



Universidad de Costa Rica

Facultad de Ciencias Sociales

Escuela de Trabajo Social

**HIP HOP EN COSTA RICA: DISCURSOS, PRÁCTICAS Y
TENSIONES**

Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Trabajo Social

FABIOLA PALACIOS MURILLO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio

San José, Costa Rica

2019

Dedicatoria

A mi mamá y mi abuelo, quienes con su apoyo, esfuerzo y cariño me permitieron estudiar en la universidad.

Agradecimientos

A mi director de tesis, Msc. César Villegas, por su acompañamiento, formación y motivación a lo largo de este proceso de investigación. A mi lectora Msc. María Fernanda Mora y mi lector Lic. Moisés Salgado, por su apoyo constante y por la pertinencia de sus aportes.

Al Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la Universidad de Costa Rica, por otorgarme una beca que permitió que esta tesis recibiera observaciones y aportes por parte de los investigadores e investigadoras del Programa Culturas, Instituciones y Subjetividades.

A las personas informantes, por compartirme sus experiencias, reflexiones, recuerdos y emociones, que fueron la base para construir esta investigación. Les agradezco el tiempo y la apertura a ser parte de este proceso.

A mi mamá, mi abuelo y mi tía Selma, que siempre me apoyaron durante esta etapa académica.

A Luciana, Leonardo y Dani, por su acompañamiento, lectura, escucha y motivación durante este proceso. A Melania, María José y Josué, por la compañía y los aprendizajes que construimos a lo largo de nuestra formación profesional.

Al sistema de educación pública, en especial a la Universidad de Costa Rica, por brindarme la oportunidad de formarme profesional y académicamente.



**UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE TRABAJO SOCIAL**

ACTA DE PRESENTACIÓN DE REQUISITO FINAL DE GRADUACIÓN No. 101

Sesión del Tribunal Examinador celebrada el día 6 de diciembre del 2019, a las 5:00 p.m. con el objeto de recibir el informe oral de la presentación pública de el:

SUSTENTANTE	CARNE	AÑO DE EGRESO
Fabiola María Palacios Murillo	B14872	II-2018

Quien se acoge al Reglamento de Trabajos Finales de Graduación bajo la modalidad de **Tesis**, para optar al grado de **Licenciatura en: TRABAJO SOCIAL**.

El tribunal examinador integrado por:

MSc. Karina Warner Cordero	Presidenta
MSc. Geanina Amaya Rodríguez	Profesora Invitada
MSc. César Villegas Herrera	Directora T.F.G.
MSc. María Fernanda Mora Calvo	Miembro del Comité Asesor
Lic. Moisés Salgado Ramírez	Miembro del Comité Asesor

ARTICULO I

La Presidenta informa que el expediente de la postulante contiene todos los documentos de rigor. Declara que cumple con todos los demás requisitos del plan de estudios correspondiente y, por lo tanto, se solicita que proceda a hacer la exposición.

ARTICULO II

La postulante hace la exposición oral de su trabajo final de graduación titulado:

"Hip hop en Costa Rica: Discursos, prácticas y tensiones".

ARTICULO III

Terminada la disertación, el Tribunal Examinador hace las preguntas y comentarios correspondientes durante el tiempo reglamentario y, una vez concluido el interrogatorio, el Tribunal se retira a deliberar.

ARTICULO IV

De acuerdo al Artículo 39 del Reglamento Finales de Graduación. El Tribunal considera el Trabajo Final de Graduación:

APROBADO () APROBADO CON DISTINCION (X) NO APROBADO ()

Observaciones: Integrar recomendaciones del Tribunal
se recomienda publicación

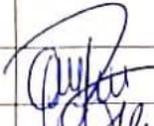
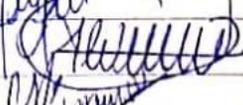
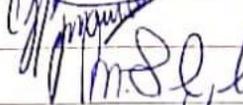
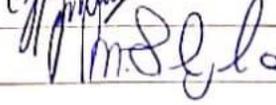
ARTICULO V

La Presidenta del Tribunal le comunica a la postulante el resultado de la deliberación y la declara acreedora al grado de Licenciatura en: **TRABAJO SOCIAL.**

Se le indica la obligación de presentarse al Acto Público de Reglamentación, al que será oportunamente convocada.

Se da lectura al acta que firman los Miembros del Tribunal Examinador y la Postulante.

A las 18:50 se levanta la sesión.

Tribunal Examinador	
MSc. Karina Warner Cordero	
MSc. Geanina Amaya Rodríguez	
MSc. César Villegas Herrera	
MSc. María Fernanda Mora Calvo	
Lic. Moisés Salgado Ramírez	

Postulante	
Fabiola María Palacios Murillo	

TABLA DE CONTENIDO

Resumen Ejecutivo	9
Introducción	10
PRIMERA PARTE:	12
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN.....	12
Capítulo I: Encuadre investigativo	13
Planteamiento y justificación del tema.....	13
1.2 Estado de la cuestión.....	16
A. Identidades y culturas juveniles	18
B. El hip hop como objeto de estudio.....	20
C. Consideraciones finales	25
1.3 Delimitación del objeto y del problema de investigación	27
1.4 Objetivos de la investigación	30
Capítulo II: Fundamentos teóricos	31
2.1 Capitalismo, cultura e industria cultural	31
2.2 Género	38
Capítulo III: Estrategia metodológica.....	41
3.1 Enfoque Cualitativo.....	41
3.2 Tipo de estudio	42
3.3 Delimitación espacio-temporal.....	43
3.4 Recolección de la información y población participante	44
SEGUNDA PARTE:	50
ANÁLISIS DE RESULTADOS.....	50
Capítulo IV: La cultura hip hop.....	51
El surgimiento del hip hop en Estados Unidos.....	51
4.1 El punto de partida: South Bronx, New York.....	51
4.2 Los <i>sound systems</i> en Jamaica.....	53
4.3 Hip hop: cuatro elementos	54
4.4 La década de los ochenta: la expansión mundial del hip hop	59
4.5 El estilo de la costa oeste: El gangsta rap	61
Conclusiones del capítulo	65
Capítulo V: Los inicios del hip hop en Costa Rica (1980-2000).....	67
5.1 Costa Rica durante la década de los ochenta y noventa.....	67
5.2 Los primeros años: la llegada del breakdance a Costa Rica	71

5.3	Los noventa: La década del rap	76
5.4	El Djing y los espacios para bailar y cantar hip hop en los noventa	84
5.5	Hip hop y skateboarding: los inicios del graffiti.....	87
	Conclusiones del capítulo	90
Capítulo VI: Caracterización de la escena hip hop en Costa Rica.....		94
6.1	Puntos de partida.....	94
A.	Los cuatro elementos	94
B.	La pertenencia al crew	96
C.	“Ser real”.....	96
D.	Competencias y beefs	98
6.2	Construcciones discursivas en torno al hip hop	102
A.	El hip hop como origen.....	102
B.	Hip hop como posible ofensiva política.....	104
C.	El hip hop como actividad moralizante.....	106
D.	El hip hop como recurso emocional.....	109
6.3	Producción material de la cultura hip hop en Costa Rica.....	110
A.	El hip hop como producto cultural.....	110
B.	Difusión del hip hop en medios de comunicación	115
C.	Las audiencias.....	115
6.4	Hip hop como fenómeno regional e internacional	116
A.	Encuentros con el hip hop centroamericano y latinoamericano.....	116
	Conclusiones del capítulo	117
Capítulo VII: La participación de las mujeres en el hip hop		119
7.1	Las mujeres en el hip hop.....	119
7.2	Aproximaciones a discursos feministas	127
	Conclusiones del capítulo	129
Capítulo VIII: Hip hop como práctica cultural competitiva		132
8.1	Las batallas de rap en Costa Rica.....	132
A.	Red Bull Batalla de Gallos.....	132
B.	La Liga Rapquicia.....	133
C.	La Batalla de Maestros (BDM) Gold.....	134
8.2	La batalla de rap como espectáculo.....	135
8.3	Masculinidades en disputa	138
8.4	El escenario de la batalla.....	142
8.5	Las batallas de breaking	143
	Conclusiones del capítulo	144

Capítulo IX: Reflexiones en torno a la estética hip hop	145
9.1 Construcción de un estilo a través del cuerpo	145
9.2 La vestimenta en el hip hop	147
9.3 La producción del espacio desde el graffiti	152
Conclusiones del capítulo	155
TERCERA PARTE:	156
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	156
Capítulo X: Conclusiones y recomendaciones	157
Conclusiones finales	157
Recomendaciones para futuras investigaciones	160
Referencias bibliográficas	163
Anexos.....	171

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1. Participantes de la primera fase de investigación.....	45
TABLA 2. Participantes de la segunda fase de investigación.....	46
TABLA 3. Detalle de las observaciones de modalidad participante realizadas durante la investigación.....	47

RESUMEN EJECUTIVO

El hip hop es un movimiento cultural que surgió en New York en los años setenta en un contexto de pobreza, discriminación racial y segregación urbana. Fue una respuesta contestataria por parte de personas afrodescendientes y latinoamericanas ante la gran exclusión que vivían en ese momento y ante la necesidad y la demanda de contar con espacios para la expresión cultural y artística.

Esta investigación constituye una primera aproximación al estudio del hip hop en Costa Rica, partiendo de un análisis de los cuatro elementos que lo componen: el graffiti, el rap, el djing y el breaking. Se estableció como problema de investigación la siguiente interrogante: *¿Cómo se configuran los procesos de producción cultural de hip hop en Costa Rica, a través de las prácticas y discursos que construyen sus participantes?*

Los fundamentos teóricos y metodológicos que sustentan la investigación, intentan entablar debates y análisis acerca de la manera en que sus participantes han formado narrativas que construyen no sólo representaciones y procesos de identificación social y cultural, sino que dan cuenta de la manera en que los procesos culturales se asocian con la estructura económica, las transformaciones políticas y el género.

La investigación tiene tres apartados: la primera parte corresponde al diseño de la investigación, en donde se exponen las primeras aproximaciones que se establecieron para abordar el tema de estudio, una segunda parte en donde se desarrollan los hallazgos y resultados y una tercera parte en donde se describen las principales conclusiones y las recomendaciones para futuras investigaciones.

Los principales resultados y hallazgos de la investigación se relacionan con el análisis de las narrativas y discursos que los participantes y las participantes han construido alrededor del hip hop. Este estudio se concentró en abordar problemas asociados con la búsqueda de los orígenes del hip hop en Costa Rica y algunas de sus principales características actuales, entre las cuales se incluyen los procesos de producción y difusión, apropiación y reproducción de estilos y discursos, la participación de las mujeres en este movimiento, la configuración de masculinidades, el papel de las batallas de rap así como otras tensiones asociadas con el espacio urbano y el performance.

INTRODUCCIÓN

En el campo de las ciencias sociales, el estudio de la cultura y el arte constituye una labor fundamental para comprender las complejidades que subyacen en las relaciones sociales y la manera en que los procesos de representación, producción creativa y estetización, tienen implicaciones en los otros ámbitos de la vida social.

El hip hop es un movimiento cultural surgido en Estados Unidos en la década de los años setenta. De acuerdo con uno de sus fundadores, consta de cuatro elementos: graffiti, rap, djing y breaking. Como producto cultural, está altamente influenciado por una gran diversidad de expresiones culturales de la diáspora africana y latinoamericana. Desde sus inicios, el hip hop ha estado vinculado con poblaciones empobrecidas y vulnerabilizadas, por lo que se ha constituido desde la resistencia y la contestación de los modelos hegemónicos de la cultura.

En Latinoamérica, históricamente ha habido un enfrentamiento entre las prácticas culturales populares y la alta cultura con influencia europea, racista y patriarcal. Las manifestaciones estéticas nacidas en los barrios de los sectores populares, han estado al margen durante mucho tiempo, pues se les considera una amenaza para el orden social establecido.

Esta investigación se planteó como posibilidad la apertura de este tema de estudio en Costa Rica, tratando de identificar y analizar la manera en que el hip hop ha sido apropiado en el país y cuáles son sus principales características en el presente. Este estudio tiene como objetivo general *Analizar los discursos, prácticas y tensiones que configuran la producción cultural de hip hop en Costa Rica en su origen y en la contemporaneidad.*

Este documento consta de tres partes: La primera es el diseño de la investigación, que incluye el establecimiento del objeto, el problema, los objetivos y los fundamentos teóricos y metodológicos. La segunda parte incluye los resultados de la investigación y la tercera, las conclusiones y recomendaciones.

En el esquema capitular correspondiente a los resultados y hallazgos de la investigación, se establece en primer lugar, una descripción de los orígenes y el desarrollo del hip hop en Estados Unidos hasta su expansión mundial para posteriormente comprender los principales eventos históricos que marcaron los inicios del hip hop en Costa Rica, así como el contexto en el cual surge.

En las siguientes secciones, se exponen las principales características de la escena hip hop en la actualidad, las particularidades que ha desarrollado, la participación de las mujeres, el ámbito de las competencias y batallas y por último, unas primeras aproximaciones al desarrollo de la estética y de un estilo dentro del hip hop.

Por último, se establecen las principales conclusiones que se desprenden de este estudio y las posibles recomendaciones tanto para la producción académica como para la Escuela de Trabajo Social.

PRIMERA PARTE:
DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

CAPÍTULO I: ENCUADRE INVESTIGATIVO

PLANTEAMIENTO Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

En este apartado, se expondrá el planteamiento del tema que se quiere desarrollar en esta investigación “Prácticas y discursos en la producción de hip hop en Costa Rica” así como una justificación de la importancia que tiene realizar un estudio de esta índole en Trabajo Social y sus principales aportes tanto para el ámbito académico como para los grupos participantes.

El hip hop es un movimiento contracultural que surgió en Estados Unidos a finales de la década de los setenta y se expandió alrededor del mundo hasta convertirse en uno de los más reconocidos a nivel mundial. El surgimiento de este movimiento cultural está relacionado con una crisis urbana, económica y política que aconteció en New York en esa época. Tiene cuatro componentes: Rap (MC), B-boy (breakdance), *Turntabling* (djing) y Graffiti.

El movimiento estuvo conformado en sus inicios por personas afrodescendientes y migrantes latinoamericanos/as en condición de pobreza y desempleo. Es por esta razón que debe considerarse al hip hop como un movimiento tanto afrodescendiente como latinoamericano. Las manifestaciones anteriormente mencionadas derivaron de otras expresiones culturales que anteriormente habían sido contestatarias tales como el jazz, el blues, el soul, el funk, el son, el mambo y el guaguancó. Fue un movimiento que surgió en los bordes de la Metrópolis, en el exilio de la ciudad, en los barrios de la pobreza y la exclusión social.

En ese contexto, y en el marco de condiciones macro-estructurales que dificultaban el acceso a los derechos de estas poblaciones migrantes y afrodescendientes, este movimiento se convirtió en una forma de expresión concreta que encarna la resistencia y la necesidad de alternativas que desafiaban la industria cultural, la política social y urbanística de Nueva York y la segregación racial y étnica que ya para ese momento estaba siendo objeto de lucha de la población afroamericana.

La expansión en Latinoamérica se dio aproximadamente en la década de los ochenta; cada componente del hip hop se ha desarrollado de forma distinta y variada en la región. Sin

embargo, aún en la actualidad, el hip hop mantiene un denominador común asociado a ser producción cultural de sectores populares y al mismo tiempo, espacio en donde se expresan conflictos y contradicciones de clase, etnia, género, etc.

Se decidió realizar una investigación sobre hip hop debido a que es un movimiento que desde sus comienzos ha estado atravesado por expresiones concretas de la exclusión social y además, porque aún en el presente, se enfrenta a la disputa entre la apropiación sistemática por parte de la industria cultural y los procesos de resistencia y lucha anti hegemónica de los sectores populares.

Las manifestaciones culturales y artísticas representan un elemento fundamental en la constitución de las sociedades, ya que son espacios en donde se expresa la visión de mundo, la ideología, las relaciones de poder y los discursos que impactan la vida cotidiana de los sujetos y determinan los consumos culturales.

La preocupación por el estudio de la cultura, el arte, la estética, la vida cotidiana, el lenguaje y las representaciones sociales como parte de una totalidad social, debe aumentar en disciplinas y profesiones que se encuentran en contacto directo con sujetos sociales, como lo es el Trabajo Social. No sólo se está contribuyendo a una comprensión del ser humano como sujeto social sino a aportar una visión crítica que permita comprender las relaciones sociales en el marco de la realidad histórica.

Lo anterior quiere decir que un movimiento como el hip hop, requiere de una comprensión que logre articular elementos complejos de la realidad que develen las tensiones, los cambios, las disputas y las contradicciones que se dan en el plano de la estética y la cultura en relación directa e indirecta con cambios y transformaciones políticas y económicas.

Para el Trabajo Social, como profesión que se encuentra vinculada con los intereses y demandas de los sectores populares, en este caso particular, el del goce estético y la expresión cultural, comprender e incorporar temas de investigación que trasciendan y amplíen el marco de acción profesional, aporta conocimientos de los procesos de transformación social (en los cuales se encuentran los movimientos contraculturales) como espacios de conflicto, contradicción y disputa que finalmente tienen implicaciones en la vida cotidiana de los sujetos.

La pertinencia académica de esta investigación radica en dos vías; en primer lugar, es el primer estudio del movimiento hip hop en Costa Rica desde la unidad de sus cuatro elementos (rap, breakdance, djing y graffiti) -lo cual requirió de una reconstrucción histórica que permitiera dar cuenta de las condiciones que marcaron su surgimiento en el país- y, en segundo lugar, es necesario rescatar que, en Latinoamérica, el hip hop ha sido reapropiado como un movimiento contestatario en el cual participan activamente personas de clases populares que articulan sus luchas sociales y políticas con la cultura y el arte. Existen diversos movimientos y colectivos que han estado asociados a militancias políticas y han planteado críticas fuertes al sistema, a los gobiernos, a la exclusión por clase social, etnia, género, etc.

Desde una profesión como el Trabajo Social, interesa investigar los posibles encuentros del hip hop en Costa Rica con organizaciones políticas, con procesos comunitarios, participativos o bien cuáles han sido las características de este movimiento y bajo qué preceptos operan los colectivos que lo conforman. También es de interés conocer qué discursos sostienen, hacia quién están dirigidos, quiénes los producen, de dónde vienen, entre otras preguntas que producen conocimientos en el ámbito.

De igual manera, para las Ciencias Sociales en general, el estudio de los procesos culturales es vital pues la producción artística y cultural forma parte de la subjetivación y de la manera en que se constituyen los vínculos entre las personas. Las culturas urbanas en particular, reflejan las relaciones que establecen los sujetos con la ciudad, con el espacio y en el caso particular del hip hop, con la exclusión.

Siguiendo la misma línea, un análisis de la escena hip hop costarricense a la luz de procesos estructurales, permite comprender las particularidades del movimiento en Costa Rica y empezar a dilucidar las similitudes o diferencias con respecto a las demás experiencias de apropiación en la región latinoamericana.

La producción de conocimiento de este tema en particular, tiene como objetivo fundamental visibilizar el hip hop como una manifestación cultural alternativa, reconocer los discursos y las contradicciones que existen dentro del mismo movimiento, reconocer prácticas de resistencia o que le hagan frente al ordenamiento social tanto en el plano subjetivo como colectivo dándole valor a las respuestas que las mismas poblaciones generan y construyen.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

Introducción

En este apartado, se pretende realizar una exposición sintética acerca de la producción de conocimientos académicos que se aproximan al tema de interés de esta investigación “Hip hop en Costa Rica”, con el fin de recopilar los principales aportes investigativos así como las tendencias que han caracterizado el estudio del tema en el ámbito académico.

Este estado de la cuestión permite situar vacíos y posibilidades investigativas, por lo que es una práctica fundamental para la delimitación del objeto de estudio así como el problema de investigación. Para la realización del mismo, en primer lugar se procedió a realizar un registro descriptivo de 26 trabajos finales de graduación, tanto de posgrado como de grado, asociados al tema o bien en aproximación a este.

Se realizó un proceso en el cual se identificaron de forma analítica, los fundamentos teórico-metodológicos así como las principales conclusiones y recomendaciones realizadas por los autores y las autoras de las fuentes en referencia con el tema. La cantidad de tesis revisadas responde a la búsqueda que se realizó en repositorios, bibliotecas y bases de datos tanto nacionales como internacionales de producción académica en torno al tema de estudio durante la primera fase de la investigación.

Como se evidenciará en las siguientes páginas de este apartado, el hip hop como objeto de estudio, ha sido abordado en su mayoría desde la comprensión teórica de las llamadas “culturas juveniles”, concepto ampliamente desarrollado para designar a grupos de jóvenes que se identifican ya sea por coincidir en el gusto por algún género musical (punks, góticos, metaleros, etc.) o bien por compartir rasgos identitarios asociados a la vestimenta, la afinidad ideológica o el apoyo a un equipo de fútbol (skinheads, barras, mods, hippies, entre otros).

En Costa Rica, no se encontraron investigaciones que abordaran propiamente a la cultura hip hop. El único de sus componentes que ha sido estudiado de forma individual es el *graffiti*, por lo que se decidió realizar la búsqueda de información de acuerdo a los siguientes criterios: en primer lugar, por aproximación al tema, investigaciones costarricenses que estudiaran identidades juveniles asociadas al consumo cultural y en

segundo lugar y de forma más exhaustiva, investigaciones de la región latinoamericana que estudiaran el hip hop (incluyendo las investigaciones sobre *graffiti* en Costa Rica).

De las 26 tesis revisadas, 6 corresponden al abordaje de identidades juveniles en Costa Rica, en las cuales se incluyen las que abordan “culturas juveniles” y 20 al hip hop como objeto de estudio en Latinoamérica. Al ser un tema tan reciente, no se realizó exclusión por períodos, las tesis revisadas en Costa Rica, corresponden a la totalidad de tesis existentes que tuvieran cercanía con el tema de estudio durante la fase de diseño de la investigación.

En el área de las identidades o “culturas juveniles”, las disciplinas que lo han abordado son diversas pero todas están ubicadas en el área de Ciencias Sociales y todas en el nivel de licenciatura: Antropología: Corrales (2011), Ciencias de la Comunicación Colectiva: Fuentes (2004), Psicología: Aguilar y Monge (2005), Díaz (2013), Hernández (2009) y sólo una en Trabajo Social: Carballo (2001).

Con respecto al hip hop, en primer lugar, es importante mencionar los trabajos que han estudiado al *graffiti* en Costa Rica. En el área de Ciencias Sociales solamente se encuentran dos, Rodríguez (2014) de la Escuela de Sociología y Villegas (2009) de la Escuela de Antropología, ambas de la Universidad de Costa Rica (UCR). En otras áreas están: Solórzano, Mora y Fernández (2013) de Artes Plásticas y Álvarez, Ballesteros, Granados, Pineda, Valverde y Vásquez (2014) de Arquitectura, también de la UCR.

En Latinoamérica, el hip hop ha sido también estudiado desde diferentes disciplinas. Se realizó una amplia búsqueda que incluyera la mayor cantidad de tesis posibles que estuvieran cercanas al objeto de estudio de esta investigación. En el nivel de Licenciatura se encuentran las siguientes: en Antropología: Codocedo (2006), en Psicología: Stoll (2012) y Chávez (2015), en Comunicación y Periodismo: Sánchez (2013) y Salazar (2013), en Sociología: Rosenfeld (2005), en Historia: Espitia (2008), en Historia del arte: Norambuena (2006), y una en Trabajo Social: Tascón (2011).

En el campo de las maestrías y posgrados se encuentran: Peláez (2012) y Ahassi (2008) en Estudios Culturales, Cortés (2004) en Comunicación, Asfura (2011) en Literatura, Picech (2016) en Antropología, Neira (2015) en Estudios de Género y Tejerina (2013) en Educación Intercultural.

A continuación, se procederá a explicar los principales hallazgos del Estado del arte a partir del análisis de las fuentes anteriormente citadas. De acuerdo con los resultados, se construyeron los siguientes apartados: a) Identidades y culturas juveniles b) Hip hop como objeto de estudio.

A. IDENTIDADES Y CULTURAS JUVENILES

Durante las últimas décadas, la juventud ha sido objeto de estudio de una gran cantidad de investigaciones académicas preocupadas por comprender dinámicas de interacción, vestimentas, nuevas tendencias identitarias, participación política y otros aspectos que atañen a este grupo poblacional.

Como se mencionó anteriormente, el concepto de “culturas juveniles” refiere a la agrupación por afinidad de jóvenes de acuerdo a distintos criterios relacionados con la identidad, la opinión política, la ideología, el gusto, entre otros.

Las culturas juveniles estudiadas en Costa Rica han sido las siguientes: El movimiento metalero, por Corrales (2011) y el Movimiento “Goth” y “Punk” por Fuentes (2004) y Díaz (2013). En lo referente a identidades juveniles, se encuentran las siguientes: Jóvenes que asisten a eventos de música electrónica por Aguilar y Monge (2005), La relación del consumo cultural en la construcción de las identidades juveniles por Hernández (2009) y El consumo cultural juvenil de música reggae y ska por Carballo (2001).

Es importante rescatar que la tesis de Carballo (2001) es la única que se encuentra específicamente en la disciplina de Trabajo Social, por lo que constituye un antecedente importante en el estudio de un grupo social en relación con la cultura y la estética desde la profesión.

Carballo (2001) va señalar con respecto a la investigación en Trabajo Social que:

Un objetivo fundamental de la disciplina es la investigación de situaciones de la realidad social que contribuyan a ampliar el conocimiento y guíen la intervención profesional, por esto se considera pertinente incursionar constantemente en temas que generalmente no son abordados por la profesión para ampliar los espacios de acción, esto con el fin de ampliar constantemente

las formas de acercamiento a la realidad social tan cambiante y poder trabajar con las diferentes poblaciones (p.15)

Lo anterior remite además a la necesidad de enriquecer el ámbito académico de nuevos objetos de estudio, propiciando que exista debate y diálogo que permita transformar la comprensión de la realidad social hacia una mirada más crítica de ésta.

En todas las investigaciones, se denota un abordaje desde la comprensión de la juventud como un sujeto social activo, en un intento por desestigmatizar a este grupo poblacional al que se le ha asociado con delincuencia, apatía política y sobretodo con la percepción de ésta como “proceso de transición” hacia la adultez.

Además, hay una preocupación por entender las expresiones culturales juveniles, así como las dinámicas de consumo cultural. Las investigaciones revisadas se enfocan en el gusto musical de las personas jóvenes y cómo éste configura ciertas prácticas que las hace asociarse e identificarse.

Con respecto a los procedimientos que han seguido los investigadores e investigadoras, todas las fuentes parten de un enfoque cualitativo en los que se destacan herramientas metodológicas bastante similares. Las entrevistas semi-estructuradas, estructuradas y a profundidad, tanto individuales como grupales, utilizadas por Carballo (2001), Fuentes (2004), Aguilar y Monge (2005), Hernández (2009), Corrales (2011) y Díaz (2013) demuestran que esta técnica les permitió acercarse a los grupos de jóvenes y profundizar en la subjetividad de los mismos y las mismas así como en aspectos relacionados con sus historias de vida y sus percepciones sobre la cultura juvenil a la que pertenecen.

Por otra parte, la observación (participante y no participante), utilizada también en Corrales (2011), Fuentes (2004), Aguilar y Monge (2005) y en Díaz (2013) contribuyó a la recopilación de datos relacionados con la construcción de lo simbólico y lo estético dentro de las culturas e identidades juveniles, se realizó observación tanto de las vestimentas y expresiones corporales como de los espacios físicos de encuentro de estas agrupaciones.

Como técnicas alternativas, se encuentran también el análisis fotográfico, utilizado por Fuentes (2004) que se empleó con el fin de analizar las representaciones estéticas de los sujetos de estudio. En Hernández (2009) se integraron técnicas como la creación de un blog y talleres participativos que permitieran un mejor acercamiento con la población.

Entre los principales hallazgos presentes en las investigaciones, algunos autores y autoras recomiendan profundizar en el estudio de las culturas juveniles transversando categorías como la clase social (Carballo, 2001) (Aguilar y Monge, 2005) y la diferencias entre el espacio rural y el urbano (Aguilar y Monge, 2005) así como las relaciones de estos y estas jóvenes con sus familias (Carballo, 2001).

Para Fuentes (2004), un hallazgo importante fue comprender que estos colectivos juveniles podrían empoderarse más allá de ser simples consumidores o consumidoras de ropa y música y utilizar sus estilos para desafiar lo impuesto por la clase social y el género. Así también, Hernández (2009) recomienda hacer una ruptura con el adultocentrismo que ha permeado las investigaciones sobre jóvenes, dejar de percibir a la población como problema y centrar la atención en por ejemplo las transformaciones del consumo cultural y sus consecuencias en la configuración de las identidades así como en las formas de participación política de estos grupos.

En general, se demuestra que respecto a este tema existen muchas variantes en las cuales se puede enfocar una investigación, ya sea ampliando el objeto hacia nuevas perspectivas o bien contrastando los fenómenos actuales con el concepto de “culturas juveniles” que se ha venido desarrollando a lo largo de los años. Este último punto, en especial, tomando en cuenta las rápidas transformaciones que tienen estas culturas juveniles (incluso algunas casi desaparecidas) en función del consumo cultural, la globalización y los movimientos de la moda.

B. EL HIP HOP COMO OBJETO DE ESTUDIO

Antes de proceder al análisis de las fuentes seleccionadas para este apartado, es importante hacer un breve repaso sobre dos investigaciones pioneras que se realizaron en torno al hip hop en América. De acuerdo con lo recopilado por la investigadora Andrea Corral (2015), los aportes fundacionales a este objeto de estudio fueron realizados por David Toop (1985) y Tricia Rose (1991, 1994). Estas investigaciones se concentraron en estudiar el surgimiento del hip hop en Estados Unidos haciendo énfasis en el vínculo con el conflicto racial de ese entonces. Al ser estudios pioneros en el campo, son referencias recurrentes en lo concerniente a la historia de este movimiento cultural.

Otras fuentes más actuales entre las cuales se encuentra Chang (2014), quien realiza un análisis del origen del hip hop a la luz de las condiciones macro-estructurales de Estados Unidos en esa época y Jeffries (2010) que se encarga de analizar relaciones de género dentro del hip hop, serán retomadas en otros apartados de esta investigación, pues constituyen también estudios explicativos con aportes más generales y contextuales.

INVESTIGACIONES NACIONALES

Como se mencionó anteriormente, en Costa Rica, solamente se han realizado investigaciones sobre uno de los componentes del hip hop, el graffiti. Las tesis de Solórzano, Mora y Fernández (2013) y el Seminario de Graduación de Álvarez et al (2014) al ser del área de Artes Plásticas y Arquitectura, no se enfocan en el estudio teórico del graffiti como tal sino que lo abordan de forma artística, ya sea utilizándolo como herramienta de un proceso creativo o bien estudiando su distribución espacial en el Gran Área Metropolitana.

En el campo de las ciencias sociales, las tesis de Villegas (2009) y Rodríguez (2014) son pioneras en el estudio de este componente, sin embargo, no son estudios de la cultura hip hop propiamente, sino de graffiti, el cual es además el elemento que históricamente ha estado más separado de los demás. En el caso de Villegas (2009), su investigación pretende dar cuenta de cómo el graffiti aporta en la construcción del espacio público y como a su vez, éste representa un proceso de apropiación, democratización y participación ciudadana.

Rodríguez (2014), por su parte, trata la emergencia histórica del graffiti en Costa Rica así como las relaciones de poder y jerarquización que existen a lo interno de las agrupaciones de graffiteros y graffiteras. Además, coloca algunas variantes novedosas como lo son la relación de estos artistas y estas artistas con las instituciones y con la gestión cultural en la ciudad.

Un punto clave, que señala Rodríguez (2014) es que el estudio del graffiti solo como subcultura juvenil, ha ignorado las dinámicas de competencia que existen a nivel interno, por lo que sugiere abordar la problemática contemplando que aún dentro de estas agrupaciones juveniles existen contradicciones y tensiones.

Un aspecto que señalan tanto Villegas (2009) como Rodríguez (2014) es la necesidad de estudiar estos temas desde una perspectiva de género, ya que en ambas investigaciones la

muestra de mujeres participantes fue menor que la de hombres, por lo que es importante analizar por qué hay menor presencia femenina en estos ámbitos.

INVESTIGACIONES INTERNACIONALES

El estudio de tesis latinoamericanas que abordaran este tema, permitió reconocer algunas similitudes importantes en el procedimiento investigativo así como de líneas de pensamiento semejantes para comprender el objeto de estudio.

A nivel metodológico, existen algunos rasgos que se repiten en la gran mayoría de las fuentes; predomina el abordaje del objeto desde el enfoque cualitativo, acompañado de técnicas como la entrevista (ya sea semi-estructurada, estructurada, a profundidad, etc.), los grupos focales o grupos de discusión, la observación participante y no participante, la etnografía, la historia de vida y otras similares.

Estas técnicas responden al interés de los investigadores e investigadoras de explorar aspectos relacionados con la subjetividad de las personas que participan en este movimiento desde sus distintas expresiones. En el caso de Espitia (2008) y Asfura (2011), las técnicas utilizadas fueron análisis de discurso pues el objeto estaba delimitado específicamente en la producción de rap y no en los sujetos que lo producen.

Un punto clave es que los sujetos participantes de la gran mayoría de las fuentes son personas jóvenes, en algunos casos, como resultado de una delimitación intencionada y en otros, porque quienes conformaban las agrupaciones de hip hop, rondaban edades que les ubican en este grupo social.

En cuanto a la aproximación teórica, hay al menos dos tendencias: en primer lugar, el estudio del hip hop desde el discurso de la identidad, culturas juveniles o tribus urbanas, que se posiciona como predominante, y otra, en la que se integrarían investigaciones que parten del estudio del hip hop con variables alternativas y diversas como el género, la resistencia contracultural y los discursos contra-hegemónicos.

Se recalca que las aproximaciones teóricas son muy diversas en la totalidad de las investigaciones analizadas, por lo que no necesariamente la división anteriormente realizada de fuentes es exclusiva, algunas retoman aportes de distintas escuelas de pensamiento. Sin

embargo, sí se denotan comprensiones diferentes en lo concerniente al hip hop y la forma de abordarlo como objeto de estudio.

La primera tendencia, puede reconocerse en Cortés (2004), Rosenfeld (2005), Codocedo (2006), Norambuena (2006), Stoll (2012), Sánchez (2013), Salazar (2013), Tejerina (2013) y Chávez (2015). En estas investigaciones se puede ubicar el uso recurrente a la categoría identidad, ya sea social o psicológica y la comprensión del hip hop como una cultura juvenil o tribu urbana.

