólo usa medicina tradicional)
Huellas	Madre Tarijeña. Padre Paceño	Universitaria	Conductor radial	Aymara (Básico)	Sí, en situaciones especiales
Desmán	Madre Paceña	Secundaria	Trabaja en una fábrica de conservas	-----	Sí
Daba	Segunda generación de migrantes	Secundaria	Capacita a niños con problemas auditivos	-----	A veces
Detalle	Padres Paceños	Secundaria	Gerente de una agencia de bolsas	Aymara (Poco)	Sí
Eniex	Padres Paceños	Universitaria (inconclusa)	Taller de costura (Argentina)	-----	Sí, pero sobre todo practica la devoción a la Virgen de Urkupiña
<b>El Alto</b>					
LiricalD	Padre paceño. Madre de Vicha (El Alto)	Técnica	Diseñador gráfico	Aymara y quechua	Sí

Arnold	Padres Irupeños (Yungas)	Técnica	Voluntario (Fundación La Paz)	-----	Sí
Insano	Madre alteña	Técnica	Conductor radial	Aymara	Sí
Fado	Padres Alteños	Técnica	Mecánico	Aymara (Poco)	Sí
Lando	Padres Alteños	Universitaria	Comunicador Audiovisual	-----	Sí
Cindy	Padres Paceños	Universitaria	Enfermera	Aymara (Básico)	Sí
Rubí	Padres Paceños	Universitaria	Enfermera	Aymara (Básico)	Sí
María	Padres Alteños	Técnica	Estudió contabilidad (No trabaja)	Aymara	Sí
Briza D	Padre Peruano. Madre de la Provincia Camacho	Técnica	Administradora tienda de ropa militar	Aymara Quechua (Mínimo)	Sí

Las características anotadas en el anterior cuadro resumen muchas particularidades presentes en las composiciones de los MC's, tanto a nivel discursivo como estético.<sup>14</sup> Como se verá a lo largo del trabajo, esta realidad familiar (migracional), educativa y laboral corresponde al grueso de la población paceña y alteña, por eso se crea un vínculo de representación en el que los raperos son “*voceros del pueblo*”, como señala Arnold de Un Pacto Andino (Entrevista, Arnold, 12 de septiembre, 2011). Se puede comprender este sentido identitario y representacional en palabras de Mandoki “*el arte es una actividad con varias facetas y aplicaciones; puede ser una actividad pecuniaria, lingüística, ética, política, libidinal, dirigida a afirmar la identidad del autor [...] en la forja de identidades nacionales y étnicas*” (2006: 28).

---

<sup>14</sup> En este sentido, lo estético se refiere a la “experiencia en tanto apreciativa, percibiendo, disfrutando. Denota el punto de vista del consumidor, más que del productor” (J. Dewey en K. Mandoki, 2006: 25). Asimismo, Mandoki apunta: “un acto de enunciación es estético si, y solamente si, se interpreta o es asumido como tal, incluso si tal interpretación proviene de los enunciantes mismos. Por otra parte, los objetos, acontecimientos, gestos o actos que no emergieron con intencionalidad estética alguna, pueden llegar no obstante a considerarse estéticos como resultado de la interpretación” (2006: 22).

### **2.2.1 Coincidencia/oportunidad**

No hay fórmulas para la creación de un movimiento, la música clásica, el rock, el pop y el rap no siguieron parámetros preestablecidos; esa fue su fortaleza. Aún así debe entenderse que estas expresiones nacieron en un contexto determinado y se nutrieron de él para poder expresarse con autenticidad. Como señala Rodríguez, *“el rap o el Hip Hop sólo se puede entender a partir de su coincidencia, su oportunidad con lo que acontece”* (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

El Alto acoge a 1.184.942 habitantes,<sup>15</sup> de los cuales el 74% son aymaras, 6% quechuas y el 19% se definen como mestizos. En La Paz conviven 2.872.793 habitantes, una población que es en esencia mestiza y que representa el 28,4%<sup>16</sup> de la población boliviana. Mientras La Paz es el centro del poder político, en el Alto el poder del Estado es mínimo. A decir de Rodríguez, *“es un Estado ausente y muchos jóvenes prefieren que esto siga así. Se asume que cuando el Estado interviene en el cotidiano de esta población, es sólo para poner trabas y burocracia, para reducir sus posibles ganancias y cerrar las puertas de trabajos informales o de otras iniciativas sociales”* (2004: 34).

Como señala Pablo Mamani, a partir del levantamiento civil del año 2003, se *“mostró que existe capacidad para destruir los referentes de la legitimidad del Estado, fundada en saberes colectivos, que permiten organizarse en comités de vigilia, grupos de control y seguridad de los movilizadores”* (2004: 31).

---

<sup>15</sup> Todos los datos demográficos corresponden a la página: [Http://www.el.alto.gov.bo](http://www.el.alto.gov.bo), 2011.

<sup>16</sup> Los datos demográficos corresponden a la página: [Http://www.ine.gov.bo](http://www.ine.gov.bo), 2001.

El año 2003 es una fecha clave para entender la incidencia de los jóvenes en cuanto a acciones políticas. La época de transición iniciada en *Febrero Rojo* y *Octubre Negro*,<sup>17</sup> estuvo marcada por la presencia de nuevos actores y nuevas exigencias. Es en este escenario que el rol social de los jóvenes vuelve a ser tema de debate. El Programa de Investigación Estratégica en Bolivia (PIEB), publicó en octubre del dicho año,

El 12 y 13 [de febrero] la presencia de los jóvenes fue abundante y definitiva. Estuvieron, a golpe de piedra, en la inauguración del conflicto; entre los amotinados y también, al frente, entre los que los apuntaban, temblando, fusil en mano y con apenas unos días de instrucción militar. Fueron jóvenes los que murieron, los heridos, los saqueadores, los 'interventores' de las sedes políticas, los que trataban de descifrar la clave de los cajeros automáticos, los que decapitaron el peaje de la autopista, los del aquelarre de fuego en la alcaldía de El Alto, los que se probaban zapatos en 'Manaco' y los que accedían por primera vez a las importaciones de 'Ismar' [...] Estudiantes, desocupados, universitarios sin universidad, activistas, uniformados de ocasión, lustrabotas, lumpen callejero, muchedumbre, policías sin graduación, leva barata, asistentes para el reciclaje de los humeantes archivos ministeriales, actores de la marginalidad, agrupaciones nocturnas casuales, pandillas [...] (PIEB, 2003: 1).

Sin duda el movimiento de febrero y octubre tuvieron como componente central a jóvenes con distinta procedencia y fines. De la misma forma, el trabajo del PIEB señala que 22 de los 31 fallecidos durante estas jornadas eran menores de 25 años y que 7 de los 10 policías "caídos" eran menores de 30 años. Por este

---

<sup>17</sup> Se denominó Octubre Negro a la fecha en la que el entonces presidente Gonzalo Sánchez de Lozada instruyó la intervención de los militares en un conflicto que los policías le habían creado al Gobierno por la exigencia de mejoras salariales. Cronológicamente, este problema coincidió con una protesta ciudadana en contra de la medida del "impuestazo". El campo de batalla entre militares y policías fue la antesala del conocido Octubre Negro, que significó la "huída" de Sánchez de Lozada del país.

motivo Rodríguez apunta que estos hechos fueron el “*bautizo de fuego*” (M. Rodríguez, 2004: 33) de muchos jóvenes alteños y paceños. Por otra parte, Jiovanny Samanamud afirma:

Fueron las movilizaciones sociales las que posibilitaron la politización de la cultura, la misma que luego fue incorporada o simbolizada en la subjetividad de los jóvenes. Por lo tanto se generaron las condiciones para constituir discursivamente sujetos dispuestos a protestar y que utilizan para ello lo único que les queda, su identidad (2006: 101).

Como se explicó, el rap es uno de los cuatro elementos de la cultura Hip Hop. El rap, como parte vital del discurso del Hip Hop, hace referencia a la interpretación de la realidad cotidiana: es un producto social y cultural, por lo tanto político. En palabras de George Yúdice,

La política se ha transformado en una serie de luchas por el poder interpretativo, la esfera cultural se abre a todo tipo de desafíos. Su función como un “sustituto del poder” [sería preferible hablar de una mediación de las relaciones de poder] es reconocida abiertamente por grupos que atraviesan todo el espectro político. Se halla en juego la idea de que lo cultural o lo estético pueden proporcionar un terreno para establecer consenso (1995: 78).

Este nexo entre el campo cultural y el político exige un acercamiento a la sociedad en la que se suscita esta “*lucha por el poder interpretativo*”. En este caso es importante entender cómo es que el rap encontró un fuerte asidero en ciudades altiplánicas con una cultura predominantemente aymara y quechua.

#### 2.2.1.1 *La autoidentificación, modelos para armar*

En la sociedad boliviana la identificación étnica se inició con el Censo nacional del año 2001. Esto significó el auto-reconocimiento de los bolivianos como indígenas, afrodescendientes, mestizos o blancos. En ese año, 62 % de la



población boliviana se definió como indígena, en contraposición a la idea de campesino instaurada por el gobierno de 1952.<sup>18</sup>

Este primer momento antecedió a los conflictos sociales del año 2003 y la posterior victoria de Evo Morales como presidente del re-bautizado *Estado Plurinacional de Bolivia*. Entendiendo que gran parte de la población había sido gobernada como una minoría, se inició un proceso para eliminar las lógicas del Estado colonial. Por esta razón la posibilidad de identificación como indígena fue la base de un discurso político de reivindicación, lo que a su vez significó el fortalecimiento de las organizaciones sociales.

En estos años se ven tanto adelantos como retrocesos en el *Proceso de cambio* que rige el país, pero es indudable que el mayor progreso fue el empoderamiento de los movimientos sociales frente al desgastado sistema político-partidario. Pese a la característica positiva de estos hechos, *“la diversidad cultural y la constitución de identidades regionales no han sido catalizadores de la bolivianidad, por el contrario, se han convertido en elementos detonantes de la “racialización” de las relaciones de clase”* (J. Mollericona, 2007: 7). Estos hechos sólo respaldan que la cultura es un campo de batalla en el que se ponen en juego los significados y las valoraciones de unos proyectos por sobre otros.

Como señala René Zabaleta Mercado, vivimos en una sociedad abigarrada

[De] una diversidad múltiple: es diversidad de tiempos históricos y diversidad de historias; diversidad de formas políticas o estructuras de autoridad que implica diversidad cultural o, en un sentido más general, de civilización que,

---

<sup>18</sup> Estos datos corresponden a la Fundación Unir, Rostros Bolivianos, [www.unirbolivia.org](http://www.unirbolivia.org), Bolivia 2011.

sin embargo, coexisten o forman parte de lo que hoy se reconoce como una sociedad más o menos nacional o país” (R. Zabaleta en L. Tapia, 2002: 312).

Necesariamente esta diversidad suscita tensiones que conviven a través de estrategias que se reformulan constantemente. En El Alto y La Paz hablamos de adopción de características culturales, acomodación de tradiciones y resignificación de nociones, marcadas aún por la diferencia. Todas ellas son reacciones políticas y culturales que se sustentan en la cotidianidad, pero que se exponen plenamente en las fiestas.

En Bolivia la idea de modernidad está ligada a la cultura occidental, por el contrario el estigma por lo *cholo* y *lo indígena* intentó limitar expresiones culturales quechuas y aymaras, tildándolas de atrasadas. Por esto, las fiestas constituyen el punto de reafirmación de las tradiciones negociadas. Como Rodríguez apunta, es a través de las expresiones simbólicas donde se desarrollan las negociaciones (2004: 22). Desde el carnaval en el que coexisten las figuras de ángeles y diablos para adorar a la Virgen del Socavón y al Tío de las minas, hasta los prestes que anteceden y preceden el Gran Poder,<sup>19</sup> se convierten en catalizadores de este abigarramiento. En las fiestas se encuentran la tradición y una (pseudo) modernidad deseada.

En este contexto el rap boliviano también tuvo que negociar para acceder a públicos más amplios. Como señala Johana Kunin, investigadora argentina, “*el rap político del altiplano boliviano es mucho más que un caso “exótico” de jóvenes*

---

<sup>19</sup> La fiesta de *Gran Poder* comenzó como una celebración marginal de “cholos” comerciantes, pero hoy en día es una fiesta celebrada por gran parte de la sociedad paceña.

*indígenas que cantan ritmos estadounidenses*” (2007: s/n).<sup>20</sup> Iniciándose en la imitación de modelos norteamericanos, el Hip Hop tuvo que evolucionar para dar respuesta a demandas específicas. Por esto, se basó en modelos globales y los combinó con una creciente necesidad identitaria local.

Es necesario recordar que la música es un discurso que habla de la sociedad que la produce. Como Gisèle Freund señala, en su origen y su evolución, todas las formas de arte revelan un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales (Cf.1993: 15). Arnold Rivero, de *Un pacto andino*, explica el nombre de su grupo afirmando que él sabe que el rap no nació en nuestra región, *“pero lo hemos adaptado nosotros los latinos a nuestra manera. ¿Por qué le hemos puesto pacto? porque creemos que estamos haciendo una unión de una música norteamericana –que tiene raíces africanas– con lo nuestro que es Bolivia, que somos andinos”* (Entrevista, Arnold, 12 de septiembre, 2011). Esta capacidad de “pactar” y unificar a la gente además de hablar desde un mismo idioma, catapultó a la fama el conocido Hip Hop aymara. Al respecto, Virginia Ayllón afirma:

[...] el rap tiene como base la rima, es decir la palabra y así como lo africano y portorriqueño dan lo suyo en sus orígenes, siempre, siempre, los ‘lenguaje otros’ estuvieron en la base del rap (casi como el argot en el tango) y el aymara, lamentablemente es parte de los ‘otros lenguajes’, al menos hasta 2006. En el uso del aymara sí hubo una actitud interpeladora muy rapera (Entrevista, V. Ayllón, 28 de agosto 2011).

---

<sup>20</sup> Kunin, Johana, “Notas sobre el rap político del altiplano boliviano: mucho más que un caso “exótico” de jóvenes indígenas que cantan ritmos estadounidenses”. [http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas\\_24.pdf](http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/cpphc/archivos/libros/temas_24.pdf). Argentina, 2006.

Está claro que ninguna sociedad elige unánimemente el significado y el significante, nuestro lenguaje –como mucho de lo que ocurre en la sociedad– responde a la arbitrariedad. ¿El resultado? Las voces disidentes suelen quedar al margen; pero *quedan*. Al respecto Mary Louise Pratt propone entender que

La cultura –el idioma, la religión la cosmología, los hábitos de la vida diaria, la visión histórica, los conceptos del propio ser, la educación, el conocimiento, la sabiduría, las relaciones con la tierra, el espacio, los lugares, los mares, los cielos, las plantas y los animales, la ética de producción y consumo– todo ello forma parte esencial de lo que está en juego en la supervivencia. Por este motivo, lo que Jean Franco denomina '*la lucha por el poder interpretativo*', puede representar para los pueblos indígenas una cuestión de vida o muerte (1996: 6).

La sociedad boliviana en su conjunto escribe una historia en el centro y otra en la periferia. La existencia de distintas realidades que coexisten dan lugar a cruces expresados sobre todo en el lenguaje: Chauka, janiwa, wawa, llokalla, imilla, chawalawa, chenko, chukuta o las contradicciones popularizadas como *metafísica popular*<sup>21</sup> se convierten en puentes de estas múltiples realidades sin ser plenamente aymaras o quechuas. En el caso de El Alto y La Paz (e incluso entre el centro y la periferia de La Paz) todavía existe una marcada diferencia por una diglosia que "*remite a la coexistencia, en el seno de una formación social, de dos normas lingüísticas de prestigio social desigual*" (M. Lienhard en J.A. Mazzotti, 1996: 72).

En este caso las normas "altas" corresponden a la lógica de la ciudad de La Paz y las "bajas" se vinculan inmediatamente con la ciudad del Alto y la periferia

---

<sup>21</sup> Metafísica popular son expresiones que el cantautor Ramón Rocha Monrroy, "El Papiiri", popularizó en una canción. Entre ellas las más comunes son: "se va a quemar el agua", "que burro ese perro", "un día nos hemos tomado dos días" y "se pintan casas a domicilio".

paceña. Al respecto Germán Guaygua señala, *“está claro que los padres prefieren hablar en castellano con sus hijos/as, aunque no lo hagan correctamente. El dominio de esta lengua es la condición previa para un ascenso social y es por eso que los padres no quieren que sus hijos /as hablen aymara”* (G. Guaygua, A. Riveros, M. Quisbert, 2000: 67).

La diglosia se forma en zonas de contacto en las que confluyen *“culturas con trayectorias históricamente divergentes”* (M.L. Pratt, 1996: 7). Como señala la Fundación Unir, El Alto nació a partir de migraciones de distintas épocas y distintos departamentos. *“A pesar de ser predominantemente aymara, la identidad alteña está marcada por influencias tan distintas como el Hip Hop”* (Unir, 2011: s/n). Por su parte la ciudad de La Paz *“tiene en su seno un grupo de criollos occidentales, una burguesía chola con mucho poder económico, así como una población significativa de indígenas urbanos de distinta procedencia y lengua”* (Unir, 2011: s/n).

