

eISSN: 2659-6482

DOI: <https://doi.org/10.14201/pmrt.24146>

EL INICIO DEL HIP-HOP EN CHILE (1984-1987): LA RECEPCIÓN Y EL APRENDIZAJE DE UNA CULTURA MUSICAL EXTRANJERA EN TIEMPOS DE DICTADURA

The Beginning of Hip-Hop in Chile (1984-1987): Reception and Learning of a Foreign Musical Culture in Times of Dictatorship

Nelson LEANDRO RODRÍGUEZ

(Universidad Católica de Chile)

ne.rodriguez@uc.cl

RESUMEN: El artículo estudia la recepción y aprendizaje del hip-hop en Chile en el período 1984-1987. La importancia de esta etapa se explica en que se asimilaron las distintas subjetividades de esta cultura musical norteamericana, resultando fundamental para la posterior conformación de bandas y surgimiento de las primeras grabaciones de discos. La hipótesis de este trabajo es que la dictadura militar de Augusto Pinochet generó las condiciones necesarias para que a través de diferentes canales de información (la televisión, el cine y los exiliados políticos) el hip-hop se desplegara por primera vez en Chile. La factibilidad de este proceso se debió también a la aparición de una nueva generación de jóvenes que tenían integrados en su identidad los cambios que estaba experimentando la sociedad chilena, especialmente en lo que respecta a gusto musical, ya que se sentían más atraídos por formas musicales extranjeras que aquellas con un predominante discurso social y político.

Palabras clave: Hip-hop chileno; década de 1980; dictadura militar; música juvenil.

ABSTRACT: The article studies the reception and learning of hip-hop in Chile between of 1984-1987. The importance of this stage is explained by the assimilation of different subjectivities of this North American musical culture. They were fundamental for the later formation of bands and the emergence of the first recordings. The hypothesis of this work is that the military dictatorship of Augusto Pinochet created the necessary conditions for hip-hop to be deployed for the first time in Chile through different information channels (television, cinema and political exiles). The feasibility of this process was also due to the emergence of a new generation of young people who had integrated into their identity the changes that Chilean society was experiencing, especially with regard to musical taste because they felt more attracted to foreign musical forms. than those with a predominant social and political discourse.

Keywords: Chilean hip-hop; decade of 1980; military dictatorship; youth music.

1. INTRODUCCIÓN

Existe pleno consenso en que el hip-hop chileno emerge durante la década de 1980. Tal aseveración es reafirmada por diferentes investigadores de las ciencias sociales, y también por textos testimoniales por parte de algunos músicos pioneros de la escena. Sin embargo, hasta la fecha no ha tenido lugar una investigación que se interese específicamente por analizar y comprender el proceso de recepción y aprendizaje del hip-hop en Chile, ni tampoco las condiciones en que este se desarrolló. Si bien hay presencia de algunos textos que nos informan sobre la temporalidad en cuestión –(Poch, 2011; Meneses, 2014)–, los objetivos prioritarios planteados por estos –exponer los valores asociativos vinculados a los colectivos y talleres de enseñanza del hip-hop en Chile y describir la trayectoria de la banda Panteras Negras, respectivamente– dificultan una cabal comprensión de este fenómeno musical y social, al no interrogarse sobre su articulación y complejidad en su etapa temprana en el país.

Ahora bien, de la lectura de bibliografía de hip-hop chileno, y como también ocurre con los textos ya mencionados, se concluye –o al menos se infiere– que la llegada del hip-hop a Chile estuvo exenta de complejidad, en el sentido de que no se atienden las diferentes aristas que habrían integrado dicha operación. Esta lógica simplista se sostendría, principalmente, en el supuesto de que el inherente discurso contrahegemónico de esta cultura musical en otras partes del mundo habría sido fácilmente adaptado al contexto local, pues muchos jóvenes chilenos

requerían inexorablemente de un lenguaje musical que les permitiera expresar descontento e identidad en contra de la dictadura militar de Augusto Pinochet (Moraga y Solorzano, 2005; Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012; Martín-Cabrera, 2016; Olguín, 2019).

No obstante, y como se expondrá a continuación, el agrado que suscitó el hip-hop en sus primeros años en Chile se justificó menos por ideales políticos y más por una urgencia de músicas que estuvieran en sintonía con nociones de juventud, modernidad y globalización ante un particular consumo de la música popular por aquel entonces. Propongo que este escenario habría sido sintetizado tanto por la dictadura militar, cuyo accionar represivo y violento, además de silenciar algunas formas musicales y potenciar otras, dictar las normas de comportamiento para los campos de la cultura y las artes y los medios de comunicación, como asimismo por el neoliberalismo, que impulsó un consumo cultural escindido de la política y las causas sociales y, por tanto, afín a la denominada cultura de masas. La irrupción de una nueva generación de jóvenes chilenos integraría este paradigma y lo haría constitutivo de su propia identidad y de su idea de cómo definían la música juvenil.

El arribo del hip-hop a Chile no emergió como un hecho fortuito, ya que diferentes factores facilitaron su puesta en escena. Esta cultura musical había surgido en Estados Unidos durante los primeros años de la década de 1970, aunque se integraría a la industria cultural de aquel país solo para comienzos del siguiente decenio; esto habría permitido su llegada a lugares distantes de su origen (Chang, 2015). En efecto, los jóvenes chilenos de los años ochenta conocieron principalmente el hip-hop gracias a este tipo de industria; el *ethos* indica que fue en primera instancia la televisión local la encargada de introducir el hip-hop, y posteriormente algunas películas hollywoodenses. A estos canales se agregaron algunos años después los exiliados de la dictadura militar, quienes a su retorno divulgaron su experiencia en países en que el hip-hop se encontraba ya consolidado. Desde este marco, la hipótesis de esta investigación estriba en que la recepción y el aprendizaje del hip-hop en Chile fue un proceso que estuvo definido por un contexto particular generado por la dictadura militar, el cual facilitó el despliegue de diferentes canales de información (televisión, cine y exiliados políticos). La conjugación de estos elementos, junto con la irrupción de una renovada generación de jóvenes chilenos, facilitó así la asimilación de una cultura musical surgida varios años antes y a miles de kilómetros de distancia de nuestro territorio.

El arco temporal de esta investigación comprende desde 1984 a 1987, período previo a las ediciones de los primeros álbumes de hip-hop en Chile. La importancia de esta etapa yace en que se sentaron las bases de la futura escena musical de este género a nivel local, que se materializaron en una identificación con las distintas subjetividades de esta cultura musical extranjera, y la socialización y articulación de lazos afectivos entre sujetos con gustos musicales en común que otorgaría la

instancia necesaria para la futura conformación de bandas pioneras. Por otro lado, para construir las fuentes primarias de este trabajo se entrevistó a hiphoperos nacionales que vivenciaron en primera persona los hechos que trazaron la época convocada –a modo de suplir algunas carencias que arroja el estudio académico del hip-hop chileno especialmente sobre el período inicial–. Junto con ello se revisaron fuentes documentales y audiovisuales, e investigaciones que tratan algunos aspectos del tema en cuestión. De igual modo, hubo una exploración de textos que abordan el período de dictadura militar, sea bien desde lo político, social, artístico, cultural como de medios de comunicación. Sobre esa base, el objetivo prioritario de este trabajo es proponer un marco original que atiende los canales por los cuales los jóvenes chilenos conocieron y aprendieron sobre el hip-hop, y las condiciones específicas que permearon el funcionamiento e interacción entre cada uno de ellos.