En esta línea teórica, se citan autores y autoras como Michel Maffesoli, quien desarrolla el concepto de “Tribus urbanas” a la luz de la posmodernidad y la sociedad contemporánea, Rossana Reguillo, autora mexicana reconocida en el ámbito de las culturas juveniles urbanas en América Latina, Carles Feixa, quien también ha sido estudioso de las tribus urbanas y en relación a la categoría juventud, Margulis y Urresti.

Por otra parte, recurrentemente se retoman las perspectivas teóricas de la Escuela de Chicago, en el estudio de las culturas juveniles asociadas a la urbe y en las que se destaca la influencia del interaccionismo simbólico de Mead, Parsons y Blumer. La preocupación principal de estos autores y estas autoras está en comprender las dinámicas que caracterizan a quienes participan de este movimiento, así también reconocer a la juventud como sujeto social activo que ha ideado mecanismos identitarios y de participación no convencionales.

En la otra tendencia, se encuentran las investigaciones de Ahassi (2008), Espitia (2008), Tascón (2011), Asfura (2011), Peláez (2012), Neira (2015) y Picech (2016). Estas investigaciones han recurrido a otras líneas teóricas que no necesariamente comprenden el hip hop como una cultura juvenil sino a partir de variables como el género, la clase social y las posibilidades contraculturales y contra-hegemónicas que se encuentran en sus discursos.

Entre las líneas de pensamiento retomadas por este grupo de investigaciones se encuentran autores como Raymond Williams y Stuart Hall, ambos parte de los Estudios Culturales de la Escuela de Birmingham, quienes abordan la cuestión de la cultura popular y obrera. En una línea similar Néstor García Canclini, quien estudia también la cultura popular desde América Latina en el contexto de la globalización.

Por otra parte, hay abordajes desde la teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu, los estudios de la vida cotidiana del filósofo francés Michel De Certeau y en

algunas fuentes se recurre a Michel Foucault en la explicación de las relaciones de poder y el hip hop como un movimiento contra-cultural de resistencia.

Ahora bien, en cuanto a los estudios de género en el hip hop, Peláez (2012) y Neira (2015) discuten estas relaciones a lo interno del movimiento, problematizando por ejemplo la condición de las mujeres raperas chicanas en Los Ángeles que han tomado el rap como una forma de resistencia hacia el sistema que las oprime tanto por ser mujeres como por ser chicanas y a su vez como una manera de reivindicar la femineidad desde discursos alternativos y críticos (Peláez, 2012).

Neira (2015) por su parte, analiza la construcción de la masculinidad de hip hoppers en Medellín, en la que según la autora

yace un análisis del hip hop como expresión cultural, (...) que trasciende las descripciones culturalistas o las prácticas de las y los jóvenes y ahonda en las historias de colonialidad, la comprensión del contexto de globalización neoliberal que se deriva en una serie de opresiones como la segregación racial, la militarización de los territorios, la misoginia, el sexismo, el clasismo, la precarización laboral, para las y los jóvenes de clases populares, que sin embargo hacen de esta una expresión de resistencia y transformación.” (p.87)

El estudio del hip hop desde la perspectiva de la globalización neoliberal y en consonancia con las particularidades que caracterizan a la región latinoamericana, no sólo está presente en lo citado anteriormente sino también en las tesis de Asfura (2011), Picech (2016) y Espitia (2008), quienes señalan cómo se ha dado la apropiación y reinterpretación de este movimiento cultural para criticar y desafiar lo impuesto por el sistema imperante.

Con respecto a este punto, Picech (2016) señala que “la crítica social es otro elemento clave en el proceso subjetivo de asumirse hiphopero. El repudio a la discriminación y xenofobia, como legado “original” de la práctica, conlleva un proceso de valoración de la propia ascendencia étnica” (p.142). Lo anterior denota cómo a través de estas expresiones culturales se han construido discursos alternativos con posturas críticas en torno a la etnia, la xenofobia, la segregación racial y otros asuntos que en Latinoamérica han sido históricamente relevantes por el pasado colonial.

Por otro lado, Ahassi (2008) recomienda no abordar el hip hop desde la categoría de “cultura juvenil” pues podría estar ignorándose a otros sujetos sociales que participan de este movimiento y no se incluyen en esa categoría. Este punto en particular, resulta interesante pues abrir la perspectiva permite comprender estas expresiones culturales en el marco de otros procesos macro-estructurales y sociales que rodean el objeto de estudio, creando así una mejor aproximación a la realidad social compleja.

C. CONSIDERACIONES FINALES

La ausencia de investigaciones que hayan abordado el hip hop como objeto de estudio en Costa Rica, representa un reto importante que requiere de un abordaje exploratorio que constituya una apertura de posibilidades y alternativas que posicionen al hip hop como un tema de interés para la producción de conocimientos académicos en Ciencias Sociales.

Las investigaciones consultadas son en su mayoría, muy recientes, por lo que se demuestra un creciente interés en estudiar el hip hop en la región latinoamericana. Se destaca un punto interesante que es la vinculación del tema con las particularidades históricas de cada país y región. Por ejemplo, la relación que realizan las investigaciones en Colombia con la militarización y la violencia, la cuestión migratoria en países como México, la vinculación con temas indígenas como se da en Perú, la cercanía de los colectivos con los movimientos sociales en Chile, entre otras.

Lo anterior hace constar que el hip hop en Latinoamérica ha estado atravesado por el contexto histórico, por la sincretización cultural, por las particularidades de las poblaciones que se asumen parte de este movimiento, y sobre todo por la vinculación con las clases populares, lo cual resulta un denominador común para la región.

Es claro que un elemento fundamental que se encuentra presente en la gran mayoría de las fuentes analizadas, es la representación del hip hop como un movimiento que cuestiona el sistema dominante y de alguna manera genera rupturas, ya sea desde la comprensión de una cultura juvenil que produce espacios alternativos de participación y colectivización o bien como un movimiento contracultural y contra-hegemónico que busca transformar la realidad. Sin embargo, se sitúa también en algunas fuentes la contradicción de que al

vincularse con la industria cultural, el hip hop se convierte más bien en un espacio apologético de los valores del capitalismo y del patriarcado.

Resulta importante rescatar que el estudio del hip hop como una cultura juvenil ha aportado elementos que permiten comprender y caracterizar los motivos por los cuales jóvenes de distintas partes de Latinoamérica producen y son parte del movimiento.

Sin embargo, distanciarse de esta perspectiva teórica, siguiendo la línea de las investigaciones que comprenden el hip hop como un movimiento contracultural y contradictorio, produce alcances que evitan el reduccionismo en tanto que, los sujetos participantes de este movimiento no son solamente personas jóvenes y sus alcances trascienden los rasgos que identifican a una cultura juvenil.

Por otra parte, resultará necesario acoger la importancia de introducir la perspectiva de género en esta investigación, ya que se ha identificado muy claramente que existe una diferenciación en la participación de las mujeres con respecto a los hombres.

En términos generales, concluyendo este apartado, se postula la relevancia de aportar en el campo académico de la investigación, desde una profesión como el Trabajo Social, estudios sobre la cultura y específicamente, estudios sobre las expresiones y movimientos culturales y contraculturales de las poblaciones que se encuentran empobrecidas y excluidas socialmente y que son en su mayoría, los sujetos y sujetas de atención e intervención del trabajo profesional.

1.3 DELIMITACIÓN DEL OBJETO Y DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Este apartado corresponde al establecimiento del objeto y el problema de investigación, como resultado del proceso analítico realizado a través de los principales hallazgos del Estado de la cuestión. Como se mencionó en apartados anteriores, las investigaciones acerca del hip hop en Costa Rica son ausentes hasta el momento, por lo que los antecedentes corresponden a investigaciones realizadas a nivel regional latinoamericano y las formas en la que ha sido estudiado han variado de acuerdo al contexto histórico de cada país, las particularidades de la población y los intereses investigativos de los postulantes y las postulantes.

Lo anterior es importante pues no existen antecedentes que dicten líneas de investigación posibles para la temática que hayan sido previamente establecidas. La apertura de este tema a nivel nacional, en el ámbito académico, requiere de un abordaje que comprenda tanto elementos históricos como contextuales de quienes participan activamente de este movimiento cultural en Costa Rica.

Un estudio pionero sobre el movimiento hip hop en Costa Rica, desde la profesión de Trabajo Social, debe empezar por reconocer aspectos históricos, contextuales y principalmente, poner énfasis en quienes participan de él, a las personas que lo mantienen vivo. Algunas interrogantes a las que pretende responder esta investigación son ¿Cómo surgió este movimiento en Costa Rica?, ¿Cuáles son sus principales características? ¿Qué procesos sociales y políticos tienen relación con este movimiento?

La participación social incluye también la colectivización de discursos contraculturales y la organización de respuestas que transforman y rompen con lo establecido a nivel artístico y cultural. En Latinoamérica, históricamente ha habido un enfrentamiento entre las prácticas disruptivas y la alta cultura con influencia europea, racista y patriarcal. Las expresiones culturales nacidas en los barrios de los sectores populares, han estado al margen durante décadas, pues se consideran prácticas que de alguna manera rompen con el orden social establecido o bien son prácticas de los sectores históricamente marginalizados.

Si consideramos que el hip hop ha sido desde su génesis un movimiento contracultural, localizado en la periferia y ligado a los sectores populares, podría considerarse

como una especie de vocero de la cotidianidad de estas clases, de los temas que se posicionan como relevantes y de las formas en que producir hip hop, como expresión cultural y colectiva, representa un medio con el cual las personas se apropian de su realidad y la transforman.

Este tipo de producciones culturales, implican situarse desde diferentes lugares y discursos, enfrentar la exclusión y la marginalización para colocar nuevos espacios colectivos en donde se resisten las estructuras que niegan e invisibilizan la producción creativa y la participación social de los sectores populares. Para el Trabajo Social, como profesión que está en constante contacto con estos sectores, es imperativo cuestionar cómo las estructuras de poder canalizan estas formas de participación no oficiales, que desbordan lo que se considera legítimo desde el campo del arte y la cultura. Democratizar la vida cotidiana implica necesariamente reconocer también las estrategias de las clases populares para posicionar sus intereses y sus demandas.

Por otra parte, el estudio de expresiones culturales no se aleja del ámbito estatal y de la política social, hay dentro de la misma política cultural una lucha entre lo que se considera alta cultura y lo que se ha considerado cultura popular. La producción de hip hop, así como de otras expresiones de la misma índole, que surgen precisamente como formas de resistencia, son también oportunidades de generar espacios alternativos de participación social y política tanto a nivel comunitario como grupal.

Reiterando, es a través del conocimiento de las narrativas y las vivencias de quienes participan del movimiento que se puede conocer cuáles son las particularidades que tiene en Costa Rica y cuáles son las representaciones que sus participantes tienen de éste. Por esta razón, se ha planteado para esta investigación el siguiente objeto de estudio:

Los discursos y prácticas asociados con la producción cultural de hip hop en Costa Rica

Antes de enunciar el problema de investigación, es necesario clarificar algunos elementos centrales que caracterizan a la escena hip hop en general y sobre los cuales se pretende ahondar. Para el estudio del hip hop, es importante primero entender su organización y las formas en las que se desarrollan sus cuatro elementos: graffiti, djing, b-boy y MC. Esta investigación tratará de abordar el hip hop desde la unidad estos, por lo que no se enfatizará

en ninguno en particular, sino que se pretende desarrollar un estudio que comprenda esta interrelación.

La primera forma organizativa importante es la figura del “crew” (colectivo), ésta va a resultar central para esta investigación, ya que la conformación de estos colectivos supone una función identitaria y también el establecimiento de supuestos comunes alrededor del movimiento. Hay personas que participan de un solo crew como también quienes participan de múltiples crews.

Es preciso señalar que no todas las personas que producen hip hop se adhieren necesariamente a un crew, pues también hay artistas que participan del movimiento de forma autónoma e individual. Sin embargo, al menos en el ámbito del graffiti, estudiado previamente en el país, la cantidad de colectivos refleja la importancia de los mismos en la conformación de la identidad social de este movimiento.

Por otra parte, resulta importante decir que existen elementos performativos e identitarios que caracterizan a quienes participan del movimiento. En términos generales, será necesario en la investigación reconocer formas de vestimenta, movimientos, gestos e incluso frases y discursos asociados a la pertenencia y a la identificación con este movimiento en particular.

Otro elemento fundamental son los espacios de encuentro, ya sean conciertos, batallas, cyphers, y otras que representen la colectivización de las prácticas culturales asociadas y la configuración del goce estético en el hip hop. Estos espacios representan también los lazos afectivos, complicidades, historias e incluso los conflictos que existen a lo interno de la escena.

En términos políticos y económicos, se pretende ahondar en las contradicciones que sufre el movimiento en el marco de la globalización, los márgenes de la industria cultural, el neoliberalismo y el capitalismo en Costa Rica, poniendo énfasis en la manera en la que sus participantes experimentan tanto la resistencia como la reproducción de los valores hegemónicos. Por esta razón, se ha definido como problema de investigación el siguiente:

¿Cómo se configuran los procesos de producción cultural de hip hop en Costa Rica a través de las prácticas y discursos que construyen sus participantes?

1.4 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

A partir de lo anteriormente esbozado con respecto al objeto y el problema de investigación, en este apartado se evidencian cuáles serán los objetivos que pretende alcanzar este estudio.

- **General**

Analizar los discursos, prácticas y tensiones que configuran la producción cultural de hip hop en Costa Rica en su origen y en la contemporaneidad.

- **Específicos**

1. Reconstruir los principales eventos históricos que marcaron los inicios de la escena hip hop en Costa Rica.
2. Identificar las características y particularidades que distinguen a la escena hip hop en Costa Rica en el presente.
3. Reconocer las tensiones y contradicciones subyacentes a los discursos y prácticas que se producen a lo interno de la escena hip hop en Costa Rica.

CAPÍTULO II: FUNDAMENTOS TEÓRICOS

En este capítulo se exponen los fundamentos teóricos en los cuales se apoyará esta investigación para la lectura y análisis del objeto establecido. En primer lugar, será necesario establecer conceptualmente las categorías que guiaron el análisis así como la línea teórica desde la cual se realiza el estudio. Se han definido tres ejes teóricos que sustentarán el desarrollo de esta investigación: a) Cultura e industria cultural, b) Género y c) Escenificación y producción artística

Se aclara también que en esta sección se incluyen solamente las aproximaciones teóricas generales que constituyen el punto de partida de la investigación. Durante el proceso investigativo, se incluyeron otros aportes teóricos especializados de acuerdo al tema en cuestión, siguiendo los requerimientos del objeto de estudio.

2.1 CAPITALISMO, CULTURA E INDUSTRIA CULTURAL

Estudiar un movimiento que surgió siendo contracultural como el hip hop, sugiere comprender que existen una serie de contradicciones que producen formas particulares de resistencia en el ámbito de la cultura. Un análisis de este tipo debe comprender la relación de las expresiones culturales con respecto al modo de producción vigente, en este caso, el capitalismo y las condiciones históricas que particularizan a las sociedades que se organizan de esta manera.

En primer lugar, Raymond Williams (2003) sostiene que la palabra cultura puede hacer referencia al proceso de desarrollo intelectual, estético y espiritual de una sociedad, a un modo de vida específico, ya sea de un pueblo, un tiempo o un grupo, y también a las obras y prácticas de la actividad intelectual y artística de los sujetos. Lo anterior demuestra que comúnmente se hace referencia a una diversidad de elementos sociales que encuentran como espacio común dos aspectos: modos de vida específicos y producción de significados.

Según John Storey (2001), en el análisis marxista de la cultura, el modo de producción representa en primer lugar, las formas específicas de obtener lo necesario para la vida, las relaciones sociales entre trabajadores y quienes controlan el modo de producción y además, las instituciones sociales específicas. Es decir, los modos de producción determinan en una

sociedad su forma política, social y cultural. Por esta razón, la cultura descansa en la relación base – superestructura (p.158).

Storey (2001) señala que en la base se encuentran las fuerzas y las relaciones de producción. En el caso del capitalismo, colocándolo de forma breve, la relación económica constituye burgués - proletariado. La superestructura contiene las instituciones (políticas, económicas, religiosas, éticas, filosóficas, estéticas, culturales, entre otras). La superestructura legitima y sostiene la base, y ésta a su vez configura y determina el contenido y la forma de la superestructura, aunque esto no signifique completamente que no se produzcan cambios desde la superestructura que transformen las relaciones de producción.

La problemática de la cultura en el marco de esta concepción clásica, fue abordada y analizada por los autores de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, quienes desarrollaron un análisis que pretendía superar esta visión y problematizar la cultura más allá de la concepción básica que planteaban algunas interpretaciones de la obra de Marx, vinculándola solamente como un reflejo de la superestructura. Es así que plantean una crítica a partir del análisis del mundo simbólico y la cultura mediática en la sociedad capitalista.

Entre los principales autores que desarrollaron ampliamente esta temática, se encuentran Theodor Adorno, Max Horkheimer y Walter Benjamin. En términos generales, estos sostienen que la industria de la cultura representa una forma definitoria de cómo funciona la ideología en la sociedad capitalista y cómo ésta se constituye en un proceso de modificación de las conciencias a través de procesos tecnológicos (Muñoz, 2011).

Con respecto a la conciencia social, en la *Contribución a la crítica de la economía política*, Marx (1989) señala que

“En la producción social de su existencia, los hombres entran en relaciones determinadas, necesarias, independientes de su voluntad, estas relaciones de producción corresponden a un grado determinado de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción constituye la estructura económica de la sociedad, la base real, sobre la cual se eleva una superestructura jurídica y política y a la que corresponden formas determinadas de conciencia. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política e intelectual en general. No es

la conciencia de los hombres la que determina la realidad, por el contrario, la realidad social es la que determina su conciencia” (p. 42)

Retomando lo anterior, la conciencia va a ser uno de los elementos fundamentales para la comprensión de los aportes de la Teoría Crítica en torno a la Industria Cultural y la sociedad de masas, pues ésta sería modificada de acuerdo a los intereses posicionados como dominantes en la sociedad, a través de los medios de comunicación y la industria de la cultura y el arte.

Con respecto a la ideología, teniendo conocimiento del debate que implica el tema en Marx y el marxismo, y de las diferentes posturas que existen alrededor de esta categoría, lo abordado en la crítica a la industria cultural toma el concepto de ideología definida por Marx como una “falsa conciencia”, distorsionada e ilusoria que tiene como punto de partida los intereses de la clase dominante.

De acuerdo con Muñoz (2011), los estudios en torno a la industria cultural surgen en un momento histórico en el que hay un quiebre importante con los postulados de la Modernidad y de una etapa de transformación cultural atravesada por el auge de los medios de comunicación y el consumismo que opera después de la Segunda Guerra Mundial.

El desarrollo exponencial de medios de comunicación e industrias culturales van a configurar una sociedad de felicidad instantánea y consumo inmediato (Concatti, 2009), las industrias culturales se van a encargar de desviar la atención hacia la búsqueda de una felicidad basada en la obtención de bienes de consumo y van a distribuir productos culturales que no inviten a la reflexión crítica de la realidad.

La cultura popular, para los autores de Frankfurt, representa el mantenimiento de la autoridad social, la conformidad de las masas engañadas que quedan atrapadas en el círculo de manipulación y necesidad. Siguiendo a Storey (2001) esto se expresa a través de la homogeneidad cultural y la predictibilidad que se encuentra presente en la radio, el cine, la televisión, etc.

De acuerdo con Storey (2001), la industria cultural se va a encargar de organizar el tiempo de ocio, del mismo modo que la industrialización organiza el tiempo del trabajo. La

industria cultural, a su vez, promete la evasión del trabajo monótono, pero ese escape está prediseñado para conducir al trabajador/a hacia el trabajo.

En relación con lo anterior, Walter Benjamin (2008) va a tratar esta problemática en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* en donde a partir del análisis de los cambios que sufren las obras de arte al poder ser reproducidas industrialmente, establece las características de la masificación de la cultura y el arte.

A través de la comprensión de esa reproductibilidad, Benjamin (2008) va a situarse en la constitución de la sociedad de masas y las implicaciones que ha tenido el capitalismo en el ámbito artístico y cultural. El concepto de *aura*, va a resaltar en el texto de Benjamin en tanto que éste va a sostener que la obra de arte posee un aquí y un ahora así como una autenticidad que define como “la suma de cuanto desde su origen nos resulta en ella transmisible, desde su duración de material a lo que históricamente testimonia” (Benjamin, 2008, p.55)

El autor señala que

La reproductibilidad técnica de la obra de arte la viene a emancipar por primera vez en el curso de la historia universal de su existir parasitario en el seno de lo ritual. La obra de arte así reproducida es pues crecientemente la reproducción de una obra de arte siempre dispuesta a la reproductibilidad (Benjamin, 2008, p. 59)

Ahora bien, este proceso en el cual la obra de arte va perdiendo su autenticidad y su carácter histórico en la masificación y reproducción técnica provocaría que la unicidad de la obra se pierda y como lo plantea Muñoz (2011) las masas devorarían como un agujero negro todas las formas culturales convirtiéndolas en falsificaciones o simulaciones.

Lo anteriormente abordado se postula como parte esencial de esta discusión pues permite comprender que es en esta lógica que se posicionan aquellas expresiones del hip hop ligadas a la reproducción de los valores ideológicos del capitalismo y los discursos que promocionan de forma apologética el patriarcado, el consumo y las relaciones de dominación y poder en la sociedad. Como se ha dicho, a pesar de que desde su surgimiento este movimiento se ha mantenido asociado a los sectores más excluidos de la sociedad, la

industria cultural ha permitido que haya una reapropiación capitalista del mismo, por sectores no necesariamente excluidos y en virtud específicamente de lucrar.

De acuerdo con Chang (2014), a partir de los años ochenta, cuando el movimiento empieza a alcanzar cierta fama, los sellos discográficos y algunos/as artistas se dedicaron a lucrar a través de éste incluso utilizando canciones robadas y que en general no comunicaban la verdadera esencia del hip hop (Chang, 2014). Si antes el movimiento estaba caracterizado por utilizar espacios colectivos y públicos como parques y centros comunales, con la absorción de la industria cultural empieza a internarse en clubes nocturnos y laboratorios, siendo el rap el elemento al que más se le saca provecho (Chang, 2014).

Ahora bien, resulta necesario para el abordaje del objeto de estudio de esta investigación, plantear una crítica a la concepción que desarrollan los autores de la Escuela de Frankfurt en torno a la cultura popular y su funcionamiento, si bien la industria cultural produce apropiaciones capitalistas en función de los intereses dominantes, este estudio defenderá la teoría de que no toda cultura surgida en el seno de los sectores populares o bien, no toda cultura masificada va a representar necesariamente alienación y reproducción del orden social. Por el contrario, lo que se trata de señalar es que las clases populares tienen un rol activo en la producción cultural pero a su vez, estas expresiones se encuentran inmersas en las contradicciones propias del capitalismo, es decir, pueden ser absorbidas y apropiadas por éste en función del consumo y la reproducción del capital.

Como lo señala Storey (2001), la cultura popular no debe entenderse como cultura impuesta ni como cultura “de la gente” espontáneamente opositora, sino más bien como

Un terreno de intercambio y negociación entre ambas: un terreno, marcado por la resistencia y la incorporación. [...] Se trata de un proceso histórico [...], pero también sincrónico (que se mueve entre resistencia e incorporación en un momento histórico dado) (Storey, 2001, p. 27).

Por esta razón, la cultura popular representa en realidad un terreno dinámico, no constituye solamente la resistencia ni tampoco es meramente la reproducción de los valores hegemónicos. Es en realidad un espacio de contradicciones, de las cuales el hip hop, como subcultura enmarcada en la cultura popular, es parte. Ticio Escobar (2008) define la cultura popular como el

Conjunto de prácticas de un grupo subalterno que se reconoce como comunidad particular y produce sus propios símbolos o hace suyos símbolos ajenos de acuerdo a sus necesidades colectivas. Estos símbolos se vuelven específicos del grupo, son incorporados a la construcción de sus subjetividades y constituyen propuestas alternativas a las de la cultura dominante, nieguen, incorporen, resistan o asimilen elementos suyos (Escobar, 2008, p. 114)

Siguiendo a Escobar (2008), la cultura tampoco debe entenderse meramente desde la autenticidad y la tradición, pues bien puede contener elementos del pasado (en el caso del hip hop, su relación con los ritmos afroamericanos y latinoamericanos) y a la vez incorporar nuevos elementos a partir de la apropiación y expansión de la misma. El autor va a señalar que lo importante es que sean los sectores populares quienes mantengan la producción simbólica.

Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) van a aportar que

El estatus de popular de una práctica artística puede cambiar en función de la relación que ésta establezca con esta comunidad y también con los poderes y el orden social. En esta perspectiva, el hip hop no sería un arte popular por sus características estéticas intrínsecas sino por el tipo de relación que cristaliza con la comunidad de la que proviene y de donde toma su universo de referencias: la calle, la población, los marginados de todo poder institucional (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012, p. 8).

Por esta razón, resulta necesario tener en cuenta siempre que desde sus inicios, el hip hop fue una herramienta de denuncia de las condiciones de vida de los barrios más pobres de Nueva York y que generalmente, en su desarrollo histórico, ha estado vinculado con sectores marginalizados, lo cual sustenta que se le comprenda como una cultura popular históricamente opositora y contra hegemónica. No obstante, como se dijo anteriormente, situada siempre en el marco de las estrategias del capital para incorporarla en circuitos comerciales y publicitarios (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012).

Vale la pena aclarar que no se está planteando que todo lo que se produce desde los sectores populares es contra hegemónico, pero sí que las expresiones culturales de estos

sectores conforman parte de lo que se antagoniza comúnmente a la cultura de élite o lo que se ha llamado “alta cultura”. Por lo tanto, el hip hop, al haber surgido como un movimiento de los sectores excluidos y haber sido reprimido (se cerraban parques en donde se hacían eventos, se enjuiciaba a graffiteros, se intervenían cyphers, etc.), es contra-cultural y a su vez, su popularidad y expansión dentro de estos mismos sectores la integra dentro de la cultura popular.

Cuando se hace referencia al hip hop como movimiento que se ha entendido como contra-cultural, lo que se quiere es enfatizar en el carácter que éste ha tenido históricamente tanto por su formación como por su producción. Moraga y Solórzano (2005), señalan que la contracultura es la resistencia a los valores de la sociedad dominante, la cual pasa tanto por la condición racial como por la condición de clase. Una contracultura se enfrenta a la cultura oficial y tiene algunas características tales como la autogestión, la autonomía, la espontaneidad, la horizontalidad y la autoeducación. Como ya se señaló en diversas ocasiones, no necesariamente todo lo que se produce cumple con estas características, sin embargo, la demanda y lo contestatario está presente de forma recurrente en la producción cultural de este movimiento.

Lo anterior, presupone además la introducción de un punto central en el análisis cultural: las relaciones de poder y dominación que ejercen la potestad de elegir qué es cultura y qué no. Para este punto, se retomará el concepto de “hegemonía” desarrollado por Antonio Gramsci, el cual hace referencia a la manera en la que los grupos dominantes de la sociedad, a través de un proceso de liderazgo intelectual y moral, intentan ganarse el consentimiento de los grupos subordinados de la sociedad (Storey, 2001). La hegemonía tiene que ver entonces con concesiones y negociaciones, sin embargo, en caso de que se desafíen los fundamentos económicos (por ejemplo en tiempos de crisis), los procesos hegemónicos también consideran la utilización de los aparatos represivos del Estado (fuerzas policiales, sistema penitenciario, etc.) (Storey, 2001).

Para Storey (2001), el aporte de este concepto a los análisis culturales, radica en que la cultura popular ya no es concebida como cultura impuesta de manipulación mediática y política, tampoco es el signo del declive social y la decadencia, una producción espontánea de los sectores populares, ni tampoco representa una máquina de imposición de

subjetividades a sujetos pasivos. La hegemonía permite entonces comprender la cultura popular como una mezcla de intenciones y contra-intenciones, como algo que viene de “arriba” y también de “abajo”, algo comercial pero también auténtico.

Resumiendo, desde esta perspectiva, Storey (2001) señala que la cultura popular vendría a ser una mezcla contradictoria de intereses y valores en competencia, a pesar de que la industria cultural se posiciona como un espacio de producción ideológica, quienes reciben y consumen lo que se produce no son necesariamente consumidores/as pasivos/as, sino que participan activamente también produciendo cultura incluso a partir del repertorio de bienes de consumo que ofrece la industria.

Lo anterior permite entender cómo es que por ejemplo, existen producciones musicales con discursos contra-hegemónicos y contraculturales, que apuntan hacia una reflexión crítica de la realidad, pero se distribuyen a través de mecanismos propiciados por la industria, tales como sellos discográficos capitalistas y formas de reproducción lucrativa. El campo cultural es entonces un terreno lleno de complejidades, por lo que no se puede estudiar al hip hop fuera de estas contradicciones.

2.2 GÉNERO

Como se señaló anteriormente, es imperativo para esta investigación abordar el objeto de estudio desde una perspectiva de género. Históricamente, las mujeres participaron del hip hop desde sus inicios, sin embargo, la cantidad de participantes hombres es siempre mucho mayor e incluso son mayormente reconocidos a nivel mundial. Para entender si la escena costarricense de hip hop se expresa como un espacio masculinizado es necesario recurrir a un análisis que permita comprender en qué medida el género influye en la experiencia que tienen los participantes y las participantes del movimiento.

De acuerdo con Gayle Rubin (1986), la mayoría de sociedades en donde existe opresión contra las mujeres y contra las personas con identidades sexuales diferentes a las asignadas al nacer, se estructuran bajo un sistema “sexo/género”, que puede entenderse como un “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (Rubin, 1986, p. 97).

Lo anterior quiere decir que el sexo es determinado y obtenido culturalmente, por lo que la opresión hacia las mujeres no tiene una base natural o esencial en las sociedades en donde esto ocurre (Rubin, 1986). De igual manera, el género es una división de los sexos socialmente impuesta, un producto de las relaciones sociales de sexualidad que además define que el deseo sexual debe estar dirigido hacia el otro sexo, produciendo una heteronormatividad. El deseo de las mujeres en el sistema sexo/género es reprimido e invisibilizado, se espera que su deseo solamente responda al deseo de otros, y no que sea un deseo activo (Rubin, 1986, p.114)

Al igual que Rubin, Teresa de Lauretis (1989) reconoce la existencia de un sistema sexo/género que está relacionado con factores políticos y económicos. La autora menciona que “el género en tanto representación o auto-representación, es el producto de variadas tecnologías sociales -como el cine- y de discursos institucionalizados, de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (p. 8). Para Teresa de Lauretis (1989), el género es el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales a través del despliegue de una tecnología política compleja.

El punto central que plantea De Lauretis (1989) y que es realmente pertinente para esta investigación, es el reconocimiento de la vinculación del sistema sexo/género con la organización de la desigualdad social, es el punto que caracteriza la reproducción de ese sistema sin importar la cultura. El género es representación porque precisamente, requiere de referencias e imágenes que produzcan la diferenciación. En este proceso, la autora (1989) enfatiza en la importancia que tienen los productos culturales en crear representaciones de género y cómo estos se inscriben en los cuerpos y en los sujetos.

En el plano del análisis del poder y los discursos, Joan Scott (1990) define al género como un “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, [...] el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder” (p.44). La autora señala además que este, al ser un elemento constitutivo de las relaciones sociales, comprende al menos cuatro elementos inter-relacionados: los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples y contradictorias (por ejemplo los arquetipos simbólicos asociados a las mujeres o los hombres), los conceptos normativos que manifiestan las interpretaciones de los significados de los símbolos (por

ejemplo los que desarrollan las doctrinas religiosas, educativas, etc. acerca de lo que es femenino y masculino), la forma en la que el parentesco, la economía y la política influye en la construcción del género y por último, la construcción de la identidad subjetiva como identidad genérica.

Cuando Scott (1990) se refiere al género como forma primaria de relaciones significantes de poder, da cuenta de cómo el género constituye un campo primario en donde ese poder se articula. Bourdieu citado en Scott (1990) plantea que la división del mundo basada en las referencias a las divisiones biológicas, del trabajo y de la procreación, conforman una de las mejores ilusiones colectivas, pues cuando se establece el género como un conjunto objetivo de referencias, los conceptos de género ayudan a estructurar la percepción y la organización simbólica de toda la vida social.

Siguiendo en la misma línea, Bourdieu (2000) señala que

La dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio. La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológica y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos (Bourdieu, 2000, p.23).

Participar de un movimiento contracultural como el hip hop, que históricamente ha estado ligado a la demanda cultural de los sectores más empobrecidos y que además conlleva una serie de luchas y prácticas que confrontan el sistema dominante, puede convertirse en un espacio de denuncia para quienes sufren de exclusión no sólo ya de clase y etnia, sino también de género.

Por esta razón, el género será una categoría fundamental para comprender cómo desde los espacios culturales, los participantes y las participantes se vinculan con la configuración del poder cuestionando o reproduciendo las relaciones sociales asignadas e impuestas de acuerdo al sistema sexo/género.

Desde estos planteamientos, es importante comprender cómo se construyen esas relaciones de género en un producto cultural que se ha dedicado desde su surgimiento, a crear representaciones de género específicamente asociadas con lo que se ha construido como

masculino. ¿Cómo reciben el hip hop a las personas identificadas genéricamente como mujeres?

CAPÍTULO III: ESTRATEGIA METODOLÓGICA

A continuación se presentan las estrategias y herramientas metodológicas que se desarrollaron durante la investigación con el fin de alcanzar los objetivos propuestos al inicio.

3.1 ENFOQUE CUALITATIVO

Al ser una investigación que tenía como objetivo analizar un objeto vinculado con la subjetividad y las experiencias de los participantes y las participantes del hip hop, el enfoque de esta investigación fue definido como cualitativo. Este está caracterizado según Hernández, Fernández y Baptista (2006) por fundamentarse en procesos inductivos (explorar y describir para luego producir perspectivas teóricas), ir de lo particular a lo general, proceder caso por caso, dato por dato hasta generar una perspectiva más amplia que vaya integrando aquello que se va investigando. El estudio cualitativo no tiene como objetivo probar una hipótesis, sino que éstas se van generando a lo largo del proceso investigativo. El enfoque se basa en métodos de recolección de datos no estandarizados, sin mediciones numéricas o pretensiones estadísticas.

