

Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano

ROSMERY MARIELA ALVARADO ALAMO

2018. *Cuadernos de Etnomusicología* N°12

Palabras clave: *hip hop*, escena subterránea, cultura juvenil,
performance, esfera pública.

Keywords: *Hip hop*, *underground scene*, *youth culture*,
performance, *public sphere*.

Cita recomendada:

Alvarado Alamo, Rosmary Mariela. 2018. "Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento *hip hop* peruano". *Cuadernos de Etnomusicología*. N°12. <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/etno/. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material (Cuadernos de Etnomusicología), either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/etno/. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

APROPIACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO EN LA ESCENA SUBTERRÁNEA DEL MOVIMIENTO *HIP HOP* PERUANO

Rosmery Mariela Alvarado Alamo

Resumen

El *hip hop* se presenta como un fenómeno musical urbano que llegó a Lima a finales de los años 90, pero se consolida como movimiento musical durante la segunda década del siglo XXI. A pesar de que este género se encuentra presente en el lenguaje visual y sonoro de los medios masivos de comunicación; en Lima y demás centros urbanos del Perú, se desarrolla una escena musical de *hip hop* subterráneo, paralelo al *hip hop* comercial, que cuenta con un número cada vez más grande de jóvenes de sectores populares que necesitan expresarse. Se trata de un movimiento que se construye a través de la apropiación de valores y elementos performáticos del *hip hop* importado de EEUU, pero que elabora una narrativa musical en torno a una problemática nacional y elementos de la cultura local; es así que se puede advertir muchas representaciones performáticas en idiomas autóctonos como el quechua y el aimara. El presente trabajo es el resultado del estudio de esta manifestación musical, a través de los últimos años, tanto en espacios físicos como virtuales; además de observar como este fenómeno musical, que llega tardíamente al Perú en comparación con otros países de Latinoamérica, va ganando espacios a algunos géneros tradicionalmente subterráneos, como lo son el punk y el rock.

Palabras clave: *hip hop*, escena subterránea, cultura juvenil, performance, esfera pública.

Abstract

Hip hop is presented as an urban musical phenomenon that arrived in Lima at the end of the 90s, but which consolidated as a musical movement during the second decade of the 21st century. In spite of the fact that this musical genre is present in the visual and sound language of the mass media; In Lima and the other urban centers of Peru, an underground hip hop music scene is developed, parallel to commercial hip hop, which has an increasingly large number of popular young people who need to express themselves. It is a movement that is built through the appropriation of the values and elements of imported hip hop from the USA, but that elaborates a musical narrative around a national problematic and elements of the local culture. This is how you can see many interpretative representations in native languages such as Quechua and Aymara. The present work is the result of the study of this musical manifestation, through the last years, both physical and virtual spaces; besides observing how this musical phenomenon, which arrives late in Peru in comparison with other Latin American countries, is gaining space in some traditionally underground genres, such as punk and rock.

Keywords: Hip hop, underground scene, youth culture, performance, public sphere

Introducción

Terminaba el año 2014 con olor a gas lacrimógeno; el nuevo año se mostraba sombrío. La Ley 30288, también llamada “Ley pulpín”¹, provocó varias marchas masivas en su contra y permitió, a su vez, generar nuevos tipos de organización en la sociedad civil. Entre estas organizaciones de manifestantes y colectivos resaltaba un grupo en particular: el Bloque *Hip Hop*. Este bloque estaba compuesto por jóvenes de distinta procedencia, quienes

¹ La Ley 30288 derogada el 26 de enero del 2015, promovía el acceso de los jóvenes al mercado laboral, a través del recorte de varios beneficios laborales.

portaban elementos propios de toda marcha (banderolas, pancartas, etc.), pero manejaban una nueva narrativa y una performance distinta al resto de manifestantes: sus ropas anchas, consignas nuevas y movimientos corporales reflejaban un fenómeno particularmente nunca antes visto. Varios meses después, las marchas contra la candidatura de Keiko Fujimori consolidarían a este grupo y, en consecuencia, el aumento de integrantes del Bloque. Ya no se trataba de un grupo menor a 50 personas, como en las marchas contra la mencionada Ley 30288; ahora la cantidad de integrantes se había triplicado y su performance mostraba mayor empoderamiento.