2. EL ACCIONAR DE LA DICTADURA MILITAR A NIVEL CULTURAL Y ARTÍSTICO

En el momento en que el hip-hop llega por primera vez a Chile el país estaba sometido a los designios de una dictadura cívico-militar que cedería el poder recién para 1990, después de tener lugar un plebiscito en el cual se resolvió entre la continuidad de Augusto Pinochet como jefe de Estado y Gobierno o el retorno a la institucionalidad democrática. Dado este complejo escenario político, es oportuno interrogarnos si acaso el contexto tuvo incidencia en el proceso que nos interesa, ante la enorme influencia que ejercía el Gobierno de facto sobre diferentes esferas de la sociedad chilena. Como fue apuntado con anterioridad, para algunas investigaciones especializadas el hip-hop articuló el descontento y rabia de muchos jóvenes –especialmente aquellos pertenecientes a un estrato socioeconómico bajo–, quienes requerían de un tipo particular de música que les permitiera expresar tales emociones y desconciertos. Empero, ¿fueron efectivamente los propios jóvenes chilenos quienes tuvieron la suficiente agencia para abrazar esta cultura musical como aparato contrahegemónico?, ¿o fue más bien la propia dictadura militar la responsable de generar las condiciones precisas para el desarrollo de una música gestada fuera de nuestras fronteras? Si, como se describirá más adelante, el hip-hop había surgido con bastante anterioridad en el mundo, ¿por qué no se conoció años antes en Chile?

La dictadura militar chilena ha sido ampliamente abordada. Son varios los temas que emanan de su profundización, entre los que se cuentan las violaciones a los derechos humanos, la diáspora de chilenos por el mundo, la resistencia social y artística, el modelo económico, entre varios más. En consecuencia, muchas interrogantes se han planteado, pero también han surgido algunas certezas, como

aquella que versa sobre la profunda transformación que experimentó la sociedad chilena si se la compara con los años previos al golpe de Estado. Para Sterne (2013), inmediatamente sucedido este hito Augusto Pinochet se encargó de generar la atmósfera precisa para la validación de su proyecto, el cual tenía como base la refundación de un Chile que supuestamente había sido socavado por el Gobierno socialista de Salvador Allende. En este sentido, Moulian (citado en Donoso, 2019) agrega que en dicha empresa desempeñó un rol sustancial la imposición de los símbolos propios como artilugios de ratificación ética (17). Fue concretamente en las postrimerías de los años setenta y comienzos de los ochenta cuando se logró afianzar un nuevo orden nacional, tanto por la ratificación del neoliberalismo como modelo económico como por la promulgación de una nueva Constitución Política (Sterne, 2013: 223).

Pero la transformación de Chile no solo se vislumbró en un ámbito político. De igual manera se expresó en otros campos de la sociedad. Por ejemplo, la cultura y las artes experimentaron desde un primer momento la severidad de un régimen en extremo autoritario que, por ende, acabó afectando sus respectivas estructuras. Donoso (2019), en su trabajo sobre la institucionalidad cultural durante el período de dictadura militar, apunta que siempre estuvo presente la noción de *apagón cultural* dada la rigurosa censura, violencia y estrategias de silenciamiento que aquejaron a muchos artistas e intelectuales chilenos (p. 53) –probablemente el caso más simbólico del aparato represivo resulte ser el asesinato del cantautor y director de teatro Víctor Jara–. Siguiendo esta lógica, agrega, un alto número de artistas debieron partir al exilio, y quienes pudieron quedarse tuvieron que forzosamente atenerse a la autocensura como estrategia de supervivencia (p. 53). Por tanto, aun cuando muchos ciudadanos chilenos siguieron recurriendo al trabajo de artistas prohibidos –acción que Sterne (2013) denomina *batallas por la memoria*, y que alcanzarían un apogeo durante el período 1983-1986 cuando se agudizaron las protestas en contra del régimen (pp. 321-322)–, lo que primó durante casi la totalidad de este arco temporal fue el silenciamiento de aquel arte considerado como desintonizado con los valores que articulaban la supuesta renovada versión de Chile.

En suma, en los primeros meses de régimen dictatorial se implantó un sistema de control totalitario de la producción artística y cultural y, con ello, se incubó un sentimiento de terror entre la población con la finalidad de promover medidas de autocensura. La implementación de estas condiciones se realizó en circunstancias de emergencia, sobrepasando todo tipo de institucionalidad legal y con el ánimo de destruir cada elemento proveniente de la Unidad Popular, dentro del plan de eliminar el proyecto socialista en la mentalidad de los chilenos. De esta manera, por distintos ámbitos se logró la desmovilización social y establecer un control total sobre la producción artística y cultural durante los primeros meses

del régimen, el que luego de difundir el terror masivo entre la población, hacia 1974 buscaría institucionalizar los procedimientos de control y censura del arte chileno (Donoso, 2019: 53).

En sintonía con lo anterior y desde una perspectiva netamente musical, Jordán (2009) afirma que aun cuando nunca se acreditó la existencia de alguna normativa oficial sobre la prohibición de determinados artistas, canciones o instrumentos musicales, sí se presentó una metódica censura durante el período 1973-1986, ya sea por parte de organismos oficiales del régimen como desde el accionar ilegal. En consecuencia, se pudo apreciar un evidente clima de indeterminación respecto de la música, ejemplificado en que aquellas músicas catalogadas como «de resistencia» pudieron transitar continuamente entre los espacios público y privado.

En esta misma senda, los medios de comunicación fueron raudamente sujetos a la violencia y censura sistemáticas. La *campaña del terror* fue orquestada por organismos de represión y control de la información como DINACOS (División Nacional de Comunicación Social) y DINA (Dirección de Inteligencia Nacional). Estas agencias contaban entre sus estrategias la deliberada ausencia de información oficial para así promover la autocensura entre los distintos medios (Sterne, 2013: 103). Munizaga y De la Maza (1978) aluden que una práctica común con relación a la radiodifusión chilena fue el despojar a las radios de sus respectivos propietarios, ya fuera por haber mantenido algún vínculo previo con el Gobierno de Allende o por no acatar la reglamentación de contenidos, información y opiniones consentidas (p. 33). Aducen que muchas estaciones eran traspasadas a distintos conglomerados económicos privados que redireccionaban las líneas editoriales en función de la publicidad y la denominada música de entretenimiento (p. 34).

