

**“VIVIR
EL HIP
HOP”**

**LA EMERGENTE IDENTIDAD POLÍTICO-
CULTURAL EN JOVENES DE CLASES
POPULARES EN LA PAZ Y EL ALTO**

PONENTE: OSCAR ALARCÓN

REUNION ANUAL DE ETNOLOGIA

2005

“VIVIR EL HIP HOP”
“LA EMERGENTE IDENTIDAD POLÍTICO CULTURAL EN LOS
JÓVENES DE CLASES POPULARES EN LA PAZ Y EL ALTO”

INDICE

- 1. LA IDENTIDAD POLÍTICO-CULTURAL DEL “HIP HOP”**
- 2. PROBLEMATIZACIÓN: POBREZA, DISCRIMINACIÓN Y METÁFORA DE LIBERTAD**
- 3. HIPOTESIS**
- 4. PRINCIPIOS PARA UNA CONCEPTUALIZACIÓN**
 - 4.1. Clases Sociales**
 - 4.2. Jóvenes de Clases Populares**
 - 4.3. La construcción de la Cultura Hip Hop como Cultura Popular**
 - 4.4. La creación artística como parte de la cultura**
 - 4.5. Identidad grupal**
 - 4.5.1. Prejuicios, estereotipos y estigma social**
 - 4.6. Identidad nacional-étnica**
- 5. METODOLOGÍA**
- 6. BIBLIOGRAFÍA**

“vivir el hip hop”

LA EMERGENTE IDENTIDAD POLITICO-CULTURAL EN JOVENES DE CLASES POPULARES DE LA PAZ Y EL ALTO

1. LA IDENTIDAD POLÍTICO-CULTURAL DEL “HIP HOP”

Las condiciones sociales y económicas actuales y los problemas existentes mundialmente han tenido formas de acogida particulares en nuestro país. Por un lado la implantación del modelo neoliberal, junto al crecimiento de la represión mundial con la denominada “lucha contra el terrorismo” por parte de los EE.UU., muchos sectores son afectados en su vida cotidiana. Por otra parte de manera particular los problemas se han dado por la entrega de los sectores más modernos y estratégicos a las transnacionales y la corrupción que se ha acrecentado en muchos niveles que afectan a la población directamente, tal es el caso de la justicia, que ha dejado impunes a gente del gobierno, como es el caso de Amaya pampa y por último la desocupación que creció un punto en el año 2002 del 11% a 12% (Pérez Alandía, 2003: 7, 8, 9).

Las formas de protesta violenta que se han visto desde el año 2000 son producto de las condiciones de vida que se lleva, la pobreza, discriminación y exclusión social cotidiana impuesta por las clases dominantes, también la implantación de un modelo de “joven ideal” para el sistema neoliberal que es mostrado en todo los mensajes publicitarios dominantes, lo cual hace que esa frustración aumente mucho más en los jóvenes pobres ya que ese ideal es inalcanzable (Margulis y Urresti, 1998: 18).

En realidad esto es parte de prejuicios y estereotipos basados en posiciones políticas de las clases dominantes no solo del país, sino de todo el mundo que ha usado a los jóvenes pobres como “chivo expiatorio” (Davey D, 2000) para ampliar la represión.

Todo esto produce un tipo de reacción que deslegitima la democracia y sus instituciones de parte de los jóvenes bolivianos, los cuales por los problemas a los que el gobierno no da solución, resultan ser los más críticos al estado, mismo que asimilan negativamente (Torrez, 2002: 9).

Nuestro objeto de estudio se funda en una opción teórica: La construcción social de la realidad partiendo de las expresiones culturales y artísticas entre los jóvenes paceños. Por lo tanto esta construcción se da como una relación dialéctica más amplia entre la realidad social y las expresiones culturales de los jóvenes populares urbanos que van construyendo y transformando su vida e identidad basándose en la relación con su grupo, con su familia y las otras personas e instancias de hegemonía del poder, conscientes de su condición social y económica de discriminación y exclusión.

Este trabajo está realizado con el fin de una comprensión más clara a cerca de lo que he denominado como “cultura hip hop” a partir de las particularidades locales en la ciudad de La Paz.

Estas particularidades son las que nos van a llevar a definir la identidad producida por esta cultura juvenil urbana, en este caso representada en su mayoría por jóvenes de origen popular que dan los matices políticos y culturales originados en la pobreza, falta

de oportunidades de educación y trabajo, la discriminación racial y social. Los efectos causados se dan mediante dos formas de acción complementarias, contra el sistema social, el estado y las clases dominantes; por un lado la marginalidad y criminalización como formas de resistencia política, y por otro la búsqueda de respuestas políticas autónomas y particulares expresadas en su música y su organización realizando fiestas con características nuevas y diferentes, la producción de programas radiales, televisivos y revistas “fanzines”¹.

Tenemos que tomar en cuenta el origen histórico de la cultura “hip hop” como expresión cultural, producto también de la también exclusión social y discriminación en la sociedad norteamericana² lo que de alguna manera contribuye a su acogida en nuestra sociedad con jóvenes que experimentan situaciones similares.

Nos planteamos como origen de esta forma de expresión la del “hip hop”, reconfigurada y apropiada, el “Pub Tihuanacu” y sus fiestas-reuniones de los jueves ubicado en la calle Murillo de la ciudad de La Paz donde se ha dado incentivo a la creación tanto musical como pictórica con características propias de una situación política y cultural en la cual se funde el carácter rebelde, caprichoso y terco de esta cultura con la necesidad de una opción expresiva de la realidad personal de cada uno de los jóvenes participantes de estas fiestas-reuniones mediante sus principales elementos: el musical, los DJ’s³ y los MC’s⁴, el Freestyle⁵ (estilo libre) y el beat box⁶; el baile, los B-Boys o Break dancers⁷;

¹ El “fanzine es una palabra que proviene del inglés y son dos palabras fusionadas: *fan*, fanático y *magazine*, revista”. Es un tipo de publicación de elaboración casera, que busca promocionar y publicitar música, expresiones culturales, opiniones políticas. En el caso del “fanzine hip hop”, está por primera vez haciéndose conocido. En otros países como Argentina y España los graffiteros lo usan más, la poca vida que tienen sus escrituras hacen que registren en fotografías (De Diego, 1997: 3).

² El hip hop tuvo su origen en Nueva York en los años 70 en ghettos negros y latinos (Paniagua, 2000). Los antecedentes para su conformación están en la “cultura soul” negra, como forma de reafirmación racial posterior a la esclavitud y la emancipación (De Diego, 1997:26); sobre la base de las luchas sociales de los 60’s y el movimiento guerrillero Panteras Negras “Black Panthers”, bajo los preceptos de “Malcolm X” se crea una nueva generación con formas auténticas de expresión cultural (Chang, 2001), musicalmente influye DJ Kool Herc de Jamaica y es enriquecido con la influencia cultural latina, principalmente del movimiento chicano (Agustín, 1996:18) y los migrantes puertorriqueños y cubanos (Quinteros, 1998: 97). En los 90’s a la par de los levantamientos en los Ángeles pasó a la costa oeste con grupos como Niggas with Attitude (Negros con Actitud), hasta llegar a cantantes como Túpac Shakur y Dr. Dre, que usan mucho más el consumo de drogas en su música, siendo una expresión originalmente contraria a las drogas y violencia callejera en los Estados Unidos, como decía DJ África Bambataa del movimiento “Zulú Nation”,(Chang, 2001) sin embargo es la cultura juvenil que ha vendido más ropa, bebidas gaseosas y otras cosas (Davey D., 2000).