Cabe recalcar que en los últimos años, los medios de transporte público visibilizan la presencia estos jóvenes que, portando una pequeña radio en mano, *rapean* un tema de su propia invención a cambio de algún apoyo económico. Esta actividad recibe el nombre de *carreo*, y es común entre los jóvenes que efectúan este tipo de práctica musical, denominada por ellos como “*hip hop* consciente”. A su vez, dicha práctica es entendida como una herramienta para la difusión de sus contenidos, además de ser un medio de sustento en épocas de escasez de empleo. Esta actividad es la que los visibiliza frente a la población, puesto que ya no solo se desenvuelven en espacios próximos, donde son aceptados e incorporados dentro de una escena local, sino que la irrupción en otros espacios permite la generación de nuevos significados a su música, ya que los entusiasma, también, a producir y reproducir nuevos contenidos constantemente.²

Por ende, para entender la manera en que los miembros del movimiento marginal *hip hop* limeño se construyen como sujetos partícipes de la esfera pública través de la música, entendiéndola como herramienta de inclusión (Kanepa & Ulfe, 2006: 15), se valdrá de la observación etnográfica de tres colectivos de distintas zonas de Lima: *Awqapuma*, Pandilla Autodidakta del Zur y Callao *Underground*. Adicionalmente, el presente trabajo se sustenta en seleccionadas entrevistas, participaciones en mesas redondas, conversatorios organizados por los miembros de los colectivos mencionados y, la observación de plataformas digitales como *YouTube*.

El *hip hop* en el Perú

² A los medios de transporte público se le puede sumar la apropiación de locales comunales, plazas y parques.

Los orígenes del *hip hop* como fenómeno cultural se remontan a mediados de la década de 1970 en los barrios marginales de *New York* habitados por las comunidades negras y latinas quienes realizaban distintas prácticas culturales. Muchas de estas prácticas se basan en la manipulación de las tornamesas y la construcción de secuencias musicales repetitivas, además propiciarían la aparición de otros agentes del *hip hop* como: el “*b-boy*”, el *MC*³ y el “grafitero” (Olvera, 2012: 9–25); la cultura urbana del *hip hop* está conformada por varias acciones vinculadas a la narrativa visual y sonora. También, presenta actividades lúdico-estéticas que se refieren a lo que sucede en las ciudades y de cómo se vive dentro de ellas.

El *hip hop* como género musical se caracteriza por el uso de combinaciones musicales basadas en el reciclaje de sonidos (fragmentos de música y la superposición, extractos de poemas, etc.), con ritmos repetitivos, al cual se añade otros instrumentos electrónicos, y composiciones líricas rapeadas de manera individual o colectiva. Desde una perspectiva política, este género, desde sus inicios, desarrolla una narrativa sobre la identidad de las comunidades afrodescendientes de Estados Unidos.

El *hip hop* llega al Perú a finales de la década de 1990, pero no es hasta finales de la primera década del 2000 que comienza a aparecer tímidamente como parte de colectivos que se manifiestan contra la candidatura de Alan García y, posteriormente contra el Baguazo⁴. El movimiento *hip hop* peruano conforma la llamada nación global del *hip hop*, que es, a su vez, entendida como una de las comunidades imaginadas e interconectadas por redes de circulación y comunicación virtual y física.

Entonces, el *hip hop* se transforma a partir de la adopción de una variedad de reacciones de corte político y de una temática vinculada a la exploración de la identidad de jóvenes mestizos de sectores populares limeños. Además, enfatiza la necesidad de la acción directa como una forma de mostrarse en la esfera pública; y también, contribuirá en la formación de nuevas identidades sociales, puesto que ya no serán solo espacios de

³ Siglas en inglés de *master of ceremonies*.

⁴ Malek, Pablo. Documental *Protestas, propuestas, procesos: Solidaridad y resistencia contracultural*. Se encuentra en: <https://www.cineaparte.com/p/1483/protestas-propuestas-y-procesos>

formación discursiva. La política será intervenida por la música y por los *hiphoppers* como sus principales actores.