Por su parte, la televisión experimentó una situación análoga ya que, si bien los canales no se privatizaron, sí fueron obligados a regirse bajo los requisitos del Gobierno de facto. El caso más axiomático probablemente sea lo que sucedió con el canal estatal Televisión Nacional de Chile, que debió omitir todo enfoque político para así atenerse a contenidos más relacionados con la diversión (Durán, 2012). Este giro que experimentó la televisión chilena fue articulado a través de la adopción de formatos televisivos afines a la cultura de masas y que previamente no formaban parte del acervo local, como *shows* musicales, telenovelas y programas de concursos (ibíd.).

Bajo estas disposiciones, tanto la radio como la televisión, los dos principales medios de difusión de arte y cultura –entre ellas, y de manera muy especial, la música–, también fueron partícipes de la referida noción de *apagón cultural*, la cual se sustentaba en las restricciones e intimidación y por abrazar la cultura de masas a la que comúnmente se acusa de evadir, desmovilizar y despolitizar.

Y así se afianzó el régimen. Levantó símbolos culturales para denotar el nuevo Chile en vías de modernización, al tiempo que asociaba esta imagen con un antiguo y auténtico Chile que se había perdido a causa de los políticos del siglo XX y ahora se había restaurado (Sterne, 2013: 230).

Pero el renovado semblante de Chile patrocinado por la dictadura no solo se edificó a partir de la coacción de símbolos culturales y empleo de violencia para amordazar a las representaciones opositoras. También fue esencial el modelo económico nominado por los ideólogos del régimen para sintetizar su tan ansiada refundación del país. El neoliberalismo, modelo económico caracterizado por la especulación bursátil, la acumulación de capital, la privatización de servicios básicos, el debilitamiento sindical y la concentración de la riqueza por parte de algunos pocos (Ruiz, 2013), de igual manera manifestó su influencia en las estructuras que sostenían a la sociedad chilena del período. En los campos mencionados se expresó, por ejemplo, en la privatización de la gestión cultural (Donoso, 2019) y autofinanciamiento, competitividad mercantil y optimización de recursos para el caso de los medios de comunicación (Munizaga y De la Maza, 1978; Durán, 2012; Donoso, 2019).

Como corolario, se presentó una diversificación de los agentes culturales y referentes artísticos en el país, con la consecuencia adicional de que un sector importante de la ciudadanía se manifestó aún hacia formas sintonizadas con el trasfondo ideológico en que se soporta el neoliberalismo –ya sea voluntaria o casualmente–, como lo son el entretenimiento, el capital, la modernidad y la globalización. Quienes estarían más influenciados por esta lógica serían la generación de jóvenes chilenos que se hizo visible desde los primeros años de la década de 1980, quienes reclamarían su espacio en la sociedad con gustos localizados, especialmente en lo referido a la música.

3. LA GENERACIÓN OCHENTERA Y SU DISCONFORMIDAD E INCLINACIÓN POR DETERMINADAS SONORIDADES

A raíz de la superposición de autoritarismo y neoliberalismo, dos de las etiquetas más emblemáticas de la dictadura de Augusto Pinochet, para 1980 muchos chilenos no tenían entre sus prioridades de consumo cultural y artístico –o de música en particular– la necesidad imperiosa por identificarse y/o expresarse a través de sus discursos sociopolíticos. Fue en este marco que se produjo el arribo de culturas musicales foráneas. Entre ellas no solo se cuenta el hip-hop, sino que también el pop, la *new wave*, el thrash metal, el reggae, el punk y el postpunk. Tales categorías luego serán incluidas por algunos jóvenes de la época como marcas identitarias, tanto desde una escucha cuanto como práctica musical.

Contardo y García (2015) sostienen que posterior a 1982 en Chile, año marcado por una profunda crisis económica, se comienza a avizorar en espacios propios de la juventud la urgencia por nuevas músicas que articularan de mejor manera el sentir juvenil del momento. Por su parte, este se encontraba imbuido en una identidad cultural remitente a la globalización, y cuya aplicación a la música se manifestaba a través de estilos que basaban su estética, performance y discurso menos en una reflexión política que en una expresividad corporal, modernidad tecnológica y visualidad y discursividad diferenciadas de una configuración adulta. Este enfoque se desarrollaba en correspondencia con la recurrente idea de entretenimiento que se hacía presente especialmente en los medios de comunicación masiva (radio y televisión).

Fue en esas fiestas, escuchando a esas insufribles bandas (que podían tener llamativos nombres, pero apenas se sabían los acordes) y bailando al compás de B-52, Talking Heads, Duran Duran y Depeche Mode, que se rieron del lamento cantado con el que se abrazaban en las peñas sus contemporáneos. Y si alguna vez llegó hasta allí un hippie de pelo largo y chomba, rápidamente se dio cuenta de que necesitaría un cambio de *look*. La lana no se llevaba, y el pelo era mejor si se levantaba con gel. Había que sobrevivir a los setenta y no sería sentados alrededor de una mesa, sino de pie, porque sí, ha salido un nuevo estilo de baile (¿y quién no lo sabía?) (Contardo y García, 2015: 213).

En efecto, para principios de la década de 1980 se hizo explícito en Chile un cambio generacional en lo que respecta a un segmento etario adolescente-juvenil, dado que aquel grupo que vivenció conscientemente los acontecimientos de 1973 se podía definir como adulto en casi su totalidad. Por consecuencia, los «nuevos jóvenes» se hicieron notar a través de la proyección de símbolos culturales distinguibles, entre los cuales la música tuvo una excelente posición al interior de la debida estructura identitaria. Como afirman Clarke *et al.* (2014), la música, la vestimenta, los pasatiempos, el estilo, el consumo y la forma de relacionarse con el ocio son elementos que resultan claves al momento de definir la pertenencia a una subcultura (p. 65) –tal como así podría ser catalogado aquel grupo que estaba haciéndose visible durante la temporalidad en cuestión–.

Pero esta identidad no solo se pronunciaba en positivo, es decir, emergía sin conflictos con respecto a otros grupos sociales articulados desde la música, sino que también basaba su identidad con relación a una férrea oposición a formas que de igual modo podrían haberse incluido como parte del acervo musical juvenil de la época. El principal punto de desencuentro estaba representado por el Canto Nuevo, un movimiento musical que se definió en su momento como continuidad de la Nueva Canción Chilena (Díaz, 2007), pero que gracias a su estilo altamente codificado en lo que se refiere a letras lograba eludir el implacable control que ejercía la dictadura; junto con el denominado *boom andino*, constituyeron el

conjunto de expresiones musicales divergentes que pudieron desarrollarse durante los años en que se extendió el Gobierno de facto (González, 2017: 280). La que en su momento fuera conocida como *música lana* se desarrollaba principalmente en espacios intelectualizados, como facultades universitarias, peñas folklóricas y actos de repudio a la dictadura.