Siendo El Alto una ciudad de migrantes, sus habitantes aún utilizan palabras o la estructura gramatical del aymara o el quechua. Por este motivo, pueden suscitarse errores gramaticales entre el número o género y el sujeto de la oración o el cambio de algunas letras que modifican la sonoridad de ciertas palabras. Como apunta M. L. Pratt, se *“suscitan sistemas de significado heterogéneos”* que el encuentro de culturas ha puesto en comunicación, todo ello en *“el marco de relaciones de desigualdad”* (1996: 10). Estas características no siempre son asumidas, pero se suman al imaginario que separa a la ciudad de La Paz de El Alto. En este sentido, Mauro Cerbino explica:

Lo imaginario es ese conjunto complejo de procesos de identificación y proyección con 'los otros' que va conformando y constituyendo la estructura del yo (yoica) del sujeto, su posición frente al otro, sus sentimientos de satisfacción y frustración, su acomodamiento en las relaciones sociales, el reconocimiento, la visibilidad y afirmación de la dimensión de persona. Las relaciones sociales, los vínculos, las construcciones de alteridades, es decir, los procesos de identificación y reconocimiento de los otros, se enmarcan en el registro imaginario (2004: 65).

Como señala Cerbino, las definiciones personales se construyen en oposición a lo que se define como lo *otro*. El tema de la alteridad es central, pues el *otro* también se convierte en el sujeto al margen. Enrique Dussel, basándose en el trabajo de Emmanuel Levinas, apunta que en América Latina la categoría del "otro" tiene énfasis en los excluidos. Dussel señala:

La modernidad se originó en las ciudades europeas medievales, libres, centros de enorme creatividad. Pero "nació" cuando Europa pudo confrontarse con "el Otro" y controlarlo, vencerlo, violentarlo; cuando pudo definirse como un "ego" descubridor, conquistador, colonizador de la alteridad constitutiva de la misma modernidad. De todas maneras ese Otro no fue "descubierto" como Otro sino que fue "en-cubierto" como "lo Mismo" que Europa ya era desde siempre (2008: 9).

Es importante entender que la negación del Otro y todo lo concerniente a su conocimiento, cuerpo y elecciones entran en relación con el poder para determinar quiénes son parte de la "otredad" y qué se entiende como lo diferente. Al respecto Homi Bhabha, afirma:

El otro es citado, enmarcado, iluminado, recubierto en la estrategia plano/contraplano de una iluminación serial. La narrativa y la política cultural de la diferencia se vuelven el círculo cerrado de la interpretación. El Otro pierde su poder de significar, de negar, de iniciar su deseo histórico, de establecer su propio discurso institucional y oposicional (2002: 52).

Es en el marco de este poder para “significar” que se busca un análisis de la producción de discursos sociales frente a *los otros*, como lo describiría Rossana Reguillo,<sup>22</sup> esto implica el tipo de respuestas ante una invasión en los modos de producción, ante el normal desenvolvimiento de los ritos que caracterizan a los diversos grupos de jóvenes para negar lo que *son*. Por esto, el estudio de los jóvenes debe entenderse no como un objeto abstraído de la realidad, sino como un conjunto social con prácticas y rituales, que se enfrentan cotidianamente a una sociedad que puede excluirlos o anexarlos como sujetos pasivos, desde el rol de víctima hasta el de victimario.

De la misma forma, estas referencias maniqueas sobre los jóvenes se extrapolan a la realidad paceña y alteña. Pese a las continuidades y los estrechos vínculos que unen a estas dos regiones, son las diferencias las que más inciden cotidianamente en base a *supuestos* imaginarios.

Si bien algunos Hip Hoppers de La Paz son aceptados en El Alto y viceversa, el movimiento no se integra por múltiples prejuicios. Esto supone la formación de un imaginario común que diferencia a unos de otros. Son las exponentes femeninas entrevistadas las que se refieren al tema, María de *Camari Flow* comenta: “*medio que hay choque entre el Alto y La Paz...yo creo que es más porque los de La Paz son medio jailones (yo lo veo así en ese sentido)*” (Entrevista, María, 22 de octubre, 2011).

---

<sup>22</sup> Reguillo, Rossana, “En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación”, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (Iteso), México, 1995.

Del mismo modo, Briza D de un *Pacto Verídico* señala que es la ideología la que separa la movida de El Alto y La Paz, afirma que “*aquí (en El Alto) somos más reales, con más identidad...hablamos de lo que vemos, sentimos y abajo (La Paz) es más hacia la pinta, la ropa...*” (Entrevista, Briza D, 22 de octubre, 2011). Liricald, explica que en El Alto existe una rosca, porque *ellos “trabajan entre unos cuantos nada más y eso es lo que a veces les impide crecer a ellos como artistas [y] también nos impide crecer a nosotros como artistas”* (Entrevista 5 de octubre, 2011).

Como puede observarse, ambas ciudades mantienen encubiertos los prejuicios hacia los *otros*. La potencialidad integradora del Hip Hop que fue un elemento central durante el boom del año 2005 al 2008 fue olvidado ante el notorio vacío provocado por el fallecimiento de Abraham Bohórquez el año 2009, mismo que derivó en una clara falta de interés por el género. Actualmente surge una variedad de discursos sobre los estilos de las composiciones. Sin embargo, ante la pregunta ¿por qué el rap es tan popular entre jóvenes alteños y paceños?, podemos responder que a diferencia de otros géneros, éste mantiene las características de ser abierto, contestatario y tan libre que incluso puede ser bailable. En las palabras de Mario Rodríguez,

Cualquiera puede hacer Hip Hop [...], *cualquiera* entre comillas, estoy haciendo una cosa demasiado caricaturesca porque la gente hace un buen Hip Hop y hace un trabajo musical, pero es decir... puede cantar, rapear alguien que no sabe tocar ningún instrumento. Es un elemento central porque *democratiza las voces*, o sea por eso se extiende tan rápidamente el movimiento, tan fácilmente y tanta gente es adepta: porque mucha gente puede ‘cantar’, leído desde las normatividades de la música, pueden cantar –medio desorejado– pero rapea (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).



Briza D explica que la amplia difusión del rap en El Alto se debe a *“las mismas letras de revolución, porque la gente quiere mostrar algo distinto, quiere expresarse en eso porque rap es Revolución A través de las Palabras y eso quiere decir que los jóvenes sabemos pensar, sabemos decir, podemos opinar y a través de la música ¿qué mejor?”* (Entrevista, Briza D, 22 de octubre, 2011).

Esto supone que el rap ofrece múltiples posibilidades para todo tipo de objetivos. Los ideales políticos, la representación de la cotidianidad, la defensa identitaria y el goce son sólo algunos de los muchos discursos que se mueven con el *beat*<sup>23</sup> del rap.

Este género se ha popularizado a tal punto que puede dar lugar a escenarios de articulación de demandas contenidas, visibilización de realidades fronterizas y la formación de una ciudadanía cultural que, para Reguillo, se define en la articulación del derecho a la organización, el derecho a la expresión y el derecho a la participación, a partir de las pertenencias y anclajes culturales: el género, la etnia o adscripciones identitarias, entre otras; incorporando la dimensión civil, la dimensión política y la dimensión social (2003: s/n).<sup>24</sup>

De esta forma se recuerda el poder de la música para alcanzar determinados fines. Como señala John Blacking, *“aunque la música y el baile son formas de comunicación no verbal, siempre constituyen hechos sociales y, por lo tanto, no pueden ser nunca completamente ajenos a los conceptos verbales y a las*

---

<sup>23</sup> Beat es una palabra en inglés, que para el tema musical significa un sonido, como el que se hace con un tambor y que marca un determinado compás.

<sup>24</sup> Reguillo, Rossana, Ciudadanías juveniles en América Latina, <http://www.cidpa.org/txt/19art1.pdf>, México, 2003.

*construcciones de la realidad predominantes en las distintas sociedades*” (J. Blacking en J. Gilbert y E. Pearson, 2003: 99).

### **2.3 Socialidad**

Conocer la estructura de una sociedad es más complejo que revisar en los datos estadísticos de una población. Como se expuso anteriormente, la sociedad paceña y alteña responden a una realidad abigarrada. Para comprender a los jóvenes que habitan y *crean* en estas sociedades es necesario remitirse a características particulares de las mismas. A decir de M. Margulis, *“la juventud, como toda categoría socialmente constituida, que alude a fenómenos existentes, posee una dimensión simbólica, pero también tiene que ser analizada desde otras dimensiones: se debe atender a los aspectos fácticos, materiales, históricos y políticos en lo que toda producción social se desenvuelve”* (1996: 17).

Cuando se habla de La Paz y El Alto debe tomarse en cuenta la cultura quechua y aymara. Cuando el Censo del 2001 definió que el 62% de la población se autodefinía como indígena, también se aceptaba que el 65% se reconocía como mestizo.<sup>25</sup> En este panorama “múltiple”, por definirlo de alguna manera, la población juvenil se enfrenta a dos lógicas: la occidental y la “originaria”.

Pese a la intención que tienen los hijos de padres migrantes de diferenciarse, *“lo que [se] asegura es que todas las identidades juveniles, incluso las más rebeldes, mantienen su conexión con la cultura aymara urbana que las prohijó”* (R. Archondo, 2000: 91). Complementando la sentencia de Rafael Archondo, Germán Guaygua y Máximo Quisbert, explican: *“comprobamos que a*

---

<sup>25</sup> Estos datos corresponden a La Fundación Unir, Estadísticas del Estado Boliviano, [www.unirbolivia.org](http://www.unirbolivia.org). Bolivia, 2011.

*pesar de sus innumerables transgresiones, los jóvenes no consiguen escapar del habitus dictado por los padres” (2000: 93).*

En los hechos, el gusto de los jóvenes alteños y paceños por ritmos *foráneos* también respondería a una continuidad de los gustos “de los padres”. De acuerdo a la descripción de Rodríguez,

Esa misma generación que combinó el folclore con su cultura juvenil, también tuvo la osadía de introducir la batería, los instrumentos electrónicos y el juego de luces en las fiestas populares. Desde entonces por las pistas de baile suburbanas campea la cumbia, el teclado, la amplificación y, por supuesto, el tinku *Celia*, sometido a acordes metálicos. Ahí están las huellas de ese paso generacional que modificó el folclore y no así las matrices culturales que lo acunaron (M. Rodríguez en R. Archondo, 2000: 93).

El encuentro que se dio entre padres e hijos (sobre todo en El Alto) gracias a *Octubre negro*,<sup>26</sup> también significó la restauración de fisuras sociales profundas, producto de diferencias generacionales y culturales de la sociedad. Pese al prejuicio de “juventud alienada”, los jóvenes no son exterminadores de su propia cultura, sino que la re-crean y la renuevan de acuerdo a contextos sociales y políticos determinados. A decir de Archondo, los jóvenes “*vuelven y lo hacen con elementos nuevos, recogidos a su paso por el tecno, el rock, el rap, la cumbia o la salsa*” (2000: 94).

### **2.3.1 Movimiento generacional**

Entre algunos datos presentados por el UNFPA el año 2011 durante el día mundial de la población (11 de julio) se identificaba que el 14.54 % del total de la

---

población nacional es menor de cinco años, 39.62 % menor de 15 años y 59% menor a 25 años (UNFPA, 2011: s/n). Pese a que no se cuenta con datos precisos sobre la población joven de La Paz y El Alto,<sup>27</sup> podemos deducir que niños, niñas y adolescentes son aproximadamente la mitad de la población. Sin embargo, para la sociedad, la posibilidad de ser joven depende de la situación económica.

Es común que en poblaciones *marginadas* (rurales y urbanas) se expulse a los menores de edad para generar ingresos. Recientemente el Fondo de Naciones Unidas Para la Infancia señaló en su informe anual que en Bolivia existen más de 850.000 niños y adolescentes trabajadores, muchos de ellos en condiciones peligrosas o de explotación (UNPFA, 2011:s/n). Son niños, niñas y jóvenes que nunca gozan del sueño prometido de la niñez y menos aún de la juventud.

En el otro extremo, la población que tiene estabilidad económica traza un camino desde las instituciones educativas hacia el mercado laboral, donde se pretende que el joven sea productivo y mantenga la consigna de “ser el futuro del país”. De esta forma se condiciona a lo “juvenil” para ser una mera transición a lo “adulto”. René Bendit identifica tres paradigmas, que pueden identificarse en el discurso que maneja la sociedad paceña y alteña, desde la perspectiva de la “sociedad adulta” sobre el “fenómeno juvenil”:

-Glorificándolo como ‘motor del cambio social’ (el cambio generacional visto como algo positivo): es un mensaje referido principalmente a los estudiantes,

---

<sup>27</sup> El Censo de población más reciente fue el del año 2001, por diversos factores la realización del Censo 2011 se concretará en noviembre del año 2012.

generalizando a toda la juventud como esperanza de la sociedad y semilla de futuro.

-Demonizándolo, a través de la construcción de una imagen fatídica de lo joven y de la juventud, presentándola como un 'grupo problema' o como sector de 'alto riesgo'. La preservación de la continuidad social pasa por el control social y la integración social de los jóvenes en primer lugar a través de la socialización familiar y la educación formal, se usan también los programas compensatorios orientados a grupos en situación social deteriorada y finalmente, si lo anterior no fuera suficiente, a través de la represión policial y la sanción legal.

-El tercer tipo vincula el consumo con elementos temáticos de los paradigmas anteriores. Indican: 'Cumplan con sus deberes como estudiantes, consuman y tengan éxito...pero no entren en conflicto con la justicia...(o por lo menos ...no se dejen atrapar!!)'; pásenlo bien, la ilusión perfecta de un mundo feliz que para los sectores económicamente más deteriorados, o para los grupos marginados, está muy lejos de la propia realidad. (R. Bendit en R. Hünermann y M. Eckholt, 1998: 87).

Las tres ideas que Bendit presenta, giran en torno a una visión paternalista, primero de apoyo, luego de castigo y por último de encubrimiento. Estos paradigmas aún consideran al joven como actor en proceso de maduración. Rossana Reguillo también relaciona actitudes o prácticas de los jóvenes que producen la construcción de un imaginario social, en el cual los jóvenes son "*rebeldes, subversivos, delincuentes y violentos*". Sin embargo, la creación de sujetos-problema también responde a tensiones sociales económicas, como apunta Mario Rodríguez:

Hay inclusión simbólica y exclusión real. El mercado invita a la juventud a gozar del festín del desarrollo, pero le cierra las puertas reales. La juventud es el icono del éxito, pero la mayoría sólo puede ver ese éxito en la televisión. Los saqueos de las jornadas de febrero, especialmente los (sic) del final de la noche del día 12 y 13 expresan en gran medida esta tensión. 'Hay que gozar

en algo de eso que el mercado nos invita pero nos excluye', parecería indicar los saqueos en tiendas de ropa de marca o artefactos electrónicos (2004: 25).

Reguillo señala que los jóvenes del continente empezaron a ser pensados como "responsables" de la violencia de las ciudades. Desmovilizados por el consumo y las drogas, aparentemente los únicos factores "aglutinantes" de las culturas juveniles, "los jóvenes se volvieron visibles como problema social" (2000: 82). De esta forma, los jóvenes son un problema en tanto cuestionan el sistema económico y político, actuando fuera de sus normas.

### **2.3.2 Los roles del rapper, los discursos de la sociedad**

Existe una idea que parece ser intrínseca a la cultura Hip Hop: las pandillas. Del mismo modo los pre-supuestos generales señalan a quien "viste de ancho" como ratero. Sin embargo, los raperos que –de acuerdo a sus propios parámetros juegan más un rol de cronistas cotidianos que de *artistas*– mantienen claro el objetivo de hablar de lo que son, de lo que sienten y de lo que ven. Mario Rodríguez apunta que:

Hay núcleos que hacen un Hip Hop más balada, muy vinculado a las letras de amor. Hay un nucleamiento Hip Hop que se articula más..., ellos mismos dicen que no hacen un discurso político sino que hablan de la realidad social. Pero al hablar de la realidad social están hablando básicamente de un discurso muy marcado en varios sectores Hip Hoppers que tiene que ver más con la marginalidad, entonces el alcohol, la vida de la calle, las drogas, la violencia, la prostitución, son sus temas que obviamente tienen un sentido político, pero ellos mismos se plantean –[no en su uso] político directo– como *realidad social*. También hay nucleamientos cristianos que también tienen sus planteamientos, tienen su fuerza. Hay por supuesto *Hip Hoppers* de corte muy comercial que luego se articulan a cosas como el *reggaetón*. Hay tendencias muy vinculadas a la lógica de las disputas de barrio, cosas así que sobrecargan el discurso como si esto fuera la expresión del Hip Hop;

el discurso ofensivo y al mismo tiempo defensivo en términos agresivos (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

Como afirma Rodríguez, no existe un solo movimiento de Hip Hop en La Paz y El Alto, por el contrario hablamos de varias tendencias y espacios de socialización distintos que, como en todo movimiento, experimentan disidencias. En cuanto al rap la tensión más marcada se suscita entre la tendencia de *rap underground*<sup>28</sup> y el comercial. María de *Camari Flow* explica: *“el Hip Hop underground habla más de la realidad, de las vivencias, ‘debemos hacer esto’ o ‘esto está mal’, pero ¿qué pasa con el Hip Hop comercial? que simplemente canta para pegar a las personas, para vender su música”* (Entrevista, María, 22 de octubre, 2011). Pese a estas disidencias queda claro que cada movimiento responde a demandas específicas.