La construcción de una escena *hiphoper* limeña

En el Perú, existen espacios formales donde el *hip hop* se desarrolla como fenómeno musical con características acordes al mercado; e incluso este movimiento comercial del *hip hop* cuenta con auspicios y financiamiento. Pero existen otros espacios donde los *hiphoppers* se manifiestan con un discurso que deslinda con las conocidas batallas de rap y el “*hip hop* comercial”. Estos espacios proponen una organización distinta sobre la base de la apropiación de otros discursos y la construcción de nuevos. Los grupos *hip hop* de Lima se establecen en casi todos los conos⁵, donde realizan distintas actividades como encuentros, asambleas, y eventos de participación y performance. Por tanto, el tiempo y el espacio son difusos, ya que no son solo sujetos delimitados a un territorio específico, sino, también, se valen de plataformas virtuales como las redes sociales (*Facebook*, *YouTube*, etc.) para mostrar su intensa actividad.

El *hip hop* retoma y reconfigura los elementos que la integran; de modo que, dentro del contexto local, todo un conjunto de actividades como la música, la estética, la ropa y el arte visual se readapta y se transforma en función a las necesidades y concepciones culturales del *hiphoper* limeño (Jones, 2015: 302). Si bien es cierto que el ritmo urbano es un fenómeno que atraviesa todos los sectores socioeconómicos y está presente en casi todos los departamentos del país y medios de comunicación, cabe recalcar que los miembros de este espacio alterno al *hip hop* comercial desarrollan un movimiento autodenominado “*hip hop* organizado”, el cual es considerado como un espacio *underground* en la escena musical limeña (Piña, 2017).

Según Auqa⁶ el *hip hop* llega a Lima, específicamente al Callao, en el año 2004. En un primer momento se enfocó en el *break dance*; posteriormente,

⁵ El término “conos” se usa para referirse a los territorios que se proyectan hacia el norte, sur y este del centro histórico de la ciudad de Lima.

⁶ Auqa es el sobrenombre de un integrante de Comunidad Callao *Underground*. Este espacio realiza una actividad cultural muy intensa en torno al hip hop y el problema de delincuencia. La información que aquí se contempla fue brindada durante un conversatorio realizado el 08 de diciembre del 2017. Este ciclo de conversatorios fue organizado por la Pandilla Autodidakta del Zur de Villa El Salvador y lleva por título El otro punto de vista. Enfoques del *hip hop*.

durante el 2008, se inician los primeros intentos de organización circundantes a las problemáticas sociales. Sin embargo, a partir del 2014, dentro del contexto de las movilizaciones en contra de la “Ley Pulpín” se consolida este propósito a través de la concretización y crecimiento los espacios del *hip hop* periférico que actualmente realiza un trabajo en torno al género.

En función a sus dinámicas de organización, el *hip hop* como movimiento construye un discurso político y de identidad, motivado en generar cambios en el entorno social y promover la transformación política. La razón de este cometido se comprendería como un legado de reivindicación de los movimientos en pro de los derechos civiles de la población afrodescendiente de los Estados Unidos durante la década de los años 70; época coincidente con las simientes del movimiento *hip hop* global (Jones, 2015). Se puede decir, entonces, que la escena musical *hip hop* limeña se encuentra directamente vinculada a la situación política que atraviesa el país y los conflictos sociales acontecidos. Quizá, los recintos donde se puede apreciar su performance sean locales gremiales o lugares de reconocida trayectoria política⁷. Se puede observar la participación virtualmente y se aprecia la dimensión transtemporal del desarrollo mismo de la escena (Benett & Rogers, 2016) a través de la creación de eventos por las redes sociales y la comunicación y reacciones que estas actividades generan. Esto refuerza, aún más, la idea de que la música, en este caso el *hip hop*, no solo tiene conexiones con los asuntos sociopolíticos del contexto actual, sino que se vincula a la sensibilidad estética del entorno; por eso necesita incorporar elementos como el aimara, quechua o introducciones en awajun. De esta forma, permite entender a la música como un objeto de la memoria que lleva a los individuos a entenderse como seres culturales en el tiempo. Por ejemplo, el grupo Sonido de la Resistencia representa la masacre en Bagua⁸, a través de la narración de un niño que ve a sus padres morir en la curva del Diablo:

⁷ Entre estos locales se encuentra la casa “Pocoflo”, espacio que agrupa a varias organizaciones civiles de izquierda y el local de Sinatban, del sindicato de trabajadores bancarios.