Para Rimbot (2006), la *canción nueva* (categoría que utiliza para agrupar a la Nueva Canción Chilena y el Canto Nuevo) se estableció como un legítimo canal de expresión para dar forma a la función social del artista/músico chileno (p. 26). Desde su perspectiva, este énfasis quedaba mejor graficado en aquellas canciones de constitución programática, vale decir, los denominados *manifiestos*, pues este tipo apelaba a un fundamento ideológico de corte social (p. 33). Especialmente el Canto Nuevo, por haber tenido lugar durante los años de dictadura, «(puso) de manifiesto el lugar que el autor atribuye a la canción en sí, es decir, a la canción como medio predilecto de expresión popular, en contextos en que se reprimen las palabras» (p. 36).

No obstante, y de alguna u otra manera, esta discursividad ponía en la órbita del mundo adulto tanto a los artistas como a las audiencias asociadas a estas formas musicales. Desde este prisma, la política, la conciencia social, la búsqueda por la autenticidad, la riqueza tímbrica, la correcta ejecución instrumental, la poesía, entre otros elementos característicos, no constituyeron objeto de deseo para un importante sector de la juventud chilena del período. Esto provocaría que dichas músicas fueran catalogadas por aquella nueva generación como profundamente desintonizadas con su propia definición de lo que era lo *juvenil*. El periodista Emiliano Aguayo analiza en perspectiva lo que acontecía con el panorama de la música popular juvenil durante los años ochenta en Chile.

Entonces, claramente es una generación que quieren hacer la música post Pinochet, porque sabían que el caballero se iba, que lo mataban, que iba a ser derrocado, que iba a haber un plebiscito. Sabían que en algún momento eso iba a pasar. Pero ellos no querían perder su juventud esperando eso. No querían, como dice Claudio Guzmán (vocalista de la banda de pop chileno Q.E.P.), seguir cantando con los ojos cerrados. Querían abrir los ojos, vestirse de colores, y hacer bailar a la gente que lo estaba pasando tan mal (Entrevista en *Cassette, la historia de la música chilena: pop*).

El despliegue de renovadas sonoridades juveniles durante los años ochenta en Chile es un tema que ya ha sido abordado por González (2017). Si bien el musicólogo chileno se refiere específicamente al tópico del *pop*, se subentiende que utiliza la categorización para aludir a diferentes formas musicales del tipo comercializable y altamente mediada, por tanto, su mirada es funcional a esta investigación. Afirma que este fenómeno musical se extendió a lo largo de toda la década y que desde un primer momento fue inmune al aparato represivo, sea bien

por el desinterés de los propios músicos por inmiscuirse en asuntos sociopolíticos como por rehuir a través de un uso vanguardista del lenguaje musical (p. 280). Para la audiencia nacional del pop, entonces, esta categorización se erigió como una válida reivindicación de la entretención (p. 281).

Por su parte, la *gran* industria discográfica también respondió al llamado de los renovados y modernos gustos musicales que se vislumbraban al contratar a varios músicos nacionales. El año más simbólico de este *boom* por el pop en Chile fue 1986, ya que grandes sellos, como EMI, CBS, Músicavisión y RCA, apostaron por la escena musical chilena en general (Ponce, 2019: 32). Inclusive Alerce, un sello chileno identificado con la canción social y políticamente comprometida, otorgó un espacio a propuestas musicales cercanas al nuevo paradigma, como así fue el caso del pop, el rock, el jazz, el rap y el punk. Este accionar iba de la mano con el mayor desarrollo y acceso a la tecnología; se abarataron los costos tanto en materia de equipos de sonido e instrumentos como en la producción musical (González, 2017: 280). En síntesis, con el involucramiento de la industria discográfica se acabaría por afianzar el ascenso de algunas formas musicales que hasta hace algunos años no tenían presencia en la sociedad chilena.

Ahora bien, lo acontecido con la música juvenil durante los años sesenta en Chile nos entrega un antecedente concreto sobre un fenómeno que se presentó con algunas características similares, pues en dicho lapso el sentido y el gusto de ese segmento etario también estuvo influenciado por referentes musicales extranjeros. El estudio de Lamadrid y Baeza (2017) sobre el consumo juvenil de aquella época indica que este se caracterizó por la hegemonía en los rankings de cantantes melódicos latinoamericanos y europeos, junto con exponentes extranjeros del rock (p. 79). Advierten que la materialización de esta recepción estuvo cristalizada por la consolidación de la cultura de masas (principalmente de la industria del entretenimiento norteamericana y europea) y un expresivo desarrollo en lo que concierne a medios de comunicación e instrumentos musicales (p. 70). En consecuencia, se sustenta la tesis sobre «una construcción de identidad para este grupo social, que busca reconocerse en los códigos de la modernidad internacional donde los nuevos géneros musicales expresan a una juventud descontenta con las normas tradicionales de la sociedad adulta» (p. 90). De tal modo que queda expuesta una correlación con la coyuntura del arribo del hip-hop a Chile, tanto por el interés de los jóvenes de incorporarse a la modernidad internacional como por el deseo de diferenciarse del mundo adulto.

Aun cuando existan diferencias notorias entre ambos arcos temporales, como por ejemplo en lo que atañe a estructuras sociales y morales, modos de escucha, tecnologías de grabación, acceso a la información, contexto cultural, entre otros, no se puede soslayar el hecho de que ambos tipos de jóvenes buscaban respuestas musicales que, preliminarmente, no se encontraban en su propio territorio. Un

fenómeno que se presentó durante todo el siglo XX en Chile, pero en el caso de los ochenta esa búsqueda puede haber resultado más factible frente a la injerencia de un Gobierno que estaba predispuesto a fomentar un tipo particular de consumo cultural/musical. Así, el enlace de estos factores habría generado un escenario propicio para que se articulara un gusto por formas musicales que tienden a desplegarse al interior de la cultura de masas, y que, por corolario, se relacionan estrechamente con la noción de entretenimiento, como aconteció en un primer momento con el hip-hop en Chile.

4. LOS CANALES DE INFORMACIÓN QUE ARTICULARON LA RECEPCIÓN Y EL APRENDIZAJE DEL HIP-HOP EN CHILE

La abundante bibliografía y los numerosos registros documentales audiovisuales procedentes desde Estados Unidos localizan el origen del hip-hop a inicios de los años setenta en el Bronx, barrio ubicado en la periferia de Nueva York. Con insistencia también se remarca la tesis sobre el surgimiento en respuesta a un contexto caracterizado por profundas dificultades de índole social que afligían sobremanera a una población constituida, en su mayoría, por personas de origen afroamericano y latino. Los problemas de delincuencia, disputas territoriales entre pandillas, vandalismo, alcoholismo, drogadicción, incendios intencionales, deserción escolar, entre otros, habrían sido consecuencia directa del hacinamiento y segregación racial que devino ante la implementación de planes reguladores durante los años cincuenta en la ciudad, que compelieron al desplazamiento de una gran cantidad de personas hacia zonas adyacentes (Chang, 2015: 23). Shapiro (2014) afirma que la precaria situación en varias zonas de Nueva York durante la época fue producto también de la cuantiosa migración de trabajadores no calificados desde otros puntos del país, quienes llegaron a insertarse a un ya inestable escenario laboral, incrementando el desalentador panorama de la ciudad (p. 12): «Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del hip-hop surgiría, precisamente, de la falta de trabajo» (Chang, 2015: 25).