³ El principal de los elementos del hip hop, el DJ (di yei) nace en Jamaica como “Dee Jayng”, U-Roy lo popularizó en los 60’s y fue llevado a Nueva York por Kool Herc y denominado “DJing” o “Turntablism” técnica basada en alargar los beats (ritmos) con dos discos, alargando la parte instrumental de discos de soul y funk, para el Break dance. Los DJ en Bolivia han tenido otra participación aparte del hip hop en “amplificaciones musicales” de alquiler.

⁴ El Mcing (en ci) o Maestro de Ceremonias es el que hace el rap, el que une al público con el escenario representándolo (Chang, 2001). Su origen está en el Griot, juglar africano que declamaba poemas y tocaba el tambor (La escuela Senegalesa, 1999) también en las técnicas discursivas de “The Last Poets” y “Gill Scott Heron” (Quiroz, 2002).

⁵ Es una forma de improvisación de los MC’s en el canto, para el lenguaje de los jóvenes hiphoperos esta palabra en inglés se adapta al español usando la palabra “fristalear” aunque también se lo denomina “estilo libre”.

⁶ Es una técnica del MC que se caracteriza por hacerlos sonidos con el cuerpo, en el sentido que “el cuerpo es una caja de sonidos” (entrevista Sdenka, 12/08/03), al igual que el freestyle es una técnica de acuerdo a las circunstancias musicales, se da con la improvisación de *rap* como fondo y acompañamiento.

⁷ La expresión del baile es el B-Boying, con pasos acrobáticos, se conoce más como Break dance, sus orígenes estaban en los pasos del cantante de Funk, James Brown “Good Foot”, fue conocido mejor

la pintura, el dibujo y la escritura callejera, más conocidas como *graffiti hip hop*⁸, hasta este año 2005, se muestra como a la par del crecimiento de las contradicciones sociales, el “hip hop” como expresión cultural ha ido tomando lugar y popularidad entre los jóvenes de clases populares de La Paz y El Alto, ya no como moda sino como alternativa cultural y artística, también a alcanzado un nivel mayor de compartimentación y organización que va dividiendo y delimitando los grupos no mediante territorios físicos que ocuparían basándose en el concepto estigmatizante de *tribus urbanas*, sino mas bien bajo una diferenciación de tipo simbólica que implica diferencias económicas, políticas y raciales, por ejemplo el fácil ingreso que tienen grupos como “Chupt Bong y Central María” a la televisión en contraste con “L. P. La Paz”, difícilmente aceptados en programas juveniles y presentados como algo de relleno, o por ejemplo la búsqueda de una territorialidad de El Alto por parte de “Wayna Rap” y diferenciarse de otros colectivos.

Ya para principios del 2004 ese pequeño espacio conquistado e impulsado por estos jóvenes es cerrado, además del aumento de peleas y consumo de drogas hace que con anterioridad se restrinja el ingreso a menores de edad lo cual rebaja la fuerza de sus características originales. Esto tiene efectos importantes en los grupos de MC’s (cantantes), BBoys (bailarines) y graffiteros (escritores), que se da como una disgregación y disolución, sin embargo da a manera de *diáspora* que lleva la forma de expresión a otros que no podían acceder, ni conocían en otros lugares de la ciudad.

La diferencia de edades hace que los grupos de los más jóvenes, entre 14 y 16 años se independicen (“Raza Insana” por ejemplo) siendo posteriormente parte de la Casa Juvenil de la Cultura “Wayna Tambo” de El Alto, creando el colectivo generado “Wayna Rap”.

Los grupos de Ideología cristiana protestante hacen un intento de impulsar conciertos ya no tan cerrados para su comunidad sino abiertos para todos los “hiphoperos” todo con el apoyo de sus congregaciones religiosas protestantes, se impulsa la llegada del grupo peruano “Radikal People” con el cual organizan un concierto en “El Monte de Oración” ubicado en la calle Montes, con la ayuda de la que posteriormente sería la O-KRU realizaron con el mismo grupo presentaciones en el Pub “Estación Central” y en su siguiente llegada en mayo del 2005 hicieron presentaciones en las calles y en el Pub “La Zona”.

Los organizadores de las fiestas en el Pub Tiahuanacu es el que ha logrado avanzar más en cuanto a organización, tiene a Sdenka Suxo y Roberto Castellón como principales impulsores que conforman el grupo “L. P. La Paz”, “The Chronic” y otros. Han coordinado actividades como “Hip Hop en La Calle” con la alcaldía; un “acto de homenaje a los caídos de octubre” con la UMSA, con grupos políticos contestatarios y colectivos punks locales; un concierto con el grupo colombiano “Bella Vista Social

gracias a África Bambataa impulsor de la cultura “hip hop”, formó el grupo “Zulú Kings”, uno de los grupos más conocidos hasta 1977, luego en 1979 se hizo conocer el grupo “Rock Steady Crew”. Sus pasos difíciles poseen reglas de baile y también morales como: no robar pasos, siempre estar dispuesto a competir y fuera del baile mostrar respeto a los demás y representar su cultura como un modelo de rol positivo (www.elsindrome.com). En La Paz existen grupos (CREW) como “Stampida” y “Kolla Supa Crew”.

⁸ Es el elemento más conocido, como expresión pictórica y discursiva nacida antes del hip hop, pero que toma la forma particular con el hip hop, es también conocido en otros países como “writing aerosol”. En La Paz ha sido desarrollado en su forma y no en su contenido por grupos de baile y pelea (ver subt. 4.2.).

Club” parte de un intercambio entre la ONG de El Alto CEALP y el colectivo de Medellín “Antimilisonoro” en el que participaron otros grupos de rap y hardcore y fue realizado en La Ceja de El Alto; y por último la agenda de actividades “A la luz del Hip Hop” con el Goethe Institute Alemán que trajo al grupo de origen Alemán-Turco “Microfon Mafia”, también se invitó a grupos del interior del país como “Familia Lírica” de Santa Cruz, “La Gran Lljajta” de Cochabamba y otros de Potosí y Oruro, esto comunicó a la O-KRU (Organización Comunidad de Raptivistas Urbanos) con la Academia de la Anarquía de Alemania, todas estas actividades fueron abiertas a otros grupos y colectivos.

También se puede diferenciar a un grupo al que no había tomado en cuenta antes por su origen y su lugar de reuniones, pero sin embargo ahora han tenido un nivel de coordinación más estrecho con toda la comunidad rapera. Me refiero a los “Marraqueta blindada” ahora “Marraqueta Squad” y “Chupt Bong y La Central Maria” que solo cantaban en Pubs y mostrándose en los medios de comunicación y algunos trabajos de historiación sobre el movimiento rockero como los únicos representantes en su género, todo por una visión o imagen centrada en un grupo social dominante con poder económico y racialmente criollo blancoide.

Por otro lado el uso de programas radiales como “La Nueva Flava”⁹ en la radio Constelación (100.5 Mhz FM) es importante por la ampliación en la difusión mediante sectores en los que sobresalen el del “Hip hop Nacional” y la información sobre la cultura hip hop en otros lugares, el país y la escena paceña, además de su historia; también está presente el programa “Rincón callejero” del colectivo “Wayna Rap” que se emite por la radio “Wayna Tambo” (101.7 Mhz FM) parte de la Casa Juvenil de las Culturas “Wayna Tambo” que emite sectores similares.