⁸ La masacre en Bagua o también llamado el Baguazo se desarrolló en el departamento de Amazonas el 05 de junio del 2009 durante el gobierno de Alan García. Este conflicto tuvo un saldo de 33 personas muertas entre distintos grupos étnicos de la zona como los aguarunas y los huambisas, y miembros de la Policía Nacional del Perú.

...Rápido corro, voy para avisar a casa que, papá en curva duerme y no se despierta, no encuentro a mamá, pero encontré a mi hermana, llorando dijo que mi madre estaba muerta. Y yo no entiendo, no entiendo, no entiendo nada; como hace un rato estaba viva y ahora muerta, mi hermana llora pero a la vez me explica, entre sonidos, llantos, muertos e indiferencia: que los sonidos de hace rato eran balas, y los señores de traje son policía, lo que llevaban en sus manos eran armas y las muertes son órdenes de Alan García y que las balas que salieron de esas armas son una orden dada por Alan García... (“Bagua no se olvida”).⁹

Este tema, que representa uno de los hechos más trágicos del segundo Gobierno de Alan García, genera muchas reacciones de indignación y permite la participación performática en sus oyentes¹⁰, sobre todo por la parte final que presenta la intervención de una de las víctimas hablando en awajún¹¹. De esta manera, se puede observar cómo el *hip hop* puede generar nuevas maneras de protestar a través de la demanda moral y cómo el acto de *performar* sobre el tema repercute en la intención de los individuos a participar en la esfera pública.

El sujeto *hiphoper* y la esfera pública.

A pesar que el pesar, a empezar, comunicar,
recuperar la lucha vecinal y callejera, desde el barrio la tarea;
acción directa loco, con pana¹² yo propongo: autonomía, autogestión...¹³

Las diferentes sociedades se apropian de distinta manera de los elementos de otras culturas, lo cual produce heterogeneidad en el producto

⁹ El tema pertenece al grupo El Sonido de la Resistencia y su visualización es accesible en el siguiente enlace: <https://redaccion.lamula.pe/2015/06/05/3-canciones-para-que-no-olvidemos-el-baguazo-y-a-alan-garcia/ecabral/>

¹⁰ Las reacciones de los individuos fueron observadas en la presentación del Sonido de la Resistencia en el evento organizado por el colectivo Awqapuma; al cual asistí con la intención de observar la presentación de las jóvenes *hiphopers*. El evento fue organizado en conmemoración del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer

¹¹ El awajún es una lengua originaria de la selva peruana, pertenece a la familia de los jibaros y se habla en los departamentos de Amazonas, San Martín, Loreto y Cajamarca.

¹² “Pana” hace referencia a hacer las cosas con ganas y/o con orgullo.

¹³ “...La comunidad, la respuesta a la necesidad de cada cual, cooperar sin autoridad en el trayecto, comparto lo que aprendo, lo devuelvo. Hip hop conocimiento en movimiento. Nacido entre los barrios populares, calles, mercados, plazas y parques...” el tema se encuentra en: goo.gl/jX7T8b

resultante. En ese sentido, el *hip hop* llega al Perú y a toda Latinoamérica debido al hiperconsumo de la producción estética que define al capitalismo (Lipovetsky & Serroy, 2015: 9). Sin embargo, el género norteamericano se adaptará a las circunstancias históricas de cada contexto local. Si bien el género es convertido en mercancía, luego, pasará por un proceso de recuperación simbólica cuando llegue a determinados contextos. Del mismo modo, los contenidos adquiridos durante su concepción como mercancía artística pueden adquirir nuevos significados ligados a la vida cotidiana de los grupos juveniles que consumen el género.