Si para muchos hablar de hip-hop es sinónimo de espacios y sujetos marginales, también es común la alusión a prácticas artísticas que se desarrollan en la urbe. En efecto, el término hip-hop habría sido acuñado por primera vez por el reconocido DJ del Bronx Afrika Baambaata, a razón de agrupar bajo un mismo apelativo diferentes expresiones artísticas que confluían en el mencionado barrio, pero también a modo de inducir un cambio en la mentalidad de la juventud que ayudara a transitar desde la violencia hacia la unión a través del arte (Gosa, 2015: 60-61). A partir de esto último, el hip-hop viene a ser una cultura urbana y juvenil constituida por cuatro elementos básicos: el break dance, el DJ, el rap y el grafiti

(arte visual). Si bien estas prácticas artísticas poseen un historial, exponentes y estética propios, se reconoce que cada una de ellas pertenece a un mismo conglomerado cultural: el hip-hop. Cabe además esclarecer que el rap (género o práctica musical) ha acabado por hegemonizar a esta cultura (Katz, 2012: 70) al punto de que en la actualidad el concepto de *hip-hop* evoca la mayoría de las ocasiones una dimensión exclusivamente musical. Tal como afirma Quitzow (2005), los mayores ingresos que genera la industria de la música han provocado que el rap haya invisibilizado a los otros tres elementos (p. 4).

A inicios de los años ochenta el hip-hop en su completa identidad artística, performativa y estética hizo su ingreso a la industria cultural norteamericana. Así, la televisión y el cine serían los primeros espacios en donde jóvenes de latitudes distantes al Bronx lograron conocer el hip-hop, permitiendo, por consecuencia, asimilar las distintas subjetividades de esta cultura. En el caso particular de Chile, una de las cuatro expresiones artísticas fundamentales mencionadas arriba generó mayor interés durante aquella etapa temprana y acabó identificando profundamente a la primera generación de hiphoperos chilenos.

Ha salido un nuevo estilo de baile
Y yo no lo sabía
En las discos todos lo practican
Pero yo no voy a las discos
Lo anunciaron por la televisión
Pero yo no veo televisión
Lo anunciaron por la radio
Pero yo no escucho la radio

En 1987 el grupo chileno Emociones Clandestinas popularizó «El nuevo Baile», canción que daba cuenta del *boom* que estaba generando el break dance entre la juventud nacional. Tal como revela este extracto de la letra, el novedoso baile circulaba por espacios que pueden ser catalogados como *mainstream*, entre los cuales se cuentan medios como la televisión y la radio. Para varios de quienes atestiguaron este auge del hip-hop, pero especialmente del break dance, fue gracias a la televisión local que se pudo conocer en Chile esta particular forma de expresión corporal. Por lo tanto, la inaugural aproximación al hip-hop en Chile estuvo mediada por el que probablemente haya sido el principal medio de comunicación y entretención durante los años ochenta. Eduardo «Lalo» Meneses, uno de los precursores del hip-hop en Chile y miembro histórico de la pionera banda Panteras Negras, apunta el rol fundamental de la televisión en este proceso de recepción.

Es paradójico que haya sido la televisión de Pinochet la que nos permitió saber lo que eran el break dance (sic), el rap, el grafiti, los DJ: toda esa cultura callejera que había nacido diez años antes en las calles de Nueva York, de Los Ángeles, de Florida;

en guetos gringos plagados de afroamericanos y latinos, y que contenía una mirada social crítica y, a veces, subversiva. Pero así fue, y, para mí, encontrarme con ese mundo a los catorce años me abrió un camino sin vuelta atrás (Meneses, 2014: 10).

En efecto, para la autodenominada *vieja escuela* del hip-hop chileno, es decir, los que vivenciaron aquella primera etapa basada en el agrado casi exclusivo hacia el break dance, el hito fundacional tuvo lugar en octubre de 1984 en el histórico y afamado programa de entretenimiento y servicio social *Sábados Gigantes*. En uno de sus tantos segmentos de novedades, en virtud de que este show se extendía aproximadamente por seis horas ininterrumpidas, se exhibió una performance de break dance a cargo de dos bailarines (presentados como Pavón y Clemente)¹. Y pese a que en aquella jornada se develó solo una de las cuatro expresiones artísticas fundamentales, y que además no se presentaron otras características de la cultura como, por ejemplo, una vestimenta *ad hoc* al código estético de los b-boys y b-girls², o que la debida performance no haya seguido la narración habitual del break dance –la *entrada*, el *footwork* (soportar el peso del cuerpo a través de los brazos), el *spin* (realizar giros de cabeza o de hombros), el *freeze* (suspender la expresión corporal por un lapso acotado) y la *salida* (retornar a la verticalidad y abandonar el círculo o escenario donde ocurrió la performance) (Jenkins, 2015: 125)–, de todas maneras, los jóvenes chilenos que sintonizaron el show conducido por *Don Francisco* asimilaron como hip-hop lo observado aquel rememorado día.

Aquella histórica performance de break dance fue el punto inaugural del desarrollo del hip-hop en Chile. Otros programas de televisión también reprodujeron el explícito interés que suscitó esta forma de expresión corporal, especialmente entre la juventud chilena. En este sentido, los principales espacios en que se siguió visualizando hip-hop fueron aquellos que tenían como primordial grupo de consumo a los jóvenes. Así aconteció, por ejemplo, con los programas de videos musicales que, pese a lo desfasados que podían estar con respecto a la difusión de algunos *singles* a nivel del mundo anglosajón (Contardo y García, 2015), igualmente marcaron tendencia y contribuyeron a la masificación de esta y otras culturas musicales.

Sobre esto último es oportuno señalar que, durante la temporalidad estudiada, y como posible justificativo del gusto localizado por el break dance en una primera instancia, se desplegaba un explícito interés en Chile por aquel tipo de danza que se encontrara inserta en la industria cultural. Este *boom dancístico* puede que haya sido inducido por el ascenso en la industria de la música de algunos cantantes de pop anglo que tenían al baile como elemento capital de sus respectivas performances; el caso de Michael Jackson parece ser el más significativo para los

1. <https://www.youtube.com/watch?v=JXD24kbker0&t=2s>.
2. Bailarines de break dance.

primeros hiphoperos chilenos³. Este tipo de material circulaba permanentemente por distintos espacios televisivos, lo cual contribuyó al interés por formas de expresión corporal descritas en el momento como modernas. Otro integrante de Panteras Negras corrobora la tesis sobre el protagonismo de la danza como eslabón del hip-hop en Chile.