La delimitación temporal se da desde mediados del año 2002 porque se alcanzó ya un nivel de formación mucho más sólido con proyecciones y expectativas, además de tener como particularidad su independencia y autogestión en relación con las industrias culturales.

También se debe tomar en cuenta la creación de grupos de baile y pelea entre agrupaciones como la Gran B. U. y Cartel Central en los años noventa, determinante fue la discoteca “Spaghetti” donde se dio inicio poniendo temas de rap que no eran muy difundidos por otras discotecas y además donde se dieron los primeros “Freestyle”, para esos días se dio la muerte de Wilson Gutiérrez (el locoto) por su compañero Danilo Vargas (el fantasma)¹⁰ los dos bolivianos residentes en Virginia, Estados Unidos que fueron deportados a Bolivia por actos delictivos (Verástegui, 2001: 60), lo cual hizo que se aumente la represión y los prejuicios difundidos por los medios de comunicación. Danilo más unos amigos forman el grupo “GDV” (Garcilazo de la Vega) y adoptan las características de vida del hip hop todo esto como principio de la socialización y reunión entre jóvenes con los mismos intereses.

La llegada de “El Cholo”, Marcelo Yáñez en 1998 de Alemania (entrevista: Sdenka, 12/09/03), marca un hito en la historia de la escena hip hop paceña ya que muchos

⁹ El significado viene del inglés “flavor”, que en español significa “sabor”.

¹⁰ Danilo “El Fantasma” actualmente purga 30 años por la muerte de Wilson aunque por haber realizado otros delitos dentro del penal de San Pedro su pena fue aumentada y se lo trasladó al penal de mayor seguridad “San Pedro de Chonchocoro”.

jóvenes se convierten en sus seguidores, los cuales después se van a convertir en MC's y esto ayudará a que vean su potencial en algo más creativo que solamente bailar, o sea va a ser un momento en el que de moda, se convierta en algo más conformado.

En el caso de la delimitación geográfica retomo la división del espacio urbano que hace la socióloga Verónica Auza respecto a la ciudad de La Paz, ciudad donde se lleva a cabo nuestra investigación, en tres zonas delimitadas culturalmente a partir de la segregación, como elemento diferenciador que divide el norte de la ciudad caracterizado por estar poblado de sectores populares que al mismo tiempo se separan en lado este y oeste; el centro paceño como espacio de conflictividad y unión de sectores sociales antagónicos; y por último la zona sur el lugar de residencia de las clases dominantes (Auza, 200: 76).

2. PROBLEMATIZACIÓN: POBREZA, DISCRIMINACIÓN Y METÁFORA DE LIBERTAD

Cuando se escucha hablar de “hip hop” muchos piensan en jóvenes, en la mayoría de los casos de origen popular que visten ropas exageradamente grandes (XL), para el gusto convencional y andan en grupos o como muchos dirían “pandillas”¹¹, y que participan en concursos de baile y protagonizan peleas callejeras. La superficialidad con la que ve la sociedad estos jóvenes, no hace que se vea más allá y el prejuicio deja de lado las creaciones artísticas y opiniones políticas que tienen estos jóvenes.

Profundizando el conocimiento de la escena hip hop paceña nos vamos dando cuenta que la supuesta superficialidad son producto de condiciones sociales de dominación, difundida por todos los aparatos ideológicos del estado en conjunto (Althusser, 1999:115).

Estos jóvenes en sus palabras, actitudes y las letras de sus canciones descubren lo que la sociedad actual oculta detrás de prejuicios y estereotipos, estigmatizándolos y obligándolos a encerrarse y formar su propia comunidad que dentro de sí hace que la discriminación y la falta de medios para lograr una vida “normal” sea echada de lado por la solidaridad que es obligada mucho más por la opresión y represión, lo cual además lleva a que sus ganas de construir algo se vuelquen a la creación artística en la que su imaginación es libre, desarrollando una *metáfora de libertad* no restringida o como dice la opinión de estos jóvenes: “el hip hop ha llegado a formar parte de cada uno, es una forma de vivir, es un estilo de vida; no sólo es un género más de música, es un estilo de vida, lo que uno muestra en sus actitudes, no sólo es estar en una pandilla; el hip hop es más que cultura, es vida... eso es para mí” (entrevista II 7/09/03) o más concretamente en la canción del Cholo: “ *en el hip hop reina la verdad pura y dura/ aunque parezca una locura/ para eso es este ritmo, para eso estoy aquí/ para ponerme la bolas y dejar de mentir*” (Jacinto Koriuanca, Disco “El Cholazo”) y en la opinión de MC Aymar: “...es una expresión para decir la verdad, todo lo que uno siente en forma de protesta...” (Entrevista con MC Aymar 18/11/03). Todo esto nos introduce a algo

¹¹ Según el diccionario Océano Uno (1994), “pandilla” significa: Trampa, liga o unión, grupo que se forma para engañar o hacer daño; Bando o grupo de amigos que se reúnen para conversar. Dado el significado ambiguo que se da en la vida común, los medios de comunicación y los aparatos represivos como la policía se han encargado en nuestra ciudad de usar esta palabra de manera estigmatizante, creando un estereotipo sobre los jóvenes de clases populares, no importa qué hagan ellos, se los tilda de “pandilleros”. Esta significación dada a la palabra, la ha convertido en negativa para su uso cotidiano y una forma más de dominación mediante el lenguaje, dado esto, vamos a adoptar el uso del término “agrupación juvenil”, propuestos por Inés Verástegui (2001) para no reproducir esta forma de violencia y estigmatización.

mucho más serio que lo que se podría ver superficialmente; podemos ver como viven y su realidad de pobreza y explotación: "...he ido a trabajar y un este me ha explotado, no me quería pagar; hay mucha gente que vive así o sea no hay seguridad, no hay nada, por eso también no hay trabajo, más que todo no hay trabajo..." (MC Aymará, 18/09/03), esto nos lleva a identificar su discriminación y su estigmatización de la cual ellos se han concientizado: "Bueno yo veo..., mucha discriminación entre los changos, nuestras pintas, nuestras caras, en la calle parece delito,... caminar, delito el hablar, si, la gente discrimina ya últimamente, si, no últimamente, siempre es así..." (entrevista X 07/08/03); pero existe una esperanza la cual va unida a sus expresiones culturales y la denominamos *Metáfora de Libertad*: "*Hey you mente líquida no encontraba/ el sentido a la vida, mi dolor me consumía/ sufría, pero encontré la salida, acabó la pesadilla/ con la mente clavada en el hip hop y el micrófono/ nace la rima demente/ con un camino de historias, de experiencias de sobrevivencia y no palabras que mientan/ mi existencia que con la música herida de mi vida/ la cual me inspira para mis rimas de rebeldía/ por este mundo que me contamina*" (M2C Freestyle, 11/09/03).