El *hip hop* desarrollado en el Perú durante los últimos años se construye dentro de esta narrativa de consumo; pero va usando y desvinculándose de las formas que le ofrece la modernidad. Por ejemplo, los *DJs* y *b-boy* realizan mezclas libres de piezas pregrabadas con instrumentos tradicionales peruanos¹⁴ e incentivan el consumo de las mismas de manera libre y colectiva; así buscan desplazar las etiquetas de compañías disqueras en la producción y consumo de su música. La relación establecida entre los jóvenes y el consumo genera un uso de los elementos estéticos del capitalismo, pero, también, se edifica un discurso de resistencia. En este panorama, el desenvolvimiento del *hip hop* en Lima se expresa como una forma compleja de incorporación y organización juvenil, que recrea la noción de tribus urbanas, contracultura y cultura juvenil (Garcés, 2008: 2-4).

Al margen de esta forma subterránea de manifestación cultural, el *hip hop* forma parte de la industria cultural. Se promociona mundialmente en videos musicales en las distintas plataformas que ofrece la web. El mercado de consumo siempre recicla e incorpora aquellas expresiones que se les oponen. En consecuencia, las industrias culturales reproducen estilos juveniles y convierten elementos de resistencia en marcas de lenguaje publicitario. De esta manera, la resistencia es percibida como moda entre los jóvenes de los colectivos limeños; una clara muestra es la indumentaria y la ropa *old school* que usan en su vida cotidiana, no por que tengan la necesidad de hacerlo, si no como muestra de rechazo al *estatus quo*.

¹⁴ Como zampoñas, quenás y cajones.

Configurarse como *hiphoper* limeño implica construirse en contraposición a una imagen de poder. En su discurso, se reconocen como subalternos y, por tanto, su premisa principal es generar “poder barrial” como forma de participación en la esfera pública. En cada tema se observa la contradicción que reconoce como parte de la ideología dominante a la que se contraponen y resisten discursivamente (Hebdige 2004: 34–35). Sin embargo, estos grupos tienen una respuesta ambigua, porque el rechazo tampoco es categórico. Puede decirse que se reconocen como subordinados pero intentan crear un estado de insubordinación.

Esto es hip hop mi razón, máxima motivación,
revolución de callejón es una opción de educación,
Esto es hip hop mi pasión, mi más libre opinión...
Hip hop es desorden dentro del orden establecido...¹⁵

La consigna sobre la organización barrial es reiterativa en varios temas. Esa sería la forma como los distintos colectivos pretenden entrar a la esfera pública por medio de los conversatorios, la proyección de películas, y la elaboración de fanzines y volantes distribuidos en los parques y eventos performáticos que organizan,¹⁶ para pasar posteriormente a espacios deliberativos como la Asamblea Hip Hop. En estas asambleas, los individuos interactúan a partir de su trabajo barrial en torno a la música y la construcción de un discurso reivindicativo del cual toman como hecho para legitimarse como colectivo activo.

¿Pero qué es el trabajo barrial? Esta actividad puede definirse como el elemento clave que engrana los procesos de participación, y construcción de narrativas y sujetos políticos. En primer lugar, los colectivos se organizan en individuos que desean participar políticamente de manera prefigurativa en

¹⁵ “...Descubrir lo prohibido. El barrio organizado levantándose. Información nutritiva para tu mente, masas rompiendo las reglas de este imperio dominante. Autoeducación contra la programación, por la rebelión de los cerebros de nuestra siguiente generación. ...hip hop la herramienta, hip hop la desobediencia, hip hop la nueva propuesta, hip hop es la resistencia, hip hop es lo que te almuerzas con tres horas de carreo, hip hop es la insurgencia la hermandad y así lo creo. Hip hop en todo lares, hip hop en sus celulares, hip hop pa’ todo oído, pa’ mayores y escolares...” el tema puede encontrarse en: goo.gl/tnj731

¹⁶ Esta práctica es utilizada por el colectivo Awqapuma en las zonas aledañas de Tupac Amaru de Villa y Mateo Pumacahua del distrito limeño de Surco.

espacios masivos, llámense marchas y manifestaciones. El organizarse para esto permite la generación de sentimientos que busquen alterar el funcionamiento de las instituciones, además los lleva a reconocer que, en muchos casos, hay una ausencia absoluta de estas instituciones en sus zonas de residencia. En segundo lugar, buscarán aglomerar más elementos que respalden su participación en el espacio localizado geográficamente, para luego pasar a la esfera pública en la que las palabras y los actos van ligados. En este espacio actúan como dueños de sus propias decisiones. El espacio público actúa como una bisagra que moviliza lo público y lo privado; el trabajo barrial se encuentra en medio de ambas esferas en relación intersubjetiva. Si ejecutas el trabajo barrial organizado, ingresas a un colectivo, el colectivo permite participar en espacios donde todos manejan un mismo lenguaje performático, a su vez, llevará a tejer una red en la que la protesta a través del cuerpo y la música es su principal arma. La escena, por tanto, se desarrolla en función al engranaje de todos los elementos mencionados.