Personalmente, el break dance fue más allá porque yo era uno de los tantos fans de Michael Jackson. Con él tuve la experiencia de la búsqueda artística, que es la danza, el baile, el break dance, el robot (forma de bailar). En un principio, a pura imitación de la televisión. Era la novedad. [...]. Al principio todos estaban bailando. Recuerdo de llegar a la plaza de Renca en el año 1985 donde vi a grupos de bailarines, de gente bailando en círculos, los cuales se hacían para que se bailara el break dance. Vi harto círculo de gente bailando, haciendo danza, y se fue generando una amistad con algunos más, lo cual es como la vieja escuela del break dance en Chile (Daniel Fernández, comunicación personal, 20 de noviembre de 2017).

Un segundo canal de información que hizo posible la recepción del hip-hop en Chile fue el cine. De hecho, una de las más firmes convicciones sobre el florecimiento del hip-hop chileno es aquella que atiende el papel esencial que ocuparon algunas películas para la configuración de las distintas subjetividades, entre las cuales se cuenta la identidad visual (principalmente vestimenta), los modos de socialización y expresión y las diferentes prácticas del quehacer artístico asociado, entre otras.

En los años ochenta, la dictadura militar continuaba aplicando un férreo control sobre el arte. En el caso del cine, para que una película pudiera ser estrenada debía inexorablemente contar con la venia de un consejo cinematográfico encargado de supervisar que los contenidos no simbolizaran una crítica al régimen (Donoso, 2019). Pero, en general, el cine hollywoodense que mostraba expresiones de hip-hop no tuvo mayores impedimentos para ser exhibido en salas de cine nacional ni, posteriormente, en la televisión local. La visualización de los filmes que mencionaré a continuación expone un destacado papel de la música, en virtud de que la narración se articula principalmente a partir de lo visual y audible, a diferencia de lo que podría suceder en otros en que el protagonismo recae en los diálogos hablados. Desde este prisma, los jóvenes chilenos pudieron ahondar en aquello que las performances televisivas de break dance no fueron capaces de exponer con total claridad, tanto por el acotado espacio que los programas les otorgaban para manifestarse en plenitud, como posiblemente por la asociación con sujetos marginales.

3. Muñoz (2018) también indica la importancia de Michael Jackson para generar interés por el break dance en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, durante los años ochenta (p. 5).

Ahora bien, las películas más citadas o mejor recordadas por los primeros hiphoperos chilenos son *Beat Street* y *Breakin* –ambas son de 1984, pero visualizadas en el país recién un año después–. La primera indicada relata las experiencias de un grupo de jóvenes neoyorkinos del Bronx quienes articulan sus relaciones interpersonales en función de la escucha de rap, creación de música (DJ), plasmar grafitis en lugares de difícil acceso y, sobre todo, las batallas de break dance entre *crews* (símil de pandilla, pero aplicado a un contexto de hip-hop). Mientras que la segunda prioriza la práctica y estética del break dance, desatendiendo las otras expresiones vinculadas y entregando, en consecuencia, una mirada del hip-hop bastante más limitada que la primera película. Sin embargo, y pese a que *Breakin* contó con un nivel de popularidad inferior a *Beat Street* en Chile, igualmente es considerada como elemento cardinal en la recepción inicial del hip-hop por el enorme interés que suscitaba el break dance durante el período.

Otro factor valioso de estas películas con temática en el hip-hop es que el hilo argumental de ambas le otorga un espacio significativo a la competitividad desde la práctica artística. Varias escenas presentan batallas en los referidos quehaceres, a manera tanto de socializar como de requerimiento para acrecentar las habilidades. Una cualidad que, según Katz (2012: 44), es inherente a la cultura hip-hop. Por tanto, se esboza a modo sutil una estética pandillera, sobre todo en el break dance, sea bien desde la vestimenta al portar elementos distintivos para dar cuenta de la *crew* a la cual se pertenece, como al ejecutar una performance corporal que evoca constantemente un aura de confrontación, tal cual se tratara de una pelea callejera. Esto respaldaría la tesis de Frith (2014) sobre el break dance como significado de la urgencia social de la época y el contexto del cual emerge (p. 387).

Ergo, los jóvenes chilenos se sintieron cautivados por esta estética comúnmente identificable con los barrios bajos, en virtud de que muchos de ellos residían en espacios segregados como lo eran las *poblas* (abreviación de población, tipo de vivienda social construida por el Estado de Chile). Además, este énfasis competitivo y de agresividad simbólica era atractivo también desde una dimensión filosófica, en el sentido de que les permitía cultivar un estilo de vida que tenía como centro a la *danza urbana*, y que por ende los impulsaba a acrecentar las destrezas pues aquello les otorgaba una mejor posición en la estructura social a la cual pertenecían. A la luz de estos antecedentes, el cine fue fundamental para inculcar este enfoque del hip-hop en la juventud chilena, pero también lo ha sido en años posteriores para introducir nuevas tendencias, como así aconteció con las batallas de improvisación de rap durante los primeros años de la década del 2000 (Rodríguez, 2019: 70).

En tercer lugar, está el canal de información que establecieron los exiliados políticos de la dictadura una vez que estos pudieron retornar al país. Debo especificar que dicho accionar estuvo representado más bien por los hijos de quienes

fueron exiliados por la dictadura. Estos niños y jóvenes no poseían la condición formal de exiliado político como sus progenitores, lo cual los habilitaba para hacer libre ingreso a Chile. Pero, así y todo, se subentiende que el exilio repercutía en su respectiva historia de vida e identidad. Por ende, se les caracterizó en esta investigación como integrantes de dicha categoría.

Justamente, aquel grupo de cultores históricos defienden que los exiliados de la dictadura fueron uno de los engranajes indispensables para la conformación local de la escena del hip-hop. El capital cultural que portaba este grupo de jóvenes fue rápidamente divulgado, permitiendo ampliar y actualizar el conocimiento sobre el hip-hop que se tenía en Chile. Es preciso recalcar que por aquellos años era obvia la distancia comunicacional entre países, a lo cual, si se deseaba profundizar en saberes artístico-culturales surgidos fuera de las fronteras del país, se debía infaliblemente contar con el capital económico suficiente que permitiera adquirir insumos musicales (discos, casetes, revistas) desde tiendas especializadas y/o viajar al extranjero y traer consigo este tipo de material. Es en este panorama en que se insertaron los exiliados políticos, resultando ser de enorme valía para quienes estaban interesados en seguir acumulando conocimiento, especialmente sobre la práctica de las otras formas de expresión artística vinculadas al hip-hop.

Los retornados, la gente que llegó de afuera con la idea más clara sobre el hip-hop, ellos eran los que nos nutrían a nosotros. Ellos habían vivido el hip-hop en países más avanzados. Entonces, nosotros decíamos: ¡también queremos saber! Ellos, por ejemplo, sabían algunas técnicas de break dance que acá no se sabían. También conocimiento sobre rap y grafiti (Daniel Fernández, comunicación personal, 20 de noviembre de 2017).