Los raperos son actores sociales que integran un discurso de representación, en el que expresan las disidencias y las demandas contenidas de una realidad que habitan. Jeremy Gilbert y Ewan Pearson explican que *“el cantante es el centro, y resulta fundamental que éste (siempre era un hombre) sea auténtico y sincero, porque su papel primordial consiste en representar a la cultura de la que procede. Si habla sinceramente de su estado, también dirá la verdad sobre el estado de su público”* (2003: 299).

Dicha visión coincide plenamente con el discurso de los raperos y del público, durante las entrevistas se pudo constatar que gran parte de los MCs basan las letras de sus canciones en lo que viven porque esta representación de

---

<sup>28</sup> El rap underground, al igual que el metal underground o el rock underground se caracteriza por “hacer” música propia, que no se vende al mercado y se genere con una lógica de entrega y apoyo desde el mismo movimiento.

“lo que sucede” de forma cruda y visceral es esencial para el “real Hip Hop”.

Como los entrevistados señalan:

La Sociedad de Ayacucho trata de hacer las letras de acuerdo a cómo ve el mundo, de cómo ve la realidad, nuestra realidad, porque nuestro grupo no es de calle pero respetamos mucho a las personas que hacen rap de calle [...]. Nosotros no tenemos esa realidad [y] seríamos falsos si habláramos de delincuencia. Entonces nosotros tratamos de expresar siempre lo que vemos, más que todo en el ámbito político, en el ámbito social y también tenemos algunos temas que son narraciones de nuestra vida (Entrevista, Sociedad de Ayacucho, 3 de septiembre, 2011).

El Hip Hop es para improvisar más en la calle...es para expresar lo que quieres y eso implica una postura política pero también puede ser comercial, hay que aprender de distintas posturas. Ahora el rap es como mi hijo...yo creo que hay que aprender de cumbieros, reggaetoneros, etc. pero saber a dónde quieres ir con el rap: cuál es tu visión a futuro (Entrevista, Fado, 30 de agosto, 2011).

Desde una perspectiva femenina, María de *Camari Flow* explica que eligió este género porque:

[...] a través de las palabras, de la letra de tu disco puedes decir todo, puedes decir si no estás de acuerdo con el gobierno o con sus reglas o con cómo está haciendo las cosas...lo puedes decir en una letra porque tú eres dueño de ti mismo, nadie te puede decir ‘a ver escribí esto’...no, lo que tú piensas: lo escribes, lo plasmas...porque eso es el rap; es revolución y vas representando en tus letras lo que eres...[¿y esto puede cambiar la realidad?] no tanto pero estas aportando, no te estás quedando ahí, no estás diciendo ‘el país está así, qué vamos a hacer; no podemos hacer nada’. Pero aportar es la gran cosa que puedes hacer y a través de nuestras palabras podemos dar mucho más y eso sí puede llegar a que otros entiendan, comprendan que sí podemos cambiar (Entrevista, María, 22 de octubre, 2011).

En cuanto a lo que Rodríguez define como una “*democratización de voces*” (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011), el movimiento de rap canaliza



inmediatamente el sentir de una determinada población. El Hip Hopper canta lo que se siente en su entorno y logra una suerte de catarsis colectiva porque el público se conecta y se siente representado por lo que dice, ya sea dentro del género gansta, hardcore<sup>29</sup>, el rap balada o el raggamuffin<sup>30</sup>. Su fuerza reside en captar el discurso general y expresarlo sin censura.

### **2.3.3 De la pandilla que vive calle al grupo del Facebook**

Como se afirmó anteriormente, el estigma de la “pandilla” como grupo que atenta el bien público está estrechamente ligado al movimiento de Hip Hop. De hecho esta relación no es lejana a la realidad, muchos de los entrevistados afirmaron que habían pertenecido a una pandilla, pero en este sentido la pregunta central apunta a qué definimos cómo una pandilla y por qué la señalamos como chivo expiatorio de problemas sociales más estructurales. Rodríguez apunta:

[...] es que mucho[s] de los fundamentos del Hip Hop en términos discursivos se construía en torno de las pandillas, pero hay que hacer una relectura de las pandillas. Es decir, no nos sirve la lectura delincinencial de las pandillas, o la lectura marginal de la pandilla. Entonces remirando la pandilla como lugar de socialización, el lugar de territorialización, gran parte del Hip Hop se ha producido en este nivel de grupos. Muchos de ellos han intentado imitar formas que nos llegaron por las ventas comerciales: las batallas del gallos, estas cosas (Entrevista, M. Rodríguez, 17 de agosto, 2011).

“Lugar de socialización” es un concepto central para entender que las pandillas y los grupos de raperos (o *crews*<sup>31</sup>) se construyen como lugares de construcción colectiva. A decir de M. Augé un lugar podría definirse como “*lugar*

---

<sup>29</sup> Hardcore hace referencia al uso de una voz más gruesa, cercana al hardcore del metal, género en el que es usual la distorsión de la voz.

<sup>30</sup> Esta mezcla es un acercamiento al reggae, con variaciones tonales.

<sup>31</sup> *Crews* es un término norteamericano que es equivalente a “tripulación” o “agrupaciones”.

de *identidad, relacional e histórico*” (2008: 83), en el que confluyen diversas características de los integrantes que permiten constituir una unidad, un cuerpo único que también tiene un discurso único. Como Michel de Certeau diría, los espacios conformados por las pandillas son “*lugares practicados*” (1996: 129) que son modificados por las acciones y los discursos, siempre “en movimiento”, de los sujetos.

El temor a las pandillas de “raperos” fue también parte del producto importado por los Estados Unidos. Las críticas por la violencia asociada a las mismas no tomaban en cuenta que es la sociedad la que articula estas características y que los raperos sólo las hacen evidentes.

[Estas expresiones de] rebeldía, se traducen en algo simbólico como la lucha y la muerte. No es la expresión literal de lo que estos jóvenes están dispuestos a hacer. Contrariamente a lo sostenido por algunos que naturalizan la rebeldía de los jóvenes alteños o los ven como violentos, los grupos de Hip Hop apuestan por los cambios “pacíficos” y “no violento”, aunque la letra de sus líricas expresen simbólicamente esta rabia y malestar de manera cruda y directa (J. Samanamud, 2007: 71).

Las pandillas son una forma de tomar la *palabra* a la cual hace referencia Michel de Certeau cuando explica que “*tiene la forma de un rechazo; es una protesta. Veremos su fragilidad de sólo expresarse al impugnar, de sólo dar fe de lo negativo. Tal vez en eso radique su grandeza. Pero en realidad consiste en decir ‘No soy una cosa’. La violencia es un gesto de quien rechaza toda identificación: “Existo”*” (1995: 40). Cuando los raperos reafirman a través de la música su presencia, es decir el hecho de “estar aquí”, convierten a esta expresión en una forma de sentar una huella de su propia identidad.

Frente a las imposibilidades económicas de gran parte de la sociedad y ante las promesas incumplidas de los sistemas políticos, los jóvenes encuentran en el rap una herramienta para construir su identidad a partir de rasgos culturales que combinan la realidad social con proyecciones de un futuro mejor.

En el caso de Fado de *Alto Lima Rima*, ser parte de un *grupo* significaba una forma de autodefensa frente a las pandillas que querían “*sacarle dinero*”, pero también parte de una moda que seguía fielmente esquemas “gringos”. Sin embargo esta postura cambió más adelante, al igual que en el caso de otros entrevistados, ya inscrito en el mundo del Hip Hop entendió que el rap –y el Hip Hop en general– “*es arte, es consciencia. No es matarse y tampoco es violencia*”.

El Hip Hop es simplemente construir y expandir lo que vos piensas. Lo rico ha sido que muchos de los que disque raperos metidos en grupos, en pandillas han empezado a tomar consciencia de lo que es el verdadero rap y también se ha expandido un poquito la música y han empezado a tomar consciencia ‘yo soy rapero pero el rapero no es pandillero’, ¿chapas? Es un estereotipo yanqui que te dan...y han empezado a salirse de sus grupos, entonces han empezado a desaparecer las pandillas (Entrevista, Fado, 6 de septiembre, 2011).

En El Alto existe una marcada lógica comunitaria, que no es una suma de individualidades como en la “sociedad occidental”. Pese a que este elemento es idealizado por antropólogos de todas las latitudes, está claro que en El Alto se mantiene (o se intenta mantener) de forma más latente la convivencia con los parámetros del ayllu gracias a los esfuerzos de padres y abuelos. Guaygua y Quisbert afirman:

Sin duda, los padres conservan los lazos con sus comunidades de origen, sobre todo cuando aún no se han establecido del todo en la ciudad [...] Las relaciones con la parentela es parte del capital social que los padres y madres

van consolidando, el cual va guiando la conducta de los/las jóvenes. Estas relaciones facilitan la participación en múltiples actividades laborales, recreativas y festivas (fiestas, pedidas de mano, licenciamientos o fiestas patronales) (2000: 70-71).

Los jóvenes, en su mayoría hijos de migrantes de segunda o tercera generación, no crecieron con el estrecho lazo a la tierra y la comunidad en los mismos parámetros que sus padres, pero empezaron a crear grupos en los barrios. En este sentido, la identidad de los sujetos también se construye a partir de procesos de apropiación territorial. Los territorios se convierten en escenarios de interrelaciones y respaldos simbólicos de lo que los colectivos o los individuos buscan representar. Néstor García Canclíni apunta sobre esta relación que:

Necesitamos definir identidades, ver quiénes somos; necesitamos arraigos en territorios por más desterritorializada que esté la sociedad contemporánea; necesitamos referirnos a indicadores de pertenencia que nos den seguridad afectiva y claridad sobre los grupos con los que podemos relacionarnos, con los que podemos entendernos (1997: 81).

No es coincidencia que gran parte de los entrevistados se iniciara como *b-boys*<sup>32</sup> porque durante los 90 los grupos de baile eran una forma de socializar y de salir del barrio con una capacidad *particular*, lo que “*consolidaría su capital simbólico y trataría de superar las limitaciones de su capital económico*” (G. Guaygua, A. Riveros, M. Quisbert, 2000: 71). Como Marc Augé señala:

Estas colectividades (o aquellos que las dirigen), como los individuos que se incorporan a ellas, tienen necesidad simultáneamente de pensar la identidad y la relación, y para hacerlo, de simbolizar los constituyentes de la identidad compartida (por el conjunto de un grupo), de la identidad particular (de tal

---

<sup>32</sup> Los b-boys o b-girl son jóvenes que se desenvuelven en el mundo del break dance, es decir que desarrollan un estilo de baile relacionado estrechamente al Hip Hop y a la música tecno.

grupo o de tal individuo con respecto a los otros) y de la identidad singular (del individuo en tanto no son semejantes a ningún otro)<sup>33</sup> (1992: 57).

Bailar y rapear son una forma de pensar la *identidad compartida* que hace necesaria la apropiación de un espacio determinado (público o privado) de acuerdo a elementos propios y prácticas específicas. Al respecto, Liricald afirma:

[...] puedo decir que la calle es nuestra y por más que intentemos cantar otra cosa no me va a salir. Lo que reflejamos son vivencias de la calle, son cosas que pasan: cómo un muchacho puede desenvolverse en la calle teniendo un pensamiento más abstracto de lo que es o si ha crecido, cuánto tiempo ha crecido en la calle o cómo es la vida en sí de la calle, se acuerda de lo que son las drogas, de lo que son las peleas y todo eso (Entrevista, Liricald, 5 de octubre, 2011).

La calle es donde originalmente nació el rap y su adopción como refugio de niños y jóvenes no responde sólo a la realidad norteamericana. De acuerdo a la cotidianidad alteña y paceña el barrio también es un lugar de apropiación por las reducidas dimensiones de las casas, en este sentido el barrio se convierte –casi obligatoriamente– en el *patio de todos* (Cf. P. Cottle y C. B. Ruiz en X. Albó y R. Barrios, 1993: 117). En la calle los niños y jóvenes aprenden, viven; son parte de *algo*, por esto el barrio es un elemento central en las composiciones. Como apuntan Patricia Cottle y Carmen B. Ruiz:

En los deportes y en las actividades culturales los jóvenes encuentran un espacio propio de diversión y relacionamiento a través de asociaciones de carácter temporal donde se desarrollan solidaridades y puntos de encuentro. Estas actividades son referentes positivos para los jóvenes, muchos de los cuales compensan sus dificultades con la pertenencia a estos grupos, donde se avanza en la síntesis entre los elementos urbanos y los aymaras tradicionales, por ejemplo a través del aprendizaje de instrumentos nativos,

---

<sup>33</sup> El subrayado es propio.

de la composición musical y de la competencia deportiva (P. Cottle y C. B, Ruiz en X. Albó y R. Barrios, 1993: 118-119).

Hasta hace unos años los jóvenes que hacían rap *fristaleaban*<sup>34</sup> en la calle con una radio, pero hoy en día otras formas de socialización amplifican la difusión de este género. Actualmente el Facebook se ha convertido en un espacio de encuentro y potenciación del Hip Hop, como sucede con otros géneros. Todos los y las *rappers* entrevistados señalaron que tienen una cuenta en Facebook y que a partir de la misma pueden comunicarse con personas que tienen los mismos intereses y viven en lugares que, hasta hace algunos años, sonaban inimaginables. Cindy de *Lírica Perfecta*, comenta al respecto:

Ayuda mucho la tecnología porque puedes contactarte con otras personas, el Hip Hop hace amigos, promueve y puedes conocer personas de otros países...tenemos varios amigos que han llegado de Egipto, de Perú...tenemos varios contactos. A través del Internet te puedes contactar y te envían algún material. Entonces ellos también nos pueden dar charlas [para] profundizar esto y otras técnicas para el Hip Hop, porque antes era muy distinto. [Ahora] te mandan formatos entonces puedes hacer otras cosas más (Entrevista, Cindy, 15 de octubre, 2011).

De la misma forma, Liricald comenta su experiencia organizando eventos que se difunden a través de Facebook:

Facebook y el Internet han ayudado a crecer a todo el movimiento a nivel mundial. Publicamos [el evento] y empiezan a llegar las llamadas “che quiero participar”; “bueno, tu nombre”; anotamos y tenemos un cupo limitado; tampoco tenemos que poner cincuenta grupos porque al final se torna aburrido y demás cosas. Entonces lo que queremos hacer es que la gente misma nos busque para que después no digan “ah no! este chico tiene su

---

<sup>34</sup> El término “fristaleaban” es la españolización de “free style”, es decir rapear con estilo libre; propio de la improvisación básica en el Hip Hop. El estilo libre da cuenta de la capacidad del MC, es decir del Flow que éste posee.

preferido” entonces trabajamos con los grupos que están interesados en trabajar y si estás interesado en trabajar: llamas (Entrevista, Liricald, 5 de octubre, 2011).

En este sentido la página de Facebook y otras redes sociales (como my space o Hi five) son centrales para el agenciamiento de los mismos músicos. Al respecto Virginia Ayllón apunta: *“en alguna ocasión yo he asegurado que los más pobres de los pobres, los que se suponen están en la ‘brecha digital’ son los que toman para sí el Internet”* (Entrevista, V. Ayllón, 28 de agosto, 2011). Como señala Liricald, ésta es una forma de generar contactos para que los MCs tengan un espacio dónde presentarse. Al igual que en otras expresiones artísticas, las facilidades que ofrece Internet son importantes en tanto posibilitan la conexión de diversas visiones sin márgenes sociales, territoriales o económicos.

#### **2.4 Marcos de acción; las tarimas**

La frase “pisar tarima” hace referencia a la entrada de un MC al escenario. En este caso, no se habla únicamente de un escenario convencional. Los raperos de El Alto y La Paz encuentran espacios de difusión y aprendizaje tanto en una tarima como en la misma calle o desde una cabina de grabación. Sin embargo, recientemente existe menor apoyo a la cultura Hip Hop en centros culturales, radios y teatros.

El año 2009 se realizó en las ciudades de La Paz, El Alto, Santa Cruz de la Sierra y Cochabamba –es decir el eje económico de Bolivia– un estudio de contexto del arte llevado a cabo por la *Fundación Educación para el Desarrollo* Fautapo. A través de una serie de entrevistas y encuestas para determinar la realidad de artistas, gestores y organizaciones que trabajan en torno a

expresiones artísticas, se elaboraron una serie de conclusiones y recomendaciones para trabajar en cuanto a: artes escénicas, artes visuales y audiovisuales tanto como artes musicales. En este informe se afirma que: “*las expresiones callejeras como el Hip Hop deben ser escuchadas y valoradas. La música nacional debe entrar en un campo real de la fusión, una hibridación que ya existe, sobre todo en el ámbito urbano*” (Informe final, 2009: 76).

Este tema es vital ya que para que un género sea *escuchado y valorado*, debe apuntarse a la creación de espacios, el estímulo estatal a espectáculos musicales y la educación de artistas, como señala el mismo informe. Invariablemente el rol institucional es central para cualquier expresión artística, ya que los seres humanos formamos en las instituciones un conjunto de significados respecto a la vida social. Por esto se explica que las luchas de validación se dan al interior de las instituciones que refuerzan una idea determinada de *valor*.