El discurso juvenil y la formación de identidades sociales

La mundialización del *hip hop* se siente con mayor fuerza en las clases populares de Latinoamérica. Distintas plataformas permiten que sujetos históricamente ignorados expresen sus motivaciones, sentimientos, y pensamientos políticos y sociales (Moraga & Solórzano, 2005: 79). Los conflictos sociales los impulsan a construirse como actores, pero es realizada a través de una política prefigurativa mediante la participación en las asambleas populares.

Las identidades sociales de muchos jóvenes se encuentran representadas en cuatro elementos básicos: el *MC*, el *DJ*, el *B-boy*, el graffiti. Esto les permite situarlos en un contexto y abrir la posibilidad de su personalidad, su actuación y su propósito de transformar su entorno. Además, a través de los elementos básicos del *hip hop*, su deseo de superación psíquica y emocional es evidenciada; de la misma manera, cuando participan en las distintas manifestaciones donde puede expresar lo que consideran su verdad.

El *hiphoper* construye su discurso como una propuesta poética vinculada a sus vivencias; emerge, por lo tanto, como sujeto portador de un discurso que

le otorga sentido a las tensiones de su intersubjetividad cotidiana y su representación con temáticas sobre la violencia de género, la autogestión, etc. (Garcés, 2008: 26–128). Para entender este fenómeno musical no solo basta con ver el *performance*, sino también, como se infiere de lo anterior, observar el *performance* grabado. Esto es mucho más fácil gracias a plataformas de *YouTube*, *Facebook*, etc., que fijan por medio de grabaciones la actividad, además permiten medir el impacto de las nuevas tecnologías en esta forma musical (Yúdice, 2007: 45). El diálogo entre el *performance* y el *performance* físico fijará el campo musical y nos brindará la posibilidad de estudiar el fenómeno musical en términos lingüísticos, que a su vez permite entender la música y sus letras en tres momentos: el tiempo del que crea, el tiempo del que canta y el tiempo del que escucha (González, 2018: 143–145).

El *hip hop* se construye simbólicamente divergente y es la letra de las canciones que permite corroborar esta premisa. Pero las canciones no están formadas solo de letras, también, incluye la interacción del cuerpo y la voz del cantante (González, 2017: 282–286). En los eventos, reuniones y conversatorios realizados por los *hiphoper* de los colectivos *Awqapuma* y *Pandilla Autodidacta del Zur* se formaliza el rol social cumplido por el *hip hop* en pro de la pacificación de las pandillas en *New York*. Esta iniciativa social conduce a los grupos limeños a imitar varias características en cuanto a la visualidad y, en especial, la constitución performática de los grupos neoyorquinos.

Los jóvenes del movimiento *hip hop* limeño son entendidos como un híbrido musical; sin embargo, se encuentra en reconfiguración permanente. En el caso de la *Pandilla Autodidacta del Zur*,¹⁷ los jóvenes construyen su narrativa tratando los problemas sociales derivados de un conflicto armado interno que vivieron parcialmente.¹⁸ Además, se observa cómo se organizan en función a lo que ellos denominan los problemas en el movimiento *hip hop*. En una

¹⁷ Este colectivo trabaja principalmente en el distrito limeño de Villa el Salvador

¹⁸ El 18 de mayo de 1980 el Partido Comunista del Perú le declara la guerra al Estado peruano, esto ocasionó una respuesta desmedida del Ejército peruano y altas cifras de muertes en la población civil. Este hecho histórico aún está vigente en la política peruana y, aunque, un sector considera el problema resuelto; es evidente que en los sectores populares el problema político y social que ocasionó este hecho aún repercute en los individuos y está presente en la memoria colectiva.

conversación con uno de sus integrantes, este sostiene que los aspectos que los movilizan son los siguientes:

- 1.- Consolidar una escena *hip hop* vinculada a problemáticas sociales.
- 2.- Fundar a través del desarrollo del arte una alternativa para combatir los problemas sociales como la drogadicción, la delincuencia y el pandillaje. La consigna que perfilan es: “*hip hop* no concilia con drogas”.
- 3.- Fortalecer la hermandad y la comunidad.
- 4.- Construir una identidad cultural y barrial para unificar los elementos que componen el *hip hop* y utilizarla como una herramienta de conocimiento, educación y cambio.