Varios testimonios hacen alusión a un hiphopero en particular, quien habría tenido un rol fundamental en el consignado proceso; Jimmy Fernández se inició en la práctica del break dance y el rap en Italia y, posteriormente, se radicó en Panamá, país que cuenta con una fuerte influencia cultural de Estados Unidos. Fernández, previo a ser el líder de una de las bandas pioneras del hip-hop chileno, La Pozze Latina, fue un destacado y reconocido b-boy que no solamente acudía a distintos enclaves del hip-hop santiaguino a competir en batallas de break dance, sino que además solía officiar en muchas ocasiones de *instructor* del hip-hop. Los relatos indican que este introdujo por primera ocasión otros elementos artísticos de la cultura como el *beatbox* (percusión que emula el sonido de una batería a través de partes de la cavidad bucal), el *tag* (firma en grafiti) y el *freestyle* (improvisar rimas sobre una base musical). Además, de su enseñanza se desprenden también códigos intersubjetivos como lo son la expresividad corporal del hiphopero (formas particulares de saludarse) y vestimenta, junto conocimiento sobre la coyuntura y luchas históricas que ha defendido el hip-hop en su versión internacional. El propio Fernández rememora su primera aproximación con el hip-hop chileno, hecho que

concitó su atención sobre la desactualización existente en relación con los países en que había residido previamente, pues en ellos ya se presentaba una práctica concreta del género musical (rap), de la que Chile carecía en aquel momento.

Cuando yo llegué a Chile en el '87 había un puñado de tipos que bailaban, pero que no bailaban como se estaba bailando en otros lados, bailaban como en el año '84. Era como una fotografía antigua, en sepia. Eso era el hip-hop acá. Yo traje unos libros gruesos que me traje de afuera, vinilos, casetes, VHS. Traje también muchos pasos que acá la gente nunca había visto. El *beatbox* también, de repente yo comenzaba a hacer *beatbox*: ¡Oh que suena bacán! No cachaban sobre *beatbox*. Yo les expliqué a ellos de qué se trataba esto, lo que había detrás de la Zulu Nation, de cómo agruparse, ¿me entiendes? Cómo identificarse, cómo darse la mano entre uno y otro. El comenzar todo esto, el armar un cuento, la llegada del hip hop en definitiva acá (Jimmy Fernández, comunicación personal, 27 de septiembre de 2017).

Con el golpe de Estado de 1973 se inició la más grande diáspora de chilenos por el mundo en la historia. Hasta el momento no existen cifras oficiales de cuántos debieron abandonar forzosamente el país, porque muchos fueron expulsados de modo extraoficial y porque esto ocurrió en diferentes momentos durante la dictadura (Lavín y Varas, 2013: 52). Aun cuando muchos se radicaron íntegramente en sus países adoptivos, otros tantos decidieron regresar con sus respectivas familias una vez que el régimen de Augusto Pinochet accedió a su retorno. Entonces, muchos de estos chilenos afrontaron un entorno que les resultaba extraño. Los padres, porque Chile había cambiado demasiado desde su destierro; los hijos, porque habían nacido en el extranjero y asimilado, por ende, la cultura de sus respectivos países adoptivos.

Siguiendo esta línea, el exilio por motivaciones políticas no solo implicó el acto de expulsión en sí, sino que también subyacían a él una serie de otras dificultades tanto de índole psicológica como sociocultural, a lo que hay agregar la expectativa constante de un ilusorio retorno con que convivió la mayoría (Rebolledo, 2012: 182).

Todos llegamos a Chile y tuvimos ese choque cultural, todos trajimos esas ganas, ese gusto por la música negra, por el hip hop, que finalmente nos permitió unirnos. Obviamente tú cuando te juntas con gente buscas cosas afines, yo creo que el hecho de haber vivido afuera, estar entre comillas medio desadaptado de la sociedad, también nos ayudó en el sentido de que no encajábamos (Cristián Bórquez, comunicación personal, 25 de mayo de 2017).

Desde este prisma, la interacción descrita no solo fue provechosa para los noveles hiphoperos chilenos, sino que de igual modo para los propios exiliados puesto que la adaptación a un país desconocido como Chile resultó ser un proceso, al menos, complejo; muchos se debieron enfrentar a una crisis de identidad que

los indujo a entrar en conflicto con la sociedad chilena, su entorno personal y consigo mismos. Por consiguiente, la socialización con individuos con gustos en común fue un medio eficaz para reconstituir aquella identidad fragmentada. Además, fue una vía de integración y socialización con pares, en virtud de que la mayoría se encontraba en un rango de edad adolescente-juvenil cuando llegaron a Chile. El caso de Jimmy Fernández es, sin lugar a duda, el más simbólico de esta operación. Pero también hay otros personajes como DJ Raff, Cenzi, DJ Borna y Moog1, quienes también habrían sido determinantes para la inducción de saberes del hip-hop en Chile. Incluso una de las bandas más reconocidas de la historia del hip-hop chileno, Makiza, estuvo integrada exclusivamente por exiliados políticos, quienes abordaron los dilemas descritos en varias de sus canciones a fines de los años noventa.

En suma, la recepción y el aprendizaje del hip-hop en Chile se realizó a través de diferentes canales de información, los cuales, lejos de ser excluyentes, se complementaron entre sí para sentar las bases de la siguiente etapa de esta cultura musical en el país: la conformación de bandas y primeras grabaciones. Es importante remarcar que los dos primeros canales operaron en un contexto idóneo generado por el accionar de la dictadura militar, tanto por el autoritarismo que ejerció para silenciar ciertas formas musicales y potenciar otras como por la adopción de un modelo económico que fomentó la cultura de masas con el objeto de despolitizar y así perpetuar el *statu quo* de la sociedad chilena. A este panorama se le agregó el recambio generacional que irrumpió con un gusto localizado por expresiones musicales definidas en su momento como modernas y globalizadas, y que se distanciaran de aquella otrora música juvenil antidictadura. Por último, el tercer canal también se erigió como resultado del accionar de la dictadura. Ante este marco es oportuno interrogarse, ¿en otro contexto social, político y económico se podría haber desplegado el hip-hop en Chile con la misma factibilidad y rapidez?, ¿qué aconteció con otros países de la región con respecto a la recepción y aprendizaje del hip-hop, considerando que la exportación de esta cultura se extendió por todo el mundo?, ¿fueron estas condiciones las que impulsaron a Chile a erigirse como uno de los principales referentes del hip-hop a nivel latinoamericano?

5. REFLEXIONES FINALES

El 26 de octubre de 2018 se celebraron oficialmente tres décadas de hip-hop en Chile. El evento se realizó en el Teatro Caupolicán de Santiago y contó con la participación de exponentes del hip-hop nacional de diferentes épocas. En específico, se conmemoró la edición de la primera canción del género, «Algo está Pasando» (1988), del grupo De Kiruza. La referencia a este hito es también común de observar en diferentes medios de comunicación cuando se hace alusión

al nacimiento del hip-hop en Chile. Por tanto, se tiende a invisibilizar aquella época en que, si bien no había presencia de bandas ni tampoco grabaciones, sí se manifestaba una identificación y práctica informal de algunas de las diferentes expresiones artísticas asociadas a esta cultura. Desde mi punto de vista, esta etapa debiera contar con mayor reconocimiento pues no solamente sirve para comprender cómo surgió el hip-hop en territorio nacional, sino también para entender cómo se articulaba el gusto musical juvenil en tiempos de dictadura; el hip-hop fue solo una de las muchas músicas extranjeras asimiladas durante los años ochenta en Chile.