¿Cómo se da la construcción de la identidad "hip hop" a partir la proscripción social?
¿Cómo se da la construcción de la identidad "hip hop" tomando como elementos la reapropiación cultural, y el reconocimiento de elementos socioeconómicos de clase y culturales étnico-nacionales como propios? ¿Cómo se da el proceso de construcción de la realidad a partir de expresiones artístico-culturales en el "hip hop" paceño? ¿De que manera se da una crítica y propuesta política partiendo de esta expresión cultural? ¿Qué formas de diferenciación se encuentran dentro del movimiento "hip hop" y como se diversifica la asimilación del mensaje exterior?

3. HIPOTESIS

La identidad "hip hop" se construye a partir de una asimilación propia de la realidad mediante mensajes propuestos por los procesos de globalización que envían expresiones culturales propias de otras sociedades y que además son readaptados en contraste con la proscripción social, la exaltación de clase y nacional-étnica que es común a los exponentes que se consideran pertenecientes a esta identidad en todas las ciudades del mundo, así como en la nuestra. Esta no solo se convierte en una crítica y propuesta cultural sino también política. Que además de acuerdo al sector de la población juvenil que sé a reapropiado lleva diferentes características producto de su origen socioeconómico, cultural.

4. LA IDENTIDAD POLÍTICO-CULTURAL DEL "HIP HOP": PRINCIPIOS PARA SU CONCEPTUALIZACIÓN

La organización de esta conceptualización va a tener dos ejes principales: Por un lado está definir qué es joven y todas sus implicancias junto a la interrelación fundamental que tiene con clase social o sea con clases populares y subalternas y su relación con las clases hegemónicas y el sistema dominante, para nuestra investigación; como parte complementaria estarán, si se quiere los elementos súper estructurales, o sea la cultura y lo nacional, y lo grupal como formas importantes para llegar a un elemento identitario en los jóvenes, sin dejar de lado los prejuicios, estereotipos y estigmas que afectan e influyen sobre su desarrollo.

4.1. Clases Sociales

La concepción de clases sociales de la que partimos es la marxista, ya que consideramos que es la más acertada para analizar las relaciones conflictivas entre condiciones socioeconómicas del sistema social en el que vivimos y que luchan por alcanzar el poder, esos sectores de la población son denominados clases sociales y en este sistema capitalista las clases antagónicas son la burguesía y el proletariado (Marx y Engels, 1985: 22), sin embargo estas dos clases no son las únicas en la sociedad, existen la clase media, los pequeños comerciantes, los artesanos, los campesinos con pequeñas parcelas que son clases que también luchan por no quedar en peores condiciones, entonces les queda unirse a una de las dos clases antagónicas (Marx y Engels, 1985: 35).

En ese sentido lo que definimos como clases populares son estas clases, que sobre la base de una resistencia y sus instancias de poder sacan a relucir su desigualdad en el acceso a los bienes materiales y simbólicos en la producción.

Sin embargo las formas de negociación aquí no están presentes sino más bien es un enfrentamiento constante, entre las clases que sustentan el poder o la hegemonía mediante el uso de la reproducción de las condiciones de explotación por los aparatos estatales. Aquí es útil el clásico trabajo de Althusser (1999: 115) “Ideología y Aparatos del estado” aunque solo en algunos sentidos, ya que en las condiciones educativas en las que vivimos donde el abandono escolar es alto, es discutible que el aparato ideológico escolar siga siendo el más importante, por lo cual planteamos que los aparatos ideológicos de información han alcanzado una importancia, complejidad y poder considerables, en todo caso ellos han retomado la “labor educativa”.

Planteamos que la lucha polarizada entre clases populares y clase hegemónica en Bolivia, ha tomado las características específicas de nuestro país donde el carácter étnico se articula con el elemento clasista y las formaciones sociales de las regiones, haciendo que se dé un panorama abigarrado de la sociedad boliviana tal como lo plantea la socióloga Silvia Rivera (1993: 27) aunque no sólo en ese sentido sino que las viejas jerarquías coloniales se rearticulan de manera que con las categorías económicas no sólo han tomado otra forma y además más profunda de discriminación que es atenuada por estos aparatos ideológicos del estado y principalmente por los aparatos ideológicos informativos de nuestro país que viven como cualquier empresa, dependiente económicamente del estado, aunque su carácter formal sea privado, también planteamos la relación dialéctica entre cultura, ideología y política.

4.2. Jóvenes de Clases Populares

Para definir la juventud de clases populares usaremos los acertados conceptos de Mario Margulis y Marcelo Urresti que nos dan la base para definir la condición de los jóvenes, y nos plantean que:

No existe una única juventud: en la ciudad moderna las juventudes son múltiples, variando en relación a características de clase, el lugar donde viven y la generación a la que pertenecen y, además, la diversidad, el pluralismo y el estallido cultural de los últimos años se manifiestan privilegiadamente entre los jóvenes que ofrecen un panorama sumamente variado y móvil que abarca sus comportamientos, referencias identitarias, lenguajes y formas de sociabilidad. Juventud es un significante complejo que contiene en su intimidad las múltiples modalidades que llevan a procesar socialmente la condición de edad, tomando en cuenta la diferenciación

social, la inserción en la familia y en otras instituciones, el género, el barrio o la microcultura grupal. (Margulis y Urresti, 1998: 3)

Este concepto primario nos lleva a otros elementos constitutivos como una construcción social basada en la consideración de los jóvenes como una generación que tiene elementos en común pero que al mismo tiempo, diferencias entre sí, principalmente socioeconómicas, lo cual hace que se comparta como característica común el tiempo libre o “moratoria social” pero con particularidades entre

Muchos jóvenes de clases populares (y también adultos) que gozan de abundante tiempo libre: se trata del tiempo disponible en virtud de la falta de trabajo, que aqueja intensamente a los sectores jóvenes. Este tiempo libre no puede confundirse con el que surge de la moratoria social: no es tiempo legítimo para el goce y la ligereza, es tiempo de culpa y de congoja, es tiempo de impotencia, una circunstancia desdichada que empuja hacia la marginalidad, la delincuencia o la desesperación. (Margulis y Urresti, 1998:6)

Esta visión contradice la tradicional visión que nos plantea la juventud como una etapa de gracia en la cual se puede estudiar o pasar el tiempo sin necesidad de trabajar y depender de los padres, lo cual no es así en los jóvenes de clases populares y mucho más aún entre las mujeres de origen popular, muy al contrario de las élites y clases medias que tienen la opción de estudiar en su etapa de moratoria social (Margulis y Urresti, 1998: 13).

Al ser una construcción social el concepto de joven nace solo a partir de la conformación de la sociedad industrial moderna según Walter Grob (En Zarzuri y Ganter, 2002:59), caracterizada por los elementos ideológicos capitalistas liberales nacidos en esta etapa del capitalismo lo cual nos lleva a ver que esta generación de jóvenes, vive una “fetichización” de lo juvenil a partir de la imagen de lo juvenil, lo cual hace que esta “juvenilización” ensalce el narcisismo e individualismo en el ámbito ideológico, junto a borrar la historia e ignorarla, todo lo que está reflejado en las modas y estilo de vida impulsado por los mass media y el marketing (Margulis y Urresti, 1998:15).

En el caso boliviano esas condiciones de pobreza se ven reflejadas en la cultura política de la población juvenil principalmente popular, cuando tienen una visión negativa de las instituciones democráticas, los procesos electorales y la adscripción ideológica a los partidos políticos y otro tipo de organizaciones sociales (Torrez, 2002: 14).