La idea de *validación* puede entenderse a partir del aporte de Pierre Bourdieu, quien explica que: “*es en el campo de producción, como sistema de relaciones objetivas entre estos agentes o estas instituciones y lugar de luchas por el monopolio del poder de consagración, donde se engendran continuamente el valor de las obras y la creencia en este valor*” (P. Bourdieu en N. García-Canclini, 2006: 59).

En el caso del Hip Hop no existe el apoyo que los medios dan a géneros como el folclore o la cumbia. Por otra parte, el rap es considerado un género menor por el uso de pistas “monocordes”, esto supone la falta de apoyo de la *escena musical* y, finalmente, por su común carga violenta tampoco es usual



encontrar con facilidad centros culturales o discotecas que sean parte del movimiento.

Por esta razón, los raperos se organizan y difunden su material a partir de programas en la radio, además de eventos producidos y promocionados por ellos mismos. Este autoagenciamiento de raperos alteños y paceños posibilita la superación de *“las relaciones y conflictos entre industrias culturales y culturas populares como mutuamente externas o como una cuestión de mera resistencia”*, a la que hace referencia Yúdice (2002: 117).

El hecho de generar canales de producción para respaldar un producto cultural que combina –casi siempre con éxito– el Hip Hop con elementos “propios” permite re-pensar la comunicación como un *“espacio decisivo en la redefinición de lo público en la construcción de la democracia”* (G. Yúdice, 2002:117). Por este motivo los espacios públicos son lugares claves de acción para el movimiento de Hip Hop en El Alto y La Paz.

#### **2.4.1 Las calles**

Como se dijo anteriormente la calle es un espacio central para la configuración de expresiones grupales, sin embargo los eventos de Hip Hop como forma de encuentro y difusión de los raperos también se desarrolla en pubs, discotecas o centros culturales de la ciudad. Estos espacios se configuran como escenarios performativos que permiten *“observar las posibilidades de agencia de*

*los sujetos [en] los espacios vacíos que la hegemonía no ha podido aún conquistar*" (V. Vich, 2011: s/n).

Este caso es similar al de los funkeiros de Brasil, quienes a través de una pedagogía del placer, logran captar el discurso de los jóvenes que los siguen en respuesta a una sociedad que los invisibiliza. Es en esta lógica que el espacio de contestación cultural se da cuando los jóvenes toman la palabra en respuesta a problemas sociales, culturales y políticos.

Desde estas acciones cotidianas, Mario Rodríguez señala que *"está ocurriendo una "ciudadanización de la política" y también una culturización de la política"* para explicar con este proceso un tránsito de político como disputa del poder oficial y central hacia una disputa de múltiples escenarios de poder en lo público, en su sentido más amplio (2004: 31).

Siendo que muchos de estos espacios en disputa son cooptados por referentes del poder "adulto", las plazas, discotecas y pubs se configuran como espacios "jóvenes" que, en primer lugar, amenazan los estándares de urbanidad por su apropiación de la noche y que, en segundo lugar, articulan protestas, visiones y el afán de entretenimiento y goce como parte de una respuesta, quizás menos orgánica –políticamente hablando– pero que posibilita la generación de capital social en tanto se *"asumen a las representaciones y a los significados de la vida cotidiana como elementos centrales y constitutivos de la nueva hegemonía por conquistarse"* (Dagnino en V. Vich, 2011: s/n).

En este sentido el espacio en tensión para el movimiento de Hip Hop no es únicamente territorial, sino que además se trata de la búsqueda por el reconocimiento como voz propia de una realidad específica que no se atiende

como problema social sino que se visibiliza como problema “de los jóvenes”. Desde la búsqueda y posterior definición identitaria que surgió en El Alto durante el año 2005 hasta los movimientos actuales, se continúa narrando lo tangible de la violencia estructural.

El Hip Hop se define por el discurso –crudo y visceral– de interpelación que, como en todo género musical, *“cuando representa el mundo tal cual es, contra el mundo tal como lo anhelarían los racialmente subordinados, [...] aporta gran parte del coraje necesario para seguir viviendo en el presente”* (P. Gilroy en S. Hall y P. du Gay, 2003: 200). Por este motivo, lo que engloba éste al igual que otros géneros con cariz contestatario, es la posibilidad de hacer prácticos los discursos sobre acciones políticas de los jóvenes desde experiencias estéticas. Sin embargo, en este sentido la idea “política” es de disenso y protesta, ya que *“es un “instrumento de lucha”, y entre ellos mismos se disputan cuán rebelde y contestatario puede llegar a ser un cantante de música Hip Hop, cuyas letras o líricas otorgan el sentido contestatario”* (J. Samanamud, 2007: 67).

Para la presente investigación se trabajó con dos grupos paceños que organizan eventos, *Rapública* y *Urban Kinz*, ya que en El Alto no se pudo contactar a organizadores de eventos. Éstos no son los únicos grupos en la ciudad de La Paz, pero poseen una amplia trayectoria, además de ser los grupos que más eventos realizaron durante el año 2011.

Otro grupo importante de la ciudad es *OKRU*, una organización que contacta a los raperos con instituciones como la Alcaldía y que dio vida a “la casa

del Hip Hop”,<sup>35</sup> sin embargo esta organización suscita muchas quejas de otros raperos por el hecho de contactar sólo a grupos específicos de raperos y por el mal empleo de recursos económicos. En cuanto a los programas radiales, se entrevistó a los conductores de dos de los programas con más años de difusión.

#### **2.4.2 Los programas**

Desde la tradición de las radios comunitarias hasta aquellas que hoy se mantienen vigentes en la ciudad por haber captado la atención de los conductores de transporte, las trabajadoras del hogar y los servidores públicos, la radio continúa siendo un medio de comunicación central en la vida de paceños y alteños. No es difícil imaginar que fuera el programa de radio *El rincón callejero* el que reunió a raperos de El Alto y La Paz abriendo espacios para la difusión del rap que se escuchaba y comenzaba a auto-describirse como memoria de conflictos sociales y políticos.

Alberto Café explica que en los años 90, *“las grabaciones en vivo eran lo único que se difundían y algunos temas que algunos grupos habían grabado. A mediados del 2004 es donde se empieza a masificar”* a partir de la difusión en vivo por la radio (Entrevista, Alberto Café, 15 de octubre, 2011). Actualmente existen 5 ó 6 programas de rap entre las ciudades de La Paz y El Alto, pero sólo dos son referentes con más de 3 años al aire.

En El Alto la frecuencia de la “Doble 8” transmite el programa de MC Insano que fue parte de la primera generación de los Wayna Rap y quien, además de conducir un programa con cinco años de experiencias, brinda un espacio para

---

<sup>35</sup> Este es un espacio que estaba destinado a la organización de los raperos, reuniones y conciertos, pero que realmente no articula al movimiento.

que otros MCs de la ciudad puedan promover sus sencillos o promocionar sus eventos. Al respecto cuenta cómo fueron los inicios:

[Ahora] tengo un estudio en casa, me tocó estudiar un tiempo sonido. Primero tuve que empezar por necesidad y para difusión me tocó tocar puertas. Desde el 2004 para la difusión ya re grabé un tema tres ó cuatro veces. Primero llevé a la Wayna Tambo, luego a otros lados [...] Pero como ahora ya me conocen los difunden; son importantes los medios de comunicación a pesar de que no nos difunden, siempre cortan lo que nosotros hacemos (Entrevista, Insano, 22 de agosto, 2011).

En La Paz, la República del rap (Rapúblika) difunde el material de MCs de toda Bolivia y recientemente realiza laboratorios con raperos dispuestos a trabajar en equipo para dar mensajes más serios y, en palabras de MC Huellas, *“más consecuentes [tratando] de contextualizar lo que pasa. Entonces lo estoy direccionando para que el Hip Hop sea más consciente, que el Hip Hop sea una herramienta con la que te puedas expresar y contar tus experiencias y también escuchar a otros para fortalecer el movimiento”* (Entrevista, Huellas, 15 de octubre, 2011).

Estos programas son importantes por su trabajo como intermediarios entre jóvenes raperos y un público expectante. De otro modo los raperos independientes no tendrían un espacio para difundir su material, además de escuchar distintas propuestas de otras regiones. Del mismo modo los entrevistados señalan que la realización de eventos también es esencial para que los músicos puedan interactuar.

### **2.4.3 Los eventos**

Michel de Certeau define el “lugar” como el orden (cualquiera que sea) “según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia” (1996: 129). En este sentido, el “lugar” responde a ordenamientos territoriales y de acción que delimitan las prácticas de los ciudadanos. Por ejemplo, en el caso de las discotecas, pubs o “antros culturales”, se configuran lugares destinados a una práctica específica con horarios determinados, regulados por normas públicas y negociados por lo que se permite y se prohíbe internamente. Entonces, existe coexistencia entre las normas externas e internas, que ordenan elementos que los individuos pueden acatar u oponerse.

Pero además, esta idea puede ser complementada con la formulación de Emanuel Amodio, quien apunta “[...] territorio e identidad cultural constituyen partes de un único complejo, donde una categoría reenvía a la otra para tener sentido” (1993: 17). Como señala Reguillo, esta definición de un territorio, físico o imaginado, es una “construcción-apropiación que hacen los jóvenes de “nuevos” espacios a los que dotan de sentidos diversos al trastocar o invertir los usos definidos desde los poderes” (2000: 145).

Por esto, la idea de “territorio” o de “espacio”, según la perspectiva de Marc Augé, se complementa con la idea de “grupos” que “como conjunto de cuerpos y al estar influidos por los referentes identitarios, los sentimientos de pertenencia y las afectividades internas, es también un lugar, un territorio guiado por la presencia juvenil más que por la presencia espacial o física” (A. Barrientos, 2006: 54). Por lo que hacemos referencia a espacios practicados, que suponen contenidos y significados múltiples que están en movimiento.

En El Alto, la casa de las culturas *Wayna Tambo*<sup>36</sup> y el *Teatro Trono*, son espacios que dan lugar a eventos de Hip Hop mientras que en La Paz el *Ojo de agua* y el *Bunker* son vitales para el movimiento. En ambas ciudades, los centros destinados al teatro contemporáneo son re-funcionalizados como espacios para presentaciones de discos, concursos de Break Dance o conciertos de corta duración, de acuerdo a restricciones de funcionamiento mientras que los “antros culturales” y las discotecas ofrecen la atractiva posibilidad del consumo de alcohol, por lo que son la opción más usual.

La protesta combinada con ambiente de fiesta que reina en los eventos posibilita la coexistencia de dos características: la intención de organización y la resultante improvisación. Por una parte debe planificarse el evento con tiempo, se tiene que definir la fecha, el lugar, además de elegir qué músicos se presentarán, cuánto durará la presentación y si se cobrará la entrada. Pero, por otra parte, debe tenerse en cuenta la amplia población de MCs jóvenes que existe, por lo tanto en ocasiones –y sobre todo cuando algún otro participante no asiste– se invita a raperos de “la nueva escuela” a que “pisen tarima”.

Otra característica de los eventos es la “pelea de gallos” como parte del entretenimiento que refuerza la competitividad. La modalidad de la misma responde al enfrentamiento de dos MCs, cada uno de los cuales tiene un turno para avergonzar al otro y demostrar su maestría con las rimas. En este caso quien mejor lleve el “combate” y responda o “tire” al otro con mayor rapidez, gana.

Pese a estos combates en tono agresivo, los eventos permiten a los MCs conocer a nuevos exponentes y generar encuentros para producir y promocionar

---

<sup>36</sup> Wayna significa “joven” en aymara y tambo “lugar de encuentro”.

su material. MC Huellas afirma que *“poco a poco el hecho de que haya tantos MCs también hace que haya como una lucha por querer ser mejor que el otro y querer grabar mejor. Entonces eso hace que el rap aquí [en La Paz] se vaya trabajando más y tenga mejor nivel”* (Entrevista 15 de octubre, 2011). Tanto en El Alto como en La Paz puede observarse que generalmente el público está constituido básicamente por otros raperos, hecho que si bien posibilita la competitividad y la casi obligación de “ser el mejor”, también da cuenta de la necesidad de apoyo para promocionar y difundir el género.

## **2.5 ¿Producir para vender?**

Durante una presentación de diversos MCs en la calle, un raperero con el atuendo usual de pantalón ancho y polera dos o tres tallas más grandes se acerca al grupo de espectadores conformado por otros raperos con similar vestimenta y, sacando de su mochila su más reciente material, procede al intercambio con las producciones de sus amigos. Intercambios, regalos y ventas a precios irrisorios son un componente común del movimiento de Hip Hop. MC Huellas comenta que el rap *“es bien independiente: tú te sacas los discos y tú lo vendes... tú haces todo, ¿no? [...] ahorita sigue siendo más un intercambio, pero creo que en algún momento los raperos nos tenemos que unir, organizarnos mejor”* (Entrevista 15 de octubre, 2011).

Al no ser reconocido, en su totalidad, como parte del “circuito artístico-musical”, el movimiento alteño y paceño de rap funciona en una lógica que –por no hallar un término más preciso– responde a lo “underground”. Para muchos de los raperos, vender sus discos y ser “comerciales” equivale a *“ser como un*



*maniquí, una marioneta*” que demuestra un producto (Desmán, entrevista 1º de septiembre, 2011).

Respecto al tema, Virginia Ayllón apunta que *“cuando eres o te mueves en lo alternativo tienes que tener una mirada siempre atenta a cómo, dónde y quién está tratando de cooptarte. No es fácil porque además un artista quiere siempre, siempre y con todo derecho de vivir de su arte y a veces, sin darte cuenta, cediste”* (Entrevista 28 de agosto, 2011). Así como se intercambian fanzines fotocopiados y armados artesanalmente, los discos de los músicos que incursionan en el rap se difunden con mayor rapidez de “mano a mano”. Como señala Yúdice:

Baste decir que las culturas de los jóvenes –cuya existencia misma se contrapone al rechazo al capitalismo, típico de muchos movimientos sociales– prosperan dentro del capitalismo consumista, pese a que la mayoría de esos jóvenes no puede jactarse de tener poder adquisitivo. Su cultura, a semejanza de la de los movimientos de base, es de supervivencia, pero son más proclives a identificarse con las estructuras que el capital ofrece a los otros, a las élites y usarlas en beneficio propio (2002: 117).

La facilidad de usar las nuevas tecnologías en contraposición a la lógica que hace inseparable la reproducción del consumo, permite a los raperos mantener coherencia entre las rimas que viven y las que cantan. Siendo el discurso predominante en las composiciones de rap la interpelación ante el poder, la defensa de la libertad creadora se hace práctica al dejar de lado la intervención de “grandes productoras”.

Es tal la capacidad de producción de los músicos que no existe una forma confiable de procurar cifras en cuanto a la cantidad de discos editados y a la venta en La Paz y El Alto. Gran parte del material que realizan los raperos se

encuentra únicamente en los eventos o por contactos personales. Como se verá en el siguiente apartado, el simple hecho de disponer de una computadora significa, hoy en día, la creación de “estudios” de casa, que pese a no siempre contar con la mejor calidad, sirven al propósito del “disco propio”, sin intervenciones ni censuras.

En cuanto a este tema, Eniex afirma que *“el Hip Hop es el arte más puro porque no meten las manos ni productores, ni empresarios, no te dicen cómo realmente tiene que ser. Este arte sale de lo que tú piensas y responde a lo que tú eres y si para vos hay algo que está mal, lo dices y lo dices cantando”* (Entrevista, Eniex, 20 de septiembre, 2011). De esta forma se respalda paradójicamente la idea –siempre tan institucional– de autenticidad como la legitimización de una obra que la mayoría de las veces se entiende como la firma que garantiza que un producto es *original* pese a no encontrarse en las vías del mercado convencional.

### **2.5.1 El cuerpo**

Como se dijo anteriormente, el Hip Hop es una cultura, entendiendo la misma en los términos de Clifford Geertz para quien el término “cultura” se define como el sistema de significados en función del cual los seres humanos interpretan experiencias y elementos de su existencia (1989: 45). Esta precisión permite entender por qué los raperos, djs y break dancers defienden el Hip Hop como una cultura que reúne elementos tanto lingüísticos (el denominado *slang*), como físicos (repertorio estético). Es importante recordar que el cuerpo es el espacio donde la sociedad habla, de acuerdo a rasgos aprendidos en la cotidianidad a través de la familia, la escuela, los grupos sociales y los medios de comunicación. El cuerpo responde a una determinada realidad.

A decir de P. Berger y T. Luckmann, *“hay modos distintos de percibir la realidad dependiendo de las diversas maneras de vivir el cuerpo [...] A través de procesos de habituación, las convenciones culturales proporcionan el indispensable orden, dirección y estabilidad para la convivencia”* (Berger y Luckmann, en Mandoki, 2006: 85). Es por la misma esencia de la cultura Hip Hop, que la corporalidad en el rap debe marcar una presencia que en otros géneros se configura a través de los instrumentos, cuerpos de baile o vestuarios escandalosos.