Lo desarrollado en este trabajo ha constituido una exploración alternativa con que comúnmente se tiende a estudiar al hip-hop chileno. Hasta el momento ha primado una visión esencialista que define rígidamente a esta cultura musical como aparato contrahegemónico para aquellos jóvenes que padecen las injusticias de un sistema económico como el neoliberalismo, el cual aflige y excluye a quienes no se rigen en los términos de su ideología. Para la consolidación de esta mirada de igual manera han contribuido los exponentes locales del hip-hop, quienes se han interesado profundamente por abordar tales problemáticas en las letras de sus canciones. No obstante, propongo que es importante considerar que, por lo menos para su etapa temprana, el hip-hop en Chile estuvo lejos de estar inducido por una discursividad política y de conciencia social –aun cuando fue un aspecto que también sería desarrollado dentro del movimiento, dado el grupo social que llegó a identificarse con él–, sino que más bien fue resultado de las circunstancias de la época y un recambio generacional.

Sí, es verdad que la dictadura militar fue determinante para que los jóvenes chilenos abrazaran el hip-hop, pero no en los términos que comúnmente se sugiere, sino más bien porque esta habría generado las condiciones idóneas para el despliegue de esta cultura musical. Como se intentó especificar en el texto, el aparato represivo que montó junto con el modelo económico adoptado indujo a crear un determinado gusto musical juvenil excluyente de ciertas formas musicales (aquellas cargadas de sentido político) y promotor de otras (aquellas inmersas en la industria cultural). Fue en este contexto que se desarrolló el hip-hop. Pero esto no lo convierte mecánicamente en una respuesta contra el régimen de Augusto Pinochet ni tampoco en un producto directo de la cultura de masas bajo un modelo neoliberal. Ambas visiones por sí solas serían reduccionistas. Más bien como una escena musical desarrollada en tiempos en que la sociedad chilena estaba bajo una continua vorágine de cambios. Entenderla desde un punto de vista más abierto flexibilizaría y complejizaría las construcciones identitarias que suelen atribuirse al hip-hop chileno, y ayudaría a entender, también, por qué esta cultura musical no solamente es atractiva para jóvenes de estratos socioeconómicos bajos, sino que llegó a permear en otras capas de la sociedad.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Chang, J. (2015). *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. y Roberts, B. (2014). Subculturas, culturas y clase. En S. Hall y T. Jefferson, *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra* (pp. 62-148). Madrid: Traficante de Sueños.
- Contardo, Ó. y García, M. (2015). *La era ochentera. Tevé, pop y under en dictadura*. Santiago: Planeta.
- Díaz, P. (2007). *El Canto Nuevo chileno*. Santiago: Editorial Universidad Bolivariana.
- Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura: Censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Durán, S. (2012). *Ríe cuando todos estén tristes. El entretenimiento televisivo bajo la dictadura de Pinochet*. Santiago: LOM.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Madrid: Paidós.
- González, J. P. (2017). *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gosa, T. (2014). The fifth element: knowledge. En J. Williams (Ed.), *The Cambridge Companion to hip hop* (pp. 56-70). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jenkins, C. (2015). The View from Below: Early Hip Hop Culture as Ironic Perception. En K. Turner (Ed.), *This is the Sound of Irony: Music, Politics and Popular Culture*. Surrey: Ashgate.
- Jordán, L. (2009 julio-diciembre). Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino. *Revista Musical Chilena*, 63(212), 77-102.
- Katz, M. (2012). *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Lamadrid, S. y Baeza, A. (2017 julio-diciembre). La recepción de la música juvenil en Chile en los años 60: ¿americanización de la juventud? *Revista Musical Chilena*, 71(228), 69-94.
- Lavín, T. y Varas, M. (2013). *El exilio de los hijos: memoria, identidad y desarraigo en hijos de retornados chilenos del exilio tras el Golpe de Estado de 1973*. Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad de Chile.
- Martín-Cabrera, L. (2016 otoño). Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013). *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, 14(1), 5-36.
- Meneses, L. (2014). *Reyes de la jungla. Historia visual de Panteras Negras*. Santiago: Ocho Libros.
- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005 diciembre). Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 23(13), 77-101.

- Munizaga, G. y De la Maza, G. (1978). *El espacio radial no oficialista en Chile: 1973-1977*. Santiago: Ceneca.
- Muñoz, S. (2018). ¿Cuándo va a «explotar»? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 1(60), 1-18.
- Olguín, F. (2019). Desde el rap a la música urbana: Apuntes del subsuelo. En D. Ponce (Ed.), *Se oía venir. Cómo la música advirtió la explosión social en Chile* (pp. 33-42). Santiago: Cuaderno y Pauta.
- Poch, P. (2011). *Del Mensaje a la Acción Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.
- Ponce, D. (2019). 30 años de la industria fonográfica en Chile (1988-2018). En S. Palominos (Ed.), *30 años de la industria musical chilena (1988-2018): Reflexiones y testimonios* (pp. 30-53). Santiago: Hueders.
- Quitow, R. (2005 otoño). Lejos de NYC: el hip hop en Chile. *Bifurcaciones*, 2, 1-13.
- Rebolledo, L. (2012). Exilios y retornos chilenos. *Revista Anales*, 7(3), 177-187.
- Rimbot, E. (2006). Autorrepresentación y manifiestos en la Nueva Canción y Canto Nuevo. *Cátedra de Artes*, 3, 25-40.
- Rodríguez, N. (2019). El ascenso del freestyle de competencia en Chile: la batalla de gallos como forma renovada de hacer y consumir el hip-hop. *Contrapulso. Revista Latinoamericana de Estudios en Música Popular*, 2(2), 65-79.
- Ruiz, C. (2013). *Conflicto social en el «neoliberalismo avanzado»*. Análisis de clase de la revuelta estudiantil en Chile. Buenos Aires: Clacso.
- Shapiro, P. (2014). *La historia secreta del disco. Sexualidad e integración racial en la pista del baile*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Sterne, S. (2013). *Luchando por mentes y corazones. Las batallas de la memoria en el Chile de Pinochet*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Tijoux, A. M.; Facuse, M. y Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis. Revista de la Universidad Bolivariana*, 11(33), 429-449.

Discografía

- Emociones Clandestinas (1987). *Abajo en la costanera* [casete]. Santiago: EMI Odeon (1987).
- De Kiruza (1988). *De Kiruza* [casete]. Santiago: Autoedición (1988).

Películas

- Belafonte, Harry (productor), Lathan, Stan (director) (1984). *Beat Street* [VHS]. Estados Unidos: Orion Pictures.
- DeBevoise, Allen (productor), Silberg, Joel (director) (1984). *Breakin* [VHS]. Estados Unidos: Metro-Goldwin-Mayer.