4.3. La construcción de la Cultura Hip Hop como Cultura Popular

Esto confirma que existen jóvenes que son parte de las clases populares y que como hemos visto son sectores oprimidos de la población, con formas contestatarias de expresión nacidas de su marginalidad, Mariángela Rodríguez precisa mejor este hecho y por su pertinencia para nuestra conceptualización lo citamos:

Cuando hablamos de la producción cultural de las clases subalternas es necesario aclarar aquí que no entendemos por popular todo aquello que ha sido producido o proviene de aquellas, sino más bien *lo que es usufructuado y apropiado por ellas en la medida en que se adapta a su manera de vivir y de sentir, independientemente de su origen*. Esta producción cultural también es definida por su relación y por su posición respecto de la cultura dominante en situaciones históricas concretas, que en un primer acercamiento, se definen como alteridad (que quiere decir diferente), ya

que constituyen un acervo cultural de los sectores que en nuestra sociedad ocupan posiciones de subalternidad. (Citado en Urteaga, 1998: 29)

Esto nos da una base que define al hip hop y principalmente al hip hop boliviano, como *cultura popular*, producto de los jóvenes de las clases populares como un sector que produce y desarrolla dicha cultura.

Aunque históricamente la concepción de cultura popular está ligada a una forma de “populismo romántico”, folklorismo, indigenismo (García Canclini, 1997: 64) que nos presenta un pasado telúrico y ahistórico de donde sale una cultura “originaria” (Sánchez Patzy, 1999: 8) es parte de la ideología dominante que busca mostrar la historia como estática e incambiable, la cual es usada por las élites para reproducir su hegemonía cultural:

La sobre valoración de estos componentes biológicos y telúricos –dos rasgos típicos del pensamiento de derecha- sirven al populismo nacionalista para identificar sus intereses de clase, como burguesía, con los intereses de la nación, encubrir su dependencia de algún tipo de imperialismo e, internamente, ocultar los conflictos de clase que amenazan sus privilegios. En realidad, no hay tal identidad ahistórica del pueblo y la nación. Hay una dinámica social que ha ido constituyendo en la historia del sentimiento y el concepto de nación en medio de conflictos que, de ninguna manera están cerrados. No se puede diluir, neutralizar esa historia conflictiva bajo abstracciones tales como “la tradición” o “la tradición nacional”, o algún tipo de identidad fosilizada o archivada. (García Canclini, 1997: 65)

Esto recupera el verdadero sentido de la cultura como transformadora y creadora de nuevas formas de ver la realidad (García Canclini, 1997: 60) principalmente de parte de las culturas populares como prácticas y formas que poseen y reformulan de manera que reflejan, para ellos y para las clases hegemónicas su forma de ver la realidad, siempre en constante conflicto. Lo que se quiere decir es que las culturas populares no son como se plantea en principio, como lo contrario a la cultura “cultura” de las élites, es decir “incultura”, sino todo lo contrario. El lugar donde se da la libertad de creación sin restricciones a la imaginación, que en el caso “culto” es contenido por lo convencional (Cerbino, 2001: 129).

4.4. La creación artística como parte de la Cultura Popular

En este sentido se puede ir mucho más allá apoyándonos en los orígenes de la corriente “neogramsciana” de García Canclini, o sea refiriéndonos a las producciones artísticas de una cultura en el mismo Antonio Gramsci (1997: 206) que nos plantea que el “contenido” y “forma” de las obras artísticas poseen un “significado estético”, (que también poseen un “significado histórico”) que expresa un modo de pensar confirmado en el lenguaje tanto verbal como físico, sacando como resumen se puede decir que “el arte al ser parte de una cultura o civilización” (Gramsci, 1977: 203) es influenciado por otras esferas, la economía y la política, lo que demuestra que es una actividad imposible de darse fuera de la sociedad, sino más bien dentro de ésta. Apoyándonos en otro autor marxista con gran influencia gramsciana y contemporáneo de él, aunque con más cercanía a nosotros por ser latinoamericano y también estudioso de la problemática cultural y artística, José Carlos Mariátegui (1987:18), podemos definir al mismo tiempo “obra de arte” como creación artística y que en esta sociedad capitalista toma un “valor fiduciario” y por lo tanto es considerada “producción”, esta definición tomaría en cuenta los dos sentidos importantes, la búsqueda de la individualidad por un lado y por otro la influencia social.

4.5 Identidad Grupal

Los jóvenes que participan de la cultura hip hop poseen una identidad que los reúne alrededor de una forma de ver la vida que se expresa en la forma de vestir, comportarse y opinar sobre la realidad social.

Para interpretar esta identidad el autor más acertado es José Manuel Valenzuela cuando describe los movimientos juveniles y sus expresiones, en las ciudades latinoamericanas que se originan en los barrios populares por lo que estos jóvenes son estigmatizados mediante

La proscripción [que] al igual que el racismo, se construyen en un marco de desigualdad de poderes sociales que reproduce la subordinación de un grupo social por otro, pero su expresión, más allá de disposiciones jurídicas y normativas se expresa a través de múltiples canales que van desde las prohibiciones explícitas hasta la dimensión tenue de la mirada y el discurso gestual. Aquí la construcción de los otros es intimidante, su conducta es violenta, sus actos criminales. El monstruo va cobrando vida propia y llega a aterrorizar de verdad, amenazando la habitabilidad de la ciudad. Eventualmente los portadores de las *identidades proscritas* aprenden a usar la imagen que se les atribuye. Sus delitos y crímenes reales sirven para mantener los visos de credibilidad del estereotipo (Valenzuela, 1998: 41).

En este caso es bueno rescatar el concepto de *identidades proscritas* las cuales como dice la cita son adoptadas por los portadores porque actualmente

El joven de los sectores populares ha quedado condenado a la invisibilidad o a la proscripción, o sujeto a la identificación social mediante formas unilaterales, estereotipadas o condenatorias, pero sin soluciones no ofertas solventes a sus inquietudes. Al parecer se ha dejado a las industrias culturales la definición de los rasgos adecuados del ser juvenil (Valenzuela, 1998:42).

Así las industrias culturales han formado *expresiones gregarias* que forman identidades comunes, pero que no se reconocen entre sí, lo que nos hace recordar, al origen del hip hop en Bolivia como moda, lo cual posteriormente deviene en una *red simbólica*, misma que hace que este grupo se reconozca entre sí como cultura hip hop, o sea sentirse y reconocerse parte de una cultura hip hop mundial y nacional, contactándose con otros grupos que compartan lo que piensan y lo que les gusta.

La conformación de una red simbólica es paralela al reconocimiento de una identidad proscrita que se convierte en una acción colectiva y movimiento juvenil o como describe Valenzuela este proceso:

Las *expresiones gregarias* pueden devenir movimientos cuando existen procesos de apropiación y resignificación por parte de núcleos representativos de quienes comparten la moda. Esto sucede principalmente entre los grupos subalternos, cuando los elementos que les caracterizan, independientemente de que provengan de las industrias culturales, se toman amenazantes para la sociedad global que les estigmatiza, y les lleva a asumir posiciones de grupo como recurso defensivo (Valenzuela, 1998:44).

Esta forma amenazante no es solamente en el sentido cultural sino también, en el sentido político, o sea, no sólo la forma *criminal* que se le quiere atribuir, sino también la toma de posición política con relación a los problemas que los aquejan y otros de la sociedad.