“Los datos cualitativos son descripciones detalladas de eventos, situaciones, personas, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones” (Hernández et al, 2006, p.8) Además, la recolección de estos datos tiene como objetivo obtener perspectivas, puntos de vista que impliquen emociones, experiencias, significados y otros aspectos de la subjetividad (Hernández et al, 2006).

Según Martínez (2006), la investigación cualitativa no se trata del estudio de cualidades separadas o separables, sino que constituye un estudio de un todo integrado que conforma una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es. El autor menciona que

La investigación cualitativa trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena a su comportamiento y manifestaciones. De aquí que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone a lo cuantitativo (que es un solo aspecto), sino que lo

implica e integra, especialmente donde sea importante (Martínez, 2006, p.128).

Siguiendo la misma línea, Martínez (2006) propone que desde el enfoque cualitativo se debe rechazar la idea de un investigador o investigadora pasiva que solamente funciona como un espejo, y aceptar, por el contrario, el modelo dialéctico considerando que el conocimiento es en realidad el resultado de un proceso dialéctico entre el sujeto que investiga y el objeto de estudio.

3.2 TIPO DE ESTUDIO

Como se ha mencionado anteriormente, el tema de investigación que se ha propuso no había sido abordado en el país, por lo que el tipo de estudio se definió como exploratorio y también como descriptivo. Es exploratorio pues como lo mencionan Hernández et al (2006), este tipo de estudios se realizan

Cuando el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes. Es decir, cuando la revisión de la literatura reveló que tan solo hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio, o bien, se desea indagar sobre temas y áreas desde nuevas perspectivas (Hernández et al, 2006, p.101)

Desde la perspectiva de los autores (2006), este tipo de estudios contribuyen a sentar las bases para el conocimiento de un fenómeno que hasta el momento resulta desconocido, obtener información para investigaciones futuras, construcción de nuevos problemas así como sugerir afirmaciones y postulados.

Esta investigación también se planteó como descriptiva ya que la introducción del tema en el ámbito académico requería develar aspectos descriptivos tales como las características y performatividades de quienes participantes del movimiento, su desarrollo histórico, la conformación de la escena hip hop en Costa Rica, etc. Un estudio descriptivo se caracteriza según Hernández et al (2006) por

Describir fenómenos, situaciones, contextos y eventos; esto es, detallar cómo son y se manifiestan. [...] Miden, evalúan y recolectan datos sobre diversos

conceptos (variables), aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno a investigar. En un estudio descriptivo se seleccionan una serie de cuestiones y se mide o recolecta información sobre cada una de ellas, para así, valga la redundancia, describir lo que se investiga (Hernández et al, 2006, p.102).

3.3 DELIMITACIÓN ESPACIO-TEMPORAL

El estudio realizado tenía como particularidad ser el primero en abordar esta temática en el país, por lo que para plantear una delimitación espacio-temporal, en un primer momento se recurrió al criterio experto de los docentes universitarios César Villegas y Moisés Salgado, quienes además trabajan de forma activa en el programa dedicado al movimiento hip hop llamado “Ofensiva” de la radioemisora “Radio U”, de la Universidad de Costa Rica.

Debido a que se planteó como un objetivo reconstruir el desarrollo histórico de la escena hip hop en Costa Rica, se determinó una delimitación temporal preliminar a partir de los años noventa, momento en el cual según Villegas y Salgado se empezaron a conocer las primeras expresiones vinculadas al hip hop. Sin embargo, al enfrentarse con las fuentes, la delimitación debió partir desde la década de los ochenta, donde se ubicaron las primeras incursiones en esta cultura. El estudio de los primeros años fue crucial para entender cómo se fue configurando la escena y el camino que ha tomado hasta llegar a la época actual.

Con respecto a la delimitación espacial de la investigación, no se estableció de forma definitiva al inicio, pues actualmente hay colectivos de hip hop en prácticamente todas las partes del país, y éstos en ocasiones están conformados por personas de diferentes áreas geográficas, lo cual no permitió establecer con claridad criterios espaciales. Sin embargo, en la escogencia de participantes para la investigación, se priorizó aquellos y aquellas que estuvieran activos y activas en la zona del Gran Área Metropolitana, pues ha el centro de la actividades del hip hop. La investigación permitió comprender que, tal y como se había establecido al inicio, la participación fluye a nivel geográfico y aunque los colectivos se encuentran dispersos alrededor del país, tienden a unificarse en los espacios de la capital.

3.4 RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN Y POBLACIÓN PARTICIPANTE

a) ENTREVISTAS SEMI-ESTRUCTURADAS

Díaz, Martínez, Torruco y Varela (2013) definen la entrevista como una conversación con un fin determinado que no es el simple hecho de conversar. Algunas de sus principales características son: tener como propósito obtener información sobre un tema determinado, buscar que la información sea precisa, que se recaben los significados que quienes informan atribuyen al tema en cuestión, que el sujeto investigador o investigadora cumpla un rol activo en que la interpretación sea constante de tal manera que se vaya obteniendo una comprensión profunda del discurso que está planteando el entrevistado o la entrevistada.

Las entrevistas semiestructuradas permitieron reconocer los aspectos relacionados con el desarrollo histórico, la conformación de la escena hip hop hasta la actualidad en el país, y sobretodo enfatizar en los discursos, significados, representaciones y perspectivas que sus participantes tienen acerca de este movimiento y de su participación en él.

En esta investigación se realizaron entrevistas semi-estructuradas que permitieron entablar diálogos con los participantes y las participantes, a través de temas de interés y preguntas pre-establecidas (Ver Anexos 1 y 2). Conforme se desarrollaron las entrevistas, surgieron preguntas nuevas y atinentes a los objetos propuestos para cada sesión de recolección de datos y en virtud de alcanzar los objetos propuestos.

Durante la primera etapa de la investigación, que correspondía al alcance del primer objetivo, se logró entrevistar en total 8 personas que participaron de los inicios del hip hop en Costa Rica. Al inicio se había planteado entrevistar solamente a 4 personas, sin embargo, conforme la información fue construyéndose, se identificó que se requería abarcar otras áreas para poder alcanzar el objetivo de reconstruir la historia del hip hop en el país. Por cada persona se realizó una sesión que tendió a tener una duración mínima de 1 hora y máxima de 2 horas. Los temas de interés eran precisamente establecidos a partir de la posibilidad de reconstruir el desarrollo histórico del hip hop en Costa Rica. Estas entrevistas fueron realizadas entre el 18 de abril y el 29 de junio del 2018. Esto requirió de algunos ajustes en el cronograma de la investigación, por lo que retrasó el inicio de la segunda fase del trabajo de campo.

TABLA 1. Participantes de la primera fase de investigación

Participante	Fecha
Enrique Castillo	18 de abril
Marlon Fadell	27 de abril
Huba Watson	23 de mayo
Sasha Campbell	6 de junio
Gustavo Guzmán	13 de junio
Enoch Samuels	17 de junio
Federico Peixoto	18 de junio
Juan José Campos	29 de junio

Fuente: Elaboración propia de la investigadora

En la segunda fase de la investigación, que respondía al alcance de los objetivos 2 y 3, se realizaron 10 entrevistas a participantes activos y activas de la escena hip hop en la actualidad. Los/as mismos/as se eligieron con base a un criterio de paridad de género y también al alcance de información con respecto a los diferentes grupos que participan de este movimiento. Los dos requisitos eran 1. Ser participante activo/a de la producción de hip hop en el presente y 2. Reconocerse a sí mismo/a como participante de algunos de los cuatro elementos que conforman el hip hop (graffiti, b-boy, rap ó djing).

Por ejemplo, al inicio se había planteado realizar solamente 8 entrevistas (2 personas por cada elemento del hip hop), pero se requirió entrevistar a 2 personas más que participaran del Rap, debido a que es en esta manifestación en donde más se presentan matices y diferencias discursivas. Este proceso tuvo algunas limitaciones pues a pesar de que se había planteado como objetivo entrevistar a una mujer dj de hip hop, esto no fue posible. Se conoce que las mujeres en este ámbito son pocas y además, suelen también participar de otras escenas. Por cuestiones de tiempo, no se pudo concretar una entrevista.

Para esta segunda fase de recolección de datos, se recurrió a las redes de contactos dentro de la escena y al uso de redes sociales como Facebook e Instagram. Las entrevistas se

realizaron también en espacios acordados entre la investigadora y los/as entrevistados/as. Los temas de interés fueron pre-establecidos como líneas de conversación, de tal manera que la entrevista proporcionara información amplia y variada de acuerdo a cada persona entrevistada. Estas entrevistas se realizaron entre el 24 de octubre del 2018 y el 15 de marzo de 2019.

A continuación, se presenta la cantidad de participantes y la manifestación del hip hop a la cual pertenecen:

TABLA 2. Participantes de la segunda fase de investigación

Participantes	Fecha
Killer Wave (Breakdance)	24 de octubre de 2018
Chama (Rap)	29 de octubre de 2018
Cypher One (Dj)	2 de noviembre de 2018
Yiyo (Graffiti)	3 de noviembre de 2018
Emme (Graffiti)	12 de noviembre de 2018
Natalia Vargas (Rap)	23 de noviembre de 2018
María Gómez (Breakdance)	20 de diciembre de 2018
Nesta (Rap)	17 de enero de 2019
Cehzar (Rap)	30 de enero de 2019
Nakury (Rap)	15 de marzo de 2019

Fuente: Elaboración propia de la investigadora

OBSERVACIÓN PARTICIPANTE

La observación representó un elemento importante en este proceso investigativo, pues a través de esta fue posible conocer características de tipo visual, estético, así como dinámicas de comportamiento y participación en la escena hip hop. Marshall y Rossman (1989) citados en Kawulich (2005) definen la observación como una descripción sistemática de eventos, comportamientos y artefactos, en el escenario social que se ha elegido.

Rodríguez, Gil y García (1996) citados en Rekalde, Vizcarra y Macazaga (2014) mencionan que la observación participante es un método interactivo en el que se recoge información a través de la implicación del observador u observadora en los eventos observados, ya que ésta permita obtener percepciones de la realidad estudiada que difícilmente puedan ser recabadas sin esa implicación.

La observación participante da herramientas a los investigadores y las investigadoras para aprender de las actividades en estudio participando de las mismas, teniendo una mejor comprensión del contexto y el fenómeno de estudio. Además, da la posibilidad de identificar expresiones no verbales de sentimientos, determinan quiénes interactúan entre sí, cómo las personas se comunican entre ellas, etc. (Schmuck citado en Kawulich, 2005).

Las observaciones participantes consistieron en asistir a eventos colectivos y espacios en donde se escenifican los diferentes elementos que conforman el hip hop. Esto con el fin de identificar dinámicas de participación y de organización en las actividades. Además, la observación permitió reconocer aspectos relacionados con las características de la escena hip hop en cuanto a la performatividad, la vestimenta, los elementos identitarios, etc. A continuación se presenta en detalle la cantidad de observaciones realizadas:

TABLA 3. Detalle de las observaciones de modalidad participante realizadas durante la investigación

Actividad	Descripción	Fecha	Duración
Proyecto Boombap	Observación participante de Actividad de la cultura hip hop organizada por Enrique Castillo en San José.	Domingo 29 de abril de 2018	2 horas
Rap Tico Fest	Observación participante en el Festival nacional e internacional de Rap organizado por Ruff and Tuff en Club Peppers.	Domingo 6 de mayo 2018	8 horas

Proyecto Boombap	Observación participante de Actividad de la cultura hip hop organizada por Enrique Castillo en San José.	Domingo 13 de mayo 2018	2 horas
Programa de Radio La Ofensiva UCR	Observación participante en el programa de Radio UCR “La Ofensiva” dedicado a la cultura hip hop.	Miércoles 13 de junio 2018	1 hora
Final de la Batalla de Rap Nacional Rapquicia.	Observación participante en la final de la batalla de rap de la organización Rapquicia en la Plaza de la Democracia. Entrevista corta a uno de los organizadores.	Domingo 22 de julio de 2018.	3 horas
Final Nacional de Batalla de Maestros (BDM).	Observación participante en la final de la batalla de rap Batalla de Maestros (BDM) en Amón Solar. Entrevista corta a uno de los organizadores.	Sábado 4 de agosto de 2018.	4 horas
Final Nacional Batalla de Gallos de Red Bull.	Observación participante en la final de la Batalla de Gallos organizada internacionalmente por Red Bull en Club Peppers.	Viernes 24 de agosto de 2018.	4 horas
Cultura Underground Hip hop party.	Observación participante en la actividad de hip hop organizada por Anderklan en San José.	Sábado 6 de octubre de 2018.	3 horas
Quinto aniversario del programa de radio La Ofensiva.	Observación participante en el concierto en vivo organizado por el 5to aniversario del programa de radio de hip hop La Ofensiva en la UCR.	Miércoles 10 de octubre de 2018.	1 hora

Batalla de breakdance Batalla Territorial.	Observación participante en la batalla de breakdance “Batalla Territorial” en Jazz Café Escazú.	28 de octubre de 2018.	4 horas
Recorrido graffiti de San Ramón.	Observación participante en recorrido organizado por el graffitero Yiyo por los principales espacios utilizados para graffiti en el centro de San Ramón.	4 de noviembre de 2018.	1 hora

Fuente: Elaboración propia de la investigadora

REVISIÓN DE PÁGINAS DE INTERNET, FUENTES PERIODÍSTICAS Y REDES SOCIALES

Una herramienta alternativa para obtener información acerca de quienes participan y participaron del movimiento fue generando un acercamiento a los espacios de escenificación virtual. La información en torno a la fecha de los eventos, información sobre la organización y material visual utilizado, fue obtenida a través de la revisión de redes sociales. Así también, esta técnica permitió establecer el contacto con personas que se encuentran activas dentro de la escena y acceder a material visual como fotografías y afiches.

De forma complementaria con las entrevistas, se realizó revisión de material periodístico y visual, como fotografías y noticias asociadas con los participantes y las participantes. Todas las personas durante esta fase fueron contactadas directamente por medios telefónicos y por redes sociales, en algunos casos gracias a los contactos proporcionados por el docente César Villegas. Las entrevistas fueron realizadas de forma presencial en espacios acordados entre la investigadora y los/as entrevistados/as.

SEGUNDA PARTE:
ANÁLISIS DE RESULTADOS

CAPÍTULO IV: LA CULTURA HIP HOP

Para la elaboración de este primer capítulo, se realizó un breve repaso por la historia del hip hop en Estados Unidos tomando como base principal una de las más importantes reconstrucciones históricas de esta cultura, desarrollada por el periodista y crítico de música Jeff Chang. Esto con el fin de propiciar un marco general que permita comprender las raíces de esta cultura, de su evolución y de sus principales características.

A pesar de las distancias entre la cultura hip hop estadounidense y la apropiación de ésta en Latinoamérica, los elementos desarrollados podrían resultar ser de gran relevancia para entender las múltiples referencias y la reproducción de los estilos que aún en la actualidad se mantienen vigentes.

EL SURGIMIENTO DEL HIP HOP EN ESTADOS UNIDOS

4.1 EL PUNTO DE PARTIDA: SOUTH BRONX, NEW YORK

El hip hop surgió en un espacio geográfico marcado por el empobrecimiento, la marginalización, la segregación racial, el desplazamiento territorial de inmigrantes y el auge de políticas gubernamentales que afectaron a la población más vulnerabilizada de New York a finales de los años setenta. Apareció también en medio de la lucha por los derechos civiles de la población afrodescendiente, el Partido de las Panteras Negras y el aumento de las pandillas juveniles.

De acuerdo con Chang (2014), todo empezó en los años treinta cuando el urbanista Robert Moses realizó un plan para convertir a Manhattan en un lugar de riqueza conectando la ciudad con los suburbios mediante una red de autopistas. Ese proyecto se llamó *Cross-Bronx Expressway* y con permisos de renovación de la ciudad, el urbanista logró clausurar barrios y ahuyentar a muchas familias afroamericanas, puertorriqueñas y judías que residían en los guetos de ese distrito. Éstas se vieron obligadas a migrar al South Bronx o al este de Brooklyn, lugares en donde la tasa de desempleo era altísima para ese momento (Chang, 2014, pp.22-23).

Para los años setenta, siguiendo a Chang (2014), la mitad de la población blanca de clase media, ya se había ido del South Bronx y se había trasladado al norte, por lo que los

barrios empezaron a ser habitados por personas afrodescendientes e inmigrantes latinoamericanos/as que no tenían otra opción. Anteriormente, la zona estaba ocupada principalmente por familias judías, irlandesas e italianas, por lo que la llegada de los nuevos y las nuevas vecinas causó una serie de conflictos asociados con el racismo. Los jóvenes blancos empezaron a golpear y acosar a jóvenes afrodescendientes y latinos, lo que ocasionó que estos últimos decidieran formar pandillas para defenderse y luego para demostrar su poder en los barrios (Chang, 2014, p. 24).

Una parte del proyecto urbanístico, contemplaba la construcción de edificios de apartamentos en South Bronx para la población que había sido desplazada. Sin embargo, estos terminaron siendo objeto de prácticas fraudulentas. Quienes los arrendaban se dieron cuenta que era más rentable prenderles fuego y cobrar el seguro, que pagar los impuestos de propiedad al Estado (Chang, 2014, p. pp-25-26). Entre los años 1973 y 1977, se contabilizaron aproximadamente 30.000 incendios sólo en el South Bronx. La opinión pública se direccionó negativamente hacia sus habitantes, a quienes identificaban como culpables de los eventos. Incluso se llegó a poner en cuestionamiento el hecho de que esas personas realmente quisieran tener una buena vivienda y mejorar sus vidas (Chang, 2014, p.26).

Toda esta situación provocó que poco a poco el gobierno dejara de intervenir en esta zona y planteara una política de reducción planificada en la que poco a poco se fueran eliminando servicios básicos como la atención médica, educación, bomberos, policía, recolección de basura, transporte, entre otros (Chang, 2014). El objetivo era desplazar a la población; que no tuvieran otra solución más que irse de ahí. Sin embargo, para muchos y muchas fue imposible, por lo que los mismos edificios que habían estado en llamas, siguieron funcionando como viviendas (Chang, 2014).

El South Bronx se convirtió entonces en un lugar marcado por el abandono estatal, la infraestructura en ruinas y la falta de oportunidades de empleo. No obstante, eso no le impidió ser la plataforma para el surgimiento de un movimiento cultural lleno de contradicciones, en el que jóvenes afrodescendientes y latinoamericanos/as construyeron nuevas formas de apreciar y producir música, baile y pintura, tomando como escenario el espacio urbano. Así

como lo señalan Tijoux, Facuse y Urrutia (2012) el hip hop surge como una expresión del arte popular y como movimiento contestatario de la población marginalizada de la ciudad.

4.2 LOS *SOUND SYSTEMS* EN JAMAICA

El uso de la calle como centro de reunión no era un fenómeno nuevo para la cultura afrodescendiente. Un importante antecedente para este movimiento es el desarrollo de los *sound systems* en Jamaica durante los años cincuenta. De acuerdo con Chang (2014) estos consistían en grupos de Djs e ingenieros de sonido que colaboraban entre ellos para tocar y producir música en eventos realizados al aire libre. Estos fueron fundamentales para el desarrollo del *ska*, el *reggae*, el *dub* y el *rock steady*. Con ese término (*sound system*) también era conocido todo el equipo de audio, que incluía los parlantes, tocadiscos, amplificadores y consolas que los Djs usaban en los recitales (Chang, 2014, p.36).

Los *sound systems* eran bastante competitivos entre sí. Tanto, que muchas veces, por ganarse a la audiencia local, se veían involucrados en conflictos que terminaban en disparos y en la destrucción de los equipos de los oponentes. No sólo estaba en juego el asunto musical, sino que la trascendencia de estos eventos públicos era tanta, que llegó a tener conexiones con la política (Chang, 2014).

El público de reggae, en aquel momento, le prestaba una gran atención al productor de la música, al que llamaban *selector*. Este era quien se encargaba de elegir y reproducir el ritmo y la pista instrumental que servía como base para la música (Chang, 2014, p. 45) De acuerdo con Chang (2014)

Si uno contaba con amplificadores potentes y apilaba algunos parlantes caseros a todo volumen, lo único que se necesitaba era un selector y algunos discos para transformar cualquier patio en una fiesta. Los *sound systems* democratizaron el ocio y la diversión, y pusieron las pistas de baile al alcance de las clases más bajas y marginadas (Chang, 2014, p.47)

En una gran similitud con estos eventos es que empieza el fenómeno del hip hop en Estados Unidos. De acuerdo con Tickner (2008) y Abe (2009) citados en Corral (2015), el antecedente primario del hip hop son las llamadas *block parties*, realizadas tanto en el Bronx

como en Harlem, en donde se convocaban a vecinos, vecinas y parientes en los patios de los edificios para disfrutar de música y baile en un ambiente de sincretismo cultural. No resulta extraño que al igual que en los *sound systems*, el énfasis de estas fiestas estuviera en la música y en quien se encargaba de escogerla, por lo que, como se verá más adelante, la figura del Dj va a resultar fundamental.

4.3 HIP HOP: CUATRO ELEMENTOS

De acuerdo con Flores (1989) la segunda generación de comunidades migrantes afrodescendientes y puertorriqueñas, que habían nacido y estaban siendo criados en New York, vivían en el mismo barrio, asistían a las mismas escuelas y ocupaban el mismo lugar desventajado en la jerarquía económica y cultural de la ciudad¹.

De esta manera, el autor menciona

No es sorprendente, pues, que a los jóvenes negros y puertorriqueños empezase a gustarles el mismo tipo de música, bailar los mismos bailes, jugar los mismos juegos, y vestirse y hablar de la misma forma. La experiencia común de exclusión racista y distanciamiento social frente a sus compañeros de raza blanca los acercó todavía más. En la búsqueda de nuevas expresiones, los jóvenes negros y puertorriqueños desearon las florituras rurales y las referencias nostálgicas natales, pero conservaron la base rítmica africana y las cualidades de improvisación y participación de las culturas que habían heredado. Al hacerlo así, la gente negra y caribeña llegó a reconocer la complementariedad de lo que parecían ser orígenes diversos (Flores, 1989, p.102)

En el momento en el que surgió el hip hop, a inicios de los años setenta, la juventud del South Bronx estaba en su mayoría involucrada en pandillas que se disputaban los distintos territorios de la ciudad. Muchas estaban conformadas por inmigrantes puertorriqueños/as y

¹ De acuerdo con Flores (1989) la cercanía entre afroamericanos y puertorriqueños se empezó a desarrollar desde los años cincuenta y sesenta cuando empezaron a crearse agrupaciones musicales de rock and roll integradas por afrodescendientes hispanos. Esta música tenía influencia del mambo y otros ritmos afro-latinos.

por afrodescendientes que habían nacido después del proyecto de las autopistas de Manhattan y en medio de la temporada de los incendios (Chang, 2014).

Siguiendo nuevamente a Chang (2014)

Las pandillas le daban una estructura al caos. Para los hijos de inmigrantes con padres ausentes, para los huérfanos que estaban fuera del sistema, para las chicas que huían de un entorno abusivo y para miles más, las pandillas eran un refugio, una fuente de comodidad y protección (Chang, 2014, p.73).

Estas organizaciones juveniles se imponían en la ciudad a través de los ataques que realizaban a locales comerciales, a farmacodependientes, a vendedores/as de drogas y a otras pandillas. Los pandilleros y pandilleras usaban armas y golpes para atacar a sus oponentes. El auge de estos grupos fue tan grande que provocó una oleada de intensa violencia en el South Bronx, por lo que pronto hubo intervención de docentes, de policías y del departamento de Trabajo Social del Estado (Chang, 2014).

Las pandillas constituyeron una especie de base organizativa para la juventud de ese tiempo, reflejaban la necesidad de pertenencia a un grupo y también, la forma en que experimentaban la vida en la ciudad. Con el paso del tiempo, éstas fueron adquiriendo otros significados o sustituyéndose por nuevas formas de organización juvenil. Aun así, quienes dejaron de participar en pandillas, empezaron a unirse a colectivos de prácticas culturales que estaban apareciendo en la ciudad, que de alguna manera, también funcionaban en los márgenes de la clandestinidad y a través de códigos establecidos por sus integrantes.

Una de esas prácticas fue el *graffiti* artístico, que se fue popularizando por varias partes de la zona este de Estados Unidos² a finales de los años sesenta. Este estilo, que posteriormente se asociará con el hip hop, se caracterizaba, en su mayoría, por la creación de letras con volúmenes y perspectiva, utilizando diferentes pigmentos en aerosol. De acuerdo con Chang (2014) los graffiteros y graffiteras, conocidos como *writers* (escritores y escritoras) colocaban sus firmas (*tags*) con marcadores o pinturas de aerosol y plasmaban sus

² De acuerdo con Chang (2014), Jack Stewart, uno de los expertos en graffiti, asegura que éste pudo haber comenzado en los vecindarios de Filadelfia en 1965 (p.103). Un joven afrodescendiente de esa ciudad, que firmaba “Cornbread” ha sido identificado como el posible primer graffitero de este estilo.

obras en edificios, paradas de ómnibus y en las estaciones del metro del norte de la ciudad de New York. También se escabullían en los territorios de las pandillas, pero su objetivo era un tanto diferente al de éstas, la centralidad era buscar el reconocimiento entre sus pares y hacerse visibles como generación (Chang, 2014, pp.103-104).

Algunas de las firmas más populares de esta época, que aparecían de forma frecuente en diversas partes de la ciudad, eran Taki 183, Zephyr, Lsd Om, Shadow y Lady Pink, quien además era una de las pocas mujeres graffiteras³ (Picech, 2016). A las obras de este tipo de arte se les llamaba *pieces* (piezas) y podían darse de dos formas: *tagging*, que se refería a la reproducción de la firma del escritor o escritora, *bombing* que según Chang (2014) hacía referencia a las salidas nocturnas en las cuales los artistas y las artistas imprimían sus obras en las diferentes superficies de la ciudad y los *throw up*, que eran tags de dos colores, realizados en grandes magnitudes y que tenían como objetivo tapar las obras de menor calidad hechas por otros/as artistas.

A inicios de los años setenta aparece el *Djing*. Se reconoce que el primer exponente de este elemento fue Clive Campbell, un joven jamaicano que recién llegaba a South Bronx. Kool Herc, como se le conoció después, debutó como Dj en 1973 en una fiesta privada en el West Bronx. Los alcances de la misma fueron tales, que un año después, este tipo de fiestas se trasladaron casi completamente al ámbito público y dieron inicio a una nueva forma de reproducir la música (Chang, 2014).

El factor que determinó la diferencia con respecto a los Djs de música disco que existían en ese momento, y que popularizó las fiestas de Herc, fue el de introducir la dinámica de los *sound systems* jamaicanos, pero siempre atendiendo a las demandas de la audiencia del Bronx. Es decir, las fiestas se realizaban de forma abierta y en función del Dj, pero este en lugar de poner dancehall y reggae como en Jamaica, lo que hacía era tocar las partes instrumentales de los vinilos de disco, a las cuales se les conocía como *breaks*.

³ Lady Pink en Chang (2014) mencionó en una entrevista que en sus inicios, aunque tenía muchas ganas de pertenecer al grupo de graffiteros “chocaba contra el machismo de estos chicos de diez o doce años que me decían que no podía porque era mujer. Tardé meses en convencer a mis compañeros de secundaria para que me dejaran acompañarlos a la playa de maniobras de los trenes. Se negaban rotundamente ¿Cómo iban a llevar a una nena tonta a un lugar peligroso como ese?” (Chang, 2014, p.160).

Durante esos años aparece también una nueva forma de baile que logró distanciarse de la música disco y funcionó de alguna manera como su contraparte: el *B-boying* (conocido ahora como *breakdance*). Este era el nombre con el cual se designaba a los jóvenes (en su mayoría hombres) que se movían al ritmo de los *breaks*, Dj Kool Herc los llamaba “*break-boys*” y de allí viene el abreviado *b-boy* (Chang, 2014, p.112).

Probablemente, fueron los famosos pasos que desarrolló el cantante y bailarín de funk y soul James Brown, la mayor influencia para este baile (Chang, 2014), pero también podría haber tenido derivaciones del *capoeira*, por sus movimientos acrobáticos en el suelo, del *electro boogie* (que era conocido como baile del robot) de la costa oeste de Estados Unidos (Tijoux et al, 2012) y también de la rumba, el guaguancó y el *up-rock*, que empezó como una alternativa a la confrontación física (Flores, 1989). Posteriormente del B-boying se extrajeron dos variantes: el *locking*⁴ y el *popping*⁵.

Los breakers, que se agrupaban en colectivos⁶ (*crews*) aparecían en las fiestas organizadas por los Djs y participaban de los *ciphers*, que eran competencias en donde los participantes y las participantes se colocaban en círculo y se turnaban uno a uno demostrando sus movimientos (Chang, 2014, p.112).

Además de Dj Kool Herc, los otros dos Djs más importantes para los inicios del hip hop fueron Dj Afrika Bambaataa y Dj Grandmaster Flash (Chang, 2014, p.122). Cada uno organizaba sus fiestas en espacios públicos y desarrollaban sus propias dinámicas. El énfasis estaba precisamente en el evento mismo y en el encuentro, no había hasta ese entonces ningún vínculo directo con la industria de la música. De acuerdo con Salazar (2013) los Djs tenían un papel fundamental pues estaban encargados de producir afectos y emociones en la audiencia a través de los ritmos. Entre ellos competían por ver cuál era el mejor y quién organizaba la mejor fiesta. El Djing ya no se trataba solamente de reproducir la música, sino

⁴ El *locking* es un tipo de baile en el cual se mueven constantemente las muñecas, se flexionan las piernas hasta dar patadas y se flexionan los brazos alzándolos o moviéndolos hacia los lados.

⁵ El *popping* contiene movimientos en los cuales se flexionan las piernas y los brazos y se integran movimientos robóticos y lentos al ritmo de la música. Está asociado con el funk.

⁶ De acuerdo con Chang (2014), la dinámica del breakdance estaba asociada a la de las pandillas, por lo que a través de este se desplazó la competencia entre pandillas a la competencia en el baile.

que implicaba técnicas como el *scratching*⁷ y el *sampling*⁸, que convirtieron a la tornamesa en un instrumento musical. Para reproducir mejor los breaks en los vinilos, Joseph Saddler, conocido como Dj Grandmaster Flash, quien era aprendiz de Kool Herc y Pete Jones, empezó a experimentar diversos métodos para reproducir y mezclar los breaks con mayor rapidez, a esto le llamó la teoría del *Quick Mix* (mezcla rápida) que abarcaba el *cutting*, el *backspin* y el *double-back*⁹ (Chang, 2014. p.149).

Simultáneamente, apareció el *emceeing*, que luego sería conocido como *Rap*. Este consiste principalmente en rimar palabras a un tiempo rítmico (Picech, 2016). Esta práctica surgió en compañía del Djing, su función era animar la fiesta improvisando frases al ritmo de la música. Los MC's o Maestros de Ceremonia tienen sus raíces en el *toasting*¹⁰ jamaicano, el *spoken word*¹¹, en el *griot*¹², e incluso en las *work songs* de la esclavitud afrodescendiente en Estados Unidos (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012, p.4).

La improvisación conocida como *freestyle* (estilo libre) juega un papel importante en esta práctica musical, pues tal y como lo plantea Picech (2016) consistía en rimar

Palabras, ideas y metáforas, sin haberlas escrito ni compuesto previamente y sin perder el flow -la fluidez sobre el patrón rítmico-. Nace de la competencia

⁷ El *scratching* es una técnica del Djing en la cual se producen sonidos moviendo con la mano los vinilos hacia adelante y hacia atrás en la bandeja. Se dice que esta técnica podría haber sido descubierta por Theodore Livingston, conocido como Wizzard Theodore (Chang, 2014, p.151).

⁸ El *sampling* consiste en tomar una parte o muestra (sample) de una obra musical y utilizarla como base para producir una canción nueva.

⁹ El *cutting* consistía en mover el disco hacia adelante con la mano para producir un sonido característico, se considera el predecesor del *scratching*. Para el *backspin* se utilizaban dos bandejas y una mesa de mezclas con discos idénticos para crear un loop que permitiera extender de manera indefinida una parte de una canción. El *double-back* se realizaba retrasando ligeramente la reproducción de uno de los dos discos y luego haciendo que la música rebotara entre ambos, alternando entre uno y otro (Chang, 2014, p.149).

¹⁰ El *toasting* consiste en hablar o cantar sobre un ritmo. Proviene de Jamaica y tiene sus raíces en el *griot* africano.

¹¹ El *spoken word* era un tipo de poesía que se recitaba al ritmo del funk (Tijoux, Facuse, Urrutia, 2012, p.4).

¹² El *griot* es una práctica de narración oral de historias que surgió en África Occidental y que se caracteriza por la improvisación (Chang, 2014, p.125).

de distintos crews y se realiza sobre una pista musical o sobre un *beatbox*, - ritmos y sonidos musicales reproducidos principalmente con la boca- (p.31)

La unificación de los componentes anteriormente mencionados (*Djing*, *MCing*, *B-Boying* y *Graffiti*) en una sola cultura, ocurrió en 1976 cuando Afrika Bambaataa fundó la organización *Universal Zulu Nation*¹³ y difundió esta idea como parte de todo un proyecto que tenía como objetivo posicionar al hip hop como un movimiento cultural completo que tuviera una expresión gráfica, una de baile, otra de canto y otra de producción musical (Chang, 2014). Todo esto acompañado además de un quinto elemento que trascendía a los demás, el *conocimiento*, que se basa en una sabiduría fundada en los hechos y que acompaña una ética en contra de la opresión de unos a otros y en la expansión de la paz (Chang, 2014).

4.4 LA DÉCADA DE LOS OCHENTA: LA EXPANSIÓN MUNDIAL DEL HIP HOP

De acuerdo con Chang (2014) en la década de los setenta, a excepción del graffiti, los otros tres elementos apenas se desarrollaban en un pequeño espacio de once kilómetros, específicamente, en el norte de Manhattan. Sin embargo, a partir de la década siguiente, las grabaciones de Djs y raperos fueron recorriendo otras zonas de New York, por lo que ya otros y otras jóvenes fuera del Bronx organizaban sound systems y batallas de rap (Chang, 2014, p.166).

En 1979, discográficas de productores de música afrodescendiente como Bobby Robinson, Paul Winley y Sylvia Robinson habían escuchado hablar del rap e hicieron recorridos por clubes nocturnos en Harlem y en el Bronx para ver si ese nuevo estilo musical era comercializable. Grandmaster Flash figuraba como uno de los candidatos, sin embargo, para él y para otros resultaba absurdo que alguien quisiera comprar un disco que sólo traía rap encima de música pregrabada (Chang, 2014, p.170).