Desde el *hardcore* hasta las variaciones más cercanas a la balada, es evidente que la capacidad sobre el escenario, el siempre vital *mainstream*, es una cualidad básica para ser un raperos. Siendo que el Hip Hop engloba toda una cultura, se da lugar a una comunidad, en la que *“está presente la “proxemia” en tanto referente de proximidad, de contacto físico y de interrelación (el individuo inserto en un espacio social)”* (M. Maffesoli, 1990: 213).

En el Hip Hop, los raperos se enfrentan cuerpo a cuerpo con el público y con otros raperos. En estos casos no hay artificios, aunque las poses abundan. Pese a lo que se dice comúnmente las poses no son características negativas, por el contrario son sólo un recurso más para comple(men)tar el mensaje, son recursos *estéticos*. Como señala Mandoki, la estética *“es la ciencia de un modo específico de apropiación de la realidad, vinculado con otros modos de apropiación humana del mundo y con las condiciones históricas, sociales, culturales en que se da”* (2006:63). Por esta razón, la estética para Mandoki no sólo hace referencia a lo bello, sino a lo feo o desagradable que, de todas formas, constituye parte de lo

que el ser humano es y de su relación con respecto a la sociedad de la que forma parte.<sup>37</sup>

Es en esta misma lógica que el vestuario se articula con el discurso de los raperos, como señala María de Camari Flow: *“yo tenía una persona que me decía por qué se ha identificado lo ancho con el Hip Hop y lo que yo sé es que desde el inicio la gente negra se vestía siempre con ropa usada y como la gente de EEUU son un poco más grandes, no había otra ropa que usar...pero ha partido de eso”* (Entrevista, María, 22 de octubre, 2011).

Al igual que la primera generación de raperos afroamericanos y el movimiento de funkeiros en Brasil, los MCs bolivianos se valen del conocimiento de su propia realidad *“para alcanzar sus propios fines”* (G. Yúdice, 2002: 163). Los raperos de la ciudad de El Alto y de La Paz, tienen a su disposición uno de los mercados de pulgas más grandes de Latinoamérica en la conocida feria *16 de julio*, que ofrece la posibilidad de comprar ropa, a medio uso, propia de la estética Hip Hop a precios mínimos. Sin embargo, aún vistiendo enormes banderas de rayas rojas, azules y estrellas, los raperos alteños y paceños reciclan la huella colonial y cantan sobre la resistencia al imperialismo “yanqui”.

A través de apropiaciones y reconfiguraciones de estilo, los raperos norteamericanos estructuraron todo un discurso de su propia realidad vistiendo con retazos de una sociedad consumista que regalaba las sobras. De la misma forma, los raperos (de cualquier región) hablan con su sociedad en actos que

---

<sup>37</sup> “Lo bello no es una cualidad de los objetos en sí mismos sino un efecto de la relación que el sujeto establece con el objeto desde un contexto social de valorización o interpretación particular” (K. Mandoki, 2006:20).

involucran el cuerpo, la pose y la vestimenta como elementos constitutivos del *enunciado estético* que exige y protesta ante la sociedad. Como Mandoki señala,

El sujeto establece “estrategias interpretativas” (Fish, 1980) u “horizontes de expectativas” (Gauss, 1978) o *Umwelt* (von Uexkull, 1982) desde su espesor bio-socio-histórico como sujeto. Dado que ese espesor no le pertenece sólo a él, sino que es colectivo en buena medida tanto “sus” horizontes como “sus” estrategias con “nuestras” o “vuestras” (2006:74).

Pese a la diversidad de ideas sobre el rol social de los artistas, existe una cualidad innegable. Los artistas, cualquiera sea su oficio o su arte, son meros transmisores de lo que experimenta la sociedad.<sup>38</sup> En el caso del Hip Hop, los elementos que se consideran vitales para componer y rapear, son la honestidad del tema y cuan atrayente pueda ser éste.

Por otra parte, si bien se dice que todo el mundo puede rimar, no todo el mundo posee el *flow*<sup>39</sup> que se requiere para hacerlo con maestría. Como se mencionó en el ejemplo de las peleas de gallos, la rima limpia, rápida e inteligente es casi una exigencia; un requisito previo. De esta forma, tanto la postura como la rima buscan la *movilización*: la respuesta del público es central porque es ella quien da cuenta de la capacidad del MC en las presentaciones en vivo, no obstante en la producción discográfica entran en juego otras capacidades.

---

<sup>38</sup> [...] no es el arte, ni la obra o la forma lo que expresa, sino el artista, igual que no es el lenguaje el que significa sino el sujeto que lo articula. El arte no es expresión de emociones; es el espectador quien percibe e interpreta una expresión de emociones y genera otras a partir de su experiencia con tal objeto (K. Mandoki, 2006:21).

<sup>39</sup> Flow es un término en inglés que hace referencia al ritmo.

### **2.5.2 La máquina**

Actualmente, las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías reproducen y amplían los alcances de lo que alguna vez se definió como “aldea global”. Como Yosjuan Piña afirma *“el surgimiento y desarrollo de Tecnologías de Información y Comunicación (TICs) aplicadas a los procesos de producción y consumo permiten la construcción de nuevas sensibilidades, maneras de pensar y ver el mundo”* (Y. Piña en D. Mato y A. Maldonado, 2003: 163).

La facilidad de un acercamiento entre personas que viven en distintas regiones, superando los criterios previos sobre tiempo y espacio, muchas veces inciden en la articulación de modos de creación para raperos alteños y paceños. Insano MC comenta que ahora trabaja con productores por Internet. *“Por ejemplo yo tengo amigos DJ que son de otros lugares; colaboran. La mayoría son de EEUU, Dj Mess, de Alemania y en España también hay raperos o, a veces, no son DJ pero hacen Beats entonces me pasan el Beat, yo lo mezclo aquí y hacemos intercambios por Internet. Igual la difusión es por Internet”* (Entrevista 22 de agosto, 2011).

Para los entrevistados, las nuevas tecnologías son de utilidad en tanto refuerzan el crecimiento del género. Eniex señala que estas herramientas:

Han ayudado bastante porque ahora cada persona de nosotros puede tener un estudio de grabación, ya no es necesario tener muchas cosas. Ahora, a veces para hacer un disco semi-profesional y un poco más bajo que semi-profesional sólo necesitas una buena tarjeta de sonido y un buen micrófono y un cuarto donde puedas poner algo de acústica. Hay mucha diferencia entre lo de antes y lo de ahora. Y hay muchos estudios que te graban gratis para que se hagan conocer (Entrevista, Eniex, 20 de septiembre, 2011).

También es importante aclarar que la técnica como posibilidad de creación sólo es una característica que mejora la estética, pero ésta debe ser complementada con una lírica bien trabajada. Lando de Profecía Explícita afirma que:

Hemos evolucionado mucho, de usar pistas de artistas americanos, como hacían todos, hemos empezado a conocer programas para hacer pistas nosotros y fusionarlas. En cuanto a las letras, de presentarnos y creernos lo mejor hemos evolucionado a dar un mensaje (Entrevista, Lando, 14 de septiembre, 2011).

Los beats creados por máquinas (o las canciones de corte folclórico que son sampleadas) marcan el ritmo de las composiciones; su originalidad y melodía pueden configurar espacios de goce que incitan al movimiento. En palabras de Mandoki, *“hay siempre un interés estético del sujeto hacia su objeto, ya sea el de obtener placer, aquietar la curiosidad, comprender, nutrirse emocionalmente, excitarse, expresarse, entretenerse o impresionarse”* (2006: 31).

Dicha característica es una de las razones por las que el reggeatón tiene aceptación en el público. En el caso del rap esta característica también es un componente vital, pero no esencial. La posibilidad tecnológica y el ingenio en dosis justas, son centrales para lograr un producto global en cuanto a calidad y profundidad. Pero, además se habla de condiciones sociales que posibilitan el surgimiento de expresiones desde la sociedad. Como diría Mandoki, *“las alteraciones en un área de la vida social generan cambios en muchas otras esferas, entre ellas, por supuesto, el arte, y viceversa: alteraciones en el arte pueden generar efectos en la vida cotidiana”* (2006: 29).

En el caso boliviano, la compleja situación política, social y económica posibilitaron el surgimiento del Hip Hop aymara y, en estos años, la misma sociedad refuerza la convocatoria social del rap. Sin embargo, para entender las respuestas sociales también debemos remitirnos al rol del público.



## CAPÍTULO III

### ¿PARA QUIÉN CANTO YO ENTONCES?

Los raperos alteños y paceños respaldan día a día que “*hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas*” (S. Frith en S. Hall y P. du Gay, 2003:187). Esto supone la posibilidad de hacer práctico el discurso, de potenciarlo y de generar efectos no planeados (y/o considerados) que desgastan el orden de lo socialmente escrito (R. Reguillo, 2000: 12), explotando aquel:

[...] poder de la música en el desarrollo [de las] luchas, al transmitir información, organizar la conciencia y poner a prueba, desplegar o amplificar las formas de la subjetividad exigidas por agencia política, individual y colectiva, defensiva y transformadora, demanda prestar atención tanto a los atributos formales de esta tradición expresiva como a su fundamento *moral* distintivo [...] (P. Gilroy en S. Hall y P. du Gay, 2003: 199-200).

Como se explicó en el anterior capítulo, el artista no es un ente independiente, por el contrario, al ser parte de una comunidad de interpretantes, debe articular un mensaje que forme parte de la vida de su público. En este sentido, un MC debe lograr que la forma y el contenido interpelen su lugar de enunciación y remuevan los cimientos de lo políticamente correcto. La imposición de un discurso real hace usual la libreta de anotaciones como compañera que resguarda y reúne las vivencias que el rapero habita, aun cuando no sea parte de ellas.

#### 3.1 Tú lírica, ¿habla?

Alguna vez el cantautor argentino Andrés Calamaro señaló que el rap es “*un país dentro de otro en los Estados Unidos*” [...]. *La raza negra demostró que después de Jesse Jackson quedaba mucho por hacer; ellos están todos juntos*

*ahora, miran de otra manera*" (A. Calamaro en Grandes Entrevistas de Rolling Stone, 2006:86). Ciertamente el Hip Hop tiene códigos propios resumidos en el slang, un ritmo determinado y una estética definida que, para ser válidos, deben conectar visiones.

Una forma básica de conectar diferentes perspectivas es el lenguaje. Como señalaría Clifford Geertz, el lenguaje es la forma cultural más acabada de la comunicación humana (Cf.1973). De acuerdo a Victorino Zecchetto, "*es en la cultura donde se generan lenguajes, pero éstos cobran forma y se articulan sobre la base de códigos que posibilitan la creación de mensajes*" (1999:48).

El Hip Hop reúne una serie de códigos propios. Sin embargo, para dar voz a conflictos sociales –coyunturales y estructurales– el rap tiene que hablar con el lenguaje de la sociedad. Esta construcción discursiva supone una comprensión del mundo circundante, una confrontación ideológica: un *repensarse*. De esta forma, las letras de los raperos son similares a lo que Luis H. Antezana define como "discursos inmediatos", que son "*casi-códigos sociales de expresión no necesariamente subordinados pero sí inmediateamente ligados a las circunstancias sociales*" (2003:45).

Es importante notar que, desde diferentes perspectivas, los raperos entrevistados están conscientes de su capacidad de *movilización* y por lo tanto trabajan en un mensaje coherente. El tiempo permite repensar las motivaciones iniciales y este repensarse también significa un re-escribirse. Para distintos MCs alteños y paceños, el tiempo y el aprendizaje diario son componentes necesarios para madurar las ideas, como señala MC Fado, "*con lo que haces aprendes de vos mismo y de lo que quieres transmitir*" (Entrevista, Fado, 30 de agosto, 2011).

En este sentido Insano MC comenta que con el *Wayna Rap* comenzó a “*ser consciente de lo que pasa en lo social y lo político, porque en un principio sólo se trataba de cantar*”, pero “*en hijos del Tawantinsuyo, se habla de luchar, de ser boliviano, de ser parte de una Nación*” (Entrevista, Insano, 22 de agosto, 2011).

El fino lazo entre artista y público se entreteje con lírica y melodía. La composición de los raperos con cierta trayectoria, se va reformulando de acuerdo a búsquedas específicas que tienen como común denominador la intención de *convocar* al público, ofreciéndole calidad en la experiencia musical. Al respecto Alberto Café explica: “*si vas a hacer rap tienes que decir cosas que impacten a la gente, si vas a decir ‘yo soy el mejor’ y al final no dices nada objetivo: eso no tiene sentido*” (Entrevista, Alberto Café, 15 de octubre, 2011).

Durante el año 2011 el mes de octubre fue nuevamente testigo de problemas sociales de distinta índole: marchas, movilizaciones solidarias y el rebrote de conflictos irresueltos, fueron componentes indiscutibles de este contexto que recordó la potencialidad del rap desde la acción.

En dicho mes, la Novena Marcha de los Pueblos Indígenas por la defensa del Territorio Indígena Parque Nacional Isiboro Sécure (Tipnis) llegó a la ciudad de La Paz.<sup>40</sup> Los primeros que dieron una respuesta y participaron de las movilizaciones solidarias fueron los artistas. Entre diversas corrientes de expresiones artísticas el movimiento con una respuesta más contundente e

---

<sup>40</sup> El conflicto por el Tipnis responde al temor de los habitantes de este territorio por la construcción de una carretera por el corazón del Territorio Indígena Parque Isiboro Sécure, que es un área protegida por la Constitución política del Estado. Este conflicto debilitó la imagen del actual Presidente Evo Morales. Sin embargo, existen muchas aristas a considerarse en este tema que sigue vigente hasta la fecha.

inmediata fue el del rap. Incluso antes del arribo de los marchistas a la ciudad, varios MCs tenían composiciones dedicadas al tema y a causas ecológicas. También se comprobó su participación en marchas y campañas, más allá de la intervención en conciertos organizados para brindar apoyo a los Indígenas del TIPNIS. Rubí, de *Lírica perfecta*, explica que en sus composiciones,

[...] generalmente es más inspiración de lo que vemos, vivimos. Ponte por ejemplo lo del TIPNIS, vemos esa injusticia que ha habido con esas personas, con la falta de comprensión y más que todo la política de por medio; siempre van a haber personas sometidas a esto [del poder]...debe haber más cosas de trasfondo y todos tratan de hacer política pero no de ayudar (Entrevista, Rubí, 15 de octubre, 2011).

Michael Herschmann apunta que *“la postura rapper, los gorros enterrados en la cabeza [...] los tatuajes, la agresividad juvenil, el discurso comunitario y colectivo, todo es susceptible de ser traducido simultáneamente como modo y ‘legítima ira social’ que canta y exige cambios”* (M. Herschmann en J. Martín Barbero, 2009: 137). El texto se lee desde el contexto, las letras de los raperos, las poses y el vestuario dan cuenta de sus intereses y como se explicó anteriormente, cada “nucleamiento” del movimiento trata temas específicos que también responden a una demanda determinada.

En el caso del grupo femenino *Lírica Perfecta*, el primer tema abordado fue la discriminación que sufren las mujeres. Con una sencilla oración convertida en coro *“Mujer boliviana, levanta en alto la cabeza, di que eres una mujer trabajadora abnegada, madre, orgullosa de tu lengua, aymara, quechua y guaraní”*, resumieron una demanda pendiente en la realidad regional. Esta característica es parte del oficio *otro* de los raperos como cronistas de la ciudad, como Briza D apunta:

[...] a veces mientras estás en la movilidad, en la trancadera, y digamos ves unos niños que están poniéndose a tocar y empiezas a escribir y van fluyendo las cosas. Tal vez es lo que vos misma vives o los problemas que tengo, entonces empiezo a escribir y empiezan a fluir las letras y se empiezan a armar: de una palabra se va llenando la rima (Entrevista, Briza D, 22 de octubre, 2011).

Ver y mirar son acciones tan distintas como entender y comprender. Como expresa la literatura, el verdadero misterio del mundo es el que está siempre a la vista y, quizás por esa razón, la realidad puede dar temas y personajes más sorprendentes que la ficción.

### **3.1.1 Los temas**

Como se señaló en el capítulo de herramientas metodológicas, se trabajó en base a un corpus de 150 temas de distintos MC y *Crews* de la ciudad de El Alto y La Paz. Gran parte del material fue facilitado por los entrevistados que por su actividad como conductores de programas radiales cuentan con un fácil acceso a producciones en “limpio” tanto como a maquetas que aún están en fase de pre-producción.<sup>41</sup>

En la caracterización de estos temas, pudo comprobarse que existen temas centrales que se repiten constantemente en la lírica de los MCs. Cabe resaltar que se analizaron composiciones que corresponden a distintas épocas porque este material da cuenta de la transición temática que se vivió del año 2005 al 2011. Algunos entrevistados señalaban que después del año 2005, muchos raperos aficionados al inglés y a la moda de los MCs californianos, saludaban con

---

<sup>41</sup> Para el dato exacto de las canciones, títulos y división temática ver ANEXO 1.

un estridente “Kamisaki brother”<sup>42</sup> en respuesta a un momento político que tendía a la inclusión de características culturales andinas como parte de la mentada “reivindicación social” que actualmente se deja de lado por la negativa a tocar “temas políticos”, en tanto se relaciona lo político con los partidos oficialistas<sup>43</sup> y los de oposición.