Como anotamos anteriormente, una de las características más importantes en el movimiento *hip hop* son las narrativas musicales. Los colectivos limeños se organizan para configurar los espacios de identificación y socialización de jóvenes para jóvenes; igualmente, producen elementos culturales que los particulariza, lo que producirá, de cierta manera, la separación de los mecanismos culturales tradicionales. Entonces, se puede decir que son formas de producción cultural no institucionalizadas traducidas en su representación musical.

El deseo de ser escuchado es un imperativo para ellos ya que recurren a la autogestión y a las actividades económicas para producir sus propios bienes culturales. Entonces, los sujetos deciden salir de sus lugares comunes para manifestarse por medio de plataformas virtuales; de este modo la circulación de estos grupos ya no se focaliza en un solo punto de Lima. De manera que se les puede encontrar “carreando” dentro de un medio de transporte público, por ejemplo en la ruta del distrito de Puente Piedra. Empero, mismo día también se les puede ver en el distrito de Villa El Salvador dentro de alguna biblioteca popular, a la vez que pueden difundir sus discursos a través de las redes sociales los videos (véase Auge, 2014).

Conclusiones

La escena *hip hop* peruana está estrechamente ligado a la construcción de un sujeto y un discurso político. Para los jóvenes *hiphoppers*, la esfera pública es el espacio social en el que participan diariamente. Ellos están en constante tránsito entre lo público y lo privado. Quizá, se puede argumentar que cada espacio interactivo de deliberación los va edificando como sujeto para así perfilar su discurso musical. El ámbito barrial donde se *performan* y cohesionan es su primer espacio; además permite la gestación de una escena propiamente local que los va preparando para espacios más complejos como una Asamblea. Por último, las Asambleas son los espacios en los que los actores sociales muestran la dimensión procedimental el cual pone en evidencia las negociaciones, que en última instancia, influirán en las expresiones musicales, sus prácticas y su discurso. Por ende, la escena se muestra en su etapa más activa, ya que aglomera las cifras más altas de asistentes presenciales en un determinado espacio geográfico.

Bibliografía

- Augé, Marc. 2014. *El antropólogo y el mundo global*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benett, Andy. 2016. *Popular Music Scenes and Cultural Memory*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Garcés, Ángela y Medina, José. 2008. "Músicas de Resistencia. *Hip hop* en Medellín". *La Trama de la Comunicación* 13 <http://www.redalyc.org/html/3239/323927063008/> [Consulta: 17 de mayo de 2018].
- Gonzales, Juan. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- _____. 2017a. *Des/encuentros en la música popular chilena 1970-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Hebdige, Dick. 2004. *Subculturas. El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Jones, Kyle. 2015. "Aspectos del *hip hop* en el Perú". En: *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, ed. Raúl Romero, 302-334 Lima: Instituto de Etnomusicología-PUCP.

Kanepa, Gisela y Ulfe, María (eds). 2006. *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

Lipovetsky, Gilles, y Serroy, Jean. 2015. *La estetización del mundo. Vivir una época del capitalismo artístico*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Moraga, Mario, y Solórzano, Héctor. 2005. "Cultura urbana *hip hop*. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique". *Última Década*. goo.gl/6c7oru
[Consulta: 18 de setiembre de 2016]

Olvera, José. 2012. "El *hip hop* en Monterrey. Apuntes para su historia". *Identidades. Revista de Expresiones Culturales* 1 (6): 11-24.

Piña, Yosjuan. 2017. "Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural *Underground*. El *hip hop* en sectores populares caraqueños". *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100717022327/7Narvaez.pdf> [Consulta: 18 de junio de 2018]

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencias*. Barcelona: Gedisa.