Es la forma de describir esta identidad en constante transformación de los procesos de interacción social que por su complejidad, poseen estos sentidos en los cuales las formas de dominación de una clase sobre otras producen ciertas formas de reacción, en nuestro caso, principalmente en el caso del “gángster rap”, el cantante relata historias que llevan a los oyentes en un “viaje fantasmagórico” por los barrios pobres, lo cual es aprovechado por los medios de comunicación y las grandes empresas discográficas¹², para mostrar una imagen sensacionalista y violenta, lo cual por otra parte no puede ser explicado por los grupos que lo practican por no poseer poder económico y político para salir en los medios (Davey D., 2000). Se retoma esa imagen violenta de los medios, pero no el carácter contestatario, es así que esta identidad proscrita es discriminada, aunque por otro lado las clases medias y altas bailan lo más comercial en las discotecas y lo escuchan en las FMs sin que esto se considere peligroso ni molesto (Valenzuela, 1998: 45).

Es paradigmática la actitud de los jóvenes de élite paceños, que da la razón para afirmar que este comportamiento de los jóvenes de clases populares es justificado en la medida en que es una reacción producida por la violencia que ejercen los denominados “jailones” “de manera brutal, como sutil, es decir como agresión física o actitud desinteresada (...) con un carácter señorial que se estructura sobre presupuestos de orden racial” (López, 2002: 15)

Por otra parte estas formas de prejuicio de las culturas juveniles y sus identidades, en los trabajos teóricos que no fueron tomadas en cuenta en este trabajo y es el caso de la corriente de Maffesoli (en Margulis y Urresti, 1998: 20) tan de moda, las “tribus urbanas” que son desarrolladas también por Costa, Pérez y Tropea (1997), existen cuatro elementos importantes para considerar esta posición estigmatizante, la primera retomada de las tesis de grado de Sánchez Patzy (1999: 257):

- El primer elemento se refiere a la “neotribalización” como sinónimo de “neosalvajización” de los jóvenes, que por tener símbolos diferentes a la gente “normal” son estigmatizados al mismo tiempo racial y socialmente (ob. Cit: 257).
- La segunda crítica está en que estas “tribus” se agrupan de manera espontánea “por el solo hecho de estar” y “estar juntos sin más” lo cual, en nuestro caso principalmente no se da, ya que la asociación es producto de una identidad y al mismo tiempo intereses culturales y políticos, por las características económicas de clase, además de que el individualismo característico de las ciudades descrito por Maffesoli. En el caso nacional se da muy poco por nuestro origen cultural que tiene como costumbre la reciprocidad y solidaridad
- Otro elemento que discute las identidades proscritas y los prejuicios que producen estas identidades es el prejuicio teórico de considerar a las “tribus urbanas” como de “naturaleza” violenta.
- Por último la conceptualización de las “microsociedades” y sus micromitologías, que en este caso su crítica nos va a permitir pasar a nuestro siguiente punto, ya

¹² El caso de las empresas discográficas transnacionales que venden todo lo que puede ser sensacionalista y más vendible, en este caso no sólo otros medios de comunicación venden violencia “artificial”, en todo el mundo venden con la imagen de raperos matones y misóginos con malas pintas, las grandes empresas musicales denigrando a una cultura que representa a un pueblo y etnias que no tienen poder económico y político para poder decir su verdad.

que para el hip hop las historias específicas de la escena paceña también se articulan con historias “macro”, y que son parte de la red simbólica que se da mundialmente y en el país, por lo tanto el carácter de nación es una preocupación de la identidad étnica que se han articulado en un macro relato que une a las juventudes populares que paradójicamente han sido excluidas de la identidad nacional, por otros grupos de jóvenes de clase media que expresan el ideal arribista¹³ (Sánchez Patzi, 1999: 355).

Rescatamos el concepto de *culturas juveniles* de Carlos Tituven (en Cerbino, 2001: 133) desde el punto de vista que son dinámicas, cambiantes, abiertas de manera positiva, o sea que su transformación no es efímera sino va dejando huellas, experiencia e historia en los jóvenes y su entorno, lo cual hace que éstos pongan en tela de juicio todo lo establecido, en tanto son los más críticos al sistema.

4.5.1. Prejuicios, estereotipos y estigma social.

Este acápite para definir elementos que lastimosamente van ligados con la actividad grupal y asociativa de los jóvenes es necesario en la medida que se lo relacione con lo anteriormente expuesto, por lo que se han definido tres elementos y etapas expandidos en la sociedad. En el caso del *prejuicio* es común y natural, pero en nuestro caso toma un carácter “negativo” al ser usado por los aparatos ideológicos del estado para mantener el orden y luego ser ampliado al *estereotipo* y tomar un sentido cultural al convertirlo en *estigma social*.

Los primeros dos elementos para su definición han sido tomados del libro del Dr. Marcos Domich (1989) “Prejuicios, estereotipos y estrategia de la tensión”, sin embargo este libro se refiere más al prejuicio y estereotipos psicosociales que se expandieron en las dictaduras a grupos políticos contrarios al sistema, considerados de ideas radicales. Pero al realizar una extrapolación, estos elementos siguen siendo comunes a muchos grupos sociales considerados peligrosos para el sistema, es el caso de las ya caracterizadas *identidades proscritas* (ver subt. 5.5. Identidad Grupal). También para definir estigma social usamos los conceptos de Erving Goffman (1970) en su libro “Estigma, la identidad deteriorada” y también usamos la extrapolación dado el carácter amplio de su concepto se aplica a muchos grupos que sufren de la estigmatización en la sociedad, pero principalmente en casos individuales.

En primer lugar retomamos el “clima socio-psicológico” como la percepción de las personas acerca de su medio y su participación en él, lo que hace que defina su medio a partir de la información dada (Domich, 1989: 26). Por tanto el prejuicio se va creando en este camino donde el sentido de pertenencia y afectivo es importante, los elementos “ellos” y “nosotros” son los que van a ayudar a la conformación del prejuicio (ob. Cit., 1989: 49). El prejuicio une al individuo con lo colectivo, en muchos casos se convierte en un “chivo expiatorio” de descarga para grupos con frustraciones económicas y sociales. Este carácter afectivo es el que lo diferencia del estereotipo, que se encuentra en un grado más alto de racionalidad y por lo tanto sirve como refuerzo (ob. Cit., 1989: 66), su uso en las sociedades modernas se facilita con la cantidad de mensajes mandados, que por los individuos sólo son tomados por los elementos necesarios de

¹³ El neofolklore de los Kjarkas y otros grupos parecidos junto a los caporales son según Sánchez la expresión de los grupos de jóvenes, producto de la corrupción que toman ansias arribistas y que expresan lo indio, pero sin los indios (Sánchez, 1999: 73), estos son el ideal de *jóvenes oficiales* a los que se refieren Margulis y Urresti (1998: 16).

acuerdo a su posición en la sociedad, por ejemplo en la televisión, la violencia va dirigida con un sentido ideológico (ob. Cit., 1989: 77) que es retomado en las partes más llamativas y sobresalientes.

En el caso del estigma según Goffman es la relación que existe entre atributo y estereotipo, de manera que éste se va formando de acuerdo a la sociedad en la que se vive, a la construcción social y cultural que se da en cada sociedad, lo que hace que ciertos atributos sean “negativos” y esperemos otros de ciertas personas, que son estereotipadas con esos atributos.