De todas formas, el proyecto de grabar un disco de rap siguió en marcha, aunque no con artistas experimentados en la cultura, sino con tres artistas anónimos que apenas estaban

¹³ *Universal Zulu Nation* es una organización de hip hop fundada por Afrika Bambaataa, de acuerdo con Chang (2014), su fundador escogió ese nombre inspirado por las fuertes imágenes de una película realizada en Reino Unido llamada *Zulú*, estrenada en 1964. En ella se mostraba la lucha de las personas afrodescendientes por la tierra y contra el imperialismo británico.

empezando en este género, juntos formaron el grupo *The Sugarhill Gang* y grabaron la canción *Rapper's Delight*. El sencillo fue producido en el estudio de Sylvia Robinson y fue sorpresivamente, un éxito mundial que implicó la apertura de esta cultura al resto del mundo (Chang, 2014, p.170). Esta es una razón probable por la cual el rap se homologó con el hip hop, ya que esta fue la primera vez que se escuchaban esos dos términos, el rapero se convirtió en el centro del espectáculo, mientras que el Dj pasó a un segundo plano.

Siguiendo a Chang (2014), la década y media siguiente, se caracterizó por la expansión definitiva de esta cultura pero específicamente del rap, el cual se transformó para que fuera apto a los estándares comerciales. El auge del rap fue tal, que incluso fue explorado en otros géneros musicales como el punk, ejemplo de ello es la canción *The Magnificent Seven* de The Clash, una banda proveniente de Gran Bretaña.

El breakdance por su parte, empezó a producir nuevas técnicas de baile como el *windmill* y el *handspin*; el primero consiste en rotar de forma continua las piernas en el aire y el segundo en mantener el cuerpo paralelo al piso apoyándolo en una sola mano, que es utilizada además como eje para dar vueltas. Estas técnicas fueron impulsadas particularmente por el Rock Steady Crew, que era un colectivo de adolescentes de Manhattan que de alguna manera contribuyó a renovar el estilo (Chang, 2014).

Los graffiteros y graffiteras accedieron durante este período, a espacios en galerías de arte e incluso en museos. El graffiti inspiró a otros artistas callejeros como Jean- Michel Basquiat, Kenny Scharf y Keith Haring. La manera en que se fueron haciendo famosos, fue a través de la fotografía, la cual incluso influyó en la expansión del estilo, pues algunos artistas aprendieron a imitar técnicas a través de éstas, un ejemplo de ello son las fotografías de Henry Chalfant, un artista neoyorquino que se vio cautivado por el arte desarrollado en los vagones de los trenes (Chang, 2014).

En 1982, se estrenó la película *Wild Style*, realizada por Charlie Ahearn en la cual se exponía el trabajo de los graffiteros Lee Quiñones, Fab Five Freddy y otros. En la película además se plasmó la relación entre este estilo artístico y los otros tres elementos del hip hop, por lo que también aparecían Djs, raperos/as y breakdancers (Chang, 2014). Posteriormente,

Chalfant y un documentalista llamado Tony Silver, en 1983, produjeron la película *Style Wars*, que mostraba de igual manera a las diferentes manifestaciones del hip hop reunidas.

De acuerdo con Chang (2014), la expansión del hip hop se dio a través de estas películas y de otros proyectos audiovisuales que se realizaron después: El sencillo de Malcolm McLaren *Buffalo Gals* en 1982, en donde aparecían miembros del Rock Steady Crew bailando y el sencillo de Afrika Bambaataa *Planet Rock*, que fue el segundo de este género, después de Rapper's Delight, en convertir al hip hop en un fenómeno internacional (Chang, 2014, p.226). Además, el sencillo de rap *The Message*, que hablaba sobre el racismo y la negligencia del gobierno de Reagan, la película *Beat Street* dirigida por Stan Lathan en 1984 y las dos partes de *Breakin'*, dirigidas por Michael Boyd. El hip hop de tinte político de esta época, se popularizó con la banda Public Enemy, también proveniente de New York (Picech, 2016, p.27).

4.5 EL ESTILO DE LA COSTA OESTE: EL GANGSTA RAP

A finales de los ochenta, el rap ya había alcanzado cierta fuerza en la costa oeste de Estados Unidos. Los Ángeles sería el epicentro de un nuevo estilo: el *gangsta rap*. Su nombre proviene de una canción del rapero Ice Cube llamada *Gangsta Gangsta* y en general, se le llamó así a este nuevo fenómeno precisamente porque sus letras exaltaban la vida de los pandilleros, marcada por el uso de armas, la venta y consumo de drogas, los conflictos con la policía y el sexismo (Chang, 2014). Al igual que la costa este, este estilo surgió en un lugar atravesado por la marginalidad y la pobreza.

De acuerdo con Chang (2014), la historia comienza con la canción *Boyz N the Hood* de Eazy E, uno de los miembros de NWA¹⁴, grabada en 1988. Ésta relataba la historia de un joven de Compton que caminaba por la ciudad en medio de la violencia policial, las pandillas y los adictos al crack. En la canción también hay referencias a una mujer a la que se le llama “perra” en varias ocasiones e incluso el joven la abofetea cuando ésta le dice algo que “lo hizo enojar”. Estos temas serán recurrentes en este tipo de rap que durante la década de los noventa, marcaron una tendencia mundial.

¹⁴ Niggaz With Attitude (NWA) fue uno de los primeros grupos de gangsta rap (Chang, 2014, p.391).

Seguendo a Chang (2014) sus inicios se ubican en Watts y en Compton, ciudades de Los Ángeles habitadas desde los años veinte por personas afrodescendientes que habían tenido que luchar contra el Ku Klux Klan y contra diversas manifestaciones de racismo y persecución. Esto dio como resultado la creación de pandillas juveniles tanto de quienes se organizaban para perseguir afrodescendientes y obligarlos a abandonar la ciudad, como de quienes tenían que protegerse para sobrevivir (Chang, 2014, p. 394). Nuevamente, al igual que en New York, las pandillas fueron un punto de partida de organización juvenil que posteriormente permitieron otras formas de asociación.

Años antes de que el hip hop se expandiera en esta zona, de acuerdo con Chang (2014), Watts era en un espacio de efervescencia cultural importante. Se creó el *Watts Writers Workshop*, en donde se grabó *The Black Voices: On the Streets in Watts*, una recopilación de poesía, y *Rappin' Black in a White World*, en el que The Watts Prophets, un grupo de músicos y poetas, recitaban con un piano de fondo (Chang, 2014, p. 397). Ambos son considerados importantes antecedentes del rap en el oeste, aunque hayan desaparecido tempranamente por acción del FBI, gracias a la conexión de estas organizaciones con las Panteras Negras.

Muchos y muchas de quienes participaban de estos espacios, se unieron posteriormente a pandillas juveniles, que según Chang (2014), en los años setenta ya alcanzaban una cifra bastante alta. La mayoría estaban conformadas por “pachucos”, nombre con el que se les conocía a los pandilleros provenientes de México, pero pronto creció el número de afroamericanos asociados a estos grupos, que luego se autodenominaron Crips¹⁵. Debido al contacto cultural con los primeros, muchas pandillas adoptaron el estilo “cholo”, caracterizado por las camisas de lana de cuadros, camisetas blancas y pantalones color caqui (Chang, 2014, p.400).

De forma análoga, South Central en Los Ángeles, durante el gobierno de Ronald Reagan en los ochenta, tuvo una situación bastante similar a la de South Bronx en New York en los setenta, este espacio fue Según Chang (2014)

¹⁵ De acuerdo con Alejandro Alonso, un historiador de pandillas citado en Chang (2014), este término venía de “crippin” que significaba hurtar, robar.

El epítome de una cantidad creciente de nexos urbanos marginalizados, en donde la desindustrialización, la descentralización, las políticas militares de la Guerra Fría, el tráfico de drogas, las estructuras de poder y rivalidades de las pandillas, la venta de armas y la brutalidad policial conspiraban para desestabilizar a las comunidades más pobres y alienar a una enorme proporción de la juventud (p.402).

De nuevo, el vínculo con situaciones políticas y sociales marcó las especificidades de este estilo que, en términos generales, se convirtió en una alternativa al Black Power, aún más agresiva y con menos intenciones de conciliar. Siguiendo a Chang (2014) si bien Reagan se había empeñado en distribuir una campaña juvenil con mensajes que fomentaban la abstinencia, la negación y la austeridad, los raperos de la costa oeste y en especial los NWA reaccionaron con canciones que más bien se desbordaban en excesos de todo tipo. “Sus poemas festejaban el tráfico de drogas, la explotación femenina, la muerte de sus enemigos y el asesinato de la policía” (Chang, 2014, p.407).

Todo esto, de acuerdo con Tanner, Asbridge y Wortley citados en Picech (2016) desencadenó que en Estados Unidos el rap fuese rápidamente etiquetado como un producto cultural perjudicial para la juventud y que se asociara con la delincuencia, la criminalidad y la violencia. No obstante, Tickner en Picech (2016), señala que el gangsta rap permitió la llegada del hip hop a otros espacios geográficos y un anclaje cultural en diferentes ámbitos de la vida cotidiana de acuerdo a cada localidad.

Chang (2014) reafirma lo anterior cuando menciona que este tipo de rap democratizó su acceso y llegó al mundo entero. Con *Straight Outta Compton*, el disco de NWA grabado en 1988, el mensaje que se transmitió fue el de la autenticidad, pues para estos raperos no significaba algo vergonzoso haber nacido en un barrio empobrecido y marginalizado, sino que era precisamente una reivindicación del espacio de origen con todo y la violencia, las problemáticas y lo que conllevaba vivir en el gueto. Por esta razón, de acuerdo con Chang (2014), todos los guetos y los barrios del mundo podían ser Compton, todos tenían una historia que contar, “lo único que se necesitaba era lápiz y papel, un micrófono, una mezcladora de sonidos y un sampler” (Chang, 2014, p.409).

NWA se convirtió en una de las bandas más influyentes en el desarrollo de este estilo. En 1989 vuelve a crear otro de los elementos característicos del gangsta rap: la lucha contra la policía. Con la canción *Fuck the police* alertaron a las autoridades constantemente y los acusaron por promocionar la idea de matar a miembros del cuerpo policial. Esto no detuvo la expansión de este enfrentamiento, pues siguió siendo recurrente en los años posteriores (Chang, 2014). De esta manera, el *gangsta rap* se planteó también como una fuerte contestación a las políticas penitenciarias que aumentaron la cantidad de privados y privadas de libertad con fines productivos y la fuerte persecución policial a personas afrodescendientes que en muchas ocasiones resultó en asesinatos (Chang, 2014).

El sexismo también desató polémicas¹⁶, en particular asociadas a los insultos con los cuales se referían a las mujeres en la mayoría de canciones y por la construcción de una masculinidad claramente patriarcal y heterosexual. La música de estos raperos terminó por configurar una serie de contradicciones con las cuales la sociedad no sabía cómo lidiar. Sin embargo, mientras el contenido de estas canciones fue rechazado tanto por afrodescendientes como blancos, una gran porción de la juventud se identificó cada vez más con el estilo pandillero.

Aun así, estas temáticas recurrentes estaban asociadas, de acuerdo con Chang (2014) con la idea antes mencionada de la autenticidad, de siempre hablar y representar al barrio y al público usando sus propias palabras, usando como base la cotidianidad y la realidad de la constante violencia que se vivía, sin ningún tipo de censura.

Para Chang (2014), la canción *Nuthin' but a G Thang*, lanzada en 1993 por Dr. Dre y Snoop Dog, dos importantes raperos de la época, es representativa de una nueva configuración que se separaba del conflicto que ocasionaba el rap anterior, pues va a empezar a producir una estética que incluía no sólo a la gente de los barrios marginalizados, sino

¹⁶ En 1991, la filósofa Angela Davis entrevistó a Ice Cube y entre las preguntas que le realizó, ella cuestionó el uso de estas palabras para referirse a las mujeres (Chang, 2014). El rapero contestó: “Quienes dicen que Ice Cube ve a todas las mujeres como perras y putas no presta atención a las letras. No prestan atención a las situaciones que describo. Realmente, no me escuchan. Creo que son incapaces de ver más allá de las malas palabras. Los padres dicen “Ay, no puedo oír esto”. Pero nosotros aprendimos estas palabras de nuestros padres, de la televisión. Esto no es algo nuevo que surgió de la nada” (Ice Cube citado en Chang, 2014, p.438). Por esta razón, muchos de los raperos de la época se justificaban aludiendo al uso común de estas palabras en el lenguaje cotidiano de la calle (Chang, 2014, pp.438-439)

también a la de los suburbios, pues cantaban sobre la fiesta, los autos, los lujos, las mujeres (incluidas como objetos) y el dinero. Esto permitió una expansión nunca antes vista pues según Chang (2014)

El hip hop había triunfado en los Estados Unidos como nunca pudo hacerlo antes el movimiento de los derechos civiles. Sea cual fuera su raza, clase social o ubicación geográfica, los chicos usaban la misma ropa, hablaban el mismo lenguaje y escuchaban la misma música (p. 538).

El estilo de la costa oeste llegó a imponerse de una manera particular, por lo que los medios de comunicación empezaron a explotar supuestas rivalidades con el de la costa este. Los conflictos se salieron de control, pues terminaron inclusive en asesinatos; un ejemplo de ello es el *beef*¹⁷ entre Tupac Shakur, un rapero de Los Ángeles contra Notorious B.I.G., de New York. Ambos terminaron asesinados a tiros mientras los medios aprovechaban los supuestos enfrentamientos entre las disqueras a las que pertenecía cada uno.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El hip hop tiene históricamente un vínculo con manifestaciones de violencia estructural y estatal, no por casualidad, sino porque surgió en medio de las condiciones más adversas en términos económicos y sociales. El espacio urbano constituye la base y el escenario de la resistencia contra el desplazamiento, la exclusión y la segregación racial. En el hip hop se pueden ubicar una gran cantidad de antecedentes e influencias jamaicanas, africanas y latinoamericanas que dieron como resultado una cultura sincrética y con una gran potencialidad.

A pesar de que la unificación de los elementos podría considerarse una invención, lo importante es comprender que en conjunto, estos componentes reafirman la voz y la identidad de una población en un momento histórico particular y en relación directa con el único espacio que realmente les pertenecía a todos: la calle. Esto quiere decir que el vínculo entre los elementos no necesariamente ocurrió de forma espontánea durante su expansión, pero tampoco sería apropiado afirmar que cada uno ha estado diametralmente separado del otro.

¹⁷ Se le llaman *beefs* a los conflictos o polémicas entre raperos.

Además, la reproducción de esta idea, continúa siendo importante para probablemente miles de personas alrededor del mundo, que se identifican y se agrupan con este movimiento cultural.

Con la elaboración de este capítulo, que responde al establecimiento de un contexto o marco histórico, se pudieron identificar los cambios que fueron desarrollándose a lo interno del movimiento pero en consonancia con los acontecimientos políticos y económicos que sufría la población migrante y afrodescendiente en Estados Unidos.

Si bien al inicio el hip hop es una manifestación de la resistencia hacia el progresivo abandono estatal y hacia el agudizamiento de las condiciones de vida de la gente en los barrios, ya para los años noventa, el hip hop se convierte en una herramienta más confrontativa, que posiciona debates y argumentos en torno a los grandes temas sociales que afectaban a la población afrodescendiente y migrante durante esos años. El aumento de la violencia estructural y estatal, trajo consigo respuestas más contestatarias e incluso polémicas para la sociedad estadounidense tales como el enfrentamiento con la policía y la expresión de discursos abiertamente misóginos y machistas.

Contrario a lo que pudo pensarse en la época, que el hip hop sería solamente una moda o una práctica localizable en un pequeño espacio geográfico, la industria musical posibilitó que este se expandiera por el mundo. La comercialización del mismo, ocasionó que se transformara de acuerdo a los intereses del mercado de la música y el arte, pero eso no extinguió su fuerza crítica y contestataria, pues aun utilizando un discurso igualmente violento y políticamente incorrecto, representaba muy claramente los conflictos y las contradicciones que atravesaba la sociedad en ese momento.

CAPÍTULO V: LOS INICIOS DEL HIP HOP EN COSTA RICA (1980-2000)

Al ser el primer esfuerzo académico en estudiar el hip hop en el país, es necesario enmarcar una contextualización previa que permita comprender cómo llegó esta cultura a Costa Rica y cómo fueron apareciendo sus primeras manifestaciones.

De acuerdo con lo expuesto en el capítulo anterior, el hip hop logró posicionarse alrededor del mundo después del éxito comercial del rap en el año 1979, la internacionalización del breakdance y el graffiti con el cine, y la diversificación de las audiencias con el *gangsta rap*. El hip hop llegó a Costa Rica precisamente debido al flujo cultural entre Estados Unidos, Limón y San José y la expansión de los primeros productos culturales transmitidos en los medios de comunicación. Aunque nunca se convirtió en un fenómeno multitudinario, hubo acceso a sus producciones e incluso fue posible la reproducción de los estilos a través primero de la imitación y luego de la apropiación.

5.1 COSTA RICA DURANTE LA DÉCADA DE LOS OCHENTA Y NOVENTA

Para entender a la sociedad que recibió las primeras manifestaciones de hip hop, es necesario primero explorar algunas de las condiciones políticas, sociales y económicas en las que se encontraba el país en ese momento. La década de los ochenta es particular pues en ésta aconteció una de las crisis más severas que ha experimentado la economía costarricense. De acuerdo con Molina y Palmer (2017) el Producto Interno Bruto (PIB) per cápita disminuyó 10% en 1982, el salario real cayó 30% en ese mismo año, el desempleo ascendió a 9% y la proporción de hogares pobres que se había reducido durante la década anterior, subió a un 48% (Molina y Palmer, 2017, p.145).

El contexto centroamericano inmediato estaba marcado por conflictos bélicos revolucionarios, lo que ocasionó un importante flujo de refugiados y refugiadas (Molina y Palmer, 2017). Además, hubo un fuerte intento de colocar a Costa Rica como un foco para desestabilizar y eliminar el alcance de la izquierda en la región. En el marco de la crisis, se enfrentaban dos elementos contradictorios, uno era el proyecto neoliberal promovido por Estados Unidos, que se presentaba como una solución a la crisis económica, y otro era el

fuerte discurso anti-imperialista y revolucionario que se gestaba en la región centroamericana.

El entonces presidente, Rodrigo Carazo (1978-1982), experimentó la presión del Fondo Monetario Internacional (FMI) para llevar a cabo ciertas reformas neoliberales (Molina y Palmer, 2017), sin embargo, estas nunca se pusieron en marcha, pues de acuerdo con Díaz (2018), Carazo sostenía el discurso antiimperialista y apoyaba abiertamente la Revolución del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua. El gobierno incluso instó a la población joven, que ya de todas maneras había estado fuertemente vinculada a la política durante los años setenta, a participar en diversas organizaciones que denunciaban las agresiones externas y se oponían a que el territorio de Costa Rica fuera utilizado para acciones en contra de la revolución sandinista (Díaz, 2018, p.141).

De todas formas, el proyecto neoliberal fue retomado cuando llegó al poder Luis Alberto Monge (1982-1986), del Partido Liberación Nacional (PLN), quien estableció nuevamente acuerdos con el entonces presidente de Estados Unidos, Ronald Reagan, y realizó a través de ciertas alianzas, un cambio de modelo que encaminó al país hacia el neoliberalismo (Molina y Palmer, 2017). Estas conexiones con el mandatario norteamericano no fueron gratuitas, tenían la finalidad de, como se mencionó anteriormente, convertir a Costa Rica en un frente sur de la guerra contra los sandinistas en Nicaragua (Molina y Palmer, 2017).

Es importante mencionar que la juventud de esta época, que antes había tenido protagonismo en la lucha contra el imperialismo, empezó a experimentar más bien una desarticulación política, promovida incluso por el Estado, que tenía como objetivo, según Díaz (2018) desradicalizar a la juventud, convirtiéndola en agente de los intereses del gobierno. Las propuestas del presidente Monge para esta población estaban direccionadas en torno a la posible inserción de los jóvenes y las jóvenes al trabajo y a la producción económica (Díaz, 2018).

Los cambios siguieron ocurriendo a lo largo de la década. De acuerdo con Molina y Palmer (2017), con el gane de Oscar Arias en 1986, se reforzó el proyecto neoliberal e impulsó la pacificación como el eje central de su política exterior logrando que los cinco

mandatarios de Centroamérica firmaran un plan para garantizarla. Los años siguientes significaron un golpe fuerte a la izquierda en la región y con el colapso de la Unión Soviética, a la de todo Occidente (Molina y Palmer, 2017, p.153).

Los noventa no cambiaron demasiado la dirección del país. Con el primer gobierno del Partido Unidad Social Cristiana (PUSC), encabezado por Rafael Ángel Calderón Fournier (1990-1994) se promovieron una serie de medidas que elevaron el impuesto de venta, congelaron salarios, se aplicaron recortes presupuestarios, se redujo el empleo público y se disminuyó el gasto público en educación, vivienda y otros sectores sociales.

La población fue la más afectada con todas estas medidas, por lo que fue una época de muchas manifestaciones y protestas populares. Siguiendo a Molina y Palmer (2017), José María Figueres Olsen (1994-1998) aprovecharía esta coyuntura para prometer un regreso a las políticas anteriores y ganar la presidencia. Sin embargo, ya estando en el poder, aplicó más bien fórmulas mucho más violentas que las anteriores, pues se había sumado a la propuesta de seguir negociando programas de ajuste estructural con el Banco Mundial y el FMI.

Las movilizaciones de diferentes trabajadores y trabajadoras del sector público lograron frenar la eventual privatización de instituciones públicas, a la cual había una fuerte oposición. Miguel Ángel Rodríguez (1998-2002), quien fue presidente en el cierre de los noventa, tuvo que enfrentarse a fuertes protestas contra la privatización de activos estatales del Instituto Costarricense de Electricidad (ICE). En este caso, la presión fue efectiva, pues el gobierno no continuó la propuesta (Molina y Palmer, 2017, p.157).

En síntesis, a nivel económico y político, esta época se caracteriza por una gradual transformación estatal hacia el neoliberalismo, una afectación generalizada a las condiciones de vida de la población, la crisis de la izquierda costarricense y la desarticulación de las vanguardias sociales y culturales del país que se habían formado durante la lucha contra ALCOA en los años setenta (Molina y Palmer, 2017).

Con respecto específicamente al ámbito cultural y educativo, de acuerdo con Molina y Palmer (2017), desde el gobierno de Carazo a inicios de los ochenta, hubo una fuerte transformación hacia el sector privado. Se promovió que el financiamiento de la cultura

dependiera del mercado, aspecto que también impactó a la cantidad de colegios privados que empezaron a formarse desde 1980.

Estas transformaciones son puntualmente interesantes para el tema de estudio, pues tuvieron consecuencias claras y directas en la transnacionalización cultural y la rápida penetración del estilo de vida estadounidense en Costa Rica. En esta época, según Molina y Palmer (2017) hay un aumento de la enseñanza del inglés en los colegios particulares, un auge de agencias de publicidad asociadas a los estereotipos de Miami, apertura de tiendas de alquiler de videos, cambio de los cines locales y rurales a los cines en malls y centros comerciales, monopolizados por las distribuidoras de Estados Unidos, introducción de la televisión por cable en 1981 y luego, progresivamente, un mayor acceso a Internet.

En 1980, aparece el programa de televisión *Hola Juventud*, que tenía como objetivo difundir música internacional y nacional a través de videos musicales (Díaz, 2018). A pesar de que este no era el único con este tipo de programación, pues en ese mismo año apareció el canal MTV (*Music Television*), el cual era transmitido en televisión por cable, *Hola Juventud*, producido y animado por el chileno Nelson Hoffman, se convirtió en un espacio fundamental que incluso marcó la identidad de muchos y muchas jóvenes costarricenses (Díaz, 2018, p.154).

Siguiendo a Díaz (2018), el programa popularizó y auspicio el trabajo de artistas nacionales e incluso a partir de 1985 reconocía y premiaba los mejores videos musicales de cada año. Esto ocasionó que se hicieran cada vez más frecuentes los conciertos nacionales en diferentes espacios del Valle Central e incluso en Puntarenas.

Las letras de las composiciones musicales de esos grupos eran simples, concentradas en el amor y el desamor y con el uso de muchos lugares comunes, pero cantadas con acento conocido e interpretadas por jóvenes comunes y corrientes y suficientemente atractivas para los jóvenes de la década perdida, que las solicitaban y que se entusiasmaban al ver en los videos espacios conocidos por ellos, como playas, parques y edificios nacionales (Díaz, 2018, p.157)

Este creciente desarrollo de la música y los conciertos dio como resultado uno de los eventos más importantes para la juventud durante esta década, el concierto *Derechos Humanos Ya*, organizado por Amnistía Internacional. Este contó con la participación de importantes artistas internacionales de rock y pop como Tracy Chapman, Bruce Springsteen, Sting, Peter Gabriel y Youssou N'Dour. Así mismo, se invitó a cantantes costarricenses como Guadalupe Urbina, Alejo Poveda, Chepe González y Rodrigo Sáenz (Díaz, 2018, p.157).

A partir de lo anterior, se puede notar que el consumo cultural juvenil estaba marcado especialmente por el rock y el pop, ya que eran los dos géneros que tenían mayor proyección en medios de comunicación. Por esa razón, el hip hop surge en Costa Rica como una variable cultural de alguna manera alternativa y al margen del consumo popular de los jóvenes y las jóvenes de la época. En el siguiente apartado, se expondrá el desarrollo del primer elemento que apareció en el país: el b-boying (conocido como breakdance).

5.2 LOS PRIMEROS AÑOS: LA LLEGADA DEL BREAKDANCE A COSTA RICA

En 1979, la canción *Rapper's Delight* llegó a emisoras costarricenses. Fue traducida como “El deleite del bromista”, ya que no existía en ese momento una palabra para traducir *rapper* en español. Aunque el sencillo fue escuchado en el país, la mayoría de la población desconocía que se trataba de una manifestación de una cultura surgida en Estados Unidos llamada hip hop.

Marlon Fadell (comunicación personal, 27 de abril de 2018), uno de los primeros bailarines de breakdance en Costa Rica, comenta que con el nacimiento del programa de televisión nacional *Hola Juventud* en 1980, se empezaron a transmitir videos musicales de artistas internacionales entre los que se encontraban algunos de hip hop. Sin embargo, Fadell (2018) sostiene que tanto ese programa como las emisoras de radio, entre las cuales estaban Radio Uno, Radio Juvenil y Estéreo Continental, dedicaban una gran parte de la programación al rock y al pop.

La televisión se convirtió en un espacio importante para la difusión de música internacional, pero tenía ciertos filtros. Por esta razón, otra forma de acceder a productos culturales no tan comerciales, era a través de las personas que viajaban de Estados Unidos a Limón o viceversa. Esto implicó una fuente importante de acceso al hip hop en Costa Rica

tanto en los ochenta como en los noventa. Algunas de las bandas que llegaron a escucharse en ese momento a través de este flujo cultural fueron Run DMC, LL Cool J, Fat Boys y Kurtis Blow.

De los primeros videos musicales transmitidos, parece que lo que impactó más a la audiencia costarricense fue el breakdance pero específicamente el popping, pues logró convertirse en un fenómeno popular rápidamente. No obstante, no se conoció con este nombre, sino que de acuerdo con Fadell (2018), ese tipo de baile era llamado *Electric boogaloo*. Aunque el popping fue bailado por un público amplio que incluía a hombres y mujeres, no ocurrió lo mismo con el breakdance, pues no se conocen mujeres que lo bailaran en esta época.

Fadell (comunicación personal, 27 de abril de 2018) recuerda que la primera vez que supo acerca del “electric” fue a través de dos jóvenes de Estados Unidos que llegaron a Limón con una grabadora grande, a la cual los costarricenses llamaban “tranceta”. Poco a poco, ese baile se empezó a popularizar hasta que, aproximadamente en el año 1982, grupos formados en Limón visitaron las discotecas de San José e influenciaron a jóvenes capitalinos a practicar el baile. En el siguiente año, en *Hola Juventud* transmitieron el video musical de *Buffalo Gals* de Malcolm McLaren, en donde ya aparecían jóvenes bailando breakdance. Los movimientos acrobáticos sorprendieron tanto a Fadell y a sus compañeros que incluso llegaron a creer que se trataba de un engaño producido por la cámara, pues en su desconocimiento, les parecía improbable que se pudiera bailar de cabeza y en el suelo (Fadell, 2018).

En 1984 llegan a Costa Rica a través de los cines¹⁸, las películas *Breakin' 1*, *Breakin' 2* y posteriormente *Beat Street* y *Flashdance*. Estas popularizaron tanto el popping como el breakdance de tal manera que según Fadell (2018) en muchos colegios y escuelas eran ya conocidos y bailados. Era un fenómeno novedoso que había conquistado particularmente a los jóvenes adolescentes de la época.

Es probable que el “electric” haya sido más popular, pues incluso en *Hola Juventud* se organizó un concurso en el que se convocó a diversos grupos para que compitieran. Con

¹⁸ Fadell (2018) recuerda que las películas fueron transmitidas en cines como Cine Capri, Cine Universal y Cine Metropolitan.

el breakdance no ocurrió lo mismo, pues de acuerdo con Fadell (2018) era más difícil aprenderlo viendo videos en donde apenas si salían bailarines durante unos segundos. Para practicarlo, se requería destreza y dedicación. Primero, porque como cuenta Fadell (2018) para imitar los movimientos había que ver las películas más de una vez -acción que no era tan fácil en ese momento- y segundo, porque se requería una práctica constante que involucraba más tiempo. Él recuerda que, acompañado de sus amigos, asistió al cine al menos unas 13 veces para ver *Breakin'* y unas 17 para ver *Beat Street*, ésta era la única manera de ir aprendiendo cómo realizar los movimientos. Estas películas les enseñaron además que el breakdance era un baile para luchar por los ideales, por el grupo, por el barrio e incluso por el espacio en donde se bailaba.

Así fue como empezaron las batallas -conocidas como “piques”- de breakdance principalmente entre dos crews que se formaron en la Capital: *Latin Crew Breakers*, al que pertenecía Fadell y *Breaking in control*. Ambos practicaban en La Sabana, en la Plaza de la Cultura, en el Centro Omni y en los Barrios del Sur, en donde este baile era bastante popular.

La dinámica en La Sabana, por ejemplo, consistía en tomar una de las esquinas de la cancha de basketball y colocar unos cartones o encerar el piso para evitar dañarse las manos en medio de los movimientos. Según Fadell (2018) a estos encuentros asistían todo tipo de personas que en ocasiones alcanzaban la cifra de 100. Los crews en este momento eran conformados por 15 o 20 integrantes, por lo que el resto de personas presentes eran público espectador.

Ese era además un espacio seguro por varios factores, Fadell (2018) comenta que “ahí llegábamos tranquilos, podíamos pasar todo el día, la policía ahí no decía nada, es decir, eran jóvenes haciendo deporte, lo veían así, entonces ahí sí era aceptado”. También porque podían poner música a un volumen considerable sin molestar a nadie y porque el espacio de la cancha que utilizaban era pequeño y no interfería con los juegos deportivos.

En los otros espacios las batallas incluso se realizaban para disputarse un territorio, el grupo que ganaba se quedaba con el espacio para bailar. Esto ocurría principalmente en los barrios o en los parques. La decisión de quienes ganaban la batalla no se hacía con jueces

como en la actualidad, sino que estaba mediatizada por la complejidad de los movimientos y entre los mismos participantes decidían quién era mejor.

Según Fadell (2018)

Era como la adrenalina de demostrar que uno era mejor. Entonces nosotros picábamos por varias cosas, por nuestro crew, por el mismo nombre [...] Bailábamos hasta por el barrio [...] Casi todos los que participaban eran así, muchos eran de Los Barrios del sur, Barrio cuba, de Cristo Rey, de Alajuelita, todos éramos pobres, éramos gente así socialmente muy baja, igual todos nos compaginábamos porque éramos de los mismos (Marlon Fadell, comunicación personal, 27 de abril de 2018)

Siguiendo a Fadell (2018) algunos espacios en donde se organizaron ciphers fueron el Liceo del Sur, el Liceo de Costa Rica, el Colegio Técnico Vocacional de Desamparados y posteriormente, algunos salones de baile como Partenón en el Centro Comercial del Sur. Estos se convirtieron en un espacio de escenificación importante, pues era allí en donde se realizaban las competencias. Los bailarines se movían al ritmo de las canciones de Afrika Bambaataa, Soul Sonic Force, Herbie Hancock, LL Cool J, Fat Boys, Run DMC, Beastie Boys, etc.

Para finales de 1984, Fadell (2018) recuerda que fueron contactados por el Activo 2030 que organizaba la primera Teletón en Costa Rica y que tenía como meta recaudar fondos para personas con discapacidad en algunos cantones del país. Era un evento televisado por lo que la participación en este ocasionó gran emoción al grupo de bailarines. Se les solicitó participar durante el horario nocturno, específicamente de madrugada. Después de algunas dificultades para trasladarse al Gimnasio Nacional a esa hora, en donde se realizaba el evento, lograron ofrecer un show que según Fadell (2018) despertó y animó al público tanto que al siguiente día fueron contactados para presentarse nuevamente. Esto no fue posible debido a limitaciones asociadas a la comunicación, sin embargo, fueron premiados como uno de los mejores espectáculos del evento.

De acuerdo con Fadell (2018), al año siguiente las compañías Pizza Hut y Pepsi organizaron un Campeonato Nacional de Breakdance que contó con participación de grupos

de todo el país. Latin Crew Breakers se fusionó con el crew *Poplock Express* y obtuvieron el primer lugar en el concurso (Fadell, 2014).

El breakdance había experimentado en esos años un auge mundial tal que incluso llegó a aparecer en medios de comunicación en noticias vinculadas a políticos y gobernantes, como la aparición del Príncipe Carlos bailando breakdance en 1980 o de los *New York City Breakers* haciendo un espectáculo para el presidente de Estados Unidos Ronald Reagan, el que, curiosamente, fue su último show antes de separarse.

Para el año 1986 el panorama del breakdance cambió pues en vez de popularizarse más, la participación fue decayendo. Siguiendo a Fadell (2018) un detonante fue la expansión del rumor de que uno de los bailarines de la película *Breakin'* había muerto bailando de cabeza. Esto ocasionó que muchas familias prohibieran a sus hijos practicar esos movimientos e incluso seguir bailando.