Respecto al uso de una lengua originaria en las composiciones, existe una amplia polémica por la facilidad con la que se vende al mercado y a su vez se habla constantemente de un acercamiento al folclore para reinterpretar las esencias propias con un nuevo flow. Marraqueta Blindada, un reconocido exponente del rap paceño, comenta *“cuando he hecho una cumbia con mi estilo Hip Hop, me siento orgulloso. [Yo] veo el rap con cumbia, rap con folklore, con jazz, con reggae. En otros lugares no hay esas variedades, no hay tarqueadas, no hay un buen instrumental de morenada, y entonces vas uniéndote a otros tipos que te han dado ese camino”* (Entrevista, Marraqueta Blindada, 12 de septiembre, 2011).

MC Daba explica que este acercamiento a las melodías andinas no es nuevo. *“Quien inició esto en el 99 fue el famoso Cholito, porque su padre don Gerardo Yañez era un músico andino, entonces él comenzó en realidad los primeros Sicuri Rap”* (Entrevista, Daba, 5 de octubre, 2011). En este caso es la creatividad la que define el alcance de cualquier composición, siendo secundario si se usan elementos “originarios”.

---

<sup>42</sup> Kamisaki: Saludo (aymara). Brother: Hermano (inglés).

<sup>43</sup> Esta renuencia a los temas políticos está relacionada con los problemas que enfrenta el gobierno de Evo Morales Ayma, quien a decir de los medios, cuenta actualmente con una intención de voto del 20%. Muchos entrevistados señalaron que no quieren tener ningún tipo de relación con el sistema político, porque a la larga esta relación puede convertirse en una forma de “quemarse” y no ser coherentes con sus propias líricas.

Hoy en día el uso cada vez menos frecuente del aymara, sin embargo, rivaliza con la posibilidad de crear pistas que conectan lo andino con los beats de la música electrónica. Por este motivo también se especificó el tipo de pista de cada material, como se muestra a continuación:

**Tabla 1**

<b>Caracterización de temáticas</b>			
<b>Autor</b>	<b>Temas (Por frecuencia<sup>44</sup>)</b>	<b>Pista</b>	<b>Año</b>
<i>Ukamau y ké (El Alto)</i>	Conflictos políticos y sociales	Propia/Fusión	2005
<i>El Cholo (La Paz)</i>	Identidad, conflictos políticos y sociales	Propia/fusión	2004-2005
<i>Insano MC (El Alto)</i>	Identidad	Propia/fusión	2005
<i>JD Fantasma (La Paz)</i>	Problemas sociales, política	Propia/Descargada	2005
<i>Fado MC(El Alto)</i>	Conflictos sociales	Descargada	2006
<i>FM 11(Oruro)</i>	Conflictos sociales, identidad	Descargada	2006
<i>Mucho verso (La Paz)</i>	Problemas sociales, proyecciones a futuro	Propia/Descargada	2007
<i>El kan-jauría Cruz (La Paz)</i>	Enfrentamiento de Crews, Problemas sociales	Descargada/Propia	2007
<i>Esencia Urbana(La Paz)</i>	Problemas sociales, enfrentamiento de crews	Descargada	2007
<i>El desafío(El Alto)</i>	Problemas sociales, Proyecciones personales	Descargada	2008
<i>Chup-PT y bong (La Paz)</i>	Proyección a futuro, identidad	Descargada/Propia	2008
<i>Musikarios(El Alto y La Paz)</i>	Problemas sociales y políticos	Propia/fusión	2009
<i>Quinta Esencia(La Paz)</i>	Problemas sociales, el poder de la música	Descargada	2008
<i>Sijam(Cochabamba)</i>	Identidad, problemas sociales	Propia/fusión	2010
<i>La Resistencia (La Paz)</i>	Enfrentamiento de Crews, defensa del real Hip Hop	Descargada	2010
<i>Alberto Café (La Paz)</i>	Enfrentamiento de Crews, defensa del real Hip Hop, ecología	Descargada Propia/fusión	2010
<i>Desmán (La Paz)</i>	Identidad, problemas sociales, Proyecciones personales	Descargada	2011
<i>Nina Uma(El Alto)</i>	Poder de la música, identidad	Descargada/fusión	2011
<i>Eniex(La Paz)</i>	Proyecciones personales, identidad, ecología	Propia/fusión	2011
<i>“SS”(Cochabamba)</i>	Problemas sociales, Proyecciones personales	Descargada Propia/fusión	2011

<sup>44</sup> Para el dato exacto de la frecuencia de cada tema ver ANEXO 1.

Lando Malagana(El Alto)	Problemas sociales	Propia/fusión	2011
-------------------------	--------------------	---------------	------

De acuerdo a estos datos se definieron tres ejes para agrupar las temáticas centrales de las composiciones. Así, la vida privada, la vida social y la vida política articulan sub-temas, como los que se ven a continuación:

**Tabla 2**

<b>Ejes</b>	<b>Sub- temas</b>	<b>Frecuencia</b>
<i>Vida privada</i>	-Proyección a futuro -Familia -Amistad/ <i>crews</i> -Romance/pareja -Goce	31
<i>Vida social</i>	-Presentación como MC/ <i>crew</i> - Enfrentamiento entre <i>crews</i> ; defensa del real Hip Hop	31
<i>Vida política</i>	-Ecología -Identidad/tradición -Conquista -Desconfianza frente al sistema político-partidista -Poder de la música/posibilidad de cambio -Pobreza, discriminación y pandillas	86
	Temas instrumentales/ Experimentación	2
<b>TOTAL</b>		<b>150</b>

La inclusión de los temas de la pobreza, la discriminación y la ecología como parte de la vida política tiene como objetivo su caracterización como parte del carácter discursivo de los MCs. Esto supone entender que la *vida privada* y la *social* se remiten al individuo y a su relación con grupos cercanos (familia, otros músicos, novias, etc.) mientras que lo político se remite a problemas globales que afectan a toda la sociedad, así como la discriminación, la contaminación y el problema de las drogas y el alcoholismo. Para una ejemplificación de estas elecciones temáticas, se verá más adelante el desarrollo de tópicos en el disco



“Para la raza” de Ukamau y ké, mismo que es fundamental para entender el movimiento.

La frecuencia temática de “lo político” en el material analizado puede entenderse a partir de la situación que señala Michael Herschmann en el caso del movimiento de Hip Hop brasileño, los raperos “*parecen sentir la necesidad imperiosa de manifestarse y posicionarse ante la realidad sociopolítica en la que se encuentran, y actúan como importantes referencias o fuentes de opinión para segmentos sociales oriundos de las periferias o las favelas*” (M. Herschmann en J. Martín Barbero, 2009: 143).

Esta preocupación desde la creación implica que la lírica *habla* cuando logra tender un puente –construido con elementos culturales– para hacer visibles problemas políticos y sociales. Al respecto J. Samanamud explica, “*estos jóvenes subjetivaron de modo particular la discriminación y la pobreza, logrando convertirse en una bandera de lucha frente a estos problemas*”. Tan importante como las producciones, son las formas –no siempre directas– en que el público las toma para sí y las establece como “banderas” de su propia realidad.

### **3.1.2 El caso de Ukamau, la importancia del testimonio**

Previamente se realizó una estratificación, a partir de la frecuencia, de los temas tratados en composiciones de distintos MC’s de El Alto y La Paz. Sin embargo, para entender a cabalidad la importancia que las letras tienen en la conformación de un espacio de contestación cultural y política, se desarrollará a continuación un breve análisis de las canciones del álbum *Para la Raza* del grupo Ukamau y ké.

La importancia de este disco radica en su *representatividad*. La mirada particular sobre los acontecimientos que vivió Ukamau Y ké configuraron sentidos específicos, factores individuales que se conectan con los del colectivo y dan cuenta de hechos más grandes que él mismo. El álbum *Para la raza*, está compuesto por 11 canciones y una introducción en la que se desarrolla un diálogo de jóvenes que hablan del orgullo de ser “hijos de cholas”. A partir de estas composiciones se conectan las vivencias personales apuntando a “*establecer la matriz grupal dentro de la cual se ubican los recuerdos individuales*” (E. Jelin, 2002: 21).

Por esto se puede afirmar que las canciones de Ukamau y ké conservan un “*acento marcadamente subjetivo, personal, afectivo, [o] privado porque simplemente aborda[n] lo “negado” en una sociedad*” (G. Bustos, 2010: 15). El niño de la calle al que se evade, las responsabilidades de un presidente frente a muertes inocentes, discriminación cotidiana, odio al diferente, son elementos del día a día que son ignorados en resguardo de un *status quo* en el que todo está – aparentemente– bien.

Como Rigoberta Menchú señala, “*tenemos verdadera conciencia, sólo cuando hemos vivido verdaderamente las cosas*” (E. Burgos, 1991: 248). Ya que no todos y como no todos compartimos las mismas vivencias son los testimonios los que nos permiten acercarnos a una situación específica, pensar desde un marco social en el que cruzan tanto la familia, la religión y la clase social (E. Jelin, 2002: 21) –todos ellos elementos presentes en las canciones de Ukamau y ké– para recordar-comprender y entender hechos claves que pueden estar

estrechamente relacionados a una memoria individual pero que cobran sentido en confrontación a la memoria del grupo.

La primera canción es *América Latina*, junto al grupo *Dos balas* de Ecuador. A continuación algunos datos básicos sobre dicho tema:

<b>América Latina</b>			
<b>Tópico</b>	<b>Idioma</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Pista</b>
La necesidad de enfrentarse a los gobiernos que potencian la economía neoliberal.	Español	América Latina está acá, crisis económica una gran polémica.	Inicia con el sonido de <i>Pututus</i> .  La base es propia.

Desde el año 2000 hasta el 2003 se dieron en Bolivia una serie de medidas políticas destinadas a que el país sea parte del Tratado de Libre Comercio (TLC) y el Acuerdo de Libre Comercio Americano (ALCA). Estas medidas de corte neoliberal se intentaron aprobar en la región, pero diferentes protestas sociales impidieron la firma de estos convenios.

La canción hace referencia a los resultados que derivan de las crisis económicas que fueron el marco para intentar la aprobación de los acuerdos antes citados. Esta preocupación política de Ukamau respondería en primera instancia a una mediación institucional. No debe olvidarse que el centro cultural *Wayna Tambo* ofrece constantes talleres de la “Comunidad de los saberes” en los que se tratan temas de esta naturaleza, así como temas de corte sociológico.

Asimismo es importante recalcar la intención de estructurar un discurso político para el consumo de jóvenes a quienes constantemente se culpa del limitado accionar político. Como señala una estrofa de la canción:

“Nos dan un poco para que la gente se calme y así en el país nada cambie/Estamos viviendo bajo una dictadura del capitalismo/  
El juego mismo del imperialismo que se mueve por el mundo entero/ como un sismo diciendo que esto es culpa del terrorismo”.

*América Latina* se escribió pensando tanto en las diferencias como en las similitudes de Ecuador y Bolivia, por la intervención del grupo quiteño *Dos Balas*. En este caso, el motivante central sería la necesidad de enfrentarse a los gobiernos que potencian la economía neoliberal en Bolivia y Ecuador.

La segunda canción: *Burguesía* se refiere a las diferencias sociales y la necesidad de quebrar estas fronteras/límites desde la estructura social.

<b>Burguesía</b>			
<b>Tópico</b>	<b>Idioma</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Pista</b>
Diferencias sociales	Español	Uno, dos, uno dos, tres nadie se mueve  Ahora es nuestra vez  quebrando las fronteras de una buena vez  contra esta gente burgués	Base propia

La propia biografía de Abraham Bojorquez, Ukamaú y Ké,<sup>45</sup> permite entender las marcadas diferencias que existen entre algunos sectores de la ciudad e incluso fuera de las fronteras. La discriminación, como tema central,

<sup>45</sup> El trabajo central para entender la vida de Abraham Bojorquez es el que realizó Pablo Stefanoni. <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/29/elmundo/i-02415.htm>. 2007.

articula la postura de un “nosotros” fortalecido frente a “ellos” que “insultan y humillan a la gente”.

“En nuestra ciudad, mira lo jailones<sup>46</sup> paseando por el Prado diciendo que yo no les agrado/ Que falsas ilusiones se hacen en su mente, insultando, humillando a la gente/ Chekea! Yo vengo de la pobreza donde mi gente sólo vive con tristeza/Si estos jailones me critican no me interesa porque aquí la unión hace la fuerza/ Hoy por ti mañana por mí/ Si estás necesitado cumpa, estamos ahí/ Fuerza compañeros porque juntos venceremos la lucha es dura para quien está con duda”.

Como se explicó anteriormente, El Alto es una ciudad de migrantes. Hasta hace algunos años, la segunda generación de migrantes, hijos de campesinos, sufrían discriminación por ser hijos de “cholas”. Sin embargo, Ukamau identifica el sistema productivo como espacio en los que se profundizan estas diferencias sociales:

“Por causa del sistema de la élite, corruptos, políticos comprados a cualquier hora/ Serán derrotados, fracasados, humillados, ya se están marchitando despistando, poco a poco ya se están deschapando/ Chekeales la cerveza, trasnacionales, llegando a dominar, en cuanto ganan el dinero se lo llevan al extranjero y aquí en mi pueblo investimento es cero/ Mientras los ricos van tomando su whisky importado, ignorando a los pobres, ¡qué casco!”.

Por otra parte, es importante notar la crítica al papel de las trasnacionales en el territorio boliviano. Uno de los principales de debate sobre la economía boliviana es la crítica a la falta de industrialización; que para muchos analistas económicos es central para entender la pobreza del país.

---

<sup>46</sup> Jailones es una forma de nombrar a personas pertenecientes a la clase alta. Proviene del término inglés “High Class”, que por la pronunciación en español “jai-clas” dio lugar al término “jailones”.

La tercera canción, *Autonomías no*, también fue realizada en cooperación con Dos Balas, la misma critica la postura de algunas regiones (Santa Cruz en Bolivia y Guayaquil en Ecuador) que mantenían una posición separatista frente a los cambios implementados tanto por Evo Morales como por Rafael Correa.

<b>Autonomías No</b>			
<b>Tópico</b>	<b>Idioma</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Pista</b>
Crítica a posiciones separatistas	Español	Si eres del Pentágono, gritamos fuerte autonomía No!  Ecuatoriano, boliviano, no dejes partir territorio soberano.	Inicia con el sonido de pututos (instrumento andino fabricado con cuernos de toro).

La idea de unión es central en este tema, “revivir el Tahuantinsuyo” es para las naciones quechuas y aymaras similar a la patria grande de Bolívar. Es decir, la reafirmación de una sola América Latina para luchar contra la pobreza porque “no quiere más hambre”.

Por estas marcadas similitudes, la canción es una propuesta: *No queremos nada de esta autonomía manejada por la oligarquía/La gente quiere un nuevo día, revivir al Tahuantinsuyo como guía/Cada vez ya somos más para combatir estos problemas abriendo nuevos caminos/Unidos ya estamos los latinos, esta nación pluricultural/Hemos despertado patria grande, gigante dormido no quiere más hambre.*

La cuarta canción *Estamos con la raza* está interpretada por un cantante afroboliviano que exige la reivindicación de su cultura, cruzada con características afro, aymaras y mestizas.

<b>Estamos con la raza</b>			
<b>Tópico</b>	<b>Idioma</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Pista</b>
Diferencias culturales y sociales	Español/ Aymara	Soy afroboliviano y qué! mirá mi hermano no calientes tu cabeza en vano  Acepta lo que soy, tú hermano, todos hablamos de unidad nadie respeta la diversidad  Bolivia multiétnica y pluricultural	Beat con saya afroboliviana.

En este sentido se trata el tema de la diversidad y la necesidad de respetar lo diferente. Con la melodía de una saya afroboliviana el intérprete habla de la unión de aymaras, quechuas y guarayos frente a quienes los quieran eliminar.

“También sabemos pensar, soñar, pijchar, querer, amar/Tener un color diferente a ti no significa que seas mejor que mí/Duro y fuerte como el monolito de Ponce, manifiesto y represento a mi raza de bronce/Rápido y ágil como desesperado Guanaco/Yo defiando las tierras del gran Tiwanaku como gallos de mi gente los aymaras/Soy descendiente de Tupac Katari/Soy su pariente su ideología en mi mente preparando la raza estuvo durante siglos”.

Esta canción responde a los múltiples debates que recientemente entraron en vigencia porque, asentada la reivindicación campesina, comenzaba a ser importante referirse a los grupos minoritarios de la sociedad y entender de forma holística la idea de “pluriculturalidad”.

*Periférico* es la quinta canción del álbum, en ella se habla de la vida en las periferias, el peligro y la violencia que sirve como método de defensa ante una realidad que ignora los problemas de la sociedad.

Periférico			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Diferencias sociales	Español	En la batalla vamos a ver quién nos calla  Hip Hop representando en mi mente  Voy llevando líricas ardientes calientes, que dos por tres a los traidores les sacamos los dientes.	Base descargada

Inicialmente la canción parece una amenaza frente a los problemas sociales que no se resuelven, por eso se afirma:

“Yo vengo de los lugares marginados, denigrados, asimismo/Somos asumidos, nacimos en la pobreza por la mala suerte no en la riqueza/Mi experiencia me dice paciencia loco, paciencia loco, que poco a poco vamos a avanzar para mostrar la inocencia con una falsa apariencia/ por esta diferencia, ya siento odio en la sangre, para que busques solución ya es tarde”.