Como vemos esta caracterización es muy importante, en la medida que se van creando ciertos estereotipos, principalmente negativos sobre los jóvenes de clases populares, como sería el caso de que todos los jóvenes que visten con ropa ancha son “pandilleros”, la estigmatización se da en la medida que en la sociedad boliviana, los medios de comunicación o aparatos ideológicos de comunicación difunden una imagen violenta de estos jóvenes, que no sólo se justifica por el elemento comercial, sino también por la necesidad de mantener las condiciones de dominación y reproducirlas de manera que se mantenga el control en gran parte de la población activa.

4.6. Identidad nacional-étnica

El último y más importante elemento identitario está referido a la identidad nacional y étnica que desde el principio de la cultura hip hop en los ghettos negros y latinos en los Estados Unidos tuvo gran importancia, hasta llegar a grupos actuales mexicanos, como Control Machete que cantan por ejemplo “...somos una raza que toma el machete, para defender lo que nos pertenece” o “el mariachi sigue el ritmo de mi mente que es el mismo de mi raza y de mi gente”; en el caso de otros grupos que gustan mucho en este medio, o sea la escena hip hop boliviana, está el grupo chileno Tiro de Gracia que canta otro tipo de reivindicaciones más étnicas y latinoamericanistas también se expresa esto en algún momento al cantar su tema “*Leyenda Negra*” o “*América*”.

Pero en todo caso en casi todas las canciones de la escena paceña se hace alusión a la identidad “boliviana”, “aymara”, “chola”, “americana” y “latina”(ver anexos, letras), no sólo en las canciones sino en el nombre o seudónimo de los cantantes o MC’s, es el caso de “MC Aymara”, “MC Inca Kolla”; “Marka Inka”, “Raza Insana”, “Doble A boliviana (América Aymara)”, “Raza de Bronce” y otros.

Es así que se hace necesario un análisis de la relación de la identidad grupal y la posición nacional-étnica, que implique la posición de clase que involucra esta cultura, específicamente en el caso boliviano.

Para este fin uso al autor Montserrat Guibernau (1996: 84) que habla de los “nacionalismos”, explicando que éstos son creadores de identidad nacional a partir de la cultura, como producto de la reacción contra el individualismo en las sociedades modernas, donde nacen la nación y el estado como parte importante. Esta necesidad de identidad busca la pertenencia a un grupo por razones subjetivas y objetivas de los individuos para ser parte de una comunidad, “la nación representa una de estas comunidades: la identidad nacional es su producto” (Guibernau, 1996:85). Esta identidad se define por su “continuidad en el tiempo” que implica una cierta historia y que se proyecta al futuro; por otro lado está la “diferenciación de los demás” como parte de esa historia que se tiene en común con el grupo o comunidad y diferencia a los

individuos de la comunidad, de los “otros”; al mismo tiempo esta identidad tiene la función de relacionar a los individuos y unirlos entre sí mediante ritos, ceremonias y costumbres (ob. Cit, 1996:86). También plantea el autor una *cultura común* que posibilita la solidaridad entre los individuos y la diferenciación ya planteada (ob. Cit., 1996: 88).

En el caso boliviano una caracterización histórica con relación al tema nos acercará más aún a una definición, por lo tanto me apoyo en la tesis de Sánchez Patzy (1999) y replanteo lo que se definió como “populismo romántico” (ver subt. 5.3.) a partir de la revolución de 1952 como parte de una etapa de modernización del estado retomado junto a un proceso nacionalista que buscaba una base en la cultura (Sánchez Patzi, 1999: 82), pero en esta esfera eso solo se tradujo en reconocer lo indio a partir de los mestizos (Rivera, 1993: 29), lo cual hace que el folklore tomase un carácter importante para la construcción de nación, como una forma de llevar a lo cotidiano las expresiones nacionalistas, pero sin olvidar que todavía no se han perdido las divisiones sociales coloniales (Rivera, 1993: 30; Sánchez Patzi, 1999: 134). Y además esto hace que el rock por ser principalmente una expresión de clases dominantes¹⁴ retome ese carácter del nacionalismo en la música tratando de implantar ritmos nacionales por la fusión, por ejemplo (ob. Cit, 1999:268).

Es muy diferente en nuestra investigación que desde un principio retoma para sí ese carácter de pertenencia a una comunidad nacional y se podría decir hasta regional, ya que el discurso nacional y étnico mayormente se da en La Paz, Oruro y Huanuni, o sea en la zona andina, pero en el caso de Santa Cruz y Cochabamba el discurso nacionalista es poco y se refiere más al hip hop como son las canciones del grupo Familia Lírica que según uno de sus integrantes “Yayo”, “... hablan de las fiestas hip hop, la vida...” (Entrevista 7/agosto/2003) aunque posteriormente dicen también representar a Bolivia y hablan también de pertenecer a la “nación hip hop” y despreciar a la “nación camba” (presentación 9/agosto/2003). Esto también nos ayuda a ver que no sólo en este caso, sino también en el caso de todos los grupos paceños la pertenencia a una comunidad internacional que también tendría base en la “red simbólica” planteada por Valenzuela (ver subt. 5.5. Identidad Grupal).

Para el caso de la identidad nacional-étnica es importante decir que existen grupos y solistas que ahora retoman la pertenencia a esa comunidad hip hop internacional, pero sobresale su pertenencia a la comunidad nacional étnica, aunque con las especificidades creadas por ellos, la rebaja paulatina, por ejemplo, de palabras en inglés y el uso de palabras en aymara, que plantean consignas claves como: “Jumanakha janiw entient’y pishaphthaty modaru isisiphtha” (Canción: *Esperanza Corruptiva*, Grupo: Político Loco), siendo el resto de la letra en español, resulta importante decir que a pesar de las alusiones a una pertenencia regional, también plantean la unión de todo el país: *Esa es mi patria Bolivia/Bolivia unida, por dios bendecida/(...)/nación de cambas dice esa gente/pobre demente te lo dice este delincuente/(...)/sabes que el hip hop llegará/La Paz*

¹⁴ Me refiero al Rock como expresión de clases dominantes en la medida que en el país han representado a hijos de la clase media alta y clase alta que expresan su “natural rebeldía juvenil” para posteriormente con la etapa de “maduración” convertirse a todo lo contrario a su discurso, algo parecido ocurre en la política con los jóvenes universitarios de discurso “ultrarradical” que casi son lo mismo. En este sentido los discursos y narrativas nacional-indigenistas de las clases dominantes también han sido bien adaptados al “rock nacional” por la necesidad de ellos, de crear una nación indigenista, sin indios ni cholos, por eso se puede explicar el desprecio a otras expresiones culturales no insertadas en el plan nacional burgués, como la cumbia y el hip hop.

ganará y saben todos por aquí/llevamos un punto espacial/la vida estará más allá (Raza de Bronce 05/09/03).

Otra característica particular que se da también como un fenómeno de tipo nacionalista, es el uso de samplers y pistas que tienen música de zampoñas y charangos, o sea música folklórica sobre la cual los jóvenes cantan sus canciones. Lo que han denominado “Hip Hop Andino”, quienes experimentan en las noches del Pub Tiahuanacu con este estilo son los grupos “Sol Naciente”, “Raza de Bronce” y “Poesía Urbana”; ellos buscan implantar este estilo como “propio”, ya que en el Perú el Reguetón es el estilo del hip hop más cantado y reapropiado (entrevista con Sdenka 31/08/03).