Fadell (2018) recuerda que después de ese año el escenario callejero fue desapareciendo. Él continuó practicando en una agrupación llamada *Soul Machine* hasta aproximadamente el año 1989, pero sus presentaciones se realizaban en un programa de televisión en el que aparecía el humorista costarricense Adolfo *Gorgojo* Montero, ya no se trataba de un fenómeno tan callejero. Los años siguientes significaron el desvanecimiento progresivo de este baile y quienes habían estado activos durante la adolescencia, empezaron a adquirir en los años noventa mayores compromisos laborales y familiares que no les permitieron continuar.

Según Fadell (2018) lo único que permaneció en el tiempo y que acompañaba al rap en los noventa era el popping. Fue hasta 1999, más de diez años después, que se fue reactivando, pues recuerda que en ese año comenzaron a bailar algunos jóvenes que en la actualidad siguen activos y que se reencontraron con los bailarines ahora vinculados con lo que llaman “Vieja Escuela”, a la que pertenecen Fadell, Marvin Segura, José Cañas y otros (Fadell, 2014). A partir de 1999 se forman nuevos crews como *Last Move*, liderado por b-boy Danny, *Latin Jesus Breakers*, quienes ensayaban en la iglesia cristiana Casa del Padre y un crew de Alajuelita que posteriormente se fusionó con el segundo para convertirse juntos en

Gospel Breakers. Esta unificación les permitió acompañar al cantante puertorriqueño de música cristiana Mr. Funky en sus presentaciones en el país.

Para Fadell (2014), los 4 crews más importantes que se formaron durante la primera parte de la década del 2000 son *Last Move*, *Most Wanted Crew*, *Fusion Crew* y *Hands Pro*. Además, de acuerdo con el bailarín, fue hasta el año 2000 que se conoció realmente que el breakdance era uno de los elementos del hip hop, por lo que a su criterio, a pesar del vínculo momentáneo con el rap, el desarrollo de este fue bastante aislado con respecto a las otras manifestaciones de la cultura.

5.3 LOS NOVENTA: LA DÉCADA DEL RAP

Al igual que con el breakdance, la venida del rap a Costa Rica tuvo estrecha relación con el flujo cultural entre Estados Unidos, Limón y San José y también de la transmisión entre Panamá y el Caribe, por lo que por allí llegaba también mucho del reggae y el dancehall que se escuchaba en este momento en el país.

Tal y como lo señala Gustavo Guzmán (comunicación personal, 13 de junio de 2018), a quien se le reconoce como uno de los primeros raperos costarricenses

Yo creo que el primer contacto que tuvimos con el hip hop, muchos de los que crecimos en los ochentas, fue una canción que se llamaba *Rapper's Delight*, que fue la primera canción que fue popular, donde había Mc's, donde se cantaba sobre un ritmo que no era hecho para esa canción sino que era para otra cosa, que era una canción disco y que por un tiempo prolongado pues era una vocalización super diferente porque era hablado y no cantado en una melodía.

Lo que indica Guzmán permite comprender que aunque en ese momento no se reconoció con claridad que ese novedoso estilo musical era llamado rap, ni que formaba parte de una cultura llamada hip hop, sí fue identificado como algo distinto a lo que habían escuchado antes, precisamente por contar con las características descritas. De acuerdo con Guzmán (2018), a pesar de la gran popularidad que tuvo esta canción, el rap seguía siendo bastante alternativo con respecto a los estilos musicales mayormente escuchados en el país.

Guzmán (2018) recuerda dos eventos que marcaron su interés por crear rap durante la segunda mitad de los años ochenta: Primero, su acercamiento con este tipo de música gracias a una compañera del colegio, proveniente de New York, que se encontraba realizando un intercambio educativo en Costa Rica. Y segundo, el lanzamiento de la canción *Walk this way* en 1986 del grupo de rap Run DMC y la banda de rock Aerosmith.

Según Guzmán (2018), al reconocer que existía la posibilidad de unificar dos géneros musicales que le habían llamado la atención, se propuso, junto a su compañero del colegio, Bryan Swett, empezar a grabar canciones imitando lo que escuchaban en inglés. Siguiendo a Guzmán, en ese momento en Costa Rica no se conocía realmente a nadie que rapeara o supiera bien cómo desarrollar la técnica, por lo que todo era bastante experimental y rudimentario. El músico menciona:

Tomábamos los discos y los grabábamos en casetes. Cuando queríamos hacer nuestro propio beat, era como conseguir el pedacito del beat en el disco de vinilo y ponerle pausa a tiempo para que llegue al otro pedacito, volverlo a reproducir y devolverle la aguja y devolverlo hasta que llegué a 4 minutos y medio, 3 minutos de lo mismo para después pasarlo de casete a casete [...]. Nos metíamos en el baño que como es encerrado, hace como eco y ahí grabábamos (Guzmán, comunicación personal, 13 de junio de 2018).

Además, habían escuchado que muchos empezaban por la improvisación y por el *beat box*, por lo que fueron construyendo sus propias canciones con rimas improvisadas y en español. En este momento no había disqueras ni lugares de apoyo, ni siquiera había espacios en donde se escuchara hip hop, no había nada cercano a una escena musical.

En 1988, Guzmán (2018) tuvo la posibilidad de visitar a un familiar en Estados Unidos, por lo que aprovechó para comprar música que en Costa Rica no se conseguía y para traer vinilos que sirvieran como base para las improvisaciones. Durante los siguientes dos años continuaron realizando presentaciones sobre todo en festivales colegiales abriendo conciertos de rock nacional de bandas como Café con Leche.

En 1990 Guzmán y Swett, quienes habían adoptado el nombre *La Pasa Tarasa*, fueron contactados por uno de los entonces locutores de Radio Uno, Eliécer Barrantes. Él

había propuesto grabar una cuña promocionando la radio, en la cual los locutores y locutoras, que en ese momento tenían más presencia y eran más conocidos/as por la audiencia, hicieran una invitación a la escucha rapeando. Según Guzmán (2018) fue tal el éxito que las personas llamaban a la radio a pedir el anuncio como si fuese una canción.

Ese acontecimiento permitió que en ese mismo año se grabara la primera canción de rap en Costa Rica llamada “Rapicidio”. Según Guzmán (2018) esta trataba sobre la problemática de los accidentes causados por los “piques” automovilísticos en carretera, que en ese momento iban en aumento. La canción tenía de fondo una pista de Run DMC y llegó a estar de número 1 en la lista de popularidad de Radio Uno durante cuatro semanas y les abrió la posibilidad de presentarse en el programa *Hola Juventud*, que era prácticamente el único de música juvenil producido en Costa Rica. No obstante, Guzmán (2018) señala que lograron esa participación no tanto por iniciativa del programa, sino porque era una petición de la audiencia. La programación de rock y pop era bastante marcada y no admitían de forma frecuente a otros estilos musicales.

Además, esta canción fue utilizada en una campaña estatal del Ministerio de Obras Públicas y Transportes (MOPT) en el marco de la celebración de una semana de seguridad vial en el país. Según Guzmán (2018) se les solicitó usar 30 segundos de la canción para difundir el mensaje de prevención de los accidentes causados por las competencias de automóviles.

La Pasa Tarasa logró grabar dos canciones más en el estudio de Radio Columbia, “Somos Ticos”, que hablaba sobre la idiosincrasia y contenía una parte de la Patriótica Costarricense rapeada, y otra canción dedicada a promover el apoyo a las personas damnificadas por el terremoto ocurrido en la provincia de Limón en el año 1991.

Con respecto a la escogencia de esas temáticas, Guzmán (2018) señala que:

Creo que nunca antes había tenido oportunidad de decir tanto con una canción, de desarrollar tanto un tema, de explicar tanto, de hablar tanto de una cosa como con este género. Entonces para la parte de denuncia social y de decir lo que pensás acerca de las cosas es genial (Guzmán, comunicación personal, 13 de junio de 2018)

Los noventa significaron la aparición de una gran cantidad de grupos musicales con influencias de rap, reggae y dancehall. Quienes iniciaron en esta etapa, eran jóvenes que habían vivido siendo niños y niñas la época del breakdance y de las primeras canciones de rap en la radio. Siendo adolescentes, en los noventa empezaron a conocer más acerca del rap y a diferenciarlo de otros géneros musicales. Este es el caso de las personas entrevistadas para este período: Huba Watson, Enoch Samuels, Enrique Castillo y Sasha Campbell, quienes participaron de forma muy activa en esta primera etapa del rap en Costa Rica. Muchos de los jóvenes que iniciaron en esta época provenían de familias afrodescendientes de San Francisco de Dos Ríos y de Desamparados.

Watson (comunicación personal, 23 de mayo de 2018) recuerda que sus primeros encuentros con el rap ocurrieron en su casa, pues su padre era un buen conocedor de música. Hacia finales de los setenta, Watson ya escuchaba Double Dutch Bus, Atomic Dog, Kung Fu Fighting, James Brown y otros. Su primer acercamiento fue a la edad de 12 años con el breakdance, el cual empezó a practicarlo en las calles de forma ocasional a inicios de los ochenta. Watson señala que lo que le llamó la atención del hip hop en ese momento fue

La dinámica, la forma de producción, el beatbox [...], el hecho de que era callejero. Es una cultura, el rap es la música, al principio para nosotros no estaba tan claro, pero todo formaba parte de una misma cosa (comunicación personal, 23 de mayo de 2018).

Por su parte, Enoch Samuels (comunicación personal, 17 de junio de 2018) recuerda al igual que Watson, sus primeros pasos en el breakdance a inicios de los ochenta y la primera vez que tuvo la oportunidad de rapear, en 1986. Al igual que Guzmán, Samuels (2018) conoció el rap gracias a un compañero neoyorkino que llegó a realizar un intercambio a su colegio. Con él empezó a practicar beatbox y a conocer canciones de Slick Rick, uno de los pioneros del rap en Estados Unidos. Según Samuels (2018) la enseñanza del inglés en el colegio particular en el que se encontraba, le permitió entender el contenido de las canciones y conectarse más fácilmente con el género musical.

Watson (comunicación personal, 23 de mayo de 2018) recuerda haber empezado a rapear en colegios acompañado de su amigo Patrick Skipton. Una de las primeras veces que

rapeó en público fue en el Colegio Anastasio Alfaro teniendo como base la canción *Dem Bow* de Shabba Ranks. Watson (2018) recuerda

Yo me pasé muchos años pensando en cómo es que se hará un rap, y lo formulé y simplemente me cayó una idea y la escribí y la guardé al bolsillo y ese fue el rap que me llevó a que dijeran que yo sé rapear y después a hacer mi primera canción (Huba Watson, comunicación personal, 23 de mayo de 2018).

En esos años, se realizaban las *Colelocuras*, en donde Watson conoció también a Robert Barrett (Roba) con quien posteriormente formaría un proyecto musical.

Siguiendo a Samuels (2018) ellos cantaban

Más en inglés que en español al principio. Porque curiosamente todos teníamos la habilidad de rapear en inglés porque estuvimos en colegios bilingües y eso gustaba mucho. [...] también hacíamos otras combinaciones con el reggae y le llamábamos reggae -rap (Comunicación personal, 17 de junio de 2018).

En 1990, el primer aniversario del programa *¡Hola Juventud!* contó con la participación del grupo de baile y rap llamado *Enjerod*, que también estuvo en la apertura del concierto del grupo Magneto en Costa Rica. Después de *Enjerod*, se formó *VCR* en 1991, el cual estuvo conformado por Enoch Samuels, Huba Watson, Patrick Skipton, Robert Barrett y Jeffrey Acosta. Siguiendo a Samuels (2018) tanto *Enjerod* como *VCR* fueron bastante reconocidos en los festivales colegiales organizados por ejemplo en colegios como el Saint Francis, Saint Claire y el Colegio de Señoritas. Un punto importante es que ambos eran grupos que alternaban el rap con el baile.

El primer concierto internacional de rap en Costa Rica fue en el año 1991 en el escenario del Palacio de los Deportes en Heredia. En este participaron artistas como C+C Music Factory y Mellow Man Ace, quienes en ese momento eran bastante reconocidos. La banda que abrió el concierto fue precisamente La Pasa Tarasa y se acompañó del grupo de baile *VCR*.

Debido a que los conciertos de música en inglés no eran frecuentes en Costa Rica, el evento fue bastante popular y de acuerdo con Guzmán (2018) convocó a una gran audiencia de miles de asistentes. Pocos meses después, en el mismo lugar, se dio a cabo el concierto del rapero estadounidense Vanilla Ice, que también estaba sonando mucho en la radio durante esa época.

Ya para 1992, VCR fue invitado a participar en la inauguración del Centro Comercial Novacentro en Guadalupe. La presentación fue remunerada, por lo que el grupo aprovechó los recursos para grabar su primera canción que se llamó *Sida, eso da*, que hablaba sobre la problemática asociada a la expansión de ese virus en el país. La canción fue presentada en el programa de radio de Mario McGregor, *Pólvora del Caribe*, que estaba en realidad destinado más a la programación de reggae y dancehall. La escogencia de esa temática, como lo señala Watson (2018) remitía que de acuerdo con su perspectiva el hip hop

Siempre tuvo sensibilidad de abordar temas actuales, porque también en el hecho de tener la concepción de que el hip hop no es una música que va a hablar de “Te extraño mi amor” o de lo mismo que habla una salsa o un merengue. Eran temas relevantes en cuanto al mundo que vivíamos nosotros, el que teníamos (Huba Watson, comunicación personal, 23 de mayo de 2018).

Además, esta tendencia estaba relacionada con la influencia estadounidense en ese momento, ya que quienes estaban empezando, partían de lo que escuchaban y de las temáticas que los raperos comúnmente tocaban en sus canciones. Samuels (2018) agrega que

El rap siempre desde sus inicios se ha dedicado a hacer denuncias y manifestar problemas sociales y de la sociedad, por ejemplo uno de los precursores fue Public Enemy que era una de nuestras influencias, que hablaban del racismo, de problemas sociales, de la violencia, de la diferencia de clases sociales, etc (Enoch Samuels, comunicación personal, 17 de junio de 2018).

En este momento existían muy pocos espacios para el hip hop en los medios de comunicación. El único programa en donde de vez en cuando se escuchaban canciones de rap era Disco Estudio 89 de la Radio Juvenil, que según Watson (2018) programa un set mezclado todos los días cerca de las 10 de la noche.

Después de VCR, entre los años 1993 y 1994, Watson y Samuels se unieron con Frank Navarro (Mr.G) y crearon la agrupación *Boombox*, que le abrió un concierto a Big Boy en el salón de baile Tica Linda en Heredia. Big Boy era uno de los artistas de reggae más sonados en el momento. Cerca de esos años aparece también *Juice*, en el cual estaban Mario Richardson, Robert Barrett, Alvaro Ricketts, Dwane Roper y Mike Roper.

Para 1995-1996 Samuels (comunicación personal, 17 de junio de 2018) se retiró un tiempo de la música debido a intercambios universitarios fuera del país, pero aprovechó para traer música en casetes. Lo que hacía, recuerda, era grabar los programas de radio de allá y traerlos para compartirlos con sus amigos y amigas cuando venía de visita. Esta era una forma común de acceso a la música asociada al hip hop durante los años noventa, pues no había internet y no se contaba con suficientes espacios en medios de comunicación.

Samuels (2018) recuerda haber traído al país casetes de Snoop Dog, Notorious BIG, MC Lyte, Dr. Dre, Redman y The Fugees. Otra forma era por medio de Limón, pues allí se transmitía -y aún en la actualidad sigue siendo de esta manera- el canal *Black Entertainment Television* (BET) que tenía algunos programas de música R&B y hip hop.

En 1996 surge el grupo Ragga by roots, en el cual estaban Huba Watson, Frank Navarro (G Termis), Paco Jiménez y Robert Barrett. Esta fue una de las agrupaciones de reggae y rap con más popularidad en Costa Rica para ese momento. En ese año, en noviembre, lograron grabar con la disquera Disco Drama.

Siguiendo a Watson (comunicación personal, 23 de mayo de 2018) en *Jump to the sound*, una de las primeras canciones, demostraban los diferentes estilos que tenían

Era reggae combinado con rap, español con inglés, el slam de hip hop y el flam jamaiquino [...] combinamos todos esos elementos en la canción porque era nuestra carta de presentación y definía como hacíamos las cosas todo el tiempo (Watson, comunicación personal, 23 de mayo de 2018).

Poco tiempo después, en 1997, aparece *Natural Vibes*, conformado por Enrique Castillo, Sasha Campbell y Enoch Samuels. Castillo (comunicación personal, 18 de abril de 2018), recuerda que había tenido contacto con los elementos de la cultura desde su niñez,

cuando vivió en Francia a finales de los ochenta. Su primer acercamiento con el rap fue alrededor de 1993 cuando empezó a rapear en el Colegio. Castillo comenta que

Lo que más me llamaba la atención del hip hop era la energía que transmitía, que era muy dinámica, que estaba en constante cambio, que había siempre cosas nuevas. En esa época, principalmente los noventa, era la transición entre la vieja escuela y la nueva escuela, había mucha producción, muchos sonidos nuevos (Enrique Castillo, comunicación personal, 18 de abril de 2018).

El grupo logró grabar el sencillo *Welcome to my world* para el cual realizaron también un video musical. Tanto la canción como el video encabezaron listas de popularidad e incluso, de acuerdo con Samuels (2018) la canción alcanzó estar en el programa *Home Jams* de la emisora neoyorquina de hip hop, Hot 97. A pesar del éxito que tendría el sencillo, Natural Vibes desapareció sin poder concretar la grabación de un disco y los miembros se enfocaron en otros proyectos musicales.

El caso de Sasha Campbell es bastante importante y particular para la historia del hip hop en Costa Rica, ya que es una de las pocas raperas que se conocen de esta época y es probablemente la única que logró acceder a exposición mediática siendo exponente de este género musical. Campbell (comunicación personal, 6 de junio de 2018) sostiene que la participación de mujeres en ese momento era muy poca y además los espacios eran muy limitados. De acuerdo con su perspectiva, esto se debe a que el hip hop era un espacio masculinizado, Campbell (2018) señala que esto se podría deber a un problema en la socialización de las mujeres en la sociedad

Yo creo que siguen siendo menos [las mujeres]. Tiene que ver con que el ambiente es bastante masculino, incluso en el contenido de las letras, a las mujeres no se nos educa necesariamente para ser tan agresivas y esto es una cosa que requiere de cierta presencia, de cierta agresividad, de cierta creatividad, de poder decir, de poder hablar y no necesariamente uno está formado para eso (Sasha Campbell, comunicación personal, 6 de junio de 2018).

Además, otro factor que probablemente entraba en juego, siguiendo a Campbell (2018) era el contenido de las letras de las canciones, en donde los raperos se referían constantemente a las mujeres con insultos como “perras” y “putas”. La participación de las mujeres en los videos musicales de la época se reducía muchas veces a aparecer en trajes de baño acompañando a los raperos y en muy pocas ocasiones cantando junto a ellos. Por esta razón, Campbell (comunicación personal, 6 de junio, 2018) señala que sus primeras canciones hablaban de independencia, de ser ella misma, de reafirmar que su cuerpo y su voz eran suyas y de que ella tenía derecho de decir lo que pensaba, sin que nadie la callara o la censurara. No obstante, Campbell (2018) no recuerda haber sido discriminada en el medio musical por ser una de las pocas mujeres que rapeaban, al contrario, considera que fue apoyada por sus compañeros músicos.

A finales de los noventa aparecieron agrupaciones como *Squad*¹⁹, que tuvo fuerte presencia en los medios de comunicación y que logró posicionar el sencillo “Mentirosa” en la radio y en la televisión. *Squad* era además más versátil pues combinaba el rap con el R&B. *Doble Sentido* y *Da’ Crew* que también mezclaban el rap con otros sonidos como el dancehall y el reggae. Durante esta época empezaron también a aparecer grupos en otras partes del país fuera de San José, tales como San Carlos, Puntarenas y Limón. Sin embargo, no se mantuvieron activos durante mucho tiempo. La mayoría de los exponentes de esta primera etapa, continuaron posteriormente en proyectos tanto de hip hop como de otros estilos musicales.

5.4 EL DJING Y LOS ESPACIOS PARA BAILAR Y CANTAR HIP HOP EN LOS NOVENTA

El Djing, como oficio asociado a las discotecas y salones de baile, probablemente apareció en Costa Rica mucho antes que cualquier otro elemento de esta cultura, pues antes de que el hip hop hubiese llegado al país, ya había djs mezclando ritmos tropicales y caribeños en fiestas y otros eventos. Federico Peixoto (comunicación personal, 18 de junio de 2018), quien se desempeña como Dj de hip hop en el país, señala que los Djs de los años

¹⁹ *Squad* tuvo diferentes integrantes a lo largo de su existencia. Algunos y algunas de ellas fueron Sasha Campbell, Enoch Samuels, Robert Aguilar, Janis Bayfield, Luis Alonso Naranjo, Ricardo Alfaro, Marco Chinchilla y Dan Robinson.

setenta y ochenta mezclaban con vinilos diferentes tipos de música y trabajaban sobretodo en radio y en discomóviles; mezclaban funk, disco, salsa, merengue y otros. En esta época pueden ubicarse por ejemplo a los Djs Arturo Morales, Dj Action y Dj Memix.

Para la siguiente década, los noventa, aparecen una gran cantidad de Djs de reggae, dancehall y en menor medida, de hip hop. Comúnmente, los primeros que mezclaron rap en Costa Rica, también tocaban otros géneros musicales, es decir, no existía aún la especialización. Peixoto (2018) menciona que el oficio del Dj en Costa Rica era bastante difícil en general, pues no era sencillo, en términos económicos, acceder a una tornamesa y contar con los otros implementos necesarios para serlo.

Juan José Campos, conocido como Dj Juan (comunicación personal, 29 de junio de 2018), uno de los primeros Djs en mezclar rap y tener acercamientos con el hip hop en Costa Rica, menciona que

Antes usted tenía que comprar una tornamesa, una *mixer* y otra tornamesa. [...] Era caro, uno cobraba 30 mil colones por baile, toda la discomóvil, tenía uno que hacer un montón de bailes para comprar una tornamesa (Juan José Campos, comunicación personal, 29 de junio de 2018).

De igual manera, con respecto a este punto, Peixoto (2018) comenta que, a pesar de que su inserción en el Djing fue más tardía, pasó durante muchos años intentándolo

La parte de hacer la música y el sonido del scratch siempre me llamó mucho la atención, pero era como un misterio, no había nadie que hiciera eso y no había manera de aprenderlo, uno agarraba y trataba de hacerlo en las tornamesas de los papás y no son sistemas de faja, no se puede hacer para atrás entonces uno dañaba el disco y la tornamesa [...] entonces uno no entendía si las agujas eran especiales o los discos eran especiales o qué tipo de tornamesas, entonces por muchos años yo quise hacerlo, pero pasaron muchísimos hasta que de verdad ya pude empezar (Federico Peixoto, comunicación personal, 18 de junio de 2018).

De acuerdo con Campos (2018), lo que más se mezclaba en ese momento era reggae y dancehall, pero de vez en cuando integraban algunas canciones de rap. En ese momento no había una distinción tan clara entre la audiencia de un género y otro, pues era bastante común que fuese la misma para ambos. Campos (2018) recuerda

Era como más mezclado. Era un sólo público. Yo ponía una canción de Mad Cobra, Flex y ponía una canción de Dr. Dre y también se volvían locos y les gustaba igual, matizaban igual. Era mucho más bonito (Juan José Campos, comunicación personal, 29 de junio de 2018).

Aprender a ser Dj era también muy complicado. Campos (2018) comenta que la única manera de aprender era imitando lo que veía en alguna película y practicando frecuentemente. La música no le pertenecía a los Djs en ese momento, sino a las discomóviles y las discotecas. Por esta razón, una de las formas que tenía Campos para conseguirla, era pidiéndole a un familiar que le trajera discos de Estados Unidos cuando visitaba el país. Fue hasta que empezó a trabajar en radio, que accedió con más facilidad a la música. Campos (2018) tuvo la oportunidad de ser locutor y trabajar en Radio Atlántida, en la Radio 103 y en Radio 911.

De acuerdo con Enrique Castillo (comunicación personal, 18 de abril de 2018), además de Dj Juan, en esta época empezaron Dj Beto, Dj Mike -que era de New Jersey y fue uno de los primeros djs de hip hop en el país que usaba tornamesas con vinilos-, Dj Element, Dj Kevin, Dj Richard, Dj Johnny, Dj Jason Lorenz, y otros. Al igual que en el breakdance y en el rap, la presencia de las mujeres en el Djing es desconocida. Campos (2018) señala que en los noventa sí conoció algunas que mezclaban reggae, pero de hip hop no recuerda a ninguna durante ese período.

A pesar de que durante la época de estudio no había Djs dedicados específicamente al hip hop, su participación en los primeros espacios para escucharlo y bailarlo fue fundamental. No sólo se trataba de poner la música, sino de animar a la audiencia y propiciar que la pasaran bien. Los primeros espacios que vivieron los inicios del rap -aunque algunos estaban dedicados al reggae y al dancehall- fueron Dynasty, una discoteca ubicada en el Centro Comercial del Sur en donde invitaban artistas de Limón y Casa Matute, en donde se

organizaban fiestas de hip hop todas las semanas. En Matute, Campbell (2018) y Castillo (2018) estiman que la audiencia superaba las 400 personas. Según Castillo (2018) la mayoría de quienes asistían se conocían entre sí y había un ambiente bastante familiar y tranquilo. La dinámica del espacio permitía que hubiera micrófono abierto y que quien quisiera, rapeara en el escenario.

Posteriormente, de acuerdo con Castillo (2018) aparecieron lugares como Akelarre, que estaba ubicado en Barrio La California en San José, All Star, cerca de la Rotonda de la Hispanidad y DiNoiz, ubicado en San Pedro de Montes de Oca.

La participación de Djs internacionales se dio hasta poco después del año 2000, cuando el país recibió la visita del Dj LS One que trabajaba con el rapero DMX y el Dj de Nas y Erykah Badu (Samuels, comunicación personal, 17 de junio de 2018). Ya también en esta década aparecen Djs costarricenses que se especializaron en hip hop como Francisco Peixoto, conocido como Dj Gafeto, Dj Cypher Uno y Dj Twist.

5.5 HIP HOP Y SKATEBOARDING: LOS INICIOS DEL GRAFFITI

De la misma manera que ocurrió en Estados Unidos, los inicios del graffiti son anteriores a la llegada del hip hop a Costa Rica. Este fue un elemento de lucha por ejemplo durante las protestas contra ALCOA en los años setenta y como forma de expresión y denuncia política durante los ochenta. El graffiti artístico, específicamente asociado con esta cultura, aparece a finales de los noventa y se desarrolla con mucha más fuerza a inicios del 2000. Como se estableció una periodización anterior a ese año, la reconstrucción solamente abordará esos primeros años que dieron como origen a un fenómeno que actualmente se desarrolla en todo el país.

Siguiendo a Peixoto (comunicación personal, 18 de junio de 2018), en aquella época, el acceso a la música alternativa era difícil y poco frecuente. Los intercambios de casetes y de VHSs, permitieron un cierto flujo cultural entre artistas de rap que no sonaban tanto en la radio pero que sí estaban ganando popularidad internacional. Algunos de ellos eran por ejemplo Dr. Dre, Wu Tang Clan y Snoop Dog.

De acuerdo con Federico Peixoto (comunicación personal, 18 de junio de 2018), quien tuvo la oportunidad de presenciar los inicios del graffiti artístico en Costa Rica, todo empezó a finales de los noventa casi al mismo tiempo que el skateboarding. Los primeros graffiteros, fueron también skaters y los primeros muros que se pintaron, pertenecían a espacios usados comúnmente para patinar.

Peixoto (2018) comenta que en su opinión, el skateboarding se convirtió en un movimiento que unificó a varias expresiones culturales urbanas, ya que quienes empezaron a patinar en aquel momento, aprendían viendo videos que tenían música de fondo de artistas de punk y hip hop. Lo que buscaban era música contestataria y crítica. Peixoto recuerda

Eran videos que vendían en VHS y se vendían en las tiendas de skate de aquí o alguien las tenía en algún lado o se copiaban de VHS a VHS. Casi siempre uno tenía unas copias pésimas y esperaba que llegaran los nuevos videos porque también uno aprendía los trucos de patineta viendo los videos en cámara lenta, viendo cómo ponían los pies [...] traían demasiada información valiosa para nosotros porque patinábamos y porque también descubríamos música (Federico Peixoto, comunicación personal, 18 de junio de 2018).

Quienes practicaban skateboarding en los inicios, se enfrentaron a la ausencia de espacios adecuados para hacerlo. No habían skateparks ni era permitido patinar en las aceras o en las calles, la policía los movilizaba rápidamente o les indicaba que se fueran a otro lugar. Por esa razón, los únicos espacios en donde podían hacerlo sin ser interceptados -al menos no tan frecuentemente-, eran los edificios abandonados y en ruinas. Tres de los primeros espacios fueron la Antigua Fábrica de Zapatos Bilsa en donde ahora se ubica el Outlet Mall en San Pedro de Montes de Oca, la Antigua Fábrica de productos Gerber en Barrio Escalante y un edificio abandonado en La Uruca. Tiempo después, ya en la década del 2000, se abrió uno de los primeros skateparks, *Chepesent*, que se ubicó en Guadalupe de Goicoechea.

De acuerdo con Villegas (2010), las primeras expresiones de graffiti artístico en el país están vinculadas con la visita de graffiteros extranjeros como Kier Defstar de Estados Unidos y Chuck de Nicaragua. Ambos habrían sido mentores de Hein y Mush, dos de los

precursores y más experimentados graffiteros costarricenses. Peixoto (2018) señala que el resto de países de Centroamérica ya tenía un desarrollo del graffiti mucho más avanzado que Costa Rica, debido precisamente a procesos migratorios.

Peixoto (2018) menciona que estos espacios eran transformados para poder patinar en ellos. Improvisaban rampas, usaban ciertos pisos, los limpiaban, movían escombros, etc. En esa apropiación del espacio surge el graffiti artístico, pues hasta ese momento sólo existían graffitis políticos, de pandillas, de barras de fútbol y de firmas (*tags*).

Siguiendo a Villegas (2010), Hein y Goosk, serían los primeros en incursionar en el graffiti artístico e imitar el estilo asociado al hip hop. Aproximadamente en 1996, realizaron un graffiti en la Antigua Fábrica Bilsa en el que se leía la palabra “ESCORIA”. Los artistas eran skaters y se inspiraron precisamente en unas letras que venían en una patineta para crear un estilo artístico (Villegas, 2010, p.77).

Los inicios del graffiti pueden ubicarse geográficamente en Curridabat y en Montes de Oca, aunque también hubo un importante desarrollo en los Barrios del Sur. Los dos primeros colectivos que se conocen fueron PSK, integrado por Mush, Sneak y Zero y el Unity Crew, conformado por algunos graffiteros como Goosk, Hein, Cuilo, Pato Lucas, Pain y Marea (Peixoto, comunicación personal, 18 de junio de 2018). Marea es la única mujer graffitera que se conoce de este período, por lo que al igual que en los elementos anteriores, la presencia femenina es escasa.

Un elemento diferenciador con respecto a la región centroamericana, según Peixoto (2018) es que en Costa Rica el graffiti no ha sido tan penalizado como en el resto de los países. En Honduras y El Salvador, por ejemplo, el graffiti es asociado con las maras, por lo que no sólo es ilegal sino que existe un mayor control en su prohibición. En Costa Rica, por el contrario, muchas veces hasta se logra gestionar permisos para pintar las paredes e incluso a veces se cuenta con colaboración de los propietarios o propietarias de las paredes o edificios. Los graffiteros prefieren rayas paredes traseras, cortinas de locales y otros espacios con más frecuencia de índole comercial que habitacional. De igual forma, siempre existe una tensión entre el graffiti ilegal, que se hace de noche y rápido y el que se hace de día y con

permisos, pues ambos siguen coexistiendo (Peixoto, comunicación personal, 18 de junio de 2018).

El graffiti experimentó un auge en la década del 2000 y aún en la actualidad se realizan actividades como festivales internacionales y otros concursos asociados a eventos culturales autogestionados por las mismas personas que participan. No obstante, también se han generado esfuerzos estatales e institucionales en los cuales se ha invitado a artistas a participar con remuneración económica (Rodríguez, 2009). Además, según Peixoto (2018) aunque las primeras manifestaciones eran imitaciones o resemantizaciones de lo que se hacía en otros países, poco a poco se ha ido creando un estilo particular y más asociado con las tradiciones visuales del país.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

En primer lugar, es necesario establecer que a pesar de las grandes diferencias que existen entre los inicios del hip hop en Estados Unidos, descritos en el capítulo anterior, y la llegada de sus primeras manifestaciones a Costa Rica, hay una serie de elementos que se repiten y se referencian de forma constante. Las principales rupturas se aprecian precisamente en el proceso de apropiación cultural y en la inclusión de aspectos contextuales y particulares de acuerdo a cada zona geográfica. Sin embargo, también se denota que en el inicio existe una intensa imitación y reproducción de la fórmula estadounidense.

Los medios de comunicación aparecen en esta reconstrucción histórica tanto como difusores de la cultura hip hop, así como los lugares en donde se expresa la disputa por la hegemonía cultural y la tensa búsqueda de los espacios para la escenificación de las prácticas no asociadas a las élites. Debido a lo anterior, en algunos casos, tanto en Estados Unidos como en Costa Rica, quienes tuvieron acceso a proyectarse de forma mediática, son quienes aparecen como protagonistas de la historia, aunque se sabe que son muchísimas más las personas que construyeron los primeros años de esta cultura.

¿Qué particularizó la llegada del hip hop a Costa Rica? En primera instancia, el contexto histórico. Esta cultura aparece por primera vez en medio de la crisis económica de los años ochenta y de una serie de transformaciones estatales y culturales. Sus primeras manifestaciones emergieron en medio de una disputa entre el anti-imperialismo y el avance

neoliberal en la región apoyado por el gobierno de Estados Unidos. Costa Rica se convirtió en un terreno de contradicciones en el cual se privilegió el discurso de la paz y la neutralidad, desvinculándose de los conflictos armados en Centroamérica.

Siguiendo a Díaz (2018), la juventud costarricense, después de haber sido protagonista en diferentes luchas y protestas durante los setenta, experimentó en la década siguiente una fuerte despolitización impulsada por los diferentes gobiernos neoliberales. Esto no quiere decir necesariamente que la juventud se haya desprendido por completo de la política, sino que probablemente enfocó su participación en otros espacios.