La letra continúa la postura de “nosotros” frente a “ellos”; a los traidores. Asimismo se reitera la posición de rabia que parece tener como única respuesta a la violencia. Sin embargo es importante notar que el desencadenante de esta rabia es, como señala la canción, la indiferencia ante la pobreza.

“Yo siempre he sido muy experto y todo lo que te digo es muy cierto/Yo soy pobre no lo niego y a esto represento/Lo que queremos tener es nuestros derechos/Lamentablemente estos gringos ya están hechos/No damos un paso atrás solamente queremos paz de cualquier cosa somos capaz/Si no hay solución, cada vez va creciendo más la revolución”.

La sexta canción, *Escuelas*, hace referencia al sistema educativo boliviano, en ella se desarrolla una crítica a los profesores y al Estado.



<b>Escuelas</b>			
<b>Tópico</b>	<b>Idioma</b>	<b>Estribillo</b>	<b>Pista</b>
Crítica a los profesores y al Estado	Español	No hablo de destrucción, presta atención sino de construcción, esta es la misión  Estudia por tu lado hermano sino la ignorancia te agarra de la mano.	Base propia

Ante la ineficiencia institucional, Ukamau y ké propone al estudiante entender las estrategias de un sistema que sólo se preocupa por moldear a las personas y empezar a “estudiar por su lado”.

“Mirá la escuela es para estudiar, no para que el profe a los niños venga a maltratar/Maltratar e intimidar en la escuela nos llegan a enseñar para que en la vida no podamos reclamar/el profe nunca nos dice que el estudio está siendo mal manejado por el Estado/ sólo se quejan de que están siendo mal pagados/Nadie nos dice la realidad, que desde niños somos programados a ser conformistas y a subsistir en el sistema de estos capitalistas”.

La séptima canción, *Niños de la calle* es el testimonio de un niño que se refiere a la vida que debe enfrentar. Durante la canción explica los motivos por los que decidió vivir en la calle y las dificultades que se presentan para salir de esa vida.

Niños de la calle			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Niños de la calle	Español	<p>Por qué los golpes de la vida muchas veces me han dejado sin salida</p> <p>Drogado, borracho, sin nadie que me diga sal de esto muchacho</p> <p>Yo quiero mudar, yo quiero cambiar, con este sufrimiento yo quiero acabar.</p>	Beat fusión con Jazz

La canción termina recordando la imposibilidad de salir de la calle *Este es mi destino, andar por mal camino escucha lo que te digo yo siempre me mantengo, por nada me detengo, lo que yo quiero siempre lo consigo, por un motivo estoy aquí y te lo digo, esta gente simplemente me critica que soy delincuente no saben las razones de esta mala suerte, por aquí casi me agarra la muerte.* Este relato casi testimonial puede identificarse por la realidad diaria de la vida en El Alto y porque el mismo Abraham vivió el auge de las pandillas y la vida en la calle.

“Tic tac el reloj de la ceja está avanzando/ tic tac delincuencia en la calle está pasando/ tic tac Nos van a asaltar, matar, es lo más normal que te puede pasar /y en las calles de nuestra ciudad no adelanta llorar porque nadie te va a escuchar, estos problemas sociales ya nos vuelven criminales que descubren o se entregan fácil a morir, arriesgando muchas veces su vida para vivir”.

La octava canción retorna al tema de la represión durante las revueltas civiles en la ciudad de El Alto, *Tupac Katari*, habla de la fuerza indígena quechua y aymara, y el retorno de Tupac Katari.

Tupac Katari			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Reivindicación de lo aymara	Español	Nosotros entraremos, y haremos revolución de nuestra nación con La Paz en el corazón, nuestra nación con el corazón.	Pista propia

La frase "A mí solo me matarán, pero mañana volveré y seré millones" marca una relación con el mito del Inkari, desde la que también se entiende la revolución indígena en la que finalmente se vencerá al colonizador blanco.

Como señala el actual vicepresidente de la nación, las características indígenas y obreras de El Alto han contribuido a definir las características de las estructuras de movilización social de sus pobladores, en la que se puede distinguir dos componentes: una estructura barrial y gremial para la rebelión y unos marcos de construcción del discurso de movilización basados en la identidad indígena (A. García, 2003: s/n).<sup>47</sup> Es esta identidad indígena la que se construye a partir de un pasado aguerrido de héroes casi míticos, por lo que usualmente se nombra a Tupac Katari (Julian Apaza) y Andrés Tupac Amaru como líderes de los movimientos campesinos.

El siguiente tema *Fusil metralla*, habla de las revueltas civiles durante octubre negro.

---

<sup>47</sup> García Linera, Álvaro, *Rebelión en la ciudad más joven de Bolivia: El Alto insurrecto*, <http://www.voltairenet.org/article120442.html>, 14 de octubre, 2003.

Fusil Metralla			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Reivindicación de lo aymara	Español	Fusil, metralla: el pueblo no se calla. El Alto de pie nunca de rodillas.	Base propia con grabaciones de la radio

La frase *Fusil metralla, el pueblo no se calla* es usual como elemento de protesta durante las movilizaciones en la ciudad de La Paz y El Alto, su uso está estrechamente ligado a la presencia central de los mineros en la vida política del país durante los años 70 y 80.<sup>48</sup> La canción inicia con la voz del entonces presidente Gonzalo Sánchez de Lozada, que con un contundente “no voy a renunciar” revivió la convulsión social y empoderó los reclamos de la gente que gracias a esa sencilla frase definieron como exigencia unánime la renuncia del mandatario.

A la mitad de esta canción se pide 5 minutos de silencio por los muertos civiles, la voz entrecortada por el llanto de una señora irrumpe para reclamar la muerte de su hijo. El registro de esa voz corresponde a las grabaciones de la radio del Wayna Tambo que entre algunas pocas emisoras posibilitaron el uso de un micrófono abierto para recibir las quejas de las personas por los abusos de los militares.

La décima canción, *Wilamasis*<sup>49</sup> es un llamado a la unión de los pueblos campesinos frente a los K´aras (personas blancas).

---

<sup>48</sup> También debe aclararse que gran parte de la población de El Alto son hijos de mineros relocalizados.

<sup>49</sup> Wilamasis es “compañeros” en quechua.

Wilamasis			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Diferencias sociales	Español	Maya paya maya paya wawa wawa (se repite)  Kollasuyo marka  Mis respetos señor jilakata  Verdaderos  Maya, jupa, juma, jiwasa  Cambiaremos la identidad de nuestro pueblo	Base propia

La exigencia central es la reivindicación de los quechuas, aymaras y guaraníes para la construcción de un sistema social igualitario y justo. *Lucharemos por la igualdad, justicia y equidad/Entendamos que unidos venceremos/Salir adelante entre todos podemos.* Como afirma Linera:

Es en torno al discurso indígena que la inmoral polaridad social entre ricos y pobres ha sido traducida como antagonismo entre q'aras e indígenas, entre extranjeros y originarios; es el discurso indígena el que ha permitido otorgar un justificativo histórico y una razón de compromiso activo con la recuperación de los hidrocarburos a manos de la sociedad. A diferencia de lo que sucedía en los años 50 ó 60 cuando la conciencia sobre el control de los recursos naturales se asentaba en un tipo de discurso "nacionalista revolucionario" de corte movimientista [es decir del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR)], el actual nacionalismo tiene bases indígenas y la patria de las que nos habla no es la del Estado y los doctores, es la de las comunidades, de los gremios, de los Kataris, de los aymaras, de los qechuas, que se han convertido en la nueva matriz

interpretativa y conductora de lo que los bolivianos habremos de entender por nación en las siguientes décadas (A. García, 2003: s/n).<sup>50</sup>

Por muchos años el Estado y la sociedad boliviana silenciaron el rol de los campesinos, incluso a partir de los límites con la periferia, que se constituyó como ciudad en 1986. Entre muchos motivos, este silencio forzado es central para entender el enfrentamiento entre q´aras y campesinos.

*La coca* trata un tema presente desde 1949, año en que Las Naciones Unidas clasificaron la hoja de coca entre otros estupefacientes.

Coca			
Tópico	Idioma	Estribillo	Pista
Tradiciones "milenarios"	Español	Hoja milenaria, hoja sagrada que nos ha dejado nuestro antepasado. Cultura ancestral no lo van a erradicar.	Base propia

En este sentido, la canción de Ukamau y ké hace referencia a la brutal campaña de erradicación que durante los años 90 dio carta blanca a la DEA para el asesinato de campesinos cocaleros con el pretexto de eliminar los qatus de coca excedentaria, como Abraham afirma en la canción: *Simplemente nuestro derechos exigimos para que no nos sigan matando estos asesinos /Oye yanqui mejor escucha si no el pueblo se emputa y va pa´ la lucha/Y de un lakaso te mandamos al fracaso.*

---

<sup>50</sup> García Linera, Álvaro, *Rebelión en la ciudad más joven de Bolivia: El Alto insurrecto*, <http://www.voltairenet.org/article120442.html>, 14 de octubre, Bolivia, 2003.

Desde 1949 hasta la actualidad los reclamos por despenalizar la coca siguen vigentes. Por esto Pijchar las hojas de coca es una forma de resistencia cultural desde la que se apunta a la reivindicación de la coca como elemento ancestral presente en la medicina, la religión y, por supuesto, la política.

### **3.2 La magia de la recepción; el poder del mensaje, ¿basta?**

Como se afirmó anteriormente, la respuesta del público es la que da cuenta del alcance de la lírica, el ritmo y la *intencionalidad* del músico. Por esto, es necesaria la revisión de la idea de público (receptor) como ente pasivo. Por el contrario debemos considerar cómo es que el público (consumidor) utiliza y transforma la música (Cf, J. Gilbert y E. Pearson, 2003: 245). En este punto deben resaltarse los aportes de Walter Benjamín, quien cimenta las bases para una reformulación del rol del “*auditorio*”. Como explica Jesús Martín Barbero:

Para Benjamin [...], pensar la experiencia es el modo de acceder a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica. No se puede entender lo que pasa culturalmente en las masas sin atender a su experiencia. Pues a diferencia de lo que pasa en la cultura culta, cuya clave está en la obra, para aquella otra la clave se halla en la percepción y el uso (1987: 62).

En tal caso es necesario recalcar que todos somos oyentes *guiados* y que nuestro “gusto” musical responde a diversos discursos musicales aprendidos y adoptados a lo largo de nuestras vidas (cf. J. Gilbert y E. Pearson, 2003: 245). En contraposición podemos señalar que “*como experiencia la música tiene vida propia*” (S. Frith en S. Hall y P. du Gay, 2003: 183), por lo que nadie podría señalar con certeza la influencia de la música en el público. Sin embargo tampoco podría negarse que esta influencia existe.

Para el presente trabajo, se entendieron las canciones como discursos. En este sentido, no siempre existen respuestas directas del público, más allá del baile. Es una labor compleja conocer las respuestas, porque, como se intentó estructurar a partir de esta investigación, todos los procesos comunicacionales (emisión, retroalimentación, recepción) están mediados. Como Julieta Haydar resalta:

Las construcciones simbólicas están condicionadas por la praxis sociocultural de los hombres y mediante ellas los individuos se apropian del mundo natural, social, imaginario en que viven. [Esto] significa pensar los discursos como acontecimientos incidentes de manera fundamental en la producción y reproducción de la vida social, cultural, histórica (J. Haydar en González y Cáceres, 1994: 130-131).

### **3.2.1 Recepción cognoscitiva. Los lugares de encuentro**

Planteando los aportes de Jürgen Habermas en la teoría de la acción comunicativa, se entienden distintos roles de este proceso. Es decir la figura de un emisor (el rapero, un cantante, un artista) que llega a una “conexión con un receptor” (el público), a través de un mensaje (la canción, la obra). Iniciando un intercambio de subjetividades, ya que se encuentran puntos de referencia:

[...] de *condiciones comunes*; [que] son lo que somos, pero de manera más tensa, más precisa más nítida y también más ambigua. Una distancia (que es la forma estética) hace posible *ver* más. Nadie está obligado a vivir la situación en que nos coloca el arte. Sin embargo, por principio, nadie está excluido de ella (B. Sarlo, 1994: 132).

Beatriz Sarlo entiende las intersubjetividades de Habermas como huellas que constituyen un nexo entre el creador y el público, que es toda la sociedad. En este punto de la recepción se conectan todas las ideas culturales, políticas y



sociales que tenga el sujeto en base a “competencias” o “estrategias de lectura. En cuanto al proceso social de escuchar, disfrutar, bailar o ser parte de una experiencia musical, Simón Frith cita a Mark Slobin para explicar que

El individuo, la familia, el género, la edad, los datos superculturales y otros factores rondan el espacio musical pero sólo pueden penetrar muy parcialmente el momento de concreción de la camaradería musical. Visibles para el observador, estas coacciones son invisibles para los músicos, quienes elaboran en cambio una imagen compartida que implica la afirmación del orgullo y hasta la ambición, y la desaparición simultánea del yo (M. Slobin en S. Frith, S. Hall y P. du Gay. comp., 2003: 186).

Pese a los constantes experimentos en la clave del performance para hacer más participativa la experiencia estética en el arte visual, es la música la que posibilita una suerte de conexión de lo social a lo individual y viceversa. Por eso es tan común que en la actualidad el estilo de vida se articule tan estrechamente con el estilo de música que las personas consumen (cf. M. Herschmann en J. Martín Barbero, 2009: 137).

### **3.2.2 Recepción interpretativa.**

La recepción interpretativa es un tema especialmente ambiguo. En él sería inútil realizar una especie de “catalogación” de lo que un individuo puede llegar a interpretar porque existirían tantas categorías como personas. En principio el hecho interpretativo es una construcción necesariamente subjetiva.

No se trata, entonces de una experiencia común, sino densa visionaria y ritual, en un orden social que abolió los ritos de creación. Como en el rito arcaico se transforma en tangible lo improbable o lo imposible de instalar en el orden banal y cotidiano de las cosas (M. Sodré, 1998: 134).

Es en base a esta definición que se puede establecer que la función interpretativa completa la obra. Como señala “Leer no consiste en deletrear y en pronunciar una palabra tras otra, sino que significa, sobre todo, ejecutar permanentemente el movimiento hermenéutico que gobierna la expectativa de sentido del todo y que, al final, se cumple desde el individuo en la realización de sentido del todo” (H. Gadamer, 1996: 73).

En las expresiones artísticas se suscita un particular interés por esta fase, ya que los artistas (músicos, pintores, escultores, etc.) dan una *idea* que deberá ser resignificada por quien la interprete. Llegar a generar un nivel interpretativo es un logro puesto que significa la *consecución* de un discurso, propuesto por una obra (una canción, una fotografía), que –como bien cultural– no concluye.

La experiencia artística modifica el sentido de *experiencia* y lo remite al sentido de lo inmediato, instantáneo y perecedero. Sin embargo, el “auditorio” queda, modifica, reconstruye y socializa. Como Lindsay Waters afirma: “la responsabilidad del arte no está en la responsabilidad sino en la experiencia y en el logro de la experiencia” (1999: 72).

### **3.2.3. Acercamiento al público**

Como se dijo en el anterior apartado, el Hip Hop es una cultura que da forma a diversas comunidades. Como forma de vida el Hip Hop tiene referencias visuales ya citadas como el vestuario o la pose y características discursivas como la rebeldía y la confrontación hacia las normas impuestas. Estas particularidades no corresponden sólo a los raperos, sino que se hacen extensivas a los b-boys, a las b-girls, a los djs, a quienes desarrollan el graffiti, y al público.

Para los raperos entrevistados<sup>51</sup> el Hip Hop no da forma a un único sector de la sociedad, por el contrario se establece como una cultura que reúne diversos grupos de personas, sin importar la edad, la raza, el género o el grupo social. Como afirma MC Huellas, *“el rap es una cultura, no es simplemente de los jóvenes; los niños la pueden adoptar, los abuelos la pueden adoptar, o sea pueden escuchar o pueden ver también graffiti, break dance... [el Hip Hop] es inmenso”* (Entrevista 15 de octubre, 2011).

Al respecto Mario Rodríguez señala que en El Alto el rap *“llega a otros públicos, aunque claro su mayor consumo ocurre en el grupo juvenil. Pero nosotros hemos tenido experiencias en escenarios adultos e inclusive en escenarios bastante aymaras (para decirlo de alguna manera) y [la recepción es] muy buena”* (Entrevista 17 de agosto, 2011). La aceptación en públicos más amplios también corresponde a la importancia que tuvo el rap como discurso político durante el año 2005 y ésta posibilita hoy en día que el Hip Hop sea considerado parte de la cotidianidad sobre todo en la sociedad alteña –sin que esto implique la desaparición de ciertos prejuicios.

Para realizar las encuestas<sup>52</sup> se asistió a diversos eventos de Hip Hop, con el fin de posibilitar un acercamiento al público alteño y paceño. De esta forma se pudo confirmar que en La Paz el público usual son raperos jóvenes, mientras que en El Alto el desarrollo de este género posibilita que personas de distintas edades e intereses musicales asistan a eventos en los que el rap comparte escena con otros géneros. De la misma forma se corroboró que el vestuario de los intérpretes

---

<sup>51</sup> Las edades de los entrevistados oscilan entre los 19 y los 30 años.