5. METODOLOGÍA

Como dice el objeto de estudio nuestro método planteado para encarar la investigación es considerar la construcción social de la realidad (Berger y Luckmann, 1989) a partir de las expresiones culturales y artísticas de los jóvenes en la escena hip hop, en su vida cotidiana lo cual nos lleva a definir tres niveles de desarrollo particulares de nuestra investigación.

a) *Tomar en cuenta las condiciones objetivas bajo las que los jóvenes crean*, en este caso la pobreza y explotación, como hemos visto son su realidad cotidiana.

b) *Tomar en cuenta las condiciones subjetivas bajo las cuales también se desarrollan las creaciones*, o sean las formas de discriminación producto del lugar en el que se encuentran como parte de una clase social subalterna y lo que pesa sobre ella, tal como ellos perciben a quienes los excluyen.

En los dos anteriores niveles la violencia estructural directa y encubierta de la clase dominante y sus aparatos ideológicos y represivos será tomada como telón de fondo.

c) *Síntesis*, necesaria en cualquier relación social, como producto de las formas de explotación, dominación y violencia sobre los jóvenes de la escena hip hop paceña, lo que denominamos *Metáfora de Libertad*, constituida por las tres consignas principales en el movimiento, “*Representar, Expresar y Protestar*” ya no sólo como práctica cultural sino también política.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, José. **La Contracultura en México**. Grijalbo. México. 1996
- Almaraz Paz, Sergio. **Réquiem para una república**. Editorial “Amigos del Libro” 4° ed. La Paz. 1988
- Althusser, Louis. **La filosofía como arma de la revolución**. Siglo veintiuno editores. (1ra. Edición 1968) Madrid 1999
- Auza Aramayo, Verónica. **Pintando paredes: Jóvenes paceños y graffiti pandillero**. En revista Tinkazos No 5. Pp. 75-84. La Paz, enero. 2000
- Berger, Peter y Thomas, Luckmann. **La construcción social de la realidad**. Amorrortu editores. Buenos Aires. 1989

- Cerbino, Mauro, Et. al. **Culturas Juveniles. Cuerpo, música sociabilidad y género** Ediciones Abya-Yala. Convenio Andrés Bello. Guayaquil. 2001
- Chang, Jeff. **La odisea del hip hop**. En el Correo de la UNESCO. 2001
- Costa, Pere-Orioli; José Manuel, Pérez Tornero y Tropea, Favio. **Tribus Urbanas. El ansia de identidad juvenil: Entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia**. Editorial Paídos. Barcelona. 1997
- Cottle, Patricia y Carmen B., Ruiz. **La Violenta Vida Cotidiana**. En Violencias encubiertas en Bolivia No 2. coord. : Xavier Albó y Raúl Barrios. CIPCA. Ediciones Aruwiri, Pp. 79-189. La Paz. 1983
- Davey D. **El hip hop como chivo expiatorio**. En el correo de la UNESCO. 2000
- De Diego, Jesús. **La estética del graffiti en la socio-dinámica del espacio urbano**. Orientaciones para un estudio de las culturas urbanas en el fin de siglo. Departamento de Historia del arte. Universidad de Zaragoza. España. 1997
- Domich, Marcos. **PREJUICIOS, ESTEREOTIPOS Y ESTRATEGIA DE LA TENSION. La técnica de la contrarrevolución**. Cooperación del fondo de publicaciones del SIDUMSA, 3° ed. La Paz. 1989
- García Canclini, Néstor. **Ideología, Cultura y Poder**. Cursos y conferencias. Nro. 5. Facultad de filosofía y letras. Oficina de Publicaciones Universidad de Buenos Aires (1ª ed. 1995) Reimpresión julio 1997
- Goffman, Erving. **El estigma. La identidad deteriorada**. Editores Amorrortu, Buenos Aires. 1970.
- Gramsci, Antonio. **Cultura y Literatura**. Selección y prólogo de Jordi Soletura. Ediciones Península. Barcelona. 1977
- **HISTORIA DEL BREAK DANCE**. Extraído de www.elsindrome.com. Traducido del libro “Break dancing with Mr. Fresh & The Supremes Rockers”. 1991
- **LA ESCUELA SENEGALESA**. Extraído de www.elsindrome.com. 1991
- La Prensa. **Una respuesta: la poesía urbana del hip hop está viva**. La Paz, Edición marzo 16, 2003
- López Illanes, Alex. **Jailones. Conformación de la identidad cultural de grupos juveniles de élite**. PIEB. La Paz. 2002
- Margulis, Mario y Marcelo, Urresti **La construcción social de la condición de juventud en: Viviendo a Toda, jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Universidad Central-DIUC. Santa Fe de Bogotá. 1997
- Mariátegui, José Carlos. **El artista y la Época**. Biblioteca Amauta. (1ª ed. 1959 Serie Popular) 10ª ed. Lima. 1987

- Marx, Carlos y Federico Engels. **Manifiesto Comunista**. Ediciones Norte.(1° ed. 1872) Rosario-Argentina. 1985
- Paniagua, Soraya / Yo Gano. **Historia del Hip Hop, 25 años de expresión**. Extraído de Terra. 2000
- Quinteros Rivera, Ángel. **¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música “tropical”**. Siglo Veintiuno Editores. México D. F. (1° ed. Madrid 1998), 2° ed. 1999
- Quiroz, Eduardo. **Historia del Hip Hop en Chile**. Extraído de www.tribu.cl. 2002
- Rivera, Silvia. **La Raíz: Colonizados y Colonizadores**. En “Violencias Encubiertas en Bolivia”. Nro. 1. coord. Xavier Albó y Raúl Barrios. CIPCA. Ediciones Aruwiri. Pp. 25-139. La Paz. 1993
- Sánchez Patzy, Mauricio **La Ópera Chola. Música popular y lucha por el sentido social**. Tesis de grado para el título de Licenciatura en Sociología. UMSS. Cochabamba. 1999
- Torrez Rubín de Celis, Yuri F. Et al. **Los jóvenes en el umbral del nuevo milenio. La (des) esperanza democrática en la cultura política de la juventud cochabambina**. PIEB. La Paz. 2002
- Urteaga Castro-Pozo, Maritza. **Por los territorios del Rock**. Identidades juveniles y rock mexicano. Centro de Investigación y estudios sobre juventud. Consejo nacional para la Cultura y las artes. 1ª ed. Julio. México. 1998
- Valenzuela, José Manuel. **Identidades juveniles, en: Viviendo a toda jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**. Universidad Central DIUC. Santa Fe de Bogotá. 1998
- Verastegui, María Inés. **Agrupaciones juveniles en la ciudad de La Paz: Entre el cambio, el conflicto y la violencia**. Tesis de grado Licenciatura de Sociología. UMSA. La Paz. 2001
- Zarzuri, Raúl y Rodrigo, Ganter. **Culturas Juveniles, Narrativas Minoritarias y estéticas del descontento**. Ediciones UCSH. 1° ed. Santiago de Chile. 2002

Sitios Web consultados:

<http://www.elsindrome.com>

<http://www.daveyd.com>

<http://www.angelfire.com>

<http://www.sagahiphop.com>

<http://www.hiphopbolivia.tk>

<http://www.hiphopflash.com>