El consumo de producciones estadounidenses y el triunfo hegemónico de la cultura norteamericana, van a ser claves para comprender la popularidad que tuvieron el rock, el pop y en menor medida el hip hop, aunque los primeros eran mucho más mediatizados, más difundidos y claramente más cercanos a la élite cultural, pues el hip hop se mantuvo hasta los noventa, cuando aparece el gangsta rap, como una cultura underground y alternativa.

Existe una diferencia fundamental, en términos de clase social, entre los inicios del hip hop en Estados Unidos y los inicios en Costa Rica. Si bien en el primero fueron los sectores más empobrecidos y marginalizados quienes dieron origen a este movimiento, en el segundo, a excepción del breakdance, que tuvo un mayor auge en los sectores de clase baja de San José, los otros elementos están más vinculados con la clase media y la clase media alta. Este factor además se asocia con la posibilidad de acceso a las herramientas e implementos necesarios para practicar cada elemento, por ejemplo los costos de las tornamesas en el Djing y los de grabación en un estudio en el Rap.

Es claro que los diferentes componentes de esta cultura, no aparecieron por primera vez en Costa Rica ni al mismo tiempo ni en el mismo lugar. Cada uno se fue desarrollando de acuerdo a las posibilidades de intercambio y flujo cultural entre los dos focos migratorios: San José y la costa limonense. Limón tenía un mayor contacto con migrantes estadounidenses y del Caribe, por esta razón, así como llegó hip hop a través de casetes y VHSs, también llegó reggae y dancehall.

Lo anterior será además un elemento diferenciador y particular, pues el hip hop en Costa Rica surgió al lado de estos dos géneros musicales y en muchos casos, compartió la

misma audiencia. No existían, como ahora, distinciones o separaciones tan marcadas entre esos tres, lo cual resultó en que las primeras canciones de rap combinaran estos estilos.

La producción de hip hop fue en primera instancia imitación de lo que se consumía en ese momento. Todos los elementos pasaron por una etapa en la cual el aprendizaje consistía en reproducir lo que veían y escuchan en los videos y las canciones. No obstante, conforme han pasado los años, se podría decir que ya existen tendencias y configuraciones que no necesariamente son imitación de las propuestas internacionales, sino que constituyen apropiaciones y experimentaciones a partir de las posibilidades de los artistas y las artistas. Además, la globalización ha permitido un acceso más o menos abierto a una amplia gama de expresiones culturales, en las que constantemente se producen mezclas entre lo folklórico y lo más comercializado internacionalmente.

Convendría entonces preguntarse qué transformaciones han ocurrido entre los inicios de cada componente y el panorama actual. Aunque no corresponden al marco de investigación propuesto para esta primera fase, en general se podrían bosquejar algunos hallazgos a partir de las entrevistas realizadas.

En el ámbito del breakdance, hay una clara diferenciación en términos de acceso y posibilidades para aprenderlo y practicarlo. Es después de la década del 2000 cuando aparecen academias de baile y competencias internacionales con incentivos privados y en ocasiones estatales. Aunque todavía existen restricciones para el uso de los espacios públicos como escenario de baile, en los ochenta era casi imposible, pues los bailarines debían enfrentarse a la Unidad Preventiva del Delito (UPD), que cuestionaba y prohibía que los jóvenes estuvieran durante horas dedicados a actividades “no productivas”.

El Rap ha sufrido grandes cambios, pues a partir de la década del 2000, se desarrollaron nuevas propuestas desligadas del reggae y el dancehall y la escena creció expandiéndose a otros sectores del país. Además, las herramientas para producir y difundir la música no son del todo inaccesibles, pues cada vez es más frecuente el uso de redes sociales y los celulares. Antes, los costos de grabación de videos musicales o de discos requerían un gran esfuerzo económico por parte de los artistas y las artistas, ahora incluso se puede usar un equipo más barato y no altera demasiado la calidad.

Lo anterior excluye al Djing, pues sus implementos siguen siendo costosos y de difícil acceso. Esta puede ser la razón por la cual los Djs especializados en hip hop son una minoría con respecto al resto de participantes de los otros elementos.

Por su parte, el graffiti se desarrolló exponencialmente después del año 2000, la cantidad de artistas aumentó bastante e incluso ya hay espacios urbanos destinados específicamente para esta práctica, como lo son el Barrio La California y las afueras del Edificio Saprissa. Peixoto (comunicación personal, 18 de junio de 2018) señala incluso que en Costa Rica podría ya haberse desarrollado un estilo propio.

En síntesis, esta reconstrucción constituye una primera aproximación al estudio de una cultura que se mantiene vigente en el país y que se ha ido transformando a lo largo del tiempo. Contrario a un cierre, esta exploración permite comprender las abiertas complejidades que se encuentran presentes en el ámbito cultural de lo alternativo y en las expresiones que siguen estando de alguna manera al margen y en constante creación de códigos propios.

CAPÍTULO VI: CARACTERIZACIÓN DE LA ESCENA HIP HOP EN COSTA RICA

En este capítulo se pretende describir los aspectos centrales y generales que caracterizan a la escena hip hop en Costa Rica durante el período en el cual se realizó la investigación. Todos estos elementos recopilados permiten comprender las implicaciones que ha tenido la apropiación cultural del hip hop en el país y la manera en que se ha particularizado a nivel nacional y regional a través de sus participantes. Para este apartado de la investigación, los datos fueron recolectados a través de entrevistas a participantes activos y activas dentro de la escena hip hop en la actualidad.

6.1 PUNTOS DE PARTIDA

A. LOS CUATRO ELEMENTOS

La propuesta preliminar de esta investigación fue realizar un estudio de la cultura hip hop en Costa Rica desde la perspectiva de los cuatro elementos que la componen: graffiti, djing, breakdance y rap. Sin embargo, precisamente a lo largo del proceso investigativo, se evidenció que en el caso costarricense, cada manifestación se fue desarrollando prácticamente por separado o bien, en unión con otras producciones culturales no asociadas al hip hop. No obstante, el programa de unificación propuesto por el fundador Afrika Bambaataa, no es ajeno a los participantes y las participantes costarricenses, sino que se ha convertido en una especie de meta por la cual se realizan esfuerzos constantes.

Todas las personas entrevistadas concuerdan en que si bien se han hecho intentos organizativos por unificar a los elementos -principalmente en eventos o festivales-, la escena sigue estando separada en Costa Rica. Gómez, Sánchez y Abarca (comunicaciones personales, 2018-2019) desde su experiencia en la organización de eventos, comentan que a pesar de que ellos y ella han intentado producir esa unión, suele ocurrir que durante la presentación de unos (bailarines/as o raperos/as), los otros se retiren del espacio o aprovechen para hacer otra cosa. Es decir, si la presentación es de baile, los/as raperos/as salen del espacio y viceversa.

María Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) quien ha tenido la oportunidad de participar en competencias de breakdance a nivel centroamericano, señala

que en los otros países de la región se denota con más fuerza que hay una unidad, mientras que en Costa Rica predomina la división:

Digamos allá [en Guatemala] los graffiteros se sientan a ver las batallas de los b-boys, y en el interludio de las batallas de los b-boys es un mae rapeando y todo el mundo se queda escuchándolo y todo el mundo lo apoya... igual en las batallas de rap hay un interludio en donde los b-boys bailan y cosas que acá no se ven, que cuesta mucho... entonces eso y además de que es demasiado el apoyo, llegan b-boys de todo el país a un evento... acá es como... di llegan 30, 40 a un evento y uno dice “Wow, lo logré” (Gómez, María, comunicación personal, 20 de diciembre de 2018)

Podría decirse que la relación que existe entre los diferentes y las diferentes participantes de cada manifestación ocurre de forma esporádica pero no logra posicionar una articulación en términos de cooperación y coordinación.

La rapera Nativa (comunicación personal, 23 de noviembre de 2018), menciona sobre este punto que

Yo siento que todos nos conocemos, todos sabemos que existimos, todos sabemos la teoría de los cuatro elementos [risas], todos sabemos que este hace esto, este hace lo otro... o sea, sí por lo menos tenemos la noción de la existencia de las cosas que hay pero sí ha costado mucho hacer trabajo en común, hacer... digamos si han habido algunas iniciativas que logran tratar de reunir los cuatro elementos pero no puedo decir que es una escena, un movimiento cultural fuerte, los cuatro elementos que se apoyan... no. O sea sabemos que existimos pero sí siento que está muy desarticulado.

Al menos al momento de la investigación, la propuesta de los cuatro elementos parece ser más una meta o un ideal que una realidad de la escena costarricense. Más adelante en este apartado, se expondrá de qué manera la escena ha configurado discursivamente una auto-percepción de unidad mediante el lenguaje y ciertas narrativas.

B. LA PERTENENCIA AL CREW

La mayoría de participantes entrevistados y entrevistadas ha pertenecido en algún momento a un crew de forma temporal o permanente. También concuerdan en que este funciona como un espacio de diálogo y retroalimentación para la creación artística. En el caso del rap, es más común que el crew sea el grupo de raperos y raperas de un mismo sello discográfico o bien, que los otros participantes sean también colaboradores y colaboradoras en los discos. Tal y como lo señala Chama (comunicación personal, 29 de octubre de 2018) “[...] ya cuando usted trabaja en un crew tiene que aprender a convivir con los demás... a oír opiniones. Todo se hace en colectivo”.

Esta misma razón podría explicar por qué parece ser que lo más común es que en el rap haya una preferencia por el desarrollo de la carrera como solista, al mismo tiempo que la posibilidad de participar en un colectivo es un aporte en términos de producción. En el caso del breakdance, el crew tiene mucho más peso pues prácticamente todas las personas que participan de la escena están adscritas a uno. Para las competencias y festivales, el crew resulta una figura central tanto para el breakdance como para el graffiti pues permite apoyarse entre sí en términos económicos, presentarse como grupo o hacer colaboraciones.

C. “SER REAL”

Dentro de la cultura hip hop, el hecho de que cada participante conozca la historia de su surgimiento es fundamental e incluso es el discurso fundante que guía su reproducción. A diferencia de otras producciones culturales, en el hip hop se enfatiza constantemente la naturaleza de su comienzo, el hecho de que surgió en condiciones adversas y en una de las zonas más empobrecidas de New York. Como se ha dicho anteriormente, el hip hop se construyó como un producto cultural de clase, específicamente de clase baja.

A pesar de que el hip hop es ahora comercializado alrededor del mundo y probablemente es uno de los géneros musicales más populares, muchos y muchas artistas mantienen la reivindicación de la clase baja y del espacio social del barrio de procedencia. De acuerdo con Tickner (2006) “ser real” o “*keep it real* (mantenerlo real)”, una de las frases más recurrentes dentro del discurso de esta cultura, quiere decir precisamente que se debe representar la experiencia cotidiana de la marginalidad, el empobrecimiento, la violencia y

la discriminación. Este término habría surgido, según la autora, a partir de la vinculación de ciertos grupos de hip hop con la necesidad de activar una especie de activismo.

El elemento que más acoge este discurso es el rap. Tal y como lo señala Tickner (2006) la representación musical de los problemas cotidianos es un mecanismo de afirmación cultural y de identidad colectiva que llega a trascender las localidades específicas en donde se practica. Las narrativas del rap se convirtieron en mecanismos para reflexionar sobre la marginalización y de alguna manera usarla a su favor. Los raperos y las raperas se constituyen a sí mismos como relatores de una realidad que no ha sido descrita por la élite (Tickner, 2006).

La utilización de estas frases, al expandirse culturalmente por medio de la comercialización, adquirió otros matices y significados. Puede también estar vinculado con la lealtad al barrio, con la negación de lo ficticio o performativo, con la construcción de una identidad asociada al hip hop en la cual el raperero o la raperera deben comprobar su autenticidad para ser respetada y respetado.

En Costa Rica, se conocen estos términos y se utilizan también de formas diversas. El raperero Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019), comenta que al principio él creía que “ser real” consistía en mantenerse haciendo solamente un tipo de música, sin embargo, conforme fue adentrándose en la cultura, concluyó que significa más bien ser lo que cada quien es de verdad, ser uno mismo y hablar en las canciones de lo que a cada quien le hace feliz.

En relación a esta acepción, el raperero Chama (comunicación personal, 29 de octubre de 2018), señala que: “Siempre me gusta mantener la letra real... la palabra es esa, una letra muy real. Que usted la escuche y usted sienta que la persona que la está narrando le está diciendo es verdad o la ha vivido o lo siente”.

El raperero Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019) menciona además que este concepto lleva consigo varios conflictos, pues se utiliza de forma indiscriminada para atacar a raperos que no canten acerca de experiencias asociadas con la violencia o la pobreza, a quienes se niegan a quedarse en el barrio o en el “underground” o a quienes hagan “rap comercial”, así también se asocien con otros géneros musicales como el reggaetón. Sin embargo, para él, igual que para Cehzar, ser real debería significar que cada quien canta su propia realidad, sea la que sea.

Para mí más real antes que un mae que está cantando que vive en el barrio, más real es un mae que se levanta todos los días a las 3 de la mañana, tiene dos bretes porque tiene que alimentar a su esposa y viceversa, la esposa que se levanta todos los días para mantener a sus hijos también, eso es gente real... ¿real?, la realidad que vivimos todos los días, usted es real, yo soy real, todo el mundo es real, todo el mundo tiene una realidad, todo el mundo afronta una situación distinta (Nesta, comunicación personal, 17 de enero de 2019).

De igual manera, Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019), menciona que lo mismo ocurre con la frase “ser under”, pues antes se valoraba precisamente que el rapero underground era conocido solo por quienes tenían un interés verdadero en su música, pues no existían medios de difusión tan accesibles. Ahora con las redes sociales, es difícil “mantenerse underground” o considerarlo un criterio positivo.

En términos generales, parece que la idea de “ser real” continúa siendo importante en la cultura hip hop, pero representa también un discurso en discusión, en debate. De alguna manera, constituye una oportunidad de cuestionamiento de los fundamentos del hip hop, precisamente a la luz de la apropiación cultural.

D. COMPETENCIAS Y BEEFS

La competencia es y ha sido desde su surgimiento, un aspecto importante para el hip hop. Desde los inicios, cuando los participantes y las participantes se reunían en círculos para demostrar sus mejores movimientos —lo cual se conocía como *cypher*—, competir o batallar significaba precisamente demostrarle al otro o la otra quién era mejor en el baile, en el rap o en el djing.

De acuerdo con algunos entrevistados/as, la competitividad puede interpretarse desde un sentido positivo. María Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) menciona que gracias al breaking, muchos jóvenes no pelean entre sí agredándose o buscando resolver los conflictos de forma violenta, sino que utilizan el baile como una forma para arreglar los desacuerdos. De igual manera, el rapero Chama (comunicación personal, 29 de octubre de 2018) señala que la competencia obliga a cada oponente a probarse con otro y a mejorar, a reconocer sus defectos y por lo tanto, mejorarlos.

“El hip hop es donde más competencia hay, sea en los eventos, todos quieren sonar mejor que todos y en ese aspecto no es malo, porque lo va a hacer intentar hacer su mejor show, ese es el lado positivo” (Chama, comunicación personal, 29 de octubre de 2018).

La competencia produce que en el rap haya toda una narrativa asociada con exaltar el ego. Los raperos mencionan en sus canciones que “yo soy el mejor” o retan a otros artistas a batallar.

Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019) se refiere a este punto mencionando que “No me cuadra como esa vara de hacer música egocéntrica, siento que el mundo necesita algo más que “el yo” yo creo que ocupa un “nosotros” [...]”. Nativa (comunicación personal, 23 de noviembre de 2018), por su parte, señala que la competencia en el rap que se manifiesta de esta manera, suele estar también vinculada con la masculinidad, por lo que es poco común que las mujeres se integren en estas dinámicas.

En el caso del breakdance y del rap, las competencias están completamente formalizadas en las batallas y es probable que se deba a la posibilidad de comercializar ambos productos culturales. No es casualidad que este tipo de eventos son los que logran obtener una mayor audiencia.

Killer Wave (comunicación personal, 24 de octubre de 2018) recuerda que cuando inició en el mundo del breakdance era más común que la rivalidad entre los *crews* se convirtiera en conflictos personales. Sin embargo, en la actualidad es poco aceptado que eso suceda pues precisamente una de las enseñanzas que intentan expandir con el baile es que ese es el único espacio en donde es posible batallar con el otro.

La competencia sigue siendo un aspecto importante de la cultura hip hop, y como se mencionó anteriormente, es uno de los elementos que permite la comercialización y el alcance de mayores audiencias. En la sección de la investigación en que se abordan las batallas, se profundiza en este punto.

Cuando la competencia se convierte en un problema personal, se le conoce como *beef*²⁰. Este corresponde a un tipo de conflicto, comúnmente entre dos raperos, en donde cada

²⁰ En los países del Caribe se suele conocer como “tiraderas”.

uno insulta o trata de cuestionar o retar al otro a través de sus canciones. Al igual que las batallas de rap, los “beef” tienen como antecedentes las tradiciones discursivas afroamericanas como el *signifying* y los duelos rituales verbales. Los insultos o rechazos que un rapero hace contra otro se suele conocer con el nombre de *diss*. Free (2016) lo define como una acción insultante que tiene como objetivo enfatizar en los defectos del otro rapero.

De acuerdo con Free (2016), los *beef* empezaron como una manera lingüística de mostrar desaprobación y de solucionar problemas personales. Sin embargo, con el tiempo se convirtieron también en herramientas comerciales que han sido utilizadas por instituciones e individuos tanto para fines económicos como simbólicos (Free, 2016). Nuevamente, el carácter competitivo del hip hop, es el que más se explota y se promueve desde el ámbito comercial.

El caso más reconocido fue el de los dos raperos Tupac y Biggie²¹, mencionado en el capítulo anterior, el cual, apoyado por las elaboraciones mediáticas que profundizaron y espectacularizaron el conflicto, conllevó a la muerte de ambos. Siguiendo a Sweet (2005), los beef manifiestan el poder del discurso, facilitando la circulación de ciertos textos. Sin embargo, estos no se mueven de forma aleatoria, sino que participan de las transacciones económicas, son también un producto de consumo. Por esta razón, en este tipo de disputas y conflictos entre raperos, la opinión de la audiencia es también un factor fundamental para la direccionalidad que tomará la pelea.

Sweet (2005) sostiene que el beef puede verse como un producto comercial, organizado previamente para aumentar el nivel de ventas, pero también como un intercambio apasionado de visiones de mundo, insultos y violencia. Es decir, es un conflicto que conlleva una dualidad: es un fenómeno comercial pero es también emocional. No obstante, desde su propia fetichización, suele considerarse simplemente como un acontecimiento individual, separado de las estructuras sociales y económicas que intervienen en su producción. Por ejemplo, en Puerto Rico es común que se produzcan este tipo de roces entre raperos y que exista una cierta expectativa por parte de la audiencia a escuchar la respuesta del rapero al

²¹ Sobre este tema, Biggie Smalls lanzó una canción llamada “What’s beef?” en el año 1997, poco antes de su muerte.

cual se le está atacando. Así, se construyen también bandos y formas de evaluar el desempeño de los diferentes artistas en el rap.

Siguiendo a Sweet (2005), dentro del hip hop se sostuvo durante algún tiempo la idea de que este tipo de conflictos entre raperos habían sido importados al hip hop a través de los medios de comunicación de personas blancas, interesadas en manipular a los raperos afrodescendientes para que hicieran música que glorificara la violencia y el consumo. Sin embargo, para la autora, los *beefs* constituyen más bien, la forma en que se produjo el enlace entre el Rap y los medios de comunicación, por lo que uno no se importó al otro, sino que se relacionaron a través de estos conflictos.

Resulta interesante que en Costa Rica, al no haber una presencia fuerte del rap en los medios de comunicación, los *beefs* entre raperos costarricenses se convierten en conflictos conocidos solamente por sus propias audiencias. Es decir, aunque puede ser que el público aumente si se enteran de un conflicto entre raperos o crews, los problemas suelen estar situados más en el ámbito emocional, pues no hay necesariamente un aprovechamiento de la potencialidad que podría tener a nivel comercial pero sí a nivel simbólico.

Además, de acuerdo con los entrevistados, en Costa Rica no ocurren *beefs* de forma frecuente y más bien se considera que los problemas son “pequeños” o de alguna manera “normales” como ocurriría en cualquier otro espacio de interacción. A propósito de este tema, Chama (comunicación personal, 29 de octubre de 2018) menciona que

Digamos, es inevitable, roces van a haber, roces hay en toda la vida en todo... en el trabajo, en la universidad, en la música, en lo que sea. Obviamente hay roces porque todo el mundo está buscando su lugar. El *beef* es parte de esto, de hecho el hip hop empezó con eso, no sé si ya te lo dijeron los que entrevistaste antes pero es parte de... por ejemplo esta vara del breakdance empezó por los pleitos allá en Estados Unidos, en los tiempos de Dj Kool Herc y todo eso... y era por problemas. De hecho yo he tenido *beefs* nacionales, me he tirado con tres artistas ya... pero... como le digo, “calentones de momento”, mejor eso que agarrarse [risas].

El rapero Cehzar por su parte menciona

[...] digamos uno se va dando cuenta de que hablan mal de uno entonces lo guarda para una frase más adelante y así va... siempre hay pequeños problemas en la escena. Yo nunca he estado en un problema grande la verdad y aquí es una escena bastante pacífica porque en otros países es muy conflictivo, pero acá es muy pacífico todo... entonces casi nunca hay como un enfrentamiento directo [...] (Cehzar, comunicación personal, 30 de enero de 2019).

A pesar de esta diferenciación con respecto a la idea de beef que se ha construido dentro del hip hop, es interesante que ambos raperos reconocen que el conflicto tiene un papel importante para el movimiento, no solo porque ha estado desde el inicio, sino porque lo perciben como algo casi que inevitable, pues forma parte de la lógica de la competencia y el posicionamiento del ego. En un beef, de acuerdo con Chama (comunicación personal, 29 de octubre de 2018), el rapero concentra sus críticas en

Las actitudes, la sinceridad, la forma de cantar, se le recalcan los defectos que tenga... asociados a la música se le tira a todo lo que sea, todo lo que haya fallado se le recuerda, nunca está de más un par de temillas personales... la verdad es que no hay género más competitivo que el hip hop, es una realidad (Chama, comunicación personal, 29 de octubre de 2018).

6.2 CONSTRUCCIONES DISCURSIVAS EN TORNO AL HIP HOP

A. EL HIP HOP COMO ORIGEN

El análisis del hip hop como un producto culturalmente apropiado, situado desde su origen en un espacio y tiempo específico, supone que el traslado del producto desencadena ciertas transformaciones y relaciones con el contexto específico al que llega, así como su posible reformulación y resemantización. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, durante la investigación, se pudo identificar que, para los participantes y las participantes del hip hop, el punto de partida de este (en términos geográficos y temporales) así como la historia de sus orígenes, constituye un aspecto fundamental que debe conocerse y e incluso enseñarse.

Durante las entrevistas realizadas, cada participante mencionó, de alguna u otra forma, la importancia de conocer la historia del hip hop o bien una referencia hacia cierto evento histórico del mismo. Las personas sostienen que el hip hop es un producto de las clases marginalizadas y empobrecidas, porque así fue y ha sido desde sus inicios.

Esta práctica discursiva ha conllevado de alguna manera, a una mistificación de la historia del hip hop, pues por ejemplo se espera entonces que sus participantes sean también personas que se posicionen dentro de estas categorías económicas y sociales, de tal manera que puedan cumplir con la construcción del sujeto ideal que participa del hip hop. A eso apela precisamente uno de los sentidos de la frase “ser real”, con la cual se advierte de no mentir en torno a la clase social a la cual se pertenece y también a no negar los problemas del barrio y de la calle. En la misma línea, el graffiti suele anteponerse al *street art*²², pues se considera que el primero requiere de la adrenalina de pintar sin permiso en lugares prohibidos, en forma de crítica y protesta, mientras que el segundo carece de un carácter confrontativo, lo cual le resta su legitimidad dentro de la concepción original de graffiti.

De alguna manera, parece que, muchas de las personas que participan de esta cultura, considera, aún de forma implícita, que si el hip hop surgió en una zona empobrecida en New York, lo esperable es que quienes hagan hip hop en Costa Rica, sean también provenientes de zonas empobrecidas.

La historia de los orígenes del hip hop en Estados Unidos representa el discurso inicial con el cual las personas participantes definen y modulan su participación en el movimiento. Como ejemplo de esto, la rapera Nakury menciona:

[...] El hip hop para mí fue un escape a la violencia. Históricamente el hip hop es un escape a la violencia también, o sea cuando nos remontamos a la historia del movimiento, hay una historia que a mí me encanta que siempre siento que es importante recordarla, que digamos en el Bronx, en estos barrios, o sea en los setenta había casi 11.000 jóvenes desempleados, 11.000 personas que eran parte de pandillas perdón y un 80% de los jóvenes pertenecían...

²² El graffiti que se realiza de forma consensuada con los dueños o dueñas de los espacios en donde se realiza la obra.

estaban desempleados. Entonces diay los niveles de violencia eran súper altos y el ayuntamiento de Nueva York como en una negligencia benigna lo que hizo fue “Vamos a cerrar los programas de salud, vamos a cerrar los programas de educación, vamos a cerrar los programas de cultura, porque queremos que esa gente pobre que vino aquí se vaya”, esa era la visión del ayuntamiento de Nueva York entonces... [...] Y después por ejemplo lo que sucedió digamos de que las pandillas... fueron las pandillas las que firmaron la tregua, ahí la policía no interfirió, ahí no vino el gobierno a salvar a nadie, no, las mismas pandillas dijeron “Vamos a dejar de matarnos entre latinos y afrodescendientes y vamos a empezar a ser hermanos y a darnos cariños, a darnos respeto y a darnos apoyo”. (Nakury, comunicación personal, 15 de marzo de 2019).

La cita anterior muestra cómo se entremezcla la historia de ese momento particular en el cual surgen estas manifestaciones artísticas y cómo las personas identifican sus propias vivencias y experiencias con las de esos y esas jóvenes afrodescendientes y latinoamericanas/os del pasado.

A lo largo de la investigación, se logró evidenciar que la historia repetida de cómo empezó el hip hop y cómo esto de alguna manera establece cómo debería seguir siendo. Se ha encontrado que, a excepción de otros procesos culturales asociados también con la música, el baile y las artes visuales, en el hip hop hay menos apertura al cambio, hay más expectativas en torno a lo que debería ser y lo que no debería ser. De igual manera, se puede concluir que a pesar de que no existe una unidad material que sostenga la idea de los 4 elementos del hip hop, en Costa Rica la unión existe a través del discurso, específicamente del origen, lo que todos y todas comparten es que conocen la historia del hip hop.

B. HIP HOP COMO POSIBLE OFENSIVA POLÍTICA

Tickner (2006) sostiene que el hip hop constituye tanto un mecanismo de afirmación cultural y de identidad colectiva, como un instrumento para reflexionar sobre la experiencia de la marginalidad y ganar control sobre ella. Aún donde el discurso crítico no es explícito, como se ha dicho anteriormente, el hip hop se asocia con narrativas alternativas al poder.

Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019) y Nativa (comunicación personal, 23 de noviembre de 2018) mencionan que en sus canciones han tenido oportunidad de posicionar temas de índole político. Nesta aborda temas como la corrupción, la desigualdad, el engaño de los políticos hacia las comunidades empobrecidas y el relato que se construye acerca de la pobreza como una condición de la que no es posible salir. Nativa concibe su música como una propuesta de acción y pensamiento que invita a las personas a cuestionarse algo a través de la inclusión de contenido político, social, de género o ambiental.

De alguna manera, el hip hop se acerca a una forma particular de vincularse con la vida.

Para mí hacer hip hop es como lo que estamos haciendo ahora, para mí hacer hip hop es lo que te estoy compartiendo, para mí el hip hop es en todo el entorno. Para mí una persona que me enseñe algo de matemáticas, para mí eso es hip hop porque me está compartiendo un conocimiento y el conocimiento es parte del hip hop también. Para mí todo lo que sea en el entorno para mí es hip hop (Killer Wave, comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

Así mismo, Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019) comparte su experiencia

El hip hop le abre a uno un portal de conocimiento, el quinto elemento y que es el más importante es el *knowledge*, [...] y no es un conocimiento sumamente académico y estructurado, es un conocimiento de realidad, de lo que pasa cuando usted sale de su casa, el momento en que usted sale de su casa y usted ve cosas que pasan en su entorno y logra analizarlas usted está haciendo hip hop, está haciendo movimiento, está haciendo reacción...(Nesta, comunicación personal, 17 de enero de 2019).

La rapera Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019), quien ha vinculado su creación en hip hop con temáticas como el feminismo y el empoderamiento de las mujeres, señala también que el hip hop se construye como una herramienta de educación popular, pues no es necesario estudiar en una academia o centro formal para aprenderlo y practicarlo. Ella considera que es democratizable y accesible para muchos sectores de la población, lo cual permite vincular por ejemplo temas políticos como los derechos de las mujeres.

Las citas anteriores muestran acercamientos al ámbito político desde el hip hop, que, a pesar de que en la investigación no se profundizó en el análisis de discursos presentes en las canciones, es común que temáticas como corrupción, pobreza, figuras políticas, desigualdad y otros temas de esta índole, estén muy presentes en el discurso de quienes participan de la escena.

C. EL HIP HOP COMO ACTIVIDAD MORALIZANTE

En el hip hop existe la explícita necesidad de separarse de otros procesos y producciones culturales asociadas con la vida urbana y las poblaciones empobrecidas. Un ejemplo de ello, es que hay diversos esfuerzos por no considerarse “chatas” (palabra con la cual se asocian los jóvenes y las jóvenes que consumen o producen dancehall y reggae) y tampoco “reggaetoneros”. Dentro del marco de este discurso, el hip hop es otra cosa, algo diferente y particularmente mejor. Algunas de las personas entrevistadas en esta investigación, afirman que su participación en el movimiento, les ha permitido involucrarse en actividades que consideran más positivas o bien guiar a otras personas a encontrar algo mejor para sus vidas.

El hip hop tiene establecidos sistemas de valores, que de acuerdo a cada elemento funcionan como regulaciones y normativas del comportamiento, códigos reglamentarios que permiten identificar qué está permitido y qué no. Un ejemplo de ello es en el graffiti, en donde se considera por ejemplo que una bomba debería ser tapada solamente por una pieza y no por un tag (firma), se considera negativo o “contra las reglas” taggear encima de una pieza o de una bomba, pues de alguna manera estropea la obra. El orden suele ser, una bomba tapa un tag, y una pieza tapa una bomba (Emme, comunicación personal, 12 de noviembre de 2018).

Como se ha mencionado ya en apartados anteriores, para el hip hop es importante decir la verdad. Los valores de la honestidad, la autenticidad y la originalidad constituyen aspectos centrales en la práctica y participación de este proceso cultural. Se debe demostrar que se está siendo honesto/a, que se está diciendo la verdad sobre la cotidianidad y sobre la vida. Al respecto, el rapero Chama, refiriéndose a las cosas que le parecen importantes que debe cumplir un rapero

No inventar y no mentir, o sea que si usted dice que hace algo que lo haga... si usted... nada de decir que yo soy una persona súper real y sale de aquí y le estoy comiendo la espalda... o sea. Básicamente en eso, tener letras muy sinceras, experiencia, realidad [...] (Chama, comunicación personal, 29 de octubre de 2018)

De igual manera, existe una asociación entre la participación en el hip hop y el cese de consumo de sustancias adictivas o el distanciamiento con este tipo de prácticas que se consideran dañinas. Como ejemplo de ello, el rapero Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019) menciona: “no podría decir que es algo [el hip hop] para alejar a las personas de drogas porque siempre va a estar pero los que quieren tomárselo en serio sí que pueden alejarse de cosas dañinas también”. De igual manera, María Gómez, quien da clases de baile en varios lugares de San José, menciona que el breakdance les permite a los jóvenes y las jóvenes involucrarse en actividades que ella considera más positivas

Es una buena manera de que se sientan parte de algo... como yo lo utilicé... que se sienta parte de algo, no como parte de una pandilla, parte de un grupo de alcohólicos, parte de algo negativo, sino parte de algo y que conozcan a otra gente como ellos y que puedan ayudar época con época a los demás jóvenes que lo ocupen (Gómez, M. comunicación personal, 20 de diciembre de 2018).

En esta misma línea, Killer Wave (comunicación personal, 24 de octubre de 2018) comenta que el hip hop

Brinda opciones, más que todo a los jóvenes, a los adolescentes que tal vez tienen cosas negativas. A los niños lo que les aporta yo creo que es una distracción, ahora un niño, tú vienes y le das un celular y está expuesto a muchas cosas, un niño el 70/80% lo comparte con personas extrañas en un día, están en la escuela y todo eso, y un 30/20% lo comparte ya tal vez en la noche con los papás o algo así entonces están más expuestos y ahora más con la tecnología y de todo... creo que les da una opción de entretenimiento diferente [...]

Al igual que Nesta, Killer Wave ha trabajado con población joven privada de libertad y con jóvenes en riesgo social que encuentran en el breakdance una oportunidad de vincularse de forma distinta con las personas y de aprender sobre ciertos valores que se consideran importantes. El bailarín Killer Wave comenta

[...] Por medio de esto yo le he enseñado no sólo a bailar a chicos sino también les he enseñado valores importantes que se han perdido ahora como el respeto, la paz, la unión... el amor y de todo. No solamente amor hacia las personas sino también amor a lo que vaya a hacer la persona, que tenga amor al estudio, amor a su trabajo, amor a su familia...respeto a todo eso, respeto a las personas, respeto a su trabajo, respeto a la familia (Killer Wave, comunicación personal, 24 de octubre de 2018).

En la misma línea, también en el breakdance, Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) menciona que

Gracias al breaking los chicos que lo bailan, bueno no todos verdad, el 90% así no peleamos. O sea no llegamos a hacer confrontación de “Venga y golpeémonos”... no. Para eso está el salón de baile, para eso usted sabe bailar ok bailemos por el respeto que nos tenemos, por el respeto a tal situación que no nos gustó a ambos. Esa es una manera en la que la cultura hip hop siempre me ha gustado, porque en todos los ámbitos esa es la manera de arreglarse.

Existe también la idea del hip hop como una posibilidad diferente en el marco de la sociedad. El Dj Cypher One, comenta que para él su acercamiento con Zulu Nation en Estados Unidos, lo contuvo de involucrarse con prácticas que él consideraba dañinas o perjudiciales para la comunidad donde vivía.