<sup>52</sup> Las preguntas desarrolladas en dichas encuestas pueden verse en el ANEXO 2.

y del público tiende a ser más vistoso<sup>53</sup> en los eventos de la ciudad de La Paz. Finalmente, puede afirmarse que el público encuestado en ambas ciudades posee edades que oscilan entre los 19 y los 28 años.

Cada ciudad y sus respectivas diferencias, sin embargo, dan cuenta de una respuesta central ante la pregunta: ¿por qué te gusta el Hip Hop? A continuación se da un breve detalle de las respuestas obtenidas a lo largo de 100 encuestas realizadas en El Alto y La Paz:

**Tabla 3**

	<b>Razones de adscripción</b>	<b>Sub temas</b>	<b>Entrevistados</b>
1°	Identificación con...	Vida en la calle Luchas sociales Protestas sociales	80
2°	Ritmo, Flow	-----	11
3°	De grupo social	Influencia de amigos Influencia familiar	5
4°	“Porque me gustó”	-----	4
<b>Total</b>			100

Tanto para el público alteño como para el paceño, la respuesta inmediata es la *identificación*. Para un 82% de los encuestados en El Alto y La Paz ésta es la primera razón, en orden de importancia, para que el público asista a los eventos de Hip Hop.

---

<sup>53</sup> Es más usual el uso de ropa de marcas conocidas.

<b>Respuesta</b>	<b>Cognoscitiva</b>	<b>Interpretativa</b>
<i>“Yo me identifico con esto porque yo he crecido con pobreza. El Hip Hop es la esencia y para ser rapero tienes que haber vivido”</i> (Octubre, 2011).	Reconocimiento de lugares comunes	Definición propia de lo que es el Hip Hop.
<i>“El rap es del Alto y habla cosas de aquí”</i> (Noviembre, 2011).	Apropiación	Identificación de “origen”
<i>“Me gusta porque habla de la calle, de cosas reales”</i> (Noviembre, 2011).	Legitimidad	Idea de “cosas reales”
<i>“Es que es música de barrio. Para ser rapero no necesitas aprender música en una escuela”</i> (Noviembre, 2011).	Reconocimiento	Definición propia

Estos son sólo ejemplos de personas que se autoidentifican como seguidores del Hip Hop. A diferencia de otros encuestados, sus respuestas demuestran que existe un nexo más allá del ritmo –que definiremos como recepción sensorial– y que existe una idea propia sobre lo que debe ser el género y lo que les gusta del mismo.

La recepción sensorial, no es negativa, por el contrario es la primera fase de encuentro entre raperos y el público. Esta podría ser una de las razones por el gran éxito de la inclusión de melodías originarias que vinculaban elementos folclóricos con beats de rap. De todas formas, también se registra la relación del rap con el break dance:

Respuesta	Recepción
<p><i>“Me gustaba la melodía, no sabía ni la letra pero me gustaba la música”</i> (Octubre, 2011).</p>	<p>Ritmo como motivante</p>
<p><i>“Yo entré al Hip Hop por mi relación con el Break Dance [...] primero era un juego y ahora es mi vida”</i> (Octubre, 2011).</p>	<p>Relación intrínseca al mismo movimiento</p>

Como puede verse, el ritmo o *flow* del rap es la segunda razón que motiva la asistencia y el seguimiento del público. Gilbert y Pearson señalan, *“si la idea de que la música puede afectar directamente al cuerpo es esencial para nuestra comprensión de lo que es y hace la música, inmediatamente después tendremos que prestar a la relación entre la música y el baile”* (2003: 99).

El break dance está estrechamente vinculado al rap, pero no se requiere de este tipo de habilidades para disfrutar del goce que ofrecen los beats del rap. El sólo hecho de levantar las manos es suficiente para participar del movimiento colectivo. Así como el “mosh” es casi definitivo para el heavy metal, el movimiento de manos es representativo en el Hip Hop. Al respecto algunos encuestados señalan:

*“A mí me gusta el baile y el flow que tiene el Hip Hop”* (Octubre, 2011).

Esta idea de goce suele estar reñida con la usual carga discursiva que los MCs quieren imprimir en sus composiciones, ya que en muchas ocasiones el ritmo es más recordado que la lírica. Como se dijo anteriormente este gusto responde a un largo aprendizaje que tiene mucha relación con momentos o

hechos claves. Esta podría ser la razón por la cual el público alteño es más diverso que el paceño. Al respecto señalo la anécdota contada por Virginia Ayllón:

Una noche se armó un concierto en un garaje en El Alto y justo cuando el Pla Pla (Ukamau) empezó a rapear, llega a mi lado una doña, de unos 35 años, con sus tres hijitos, uno de ellos cargado en su aguayo. Los niños saltaban y rapeaban con nosotros, con las manos levantadas, así como nosotros, lo que daba la impresión que esos niños de 6 y 8 años conocían esta música, la movida y hasta de repente el mosh. Bueno, termina el Pla Pla y la señora les dice a los niños: “ya vámonos, ya le hemos visto al Ukamau, vamos, ya es tarde”. La doña fue al concierto no por casualidad ni por nada sino para verlo al Pla Pla. Cuando le conté esto; le gustó, sonrió (Entrevista, V. Ayllón, 28 de agosto, 2011).

Estas podrían ser las pruebas más contundentes del alcance del Hip Hop en El Alto, puesto que los espacios que difunden este género combinan presentaciones de grupos diversos. Con estas iniciativas se pretende abrir posibilidades para distintos géneros, de esta forma el Hip Hop y el heavy metal son tan cotidianos como la cumbia chicha y la música folclórica.

## **Conclusiones**

En primer lugar deberemos remitirnos a la idea de Yúdice, para señalar que estas expresiones artísticas, que no están articuladas totalmente al circuito de “arte culto”, se convierten en un recurso. Así se anexan demandas que abarcan los ámbitos sociales, políticos y culturales de variados grupos. Tanto aquellos jóvenes que rapean, como aquellos que crean coreografías impensables o los que juegan con los beats, están marcando un lugar en su sociedad, le hablan en sus propios parámetros y plantean el “aquí estoy” que define Michel de Certeau.

Respondiendo a necesidades y exigencias propias de su determinado entorno, estos jóvenes crean espacios culturales de contestación social y política, básicamente de dos formas. La primera acción concreta es a partir de la crónica, narrando su entorno y hablando de sus propias vivencias los raperos crean este sentido de grupo, que –como se explicó– está estrechamente ligado a la formación de espacios, ya sean estos físicos o no. La segunda forma de acción es la contestataria, creando escenarios de disidencia, los y las Hip Hoppers mantienen una posición frente a una realidad determinada. Por esto, sus territorios o espacios efímeros no están exentos de negaciones, rechazos, tanto como apropiaciones, articulaciones y encuentros, porque –al ser el espacio urbano su campo de acción– aprovechan la expansión de géneros impuros y la desterritorialización de los procesos culturales, usando como una herramienta usual las posibilidades que ofrece Internet y por ende las redes sociales.

En este sentido, los raperos, como ciudadanos culturales de una determinada sociedad, también disputan los relatos de su entorno. Tanto los exponentes del “real Hip Hop”, como quienes siguen tendencias más comerciales,



están permanentemente buscando la validación de su propia visión y el poder de hablar “con la verdad”. Por esto, quienes llevan más tiempo en esta “forma de vida”, aprenden a dejar de lado las explicaciones binarias y juegan también con elementos musicales, con la incorporación de otros ritmos y el cruce idiomático. Puesto que no abandonan su acervo cultural, los raperos de La Paz y El Alto, realizan modificaciones fragmentadas, que siguen la misma lógica abigarrada de la sociedad, que es finalmente la comunidad interpretante que se quedará con la canción, o con lo que denominaremos “obra”.

Estos elementos confirman en gran parte la hipótesis presentada, según la cual, las formas de organización y la misma actividad de los raperos está estrechamente relacionada, siendo que la capacidad de acción y el autofinanciamiento y autogestión surgen –como se planteó inicialmente– en época de crisis.

Según el cuadro de presentación de los entrevistados, es importante notar y entender que los jóvenes de La Paz y El Alto son, en general de clase media y clase media baja. En muchos casos son jóvenes que no estudian pero trabajan para poder mantenerse y producir su material. Estas diferencias también se expresan en que para los exponentes de El Alto es más usual el rap con influencias aymaras –en cuanto a lírica y ritmo– mientras que los raperos de La Paz cantan, por lo general, en español.

Además se observó que existen diferencias como grados de educación, pasados migrantes y proyecciones a futuro, sin embargo debe entenderse que las múltiples disputas resultantes de estos contrastes, también aportan a definir la identidad de cada grupo, de cada “nucleamiento”, como señala Rodríguez. Y es

desde la identidad adoptada por estos nucleamientos que se establecen tácitamente las temáticas que son tratadas por los raperos.

Por esta razón, existen grupos religiosos que hablan de las cualidades positivas de su propia creencia, MCs que hablan de la vida en las calles, los gansta que se remiten a la violencia de la que son parte, así como existen *crews* que elaboran discos con temáticas consensuadas con tendencias ecologistas o sociales. En este punto es importante retornar al tema de las posibilidades tecnológicas, ya que éstas abren un sinfín de posibilidades para el movimiento, toda vez que los jóvenes captan para sí su accesibilidad a programas de edición de sonido, portales de descarga de bases y chats o sitios web específicos de reunión para Hip Hoppers alrededor del mundo.

El tercer, y tan importante como los anteriores ejes, es el público. El mismo establece una relación de identificación con los MCs y con las *crews*. Existe en este punto, aquello que Mandoki denomina “prendamiento” y que se remite al tipo de relación que se traza en cuanto al reconocimiento de elementos compartidos. Estos elementos pueden responder a una selección histórica, auditiva o ideológica. Esto supone que el público puede estar atraído por ritmos que coinciden con sus elecciones musicales, con sus ideas o con vivencias compartidas. No hay factores claros que determinen estos procesos, pero es usual que los más comprometidos con el género luego se conviertan en MC. Esta es la razón por la cual existen más MCs que público en La Paz y El Alto, mientras que en Cochabamba se forma un público específico para este género.

Para los raperos y para el público paceño y alteño, el Hip Hop refuerza una afirmación central: “aquí estoy”, “existo” y en tanto existo tengo la posibilidad de

hablar sobre mi entorno, de quejarme, disfrutarlo y de vivirlo bajo mis propias normas. La capacidad de la música radica en traspasar fronteras de cualquier tipo. Al ritmo del Hip Hop se mueven distintas individualidades con diferentes intereses y visiones particulares que por la música se unifican y crean identidades que mientras respaldan la unicidad del sujeto y su mundo, refuerzan la pertenencia a un colectivo más grande que organiza y comparte un espacio en vilo sin diferencias ni prejuicios, un espacio de contestación cultural y política desde el cual pueden significar elementos cotidianos.

## Bibliografía

Emanuele Amodio, *Marc Augé, Dios como objeto., Símbolos-cuerpos-materias-palabras*. Barcelona, Gedisa, 1993.

Adorno, Theodor, *Crítica cultural y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1973.

Albó, Xavier, Barrios, Raúl (Coord.), *Violencias encubiertas en Bolivia. Coca, vida cotidiana y comunicación*, La Paz, Cipca – Aruwiyiri, 1993.

Archila, Mauricio, *Fuentes orales e historia obrera. Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales*, Vol. I, Barcelona, Universidad Externado de Colombia – Anthropos, 1998.

Bhabha, Homi, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 1994.

Beverly, John, *Anatomía del testimonio, Del Lazarillo al Sandinismo*, Minnesota. s/a.

Bustos, Guillermo, *La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria*, Historia Crítica, N°40, 10-19. ene-abr 2010.

Freund, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

Gadamer, Hans Georg, *El giro hermenéutico*, Madrid, Cátedra, 1996.

García Canclíni, Néstor, *Producción simbólica. Teoría y método en la sociología el arte*, México, Siglo XXI, 1986.

García Linera, Alvaro, *Rebelión en la ciudad más joven de Bolivia: El Alto insurrecto*. <http://www.voltairenet.org/article120442.html>, 14 de octubre, 2003.

Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1989.

Gilbert, Jeremy y Pearson, Ewan, *Cultura y políticas de la música dance. Disco, hip-hop, house, techno, Drum 'n' bass y garage*, Paidós, Barcelona, 2003.

Hall, Stuart y du Gay, Paul, *Cuestiones de identidad cultural*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 2003.

Hebdige, Dick, *Subcultura. El significado del estilo*, Paidós, Madrid, Comunicación 157, 2004.

Howard, Rosaleen, *Por los linderos de la lengua. Ideologías lingüísticas en los Andes*, Lima, IEP, IFEA, PUCP, 2007.

Hünemann, Peter y Eckholt Margit (Edit.), *La juventud latinoamericana en los procesos de globalización: Opción por los jóvenes*, Editorial Universitaria de La Plata, Buenos Aires, 1998.

Jelin, Elizabeth, *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid, 2002.

Maclaren, Peter, *Multiculturalismo Revolucionario. Pedagogías de disensión para el nuevo milenio*, México, Siglo XXI, 1998.

Maffesoli, Michel, *El tiempo de las tribus*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1990.

Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, Cultura y Hegemonía*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

Mato, Daniel y Maldonado Fermín, Alejandro (Comp), *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 2007.

Mandoki, Katya, *Estética cotidiana y juegos de la cultura, Prosaica*, Siglo XXI, México, 2006.

Mollericona, Juan, *Jóvenes hip hoppers aymaras en la ciudad de El Alto y sus luchas por una ciudadanía intercultural*, La Paz, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2007.

Méndez, Ana, Pérez, Renán, *Organizaciones Juveniles en El Alto. Reconstrucción de identidades colectivas*, La Paz, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2007.

Orozco, Guillermo, *La investigación en comunicación desde la perspectiva cualitativa*, Buenos Aires, Facultad de periodismo y Comunicación social Universidad Nacional de la Plata, 2000.

Programa de Investigación Estratégica de Bolivia (PIEB), *Los jóvenes desde el 12 y 13 de febrero*, <http://200.105.158.146/archivo/temas/TdD%202.pdf>, 2004.

Reguillo, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires, Norma, 2000.

Reguillo, Rossana, *En la calle otra vez. Las bandas: identidad urbana y usos de la comunicación*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (Iteso), 1995.

Reguillo, Rossana, Fuentes, Raúl (Coord.), *Pensar las ciencias sociales hoy: reflexiones desde la cultura*, Jalisco, Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), 1999.

Reguillo, Rossana, *Ciudadanías juveniles en América Latina*, <http://www.cidpa.org/txt/19art1.pdf>, México, 2003.

Rodríguez, Mario, *Jóvenes y Cultura. Una experiencia de Wayna Tambo*, El Alto, Wayna Tambo, 2002.

Rodríguez, Mario, *Para seguir viviendo. Reconfiguraciones en las relaciones entre juventud, sociedad y educación*. El Alto, Wayna Tambo, 2004.

Samanamud, Jiovanny, Cleverth Cárdenas, Prieto, Patrisia, *Jóvenes y política en El Alto. La subjetividad de los otros*, La Paz, Universidad para la Investigación Estratégica en Bolivia, 2007.

Sánchez, José, *¿Qué significa ser indígena para el indígena? Más allá de la comunidad y la lengua*, Quito, Abya Yala, 2009.

Sierra, Jordi i Fabra, *La era rock*, Madrid, Espasa, 2003.

Taylor, Roger, *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, Barcelona, Paidós, 1987.

Stefanoni, Pablo, *Movimientos sociales y nuevos conflictos en América Latina y el Caribe* (CLACSO) <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2002/mov/stefanoni.pdf>. 2003.

Stefanoni, Pablo, Do Alto, H. *Evo Morales, de la coca al Palacio*, La Paz, Malatesta. 2006.

Stefanoni, Pablo, *El "rap aymara", la nueva expresión musical de los jóvenes indígenas en Bolivia*, <http://edant.clarin.com/diario/2007/01/29/elmundo/i-02415.htm>. 2007.

Vich, Víctor, *Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista*, Lima, [http://hemi.nyu.edu/journal/1\\_1/vich\\_print.pdf](http://hemi.nyu.edu/journal/1_1/vich_print.pdf), 2003.

Vich, Víctor, *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2005.

Waters, Lindsay en Puig, Luis y Talens, Jenapo, *La peligrosa idea de Walter Benjamín*, Barcelona, Pre-textos. 1999.

Yúdice George, *El recurso de la cultura, usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2002.

Zarzuri, Raúl y Rodrigo Ganter, *Culturas Juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*, Santiago de Chile, Colección UCSH, Colección monografías y textos, 2006.

Zeccheto, Victorino, *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*, Argentina, La Crujía, 2006.

Notas del documental presentado por Eli Breitburg "Todos somos guerreros" presentado el otoño del 2006. SIT School for internacional training.  
<http://www.youtube.com/watch?v=nBITS3db8dI>

Todos los datos demográficos de la ciudad de El Alto corresponden a la página:  
<Http://www.el.alto.gov.bo>, 2011.

Los datos demográficos de Bolivia corresponden a la página: <Http://www.ine.gov.bo>, 2001.