Para mí me hizo una mejor persona, me hizo un mejor ciudadano, que digamos sin... En esa época que descubrí el Zulu Nation, si no lo hubiera descubierto yo andaría robando, destruyendo más propiedades sin causa” (Cypher One, comunicación personal, 2 de noviembre de 2018).

De igual manera, nuevamente Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) menciona

[el hip hop] es la manera para darle algo a la sociedad, para rescatar jóvenes literalmente porque los barrios en donde yo doy clases son de escasos recursos [...] zonas donde los jóvenes ocupan algo más que estar en la casa encerrados. Entonces aparte de que digamos, quiero dejar el legado a las personas... eso es lo que el hip hop nos manda a hacer, ese es el legado que el hip hop nos dice de Ok, enseñen... o sea el hip hop viene de la calle pero es para rescatar a la gente de la calle, no es como para meternos nosotros a la calle, como para drogas no o sea...

La idea de que participar del movimiento produce mejores acciones está presente en varias de las entrevistas realizadas. El hip hop produce valores y normas propias que se producen y se repiten entre sus participantes a través del discurso.

D. EL HIP HOP COMO RECURSO EMOCIONAL

Prácticamente todas las personas entrevistadas identifican que el hip hop ha constituido un recurso emocional y afectivo, tanto desde el ámbito de la expresión como desde la vinculación con otros y otras. Ante el cuestionamiento de qué representa el hip hop en la vida de cada quien, las respuestas tienden a señalar el alivio y la posibilidad de identificarse con un “nosotros”.

En primer lugar, se tiende a pensar en el hip hop como un espacio de catarsis, de expresión inigualable y de la liberación de ciertos sentimientos. Es un alivio de emociones consideradas negativas.

El rapero Chama menciona

Uno se acostumbra a desahogar muchas cosas guardadas, colerones, hasta el simple pleito con un amigo, en una bendita canción. Es como si usted se lo lavara, si se metiera a bañarse y se fueran los problemas... es una cosa así, usted llega y escribe y lo deja todo plasmado en un papel, luego lo graba, usted lo escucha y como que le queda el reflejo de ese momento y lo que vivió y ahí queda, se libera. Para mí es una religión por eso, yo me desahogo de muchas

cosas, a veces escribo y me saco del pecho miles de pensamientos [...] cuando grabo canciones termino de trabajarlas y es como que me llega una paz interna increíble (Chama, comunicación personal, 29 de octubre de 2018)

Para quienes se vinculan específicamente con el breakdance, por ejemplo, identificaron que era un estilo de baile difícil pero que incorporaba la subjetividad de quien lo baila. María Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) comenta que esa fue precisamente la diferencia que encontró en el hip hop con respecto al primer baile que realizó, el ballet. En este no sentía que estuviera comunicando sus emociones y sentimientos, como sí le ocurre con el breakdance, el cual identifica como un lugar para encontrar paz.

En una línea similar, Nativa (comunicación personal, 23 de noviembre de 2018) sostiene que describiría el hip hop como “una medicina personal casi, yo realmente... es una terapia que hago cada vez que siento algo, que pienso algo, mi válvula de escape es escribir”. Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019), por su parte, siente que su participación en el hip hop constituye un proceso de sanación de la violencia.

Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019), por su parte, clasifica también la idea de producir música como un proceso de auto-motivación y auto-reflexión. Este carácter expresivo y retrospectivo se contrapone de alguna manera a la noción del hip hop como comunidad, pero también incluye a los afectos y las emociones. En esta línea, es común que en el hip hop se utilicen palabras como “hermano”, “hermana” y comunidad.

[En el hip hop] El respeto se gana por una cuestión de conocernos, de saber quiénes somos, de hablarnos, de apoyarnos, de ser amigos, de ser hermanos y hermanas. [...] El hip hop ha sido muy hermoso porque a mí me ha dado una familia [...] (Nakury, comunicación personal, 15 de marzo de 2019)

6.3 PRODUCCIÓN MATERIAL DE LA CULTURA HIP HOP EN COSTA RICA

A. EL HIP HOP COMO PRODUCTO CULTURAL

El rap, como elemento sonoro del hip hop, es el producto que más se ha comercializado alrededor del mundo. Tal y como lo señala Arlene Tickner (2006), su distribución comercial se ha basado principalmente en la reproducción de estereotipos sobre la cultura afro, la experiencia de la violencia y la pobreza en el gueto. Sin embargo, también

ha sido herramienta clave para el desarrollo de expresiones culturales juveniles que surgen de diferentes lugares marginalizados del mundo. Puede reconocerse como un instrumento de movilización de juventudes a nivel internacional y como un medio para reflexionar y criticar la marginalización, la pobreza, la miseria y la desigualdad. Este segundo fenómeno se podría considerar como una reapropiación del hip hop desde las distintas comunidades locales.

Precisamente, el hip hop puede ser considerado un producto pluriétnico, pluricultural y diaspórico (Tickner, 2006). Desde los inicios en que latinoamericanos/as y afrodescendientes empezaron a construir esta cultura, no ha perdido la condición de ser un producto ampliamente diverso y abierto en términos culturales.

Siguiendo a Tickner (2006), la inserción del hip hop al mercado capitalista implicó que estas expresiones empezaran a circular entre distintas comunidades, convirtiéndolas en mercancías con otros significados simbólicos e ideológicos. Así también, al inscribirse como parte de los circuitos transnacionales manejados por el primer mundo, la protesta social que caracteriza a este producto, tiende a convertirse en un simulacro estético inofensivo que en realidad no invita a los consumidores necesariamente a simpatizar con las condiciones económicas, políticas y sociales que caracterizan a sus lugares de origen (Tickner, 2006, p. 101).

Lo anterior resulta fundamental pues da claridad en torno a cómo entender las tensiones que persisten en la producción de esta cultura. A pesar de que el discurso narrativo y estético de la marginalidad y la violencia persisten, en muchas ocasiones es una reproducción performativa del mismo. En todo caso, esto no niega que la producción material de esta cultura sigue estando al borde de las expresiones culturales hegemónicas.

A través de esta investigación, es posible sostener que en Costa Rica hay dos procesos centrales en el proceso de producción material: la autogestión y la colectivización de la producción.

La primera se refiere específicamente a que en la mayoría de casos, la producción depende de los recursos materiales de los y las participantes. Pocas veces se cuenta con patrocinios o apoyo estatal, por lo que en términos de grabaciones, organización de festivales o compra de materiales, todo va por cuenta de quienes participan.

A propósito de este punto, la rapera Nativa menciona que esta situación también está relacionada con las dinámicas de financiamiento del ámbito cultural en general, por lo que probablemente no sea una situación exclusiva del hip hop

Sí es complicado, de mil puertas que uno toca le abren una... si es bien cansado por eso, porque no siempre hay dinero para la producción, es bastante agotador... también es bastante agotador como estar detrás de la gente, detrás de los artistas, detrás de las vainas... o sea como que siento que en este país la cultura todavía la gestión cultural no está muy desarrollada, la gente no valora como el compromiso del arte y la cultura como un oficio, como una profesión verdad, hace falta mucho profesionalización en el sector... entonces si es bien complejo y es bastante desgastante la verdad (Nativa, comunicación personal, 23 de noviembre de 2018)

En el ámbito del rap, la mayoría de las personas entrevistadas cuentan con un empleo no asociado con el hip hop. Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019), comenta que realmente no ve como una posibilidad dedicarse solamente al rap y obtener dinero suficiente para subsistir “Siempre hay que trabajar en otra cosa. Es muy complicado, se puede llegar como a sobrevivir [...] pero... a vivir vivir no, todavía nadie”.

Para grabar, los entrevistados concuerdan en que el esfuerzo económico no es tanto, sin embargo, lo único que varía es la calidad. Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019) sostiene que

Depende de la producción que usted quiera hacer... ahorita hacer rap en Costa Rica sólo ocupa usted un micrófono y una compu y eso en cualquier parte del mundo. Ahora, si usted quiere hacer algo profesional, como grabar un disco, que tenga una buena calidad de audio y todo eso, sí es costoso

María Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) ha organizado el evento de breakdance *Time of Battle* durante varios años. En algunos casos ha obtenido apoyo estatal para realizarlo. No obstante, ella señala que su labor como gestora en ocasiones no es debidamente remunerada, por lo que también implica un esfuerzo involucrarse en ese aspecto. La rapera Nativa ha atravesado la misma situación:

Si por ejemplo en festivales más grandes si ha tocado buscar más patrocinio y así pero casi siempre se consigue patrocinio para las cosas logísticas, no sé... el escenario, el sonido, las pinturas... ese tipo de cosas. Pero casi nunca se encuentra patrocinio cuesta mucho para la producción que es un todo, un trabajo gigante... la producción cuesta un montón, la gente como que da patrocinio en cosas materiales y así pero cuesta mucho que den efectivo para pagar la producción (Nativa, comunicación personal, 23 de noviembre de 2018)

La participación del Estado en eventos de hip hop es mínima, según señalan los entrevistados y las entrevistadas, pues solo de vez en cuando y de forma inconstante se organizan conciertos o eventos. La vinculación más recurrente es a partir de instituciones que trabajan con poblaciones en vulnerabilidad o con farmacodependencia, que solicitan el apoyo cultural de grupos de hip hop.

Sin embargo, en el breakdance ocurre que, después de adquirir cierta profesionalización, es posible convertirse en instructor/a, como es el caso de Edwin y María. Ambos se dedican actualmente a trabajar en diferentes espacios siendo profesor y profesora de breakdance o participando de procesos sociales vinculados con zonas empobrecidas del país.

Con el graffiti ocurre algo muy similar, puede convertirse en una plataforma de trabajo en el ámbito de diseño y ejecución de murales. El graffitero Yiyó (comunicación personal, 3 de noviembre de 2018) comenta que desde su experiencia el graffiti le ha permitido generar contactos y redes incluso internacionales, así también, lo han contratado para pintar en hoteles, veterinarias, hospitales e incluso tuvo la oportunidad de pintar en el Centro de Atención Institucional Vilma Curling, en conjunto con mujeres privadas de libertad. Es probable que muchos graffiteros se dediquen también a este tipo de prácticas, pintando murales con fines comerciales o en espacios estatales.

Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) menciona que a pesar de que ella no se dedica al graffiti de forma profesional, sabe que muchos graffiteros sí y que el hecho de pintar en la calle constituye una oportunidad para dar a conocer su trabajo creativo.

En el caso del Djing, que es probablemente el que más requiere de recursos económicos, una de las posibilidades es abrirse a otros géneros musicales. Cypher One (comunicación personal, 2 de noviembre de 2018) menciona que si él solamente se dedicara al hip hop, probablemente no tendría suficientes ingresos económicos para vivir, por lo que siente que para poder desempeñarse como Dj en el país, tener una oferta mucho más amplia y variada.

A pesar de que existen ciertas estrategias para monetizar estos productos culturales, uno de los mayores problemas que subsisten es que en muchos casos no hay remuneración por la participación en festivales y competencias. En la mayoría de casos, si existe algún tipo de remuneración económica, es a través de premios, lo cual quiere decir que la mayoría de participantes no reciben nada por presentarse.

Para Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019), una de las posibles soluciones a esta situación, está en unir más la escena y concebirse a sí misma como una sola

Nosotros hubo una temporada en la que nosotros todos los fines de semana había un evento de hip hop, de rap, todos los fines de semana rapeábamos, todos los fines de semana podíamos pellizcar algo, pero nosotros no supimos cuidar como escena completamente, nosotros no supimos cuidar esos espacios y nos volvieron a cerrar todas las puertas hasta un momento en el que llegó en el que hubo un par de años en los que no pasó nada. [...] Entonces cuando nosotros entendamos cómo trabajar como escena en equipo, indiferentemente de si nos llevamos entre nosotros o no, sino que tengamos visiones juntos, metas claras, trabajemos en pro de eso, nuestra escena va a tener más relevancia.

La desarticulación de los diferentes colectivos y sectores de la escena, podría tener implicaciones en el financiamiento de los eventos, pues los más pequeños son los que menos recursos logran alcanzar.

B. DIFUSIÓN DEL HIP HOP EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Para los participantes y las participantes entrevistadas, la difusión que se realiza en medios de comunicación oficiales es insuficiente. La mayoría tiene su propia estrategia de comunicación que involucra con mayor fuerza el uso de redes sociales como Youtube, Instagram y Facebook. De acuerdo con Nesta (comunicación personal, 17 de enero de 2019), los únicos medios que tienen espacios definidos para la difusión y promoción de la cultura hip hop están vinculados con apoyo estatal. Por ejemplo, se han abierto espacios en el Sistema Nacional de Radio y Televisión (Sinart) y en la Universidad de Costa Rica existe el programa de radio *La Ofensiva*, perteneciente a la frecuencia Radio U²³. Este último es además el único que está asociado de forma exclusiva con la cultura hip hop.

En particular, dos de los entrevistados mencionan que uno de los factores que no permiten que exista mayor promoción, es la asociación del hip hop con la vagancia y la delincuencia. Comentan que esa es una posible razón por la cual los medios prefieren divulgar información sobre otros estilos musicales u otros artistas. Ellos apuntan además que las razones de esa relación entre el hip hop y la delincuencia, que como hemos mencionado anteriormente, es un asunto histórico, tiene que ver además con un desconocimiento de la escena hip hop costarricense.

C. LAS AUDIENCIAS

En términos de audiencia, los entrevistados y entrevistadas concuerdan en que en los últimos años ha habido un aumento en la cantidad de personas que asisten a los eventos de hip hop y que escuchan la música que se produce en Costa Rica. Sin embargo, reconocen que lo que ocurre es que el hip hop que se produce en el país tiene ofertas tan variadas en temáticas y ritmos, que cada artista puede tener su propio público, lo cual significa que no hay una audiencia generalizada para la escena hip hop en el país. Ocurre también en ciertos eventos, que las personas que participan como audiencia, sean las mismas personas que participan de la escena. Es más difícil obtener oyentes e interlocutores de la producción que no estén cercanos al hip hop.

²³ Radio U es una de las frecuencias de las Radioemisoras de la Universidad de Costa Rica.

Un aspecto central que es mencionado por el bailarín Killer Wave (comunicación personal, 24 de octubre de 2018) y por la rapera Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019) es el asunto de la imagen estereotipada que se ha construido alrededor del hip hop. Como se mencionó en el apartado anterior, suele suceder que las personas que se acercan a esta cultura, la perciban como una manifestación de la delincuencia y de la desocupación de la juventud. Por esta razón, las audiencias espontáneas, en parques o espacios públicos, de acuerdo con los entrevistados, no siempre tienen la mejor percepción acerca de los espectáculos. Esto ocurre tanto con el breakdance, el rap y el graffiti. Hay personas que se acercan de forma interesada y aplauden la labor creativa de los participantes y las participantes, y hay otras personas que de forma despectiva les señalan que debería conseguir un trabajo u ocuparse en otra cosa.

6.4 HIP HOP COMO FENÓMENO REGIONAL E INTERNACIONAL

A. ENCUENTROS CON EL HIP HOP CENTROAMERICANO Y LATINOAMERICANO

Una de las particularidades de la escena costarricense de hip hop, es su gran acercamiento con los otros países centroamericanos. La totalidad de los y las participantes de la investigación, independientemente del elemento al que pertenezcan, estuvieron, participaron o compitieron en algún evento centroamericano de hip hop. Las redes entre los países son bastante fuertes, la mayoría de festivales y batallas suelen extender invitaciones a personas de la región y es común que se reconozca por quienes están conformadas las escenas o que haya contacto directo con personas de estos países.

Centroamérica tiene un protagonismo fundamental en la llegada del graffiti a Costa Rica, pues los primeros incursores provenían de Nicaragua y así mismo, la llegada de B-Boy Milo desde El Salvador, produjo una segunda generación de breakdance que se mantiene vigente hasta el presente. En el caso del rap, la vinculación con los ritmos caribeños y panameños ha marcado bases estilísticas. En el Djing, a pesar de que los participantes han sido muy pocos, han establecido grandes conexiones con organizaciones y colectivos centroamericanos como Trasciende en Guatemala y la experiencia de *Quetzal Beats* en la cual participa el Dj Federico Peixoto.

Para eventos como competencias, batallas y festivales, se suele contactar a personas incluso de otras partes de América Latina. María Gómez, con su experiencia en la organización de batallas de breakdance comenta que

Digamos yo hago eventos y bueno el último evento que hice vinieron más gente de afuera que los que estaban acá. Vino gente de Honduras, de El Salvador, de Guatemala, de Panamá... vinieron tres colombianos, vinieron de México un grupo entero de México vino... (Gómez, M., comunicación personal, 20 de diciembre de 2018)

En la cita anterior, la entrevistada señala que la cantidad de personas de Costa Rica era incluso menor que la de los otros países, por asuntos relacionados con la misma desarticulación que ha tenido la escena. A diferencia de otros países centroamericanos, entre los que destacan Guatemala, El Salvador y Nicaragua, en Costa Rica la escena no se visualiza a sí misma como una unidad. Por esta razón, en algunas ocasiones la participación costarricense en festivales regionales es individualizada y no necesariamente vinculada a colectivos de índole nacional. Es probable que las participaciones colectivas ocurran con más frecuencia en el breakdance que en el resto de los elementos. Sin embargo, también es posible que solamente vaya una persona en representación del crew a una competencia internacional.

Al menos en Costa Rica, la mayoría de esfuerzos económicos para la movilización suelen salir de los bolsillos de los mismos y las mismas participantes, ya sea a través de estrategias de recolección solidaria o bien por ahorros y recursos personales. Este es un dato interesante pues realmente no existen grandes redes de apoyo, en términos estatales o de instituciones culturales, que respalden y promuevan la participación en este tipo de eventos.

Tanto Nakury como Nativa han llevado a cabo diferentes procesos asociados con feminismo en la región centroamericana como La voz de las chicas del Centro de América, gestionado por Nativa y el colectivo Somos Guerreras, del cual participa Nakury. Esto también refleja otros tipos de conexión que han funcionado como redes de apoyo e intercambio musical y cultural entre las mujeres participantes de la escena.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

La escena costarricense de hip hop se ha ido conformando de forma desagregada desde sus inicios. Es decir, hasta el momento no se ha logrado unificar de tal manera que se

perciba a sí misma como una unidad. Los crews y colectivos funcionan a través de la lógica de la autogestión y la cooperación mutua para lograr posicionarse en términos económicos y simbólicos.

Resulta interesante que a lo largo del capítulo se identificó que a pesar de que no existe una unidad material, el origen y la historia son discursos repetidos que de alguna manera se convierten en el elemento unificador simbólico. Como particularidad del hip hop, hay recurrentes referencias a los inicios y la historia, que a su vez moldean y atraviesan líneas de pensamiento, códigos y valores. Esto permite identificar que realmente existe un “estar dentro” de la cultura hip hop y un “afuera”.

Los discursos principales giran en torno a la autenticidad, a la honestidad y a la originalidad. Como se mencionó anteriormente, estos factores provienen de los mismos procesos históricos de las poblaciones que fundaron este movimiento. Es importante “ser real”, decir la verdad y ser auténtico/a. Se trata de hacerle frente al poder y a los productos culturales hegemónicos desde el orgullo y la reivindicación del barrio, de la calle y de la marginalidad.

Quienes participan de este movimiento sostienen que éste les permite mejorar sus vidas, tener un espacio de expresión de emociones y también posicionar discursos políticos en contra por ejemplo de la corrupción, la desigualdad y el patriarcado. El hip hop es una plataforma de producción cultural pero también muy claramente política. No solo por los discursos que son explícitos, sino también por la misma acción disruptiva que representa moverse en el “underground”.

En términos económicos, se evidencia que el hip hop no cuenta con suficiente apoyo de instituciones o medios de comunicación que posicionen los productos culturales ante públicos más grandes. Cada manifestación artística cuenta con diferentes audiencias y cada quien se encarga de promover y construir estrategias de comunicación y difusión. De igual manera, como se ha mencionado anteriormente, en los procesos de producción predomina la auto-gestión y la colectivización de los recursos.

Una particularidad del hip hop en esta zona geográfica es su visión regional centroamericana y la conexión internacional que logran tener sus participantes. Hay una consciencia de que existen diferentes colectivos y escenas a lo largo de los diferentes países

de Latinoamérica. Los festivales y espacios de encuentro se gestionan en conjunto y se potencia que las personas conozcan a los participantes y las participantes de los países vecinos.

CAPÍTULO VII: LA PARTICIPACIÓN DE LAS MUJERES EN EL HIP HOP

7.1 LAS MUJERES EN EL HIP HOP

Desde su surgimiento, el hip hop ha contado con una mayor cantidad de participación masculina que femenina. No es casualidad que los referentes más populares de esta cultura sean hombres y que se conozca poco de la producción que realizan las mujeres o las personas con identidades no binarias²⁴ pertenecientes a esta cultura.

Aunque el sexismo y la misoginia pueden rastrearse de manera frecuente en el breakdance y el graffiti, el rap, al implicar de forma explícita la construcción de un discurso cultural y político, es en donde más se han expresado el debate y la discusión en torno al género.

En el campo de la producción académica estadounidense, específicamente en torno al hip hop afroamericano, hay diversos estudios acerca de las intersecciones entre el feminismo y el hip hop. Las investigaciones de Tricia Rose (1994) abren el debate en torno a cómo las mujeres reivindican su lugar en el mundo desde un discurso contra la dominación masculina, al mismo tiempo que reproducen ciertos elementos de esa misma dominación, por ejemplo utilizando el cuerpo para expresar la libertad sexual pero con los mismos códigos visuales con que se objetiva el cuerpo de las mujeres.

Dentro del ámbito estético, con el desarrollo del gangsta rap en los años noventa, las mujeres aparecían solamente como acompañantes de los raperos y como adornos que reforzaban la idea de que poseer mujeres es una evidencia del poder masculino (Rose, 2004). Éstas, por lo tanto, solo aparecían como objetos para el placer sexual de los hombres. Rose (2004) menciona que en el rap producido industrialmente, es común que los hombres

²⁴ De acuerdo con lo elaborado por la filósofa feminista Judith Butler (2007), las identidades no binarias corresponden a aquellas que no se amoldan a la construcción de la dualidad rígida que señala que solamente existen dos géneros: el masculino y el femenino. El término proviene de la propuesta de Butler, que establece una teoría performativa según la cual los actos de género pueden tergiversar las categorías del cuerpo, el sexo, el género y la sexualidad, dándoles nuevos significados y trascendiendo los conceptos binarios (Butler, 2007, p.41)

describan que las mujeres solamente quieren estar con ellos por el dinero, los automóviles y los lujos. También, que quieren manipularlos a través del embarazo o de engaños y que al final probablemente se acuestan con otros hombres, entre los cuales destaca siempre “su mejor amigo”.

No obstante, estas representaciones comunes dentro del hip hop, que se hicieron mucho más notorias durante el estallido comercial del gangsta rap, no necesariamente expresan la totalidad de lo que es esta cultura. Es importante rescatar que, tal y como lo señalan Phillips, Reddick-Morgan y Stephens (2005) no hay que caer en el error de establecer una falsa dicotomía en la cual todas las mujeres que participan del hip hop están vinculadas con el feminismo y todos los hombres con el sexismo. El género supone una complejidad para cualquier sociedad y para cualquier práctica cultural. No se trata de asignar al hip hop un carácter machista por sí mismo; como cualquier otro espacio de la vida social en donde hay un sistema sexo/género que oprime a las mujeres, el hip hop lo refleja y lo reproduce.

Para Rose (2004), enfocarse en el sexismo y la misoginia que supuestamente han caracterizado este fenómeno cultural, ha producido en realidad una imagen exagerada que le permitió a los medios de comunicación producir una sola narrativa en torno a las manifestaciones culturales mayoritariamente de jóvenes afroamericanos en los años ochenta y noventa.. En concordancia, Peoples (2008) sostiene que el rap *mainstream* fue mucho más promocionado precisamente gracias a que tenía ideas acordes con el sexismo y el racismo dominante de ese momento en Estados Unidos. El rap permitía reforzar la idea del hombre afroamericano como agresor físico y sexual, mientras que la mujer afrodescendiente se representaba de forma hipersexualizada. Por esta razón, al mismo tiempo que la prensa le prestó gran atención a la producción masculina de rap, las mujeres que estaban iniciando en esa industria fueron marginalizadas, invisibilizadas o bien, como se dijo anteriormente, colocadas solamente como adornos o acompañantes de los raperos.

Desde sus inicios, de acuerdo con Rose (2004), las mujeres raperas optaron por tocar temáticas asociadas con el sexismo, el racismo y el empobrecimiento. Raperas como Queen Latifah, MC Lyte y grupos como Salt-N-Peppa producían un discurso reivindicativo desde su clase social pero también se posicionaban como mujeres sexualmente libres desafiando la predominancia del sexismo y la dinámica de cortejo heterosexual (Rose, 2004).

De igual manera, esas incursiones en la crítica hacia el sexismo no se eximen de contradicciones, pues muchas reproducían también el discurso dominante a través de sus canciones (Rose, 2004). Esta contradicción sigue estando presente aún en la actualidad y se refleja en cómo las mujeres entienden su espacio dentro de esta cultura, pues el discurso feminista no es necesariamente hegemónico y en donde aparece casi de forma exclusiva es, nuevamente, en el rap.

Las principales consecuencias de esta movida de la industria musical provocaron que se posicionara de forma preponderante a los hombres como referentes del hip hop. Esta es una de las razones por las cuales aún después de varias décadas de existencia, el número de mujeres que participan del hip hop es menor que el de los hombres.

Siguiendo la propuesta tanto de Rose (2004) como Peoples (2008), un análisis crítico de estas expresiones culturales permitiría comprender que la misoginia y el sexismo no son exclusivos del hip hop, y mucho menos de las poblaciones afrodescendientes, sino que son expresiones concretas de la estructuración de la sociedad con una diferenciación sexual basada en la desigualdad y en la subordinación de las mujeres hacia los hombres. De esta manera, la misma existencia de hip hop feminista a lo largo del mundo es una manifestación clara de la necesidad de posicionar un discurso de resistencia ante la dominación masculina.

De acuerdo con Silva (2017), partiendo de este contexto inicial, la incursión de las mujeres en el hip hop puede interpretarse como una ruptura a las relaciones de género, pues las destrezas requeridas para integrarse están asociadas con lo que se espera de los hombres y no de las mujeres. Por ejemplo, tomar los espacios públicos, salir tarde de noche, desafiar las autoridades, competir con otros y otras, ocupar escenarios, apropiarse de la palabra, escribir líricas que podrían resultar ser demasiado críticas, entre otras.

Las mujeres que participan de este movimiento, siguiendo a Silva (2017), adquieren estas cualidades y al mismo tiempo las cuestionan, las subvierten, las reproducen y las resignifican de acuerdo con sus propios términos (p. 148). Las mujeres rompen con la estructura de ser solamente las acompañantes, amigas, novias, hermanas, fanáticas o coristas de los hombres participantes de la escena hip hop (Silva, 2017).

Uno de los ámbitos en donde hay más barreras de género es el graffiti. De acuerdo con Hernández (2012), el graffiti como práctica cultural se define comúnmente por ser

clandestino, disruptivo, público, anónimo, arriesgado e ilegal, todas características que de acuerdo al sistema sexo/género en esta sociedad, son asociadas con los hombres.

Para las mujeres que se integran de forma no legitimada en actividades leídas socialmente como masculinas y además ilegales como el graffiti, de alguna manera conllevan un costo social. Silva (2017) sostiene que

La sola aproximación de las mujeres jóvenes a esta escena pone en entredicho su feminidad. Este cuestionamiento produce en las jóvenes una serie de obstáculos materiales, familiares e institucionales a los cuales no se enfrentan los jóvenes, quienes por el contrario ven reforzada su identidad masculina (Silva, 2017, p.148).

Una de las entrevistadas comenta una situación asociada con este punto: “[...] cuando yo empecé a pintar graffiti, a mis amigas les prohibieron andar conmigo, porque les decían que yo era una muchacha problemática, que yo era súper mala influencia” (Nakury, comunicación personal, 15 de marzo de 2019).

Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018), una de las participantes entrevistadas, menciona que considera que a las mujeres no las toman en serio dentro del graffiti. Se cree que solamente pintan para gustarle a un hombre o porque tienen un novio graffitero. Por esa razón, iniciar es más difícil, ya que tiene primero que demostrar que es capaz

A mí no me choteaban, no me invitaban a pintar con ellos porque como uno tiene que darse a conocer y a probarse a uno mismo especialmente siendo mujer. Entonces yo ahí empecé a pintar igual, yo iba sola a lugares, yo sí me atrevía a pintar sola (Emme, comunicación personal, 12 de noviembre de 2018).

Mientras dentro de la construcción masculina puede ser normal salir de noche y correr riesgos, las mujeres se “atreven”, es decir, rompen con lo que está establecido para ellas. Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018), menciona incluso que la gente le decía a un amigo suyo (también graffitero) que probablemente quien escribía la firma era él y no ella, que no creían que ella fuera capaz.

Bueno yo siento que mucho es por el machismo, a la mujer se le enseña que no puede, que debe ser menos temeraria, tiene que respetar, hay que pedir permiso, eso es una cuestión ya cultural, les da miedo. Una muchacha que pintaba en Panamá yo me acuerdo que el novio no la dejaba ir a taguear sola, o sea no la dejaba ir a taguear sola y ella hacía caso (Emme, comunicación personal, 12 de noviembre de 2018).

Nancy Macdonald (2001) en su estudio *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity* señala que si bien los graffiteros practican este arte con el fin de reafirmar su masculinidad, las mujeres más bien intentan separarse de la idea socialmente establecida de feminidad, en ocasiones incluso adoptando cierta actitud masculinizante a través de la vestimenta y los gestos. De igual manera, tal y como lo describe Emme, la necesidad de identificar a la graffitera con un referente masculino (su pareja o alguien que le interesa) es recurrente dentro de la cultura del graffiti.

Macdonald (2001) señala también cómo es que algunos hombres consideran que ser mujer graffitera, por ser la minoría, es en realidad una ventaja que puede ser explotada siendo incluso menos “talentosa” o menos “capaz” que un hombre. Los graffiteros consideran que es un aspecto positivo que les brinda una posición privilegiada. De igual manera, ese razonamiento va acompañado de una percepción de que las mujeres no pueden ser graffiteras igual que los hombres, sino que lo que hacen es distinto o que tienen menos capacidad (Macdonald, 2001).

Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) señala muy bien que en ocasiones los hombres suponen que por ella ser mujer requiere de más ayuda o de tratos especiales para poder pintar. Por ejemplo, si está subiéndose en un soporte intentan darle la mano o si va a dar un taller sobre graffiti para mujeres le han pedido que por favor les ayude a perder el miedo, asumiendo que todas sienten miedo solo por el hecho de ser mujeres. De igual manera, Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) recuerda ocasiones en que mientras está pintando le han gritado “Busque marido” o le han dicho que “está dejando en mal a todas las mujeres”.

En la misma línea, resulta interesante que el género también circule por la percepción del producto mismo del graffiti. Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018),

comenta que en una ocasión estaba pintando en un festival de graffiti y solamente se quedó con tonalidades cercanas al rosado. Mientras estaba pintando, una señora se acercó y le preguntó con un gesto de preocupación por qué estaba utilizando esos colores, según la entrevistada, la señora parecía estar decepcionada al pensar que había escogido esos colores solamente por ser mujer, de alguna manera exigiéndole que rompiera con el estereotipo de que las mujeres tienden a escoger esas tonalidades.

El tema del cuestionamiento hacia la capacidad de las mujeres no es exclusivo del graffiti, ocurre también en el rap. Dos de los raperos entrevistados para esta investigación mencionaron que consideraban que las mujeres participan menos del hip hop debido a razones asociadas con pocas habilidades para hacerlo y con una especie de indisciplina o falta de interés en el trabajo. Las expresiones que usaron fueron “No tienen el nivel”, “No son constantes” y “no tienen una ética de trabajo profesional y responsable” y en el caso específico de las batallas “Tienen miedo a ser insultadas”.

En contraposición, todas las mujeres entrevistadas sostuvieron que las razones por las cuales las mujeres no participan del hip hop en general están asociadas con la manera en que socializan a las mujeres. De igual manera, la entrada a la escena está marcada siempre por comentarios que intentan deslegitimar y excluir su participación. La rapera Nativa comenta que

Cuando lo ves de afuera y quieres incluirte pero ves una escena que es como excluyente en ese sentido, que es violenta, que es competitiva, que es fuerte, o sea uno tiene que pararse fuerte en muchos de los eventos y decir “Yo estoy aquí y yo puedo hacer esto” y no te van a tomar en cuenta por ser mujer o el legítimo comentario “Qué bien rapea para ser una chica [...]” (Nativa, comunicación personal, 23 de noviembre de 2018)

Nativa (comunicación personal, 23 de noviembre de 2018) comenta además que si bien ya de por sí entrar a la escena hip hop implica una dificultad para las mujeres, esto se expresa también en la organización de eventos y festivales, cuando los hombres no las reconocen como líderes o no les gusta que sean ellas quienes dicten cómo va a funcionar la actividad.

Siguiendo la misma línea, la rapera Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019) argumenta que algunos hombres de la escena solamente incluyen a las mujeres si estas se comportan casi de la misma manera que ellos, competitivas y reafirmando su ego en relación con las demás raperas. Ambas artistas concuerdan en que las mujeres no cuentan con total credibilidad en la escena y que tienen que estar constantemente probando que son capaces de hacer rap y que tienen suficiente experiencia. “Tenemos que hacer todo lo que significa producir algo y además el trabajo estarlo constantemente demostrando que somos capaces de hacerlo por ser chicas digamos” (Nativa, comunicación personal, 23 de noviembre de 2018).

Una de las estrategias que realizan las mujeres para poder integrarse en la escena, es hacer vínculo con otras. Este fue el caso de Nativa y Nakury cuando realizaron el proyecto Las Viejas de Patio. En el caso de Nakury, como se mencionó anteriormente, su carrera ha estado vinculada a la de otras mujeres de la región centroamericana, en el cual destaca el proyecto Somos Guerreras, en donde se ha utilizado esa unión como una plataforma para posicionar discursos desde el feminismo.

En el caso del breakdance, el bailarín Killer Wave (comunicación personal, 24 de octubre de 2018) recuerda que la primera bailarina, llamada Eyna, empezó justamente desafiando lo que se creía que solo los hombres podían hacer. Al interesarse por el breakdance, algunos b-boys reaccionaron con burlas y comentarios que pretendían desanimarla; sin embargo, ella continuó bailando y logró hacer movimientos que se creía que las mujeres no debían o podían hacer. De acuerdo con Garcés (2014), el breakdance en específico pone en cuestión el movimiento que se espera de un cuerpo femenino, pues la educación modula a las mujeres a ser débiles, frágiles, delicadas, con movimientos sutiles y tiernos.

En relación con este punto, una de las entrevistadas recuerda que una vez un b-boy le señaló que las mujeres no debían hacer movimientos en los cuales se necesitaba abrir las piernas, pues la audiencia masculina les vería los genitales.

María Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018), comenta que Eyna fue en realidad una inspiración para muchas otras b-girls que se animaron a entrar en la cultura.

Cuando llegó [Eyna] [...] explotó la casa digamos, dio vueltas de cabeza y súper buena, y yo fue donde me mordí el doble y yo dije “Bueno, si ella puede yo también”. Y ella me ayudó mucho, ella fue como “Venga, te enseño tal paso” y ya hacíamos tal paso...

No obstante, Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) señala que antes de que llegara Eyna ella se sintió insegura de practicar con los demás hombres ella sola, por lo que optaba por observar los ensayos y luego practicar los movimientos en su casa. Al igual que las otras mujeres que participaron de las entrevistas, Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) sostiene que para entrar en la escena hay que asumir ciertas actitudes que no concuerdan con lo designado para las mujeres. Por ejemplo, en una competencia de breakdance, hay que bailar con una actitud de rudeza y con un posicionamiento fuerte frente al otro bailarín, lo cual representa una dificultad para las mujeres y es mayor si el oponente es un hombre.

Tanto María como Emme, refiriéndose específicamente al ámbito de las competencias, señalan que les parece justo batallar frente a otros hombres, y que no hay necesidad de separarse. Sin embargo, Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) considera que sí existen ciertas dificultades (que no constituyen limitaciones) para las mujeres en el baile, pues se requiere mucha fuerza en los brazos y controlar el peso de la cadera. Aun así, las barreras más difíciles de pasar no son necesariamente las físicas sino las que representan otras responsabilidades relacionadas con el género. Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre) comenta que la maternidad y las necesidades económicas familiares, obligan a las mujeres a dedicarse de forma paralela a estudiar o trabajar, por lo que el tiempo dedicado al baile puede ser menos que el que los hombres le dedican. Al ser las mujeres a quienes se les impone el peso cultural de asumir la maternidad a tiempo completo, los hombres pueden ejercer la paternidad sin necesidad de estar vinculados con sus hijos o hijas.

Las mujeres entrevistadas concuerdan en que buscan principalmente ser consideradas como iguales en la escena hip hop. Esa igualdad supondría que ellas puedan participar de las batallas y competencias al mismo nivel que los hombres y no tener que participar de eventos especiales o alternativos solo para mujeres, ya que consideran que los recursos y la calidad

del evento no se realizan de igual manera si solo participan mujeres y que además cuentan con todas las capacidades para estar al mismo nivel. Los tratamientos diferenciados refuerzan constantemente las divisiones de género y la idea de que las mujeres “no están al nivel” para poder competir contra los hombres.

7.2 APROXIMACIONES A DISCURSOS FEMINISTAS

Como se mencionó en el apartado anterior, el discurso feminista no es necesariamente hegemónico dentro de la escena hip hop. Joan Morgan (2004) establece cómo es que esta desconexión puede ubicarse en la historia misma del movimiento de mujeres feministas afrodescendientes en Estados Unidos.

De acuerdo con la autora, desde que empezaron las manifestaciones a favor de los derechos de la población afroamericana, se decía popularmente que mientras los hombres marchaban, las mujeres debían permanecer en la casa cocinando para luego recibir a los héroes (Morgan, 2004, p. 278). A pesar de que esta exigencia era claramente sexista, la mayoría de mujeres se comportaron exactamente de la manera en que era esperado, pues no había en este momento un espacio de organización y crítica hacia este tipo de imposiciones sociales en torno al género. Siguiendo a Morgan (2004), la razón principal era que existía una noción común de lucha que impulsaba a las mujeres a estar en contra del racismo blanco que se expresaba con fuerza en los cuerpos de los hombres afroamericanos. Es decir, antes que señalar a los hombres su sexismo o misoginia, se les defendía por ser víctimas del racismo.

Morgan (2004) propone un interesante debate en torno a las distancias entre la realidad que vivían las mujeres afroamericanas, y lo que se esperaba desde el discurso feminista. Parecía que no era fácil aceptar que se estaba luchando contra dos cosas a la vez. Lo mejor era mantener solo un frente de lucha: el anti-racismo y los derechos civiles. De acuerdo con la autora, el feminismo de la generación hip hop es un feminismo de grises, que está dispuesto a dialogar y debatir las propuestas más fundamentales de la lucha por los derechos de las mujeres.

Partiendo de las representaciones de la feminidad y la masculinidad que se expanden a través del hip hop, Morgan (2004) sitúa sus críticas hacia la negación de las dinámicas que históricamente han tenido influencia en las relaciones entre hombres y mujeres. Es decir, el hip hop, como práctica culturalmente situada y apropiada, permite también repensar el

feminismo desde la idea del “mantenerlo real” (keep it real), estableciendo feminismos que concuerden con la realidad de las mujeres y, en particular, con las contradicciones, pues a la mayoría de mujeres afrodescendientes de su generación, no les interesaba el feminismo o ni siquiera se sentían identificadas con la causa.

Los argumentos de Morgan permiten comprender por qué, de alguna manera, la inclusión de discursos feministas en el hip hop se ha dado principalmente en el presente y aún no ha tenido el clamor esperado. A pesar de que la autora acepta que las mujeres afroamericanas vivían múltiples tipos de violencia, realmente no lograban identificar fácilmente qué tenían que ver esos “postulados académicos” con sus vidas.

El hecho de que hoy en día el feminismo haya tomado algún espacio en el hip hop, enfrentándose a estas dificultades y contradicciones, sería precisamente gracias a que, las mujeres de la generación que creció con el hip hop, tuvo oportunidades y derechos que fueron el resultado de las luchas de muchas mujeres afroamericanas en el pasado. Es decir, la posibilidad de cuestionar el sexismo e identificar, más allá del racismo, que los hombres también ejercen violencia contra las mujeres.

Contrario a lo que se hubiese esperado, el rap ha sido, dentro del hip hop, una de las principales plataformas para los discursos alternativos en torno al género, o al menos ha sido el espacio en donde se ha planteado de forma más explícita, la demanda por la igualdad y la emancipación de las mujeres. En esta investigación, se encontró también que a través del rap, el feminismo ha tomado espacio en el hip hop costarricense. A pesar de que no todas las entrevistadas parten de un discurso abiertamente feminista, concuerdan en que las mujeres tienen las mismas capacidades para participar de la escena y que ellas mismas han resistido a la exclusión y el cuestionamiento.

Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019) señala que “el hip hop nos viene a dar a nosotras una posibilidad de hablar, de levantarnos, de utilizar digamos la forma expresiva para visibilizar nuestros problemas”. En la misma línea, la rapera Nativa -quien ha trabajado proyectos sociales con mujeres jóvenes-, utiliza el rap con ellas para que se conviertan en líderes de sus comunidades, que tengan voz y que tengan las herramientas para decir lo que piensan.

Uno de los aspectos más relevantes es que las mujeres entrevistadas consideran que las demás participantes son un soporte que refuerza la idea de que ellas pueden y merecen ser parte de la escena: si una puede ser parte, la otra sentirá que ella también puede. Además, hay un discurso fuerte en torno a cómo enfrentarse a los hombres de la escena, quienes son a veces los que les dicen comentarios machistas sobre su participación.

Para Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019), la introducción del feminismo en el hip hop ha fomentado que las mujeres se apropien de la palabra y utilicen el rap para contar su propia historia

[...] no permitir que la narrativa de los hombres sea la que nos cuenta nuestra historia de lo que nosotras somos, tanto que incluso con las diferencias que nosotras tenemos y todo, aun así trabajamos juntas, hacemos conciertos juntas, nos abrazamos, nos queremos, nos damos apoyo, nos mencionamos y nos visibilizamos (Nakury, comunicación personal, 15 de marzo de 2019).

A pesar de estos valiosos acercamientos, es preciso mencionar que el feminismo claramente no es el discurso hegemónico dentro del rap costarricense y que más bien, algunas de las mujeres que se han asociado a este, terminan siendo constantemente insultadas y acosadas de forma cibernética. De hecho, Nakury (comunicación personal, 15 de marzo de 2019), menciona que en su experiencia, ha tenido que lidiar con comentarios, mensajes y amenazas por parte de personas que están en contra del discurso que ella construye a través de su rap.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Las mujeres en el hip hop han enfrentado históricamente dificultades para insertarse y ser tomadas en cuenta dentro del movimiento. Su introducción supone una serie de resistencias a nivel corporal y emocional, no sólo porque los hombres no las reciben bien y las invisibilizan, sino también porque sugiere poner y llevar el cuerpo de formas disruptivas que parten del cuestionamiento hacia las narrativas hegemónicas del género.

Para entender las incursiones que han hecho las mujeres del hip hop en el feminismo, es preciso comprender la historia del movimiento feminista de mujeres afrodescendientes en Estados Unidos, y la forma en que empezaron a generar rupturas que producían grandes contradicciones a lo interno, aceptando que no solo se luchaba contra el racismo, sino

también contra el sexismo, del cual sus mismos compañeros de lucha eran partícipes. De igual manera, a este panorama se contraponía la exageración de los rasgos sexistas de la población afroamericana, que utilizan los medios de comunicación racistas durante la época de lucha por los derechos civiles.

Este marco histórico permite comprender cómo, a pesar de que la introducción del hip hop no se vincula con ninguna movilización de las mujeres en Costa Rica, las referencias visuales y estéticas en torno a la cultura hip hop demostraban y demuestran aún hoy en día, una imagen masculinizante. Tal y como lo han mencionado algunas entrevistadas, incluyendo a Sasha Campbell en la primera parte de esta investigación, la referencia de la participación de las mujeres era como acompañantes en los videos musicales, no se les identificaba un papel activo en la producción musical.

Hasta el momento, la población femenina en este movimiento es minoritaria y poco reconocida a nivel nacional. Las mujeres de la escena buscan que se les considere iguales en el movimiento, tener espacios en las batallas, festivales y competencias, y buscan también que no se les menosprecie o se les subestime en términos tanto físicos (pues se les tienden a considerar “débiles” y “frágiles”) como laborales (cuando se les señala “no tener disciplina de trabajo” o “no estar comprometidas”).

Un punto importante es que los hombres tienden a ignorar y evadir su participación en la exclusión sistemática de las mujeres en el hip hop e incluso colocan razones externas para explicarla. Hay que tomar en cuenta que la participación en un proceso de producción cultural requiere de recursos personales, emocionales y profesionales que para muchas mujeres es difícil sostener al mismo tiempo que se dedican a otras actividades como la maternidad y el estudio académico. Es decir, la socialización de género es una primera barrera para introducirse, pero también lo es cuando se empieza a ser parte.

A pesar de que aún a nivel internacional y nacional persiste la idea de que las mujeres solo aparecen al lado de los raperos como ornamentación, son precisamente ellas quienes han posicionado nuevas representaciones a través de la exaltación de la voz de las que antes permanecían solamente en silencio. A las mujeres ya no solamente les gusta el hip hop, sino que lo producen y lo construyen a su manera.

Precisamente, uno de los retos más importantes que existen es que las mujeres sigan tomando la palabra y el espacio, de tal manera que ya no sea un movimiento masculinizado que reafirma el binarismo de género. Incluso, el mismo espacio de acompañamiento que han asumido las mujeres, al lado de los raperos, puede ser un espacio de transformación, si ellas mismas toman decisiones sobre sus apariciones y bailes. Esto solo es posible a través de la configuración de nuevos discursos y nuevas narrativas, integrándose o proponiendo nuevas dinámicas que permitan ir haciendo rupturas con la comprensión del género como categoría binaria.

CAPÍTULO VIII: HIP HOP COMO PRÁCTICA CULTURAL COMPETITIVA

8.1 LAS BATALLAS DE RAP EN COSTA RICA

Las batallas de rap consisten en una competencia en la cual cada rival debe improvisar un rap logrando construir rimas y adecuarse al ritmo del beat que suena de fondo, lo cual se conoce como *freestyle* o “estilo libre”. Cada batalla cuenta con un jurado que escoge, a través de diferentes criterios, al ganador. Este jurado debe estar conformado por mínimo tres personas. Estos eventos se realizan en espacios públicos y privados y dependiendo de su organización, admiten participantes tanto mayores como menores de edad. En su mayoría, los participantes son hombres jóvenes; la participación femenina es muy escasa y en ocasiones nula.

Para esta investigación, se realizó observación participante presencial en tres finales de batallas de rap: Liga Rapquicia, Batalla de Maestros Gold (BDM) y Red Bull Batalla de Gallos 2018. Además, se realizó análisis de discurso y gestualidad en 10 grabaciones de batallas pertenecientes a la Liga Rapquicia 2018 disponibles en el canal de youtube de los organizadores.

Las batallas de rap en Costa Rica iniciaron aproximadamente en el año 2013, cuando empezaron a organizarse con mayor fuerza y constancia. De acuerdo con las personas entrevistadas, durante ese primer período destacan las batallas *Hip hop en la Selva*, *Hit it Up* y la Competencia *Supernatural*, la cual era organizada por Union Break. Esta última intentó proponer un sistema de evaluación específico llamado OUR System que se usa comúnmente para el breaking. La idea era que la “batalla” dejara de concebirse de esa manera y fuera más una competencia de rap, en donde se pudieran evaluar criterios técnicos específicos. Sin embargo, este sistema de evaluación nunca llegó a instaurarse en las batallas de rap.

A. RED BULL BATALLA DE GALLOS

El modelo paradigmático de las batallas de rap de Hispanoamérica es la Batalla de Gallos de Red Bull, que empezó en el 2005, aunque la primera vez que se realizó en Costa Rica fue en el año 2016. Anualmente, se realiza en un país diferente y dentro de cada uno se escoge a un representante que luego concursa por un premio internacional. Este evento cuenta

en otros países con una gran popularidad, por lo que la audiencia suele estar conformada por miles de personas.

A lo largo de los años en que este concurso se ha realizado, se han establecido reglas que comparten otras batallas más pequeñas y autogestionadas por grupos de jóvenes, como lo es Rapquicia y Batalla de Maestros (BDM). Algunas de ellas, por ejemplo, son cómo debe integrarse el jurado, cuáles son los criterios de evaluación de la batalla y lo más importante, cuáles son las reglas que todo participante debe cumplir para poder mantenerse en la competencia

En la página web de la Batalla de Gallos de Red Bull (2016), se ha construido un apartado llamado “El Manual de Carreño de las Batallas de Gallos”²⁵ en donde se señalan algunas reglas como: 1. El MC (Maestro de Ceremonias) que inicia la competencia tiene ventaja de escoger el tema, mientras que el segundo debe responder utilizando los recursos narrativos que eligió el primero. 2. No es permitido el contacto físico entre los oponentes; lo que se premia es la buena utilización de las rimas y la habilidad del *freestyle*. 3. Si hay un empate, es posible que haya una réplica para que el jurado pueda aclarar su decisión.

B. LA LIGA RAPQUICIA

De acuerdo con Allan Becerra (comunicación personal, 22 de julio de 2018), uno de los fundadores de la Liga Rapquicia, esta iniciativa surgió después de su llegada a Costa Rica aproximadamente en el año 2015. Para ese entonces, en México —lugar del que procede Becerra—, este tipo de eventos eran bastante populares entre adolescentes y adultos jóvenes.

El organizador (comunicación personal, 22 de julio de 2018) menciona que el evento empezó con una asistencia de unas 25 personas en el público y apenas 6 raperos en la competencia. Sin embargo, a lo largo de los últimos años ha ido popularizándose tanto que en el presente las batallas cuentan con una asistencia promedio de 300 espectadores y espectadoras para cada fecha e incluso, llegan a inscribirse más de 100 jóvenes alrededor del

²⁵ Resulta interesante que se haga referencia al “Manual de urbanidad y buenas maneras” escrito por Manuel Antonio Carreño en el año 1853, el cual resumía de qué manera debían actuar y comportarse las personas en espacios públicos y privados y que tuvo amplia importancia histórica en la configuración de las sociedades latinoamericanas en el siglo XIX.

país en las etapas de selección regional. En su mayoría, las batallas se realizan los fines de semana en espacios públicos como parques y plazas. La batalla es moderada por uno de los organizadores y en la mayoría de casos suelen utilizarse recursos como parlantes y cámaras de video, aunque no se cuenta con micrófonos.

Por cada fecha, participan 16 raperos que se disputan ser el mejor *freestyler* a través de la confección de rimas al ritmo de un beat. Las batallas pueden realizarse de dos en dos o bien, de un rapero contra otro. En ambos casos, el ganador siempre será solamente uno, por lo que en las competencias de cuatro cada rapero debe competir contra los otros tres.

Los premios varían pero entre los que representan mayor retribución económica están el pago de un viaje a un rapero para que represente a Costa Rica en algún otro país en una competencia internacional o el pago de dinero en efectivo que comúnmente se establece en dólares. De igual manera, en batallas más pequeñas, el premio suele costearse a través del mismo dinero de los participantes, pues cada uno debe pagar una cuota de inscripción para poder estar en la batalla. En estos casos, la audiencia se presenta de forma gratuita y abierta. Tampoco hay restricción de edad para participar, por lo que es común que haya menores de edad en las competencias pequeñas.

Un aspecto fundamental es que las batallas también son utilizadas por los jóvenes como plataformas de publicidad en las cuales pueden promocionarse a sí mismos. Esto representa que es bastante común que estos espacios hayan sido el primer escenario de muchos raperos activos de la escena hip hop actual.

C. LA BATALLA DE MAESTROS (BDM) GOLD

Batalla de Maestros es un evento que nace en Chile y se realiza en diferentes países Latinoamericanos. BDM Costa Rica hace un convenio con Rapquicia, uno de los organizadores, para que Costa Rica tenga un representante en la batalla internacional en Chile.

En el evento se presentan 16 raperos que lograron ganar las etapas regionales. Rapquicia es quien organiza las batallas regionales y escoge quienes podrán participar en la final nacional. Ellos los escogen a partir de formatos como 4x4, minuto y minuto, 8x8, 2

minutos, etc., que va variando de ronda a ronda. Hay 5 jurados, que se escogen de acuerdo a la trayectoria que tengan en el país e incluso en algunos casos participan jurados internacionales. Los fondos se recolectan a través de las inscripciones a las etapas regionales, cada inscripción vale 3000 colones y cada persona puede participar cuantas veces quiera. El pago solamente se realiza al inicio, en la etapa regional.

Tanto en el caso de Rapquicia como BDM, no existe un apoyo monetario de ninguna institución o empresa. En ocasiones, han recibido apoyo para los premios de la fundación para pacientes y consumidores de cannabis en Latinoamérica llamada Costa Rica Alchemy, quienes por ejemplo han costeado el viaje a Chile, el tiquete de avión y los gastos que tenga el rapero en su participación (Javier Escalante, comunicación personal, 4 de agosto de 2018). La organización de Chile recibe a los participantes y también aporta económicamente a los gastos que tenga el competidor.

En las regionales participan alrededor de 20 personas, dependiendo de la zona. Normalmente, hay más participación en la Gran Área Metropolitana, la Zona de los Santos y Pérez Zeledón (Javier Escalante, comunicación personal, 4 de agosto de 2018).

8.2 LA BATALLA DE RAP COMO ESPECTÁCULO

Las batallas de rap, ante todo, constituyen un espectáculo, una puesta en escena. Este tipo de competencias no son realmente nuevas dentro de la cultura hip hop, pueden ubicarse prácticamente desde sus inicios, cuando los b-boys y raperos se retaban entre sí para demostrar quién era mejor en los *ciphers*²⁶. No obstante, las formas en que estas batallas se llevan a cabo sí han ido transformándose e incluso convirtiéndose en una industria que comercializa la competencia y que ha logrado captar una audiencia diferenciada a la que comúnmente asiste a conciertos de rap.

De acuerdo con Castiblanco (2005) las batallas ponen en juego el estilo o *flow* que puede entenderse como una actitud, una forma particular de frasear y rimar pero también como una forma de decir, de narrar, de construir significados y de afirmarse individualmente frente a los otros, con el grupo.

²⁶ Cuando los raperos o bailarines de breakdance se unen en círculo y se turnan para demostrar sus movimientos.

Dentro del marco de esta reglamentación, es interesante el recurso gestual de los jóvenes al participar en la batalla y la manera en que se construye como un espacio agresivo y violento, pero al mismo tiempo como un espacio de cercanía y vinculación afectiva de pares. En las batallas analizadas, siempre se inicia con un abrazo y un apretón de manos, se deja claro que lo que va a ocurrir en los siguientes minutos es un *performance*, cada rapero asume la interpretación de un personaje que de alguna manera puede interactuar con su oponente siguiendo un modelo diferenciado de las normas sociales.

Este *performance* puede entenderse de acuerdo a lo propuesto por Antonio Prieto (2005)

Lo performativo remite a aquellas prácticas culturales cuya similitud formal radica en lo siguiente: tienen como soporte principal el cuerpo; implican un comportamiento colectivo que rompe deliberadamente con el uso rutinario del tiempo y del espacio; implican un grado de repetición; se rigen por un sistema de reglas aunque aceptan un margen de improvisación, y tienen un valor simbólico para los participantes, tanto actores como receptores.

El *performance* consiste en cierto sentido en teatralidad, pero la superan, pues participa de la construcción de prácticas y discursos que conllevan a la creación de sentido y de identidades sociales y culturales. De acuerdo con Sabina Deditius (2012), quien ha estudiado las batallas de gallos en España, éstas constituyen lo que se conoce como un *performance* caracterizado por un intercambio de insultos. Sin embargo, nuevamente, esto no quiere decir que la batalla sea solamente un comportamiento dramatizado, sino que también es un acto original que establece, introduce y construye sentidos y convenciones sociales (Deditius, 2012).

El uso del insulto en el marco de una competencia está asociado históricamente también con prácticas discursivas y lingüísticas de poblaciones afroamericanas. Deditius (2012) menciona que en la cultura afrodescendiente en Norteamérica, existen los llamados *ritual insults*, que son juegos de *spoken word* en donde cada oponente insulta a un familiar

de la otra persona (en su mayoría, la madre) o bien se intercambian insultos conocidos como *signifying* (significación), los cuales sí se enfocan de forma personal en el destinatario²⁷.

En la batalla, a pesar de que se prohíbe el contacto físico, es común que los participantes intenten intimidar al oponente gritándole de cerca y señalándolo para ridiculizarlo e insultarlo. Siguiendo a Colín (2015), las palabras insultantes, cuando son dirigidas hacia un individuo, pueden responder al objetivo de ofender, herir, humillar o irritar mientras que si se dirigen a las instituciones puede ser con el fin de transgredir, violentar o denunciar. En las batallas de rap existen ambos tipos de insultos, pues los jóvenes pueden utilizar ciertos argumentos contra sus oponentes específicamente para desacreditarlos en la batalla, o aprovechar el espacio para mencionar cuestiones políticas y sociales con las cuales se encuentran en desacuerdo.

En el caso de las batallas estudiadas, la mayoría de insultos suelen estar asociados con el aspecto físico del oponente, la masculinidad, el consumo de drogas, las relaciones de pareja o sexuales y principalmente con la manera de rapear y la habilidad para ir construyendo espontáneamente las rimas.

En la batalla está permitido ejercer agresiones simbólicas y utilizar recursos del lenguaje para aumentar la violencia entre los adversarios. Constantemente se utilizan frases como “te mato”, “te aniquilo”, “te rebano”, “te desintegro”, hay constantes referencias a la muerte del oponente como metáforas de su eliminación en la competencia. Resulta importante mencionar también que en ocasiones se realizan referencias a armas e incluso se hacen gestos en los que el participante apunta con el arma a su oponente. No obstante, este comportamiento performáticamente agresivo, sólo ocurre temporalmente en la batalla. Al terminar, los oponentes se abrazan y sonríen. Cuando la batalla finaliza, es común que se permita el llanto del ganador y que sus compañeros lo abracen emotivamente. Este tipo de acciones, de alguna manera resignifican el espacio de la batalla como un lugar lleno de contradicciones en donde se transita entre la agresividad y el vínculo.

²⁷ Deditius (2012) comenta además que estas prácticas tienen diferentes nombres tales como “bagging”, “bursting”, “capping”, “cracking”, “playing the dozens”, etc. (p.105).

8.3 MASCULINIDADES EN DISPUTA

De forma generalizada, el hip hop ha tenido predominantemente exponentes masculinos, probablemente el dato más claro que arrojan las batallas es que casi en su totalidad, la participación es exclusivamente masculina. Durante el año 2018, al cual pertenecen las batallas analizadas durante esta investigación, no hay ninguna mujer participante. No obstante, con el fin de obtener datos sobre la participación femenina en batallas de rap, se procedió a observar una batalla grabada del año 2016, en el marco de la Liga Rapquicia. Una participante compitió en la etapa regional de Heredia contra uno de los jóvenes raperos que más ha ganado competencias a nivel nacional en este campo.

A pesar de que podría considerarse excepcional, es interesante cómo este recurso retrata la manera en que una mujer podría ser recibida en la competencia. En esa ocasión, el rapero inicia improvisando lo siguiente:

“El tema aquí se trata de cosas serias, no me la cojo, se me pagan las enfermedades venéreas, [...] no me la cojo, no me gustan esas varas [...], usted se me pone, se me agacha, viene ya a jacha, mira cómo llega aquí la rima aquí nunca se empacha, me hace ojitos mi amor, ¿Qué es lo que quiere que me la lleve?, [...] la gente está asombrada y esta güila ahorita me enseña la empanada [...].”

El contenido, expresado en medio de un pequeño grupo de personas, logra el reconocimiento de otros hombres que se encuentran rodeando a los participantes, quienes de alguna manera celebran que el joven haya utilizado recursos asociados explícitamente con la violencia, la sexualidad y el machismo. La joven responde de forma evasiva ante estas frases explícitas y más bien le indica que ese no es el tema de la batalla y le devuelve frases también valiéndose de la violencia pero a través del cuestionamiento de su virilidad haciendo referencia a una supuesta homosexualidad y al tamaño de su pene.

El ejemplo anterior resulta necesario para comprender qué papel tiene la masculinidad en este tipo de competencias y más allá de las rimas, qué otros elementos entran en juego para estos jóvenes. Parece que para una mujer, enfrentarse a un espacio como este, representa todo un reto, pues de antemano no cuenta con la legitimidad del público (mayoritariamente

masculino) y los participantes suelen recurrir a ofensas e insultos machistas y misóginos. Las batallas se convierten en este caso en un espacio en donde empiezan a ponerse en tensión discursos asociados con el género y con la manera en que los jóvenes raperos construyen su masculinidad.

En la tercera fecha de la Liga Rapquicia 2018, uno de los participantes le dice a uno de sus contrincantes (con una clara referencia a una canción del cantante puertorriqueño de reggaetón Don Omar) “salí con tu mujer” señalando a la que parece ser su pareja, quien está sentada como espectadora en ese momento. El otro responde “¿Qué me dice de mi novia, bro?, tranquilo papacito que usted solo se mató, ya Sergio [quien está rapeando] ganó poder salir con una mujer, pero el que la conquista es un solo varón”. Luego agrega “Saliste con mi mujer y por esa mierda me convertí en un bandolero” (de nuevo, en referencia a una canción de Don Omar y Tego Calderón).

Aunque podría parecer que en ocasiones el “estilo libre” sólo se basa en soltar espontáneamente frases no reflexionadas o incluso carentes de un hilo conductor, en situaciones de este tipo resulta interesante la dinámica en la cual se va construyendo una especie de “historia” probablemente ficticia y en la que sin embargo hay detalles que reflejan la posición de las mujeres en ese espacio. Ambos jóvenes señalan con sus manos a la joven estando ahí presente, se habla de ella de forma impersonal, y se le involucra en el conflicto atribuyéndole ser propiedad de uno de los jóvenes y haber accedido salir con el otro, provocando además que uno de ellos se convirtiera supuestamente en un “pandillero”.

En este ejemplo particular, aunque probablemente ficticio, se denota cómo son los hombres los que tienen la voz en el espacio público, los que tienen derecho a hablar y crear discursos sobre las mujeres. Mientras no exista suficiente participación femenina, estos espacios están dominados por este tipo de discursos y además legitiman la voz de los hombres con respecto al silencio de las mujeres.

La rapera costarricense Nakury (2017), en un artículo publicado en Medium, realizó críticas fuertes a las batallas de rap precisamente por el carácter violento que tienen y porque los insultos refuerzan estereotipos de género, homofobia, racismo, sexismo y otras formas de discriminación. Además, en la entrevista realizada para la investigación (Nakury,

comunicación personal, 15 de marzo de 2019), la rapera menciona que una de las razones por las cuales las mujeres no participan de las batallas es que éstas no contribuyen a sus carreras artísticas, pues al no obtener apoyo de las audiencias, lo que se produce más bien es que se les publique en una grabación en donde están siendo insultadas en público y en general, no están tan interesadas en la competencia. Esto a pesar de que, según las mismas palabras de la rapera, al inicio existía un interés en promover sistemas y formas específicas de organizarlas.

De acuerdo con el rapero nacional Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019) la utilización de lenguaje sexista y machista ha ido en disminución en los últimos dos años, se ha empezado a reconocer que no son comentarios positivos y hay casos en donde los jueces toman en cuenta este aspecto para bajar la calificación al participante. De igual manera, a pesar de que sí se observan menos referencias a este tema, siguen estando presentes y la participación femenina sigue siendo relegada y excluida.

Un dato importante, aportado por Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019), es que este progresivo cambio que han experimentado las batallas, en donde se ha reducido el lenguaje sexista y machista, tiene relación con la integración de participantes universitarios a las batallas, pues antes, de acuerdo con su criterio, la discusión ni siquiera se daba a lo interno, estaba completamente normalizado utilizar este tipo de lenguaje. Cehzar (comunicación personal, 30 de enero de 2019) menciona además que en muchas ocasiones, lo que se improvisa no necesariamente tiene un correlato con lo que el rapero piensa u opina sobre algún tema “[...] porque si es cierto que usted al estar pensando tan rápido y tratar de llevar el tiempo del beat y todo eso, su mente va a mil y puede decir cosas que no quiere decir”

Siguiendo a Duarte (2011), este proceso de cambio también podría tener relación con que en el contexto actual, los jóvenes hombres se enfrentan a dos tensiones que aún no están completamente resueltas para la sociedad: el aumento del uso de violencias como dispositivo para reafirmar la masculinidad tradicional y hegemónica frente a las nuevas posibilidades y aperturas que emergen en sus cotidianidades. Duarte (2011) sostiene que los cambios que ha experimentado la sociedad en materia de género, propiciando mejores condiciones para las

mujeres, producen que los hombres jóvenes se sientan inseguros y confundidos acerca de cómo replantear su identidad masculina.

De esta forma, a pesar de estos progresivos cambios que se han ido intentando implementar, los participantes de las batallas se siguen moviendo en el ámbito de la agresión simbólica machista, la feminización de los contrincantes y una constante necesidad de validación homosocial. Aun así, parece que aunque se ha ido dejando de lado el tema de las mujeres en las batallas, se volvió más recurrente usar la homosexualidad como un recurso para atacar al rival utilizando metáforas de dominación a través de la penetración sexual del otro. Tal y como lo plantea Guasch (2006) la utilización de la “pasividad” como símbolo de la participación en una relación coital anal es uno de los aspectos que la masculinidad hegemónica establece como inadmisibles.

La homofobia se convierte en uno de los asuntos principales que atraviesan la batalla, Kimmel (1997), señala que la preocupación de los hombres por no ser identificados como homosexuales, los lleva a construir narrativas de masculinidad exageradas en donde descalifican y colocan como inferiores a las mujeres y los hombres no heterosexuales.

Los jóvenes raperos utilizan constantemente palabras como “playo”, “loca” y “gay” para referirse a los rivales y además en algunos casos elaboran frases en donde transmiten claramente mensajes de homofobia y negación de la homosexualidad en el espacio de la batalla.

Un dato relevante es que las batallas estudiadas se dieron en el año 2018 y coincidieron precisamente con las elecciones nacionales y con un contexto en donde temas asociados a la población LGTBIQ resonaron con fuerza. En la final de la primera fecha de Rapquicia 2018, realizada el 11 de febrero, días después de la primera ronda de elecciones, uno de los jóvenes le dice a otro “En tierra de Fabricio Alvarado, se nota que sos gay vos” y en una de las batallas de la cuarta fecha de Rapquicia se hacen menciones ofensivas a Miss España por ser una mujer transgénero, en este caso, uno de los raperos más jóvenes le responde defendiéndola haciendo alusión a que el problema de la sociedad está en la ropa que ella ha decidido usar y no en ella misma.

8.4 EL ESCENARIO DE LA BATALLA

A pesar de que las batallas de rap se realizan tanto en espacios públicos como privados, las organizaciones más pequeñas y autogestionadas, como Rapquicia, han optado por usar parques y plazas en donde convocan a la audiencia. Comúnmente, cuentan con un parlante o un grupo de músicos que hacen beatbox mientras los raperos tratan de alzar su voz lo más que puedan para ser escuchados por un público que, como se dijo anteriormente, suele rondar las 300 personas.

Interesa de manera inicial establecer la importancia que tiene el territorio de reunión que un grupo de jóvenes considera seguro y apropiado para la realización de este tipo de encuentros culturales. Tal y como lo señala Lefebvre (2013), el espacio es un producto que sirve como instrumento tanto del pensamiento como de la acción, es tanto un medio de producción como un medio de control en donde se expresan la dominación y el poder. Es decir, el espacio social refleja y despliega las contradicciones propias de esas relaciones asimétricas.

La noción de un supuesto “espacio público”, de acuerdo con Manuel Delgado (2007) no ha estado eximida de usos ideológicos y políticos. El adjetivo “público” se asocia directamente con la noción de ciudadanía, igualitarismo y democracia. Para Delgado (2007) el uso de este concepto político en ciertos ámbitos del urbanismo y la arquitectura, sugiere que deben ser espacios de coexistencia pacífica y armoniosa de lo heterogéneo de la sociedad y en donde se conforma y se confirma la posibilidad de estar juntos (p.2) sin que eso lleve necesariamente a un conflicto.

Las batallas de rap, como escenario de expresiones agresivas-afectivas que de alguna manera desbordan las normas de comportamiento, entran en tensión con esta concepción del espacio público, evidenciando una irrupción y disgregación de esa supuesta o esperada armonía. Castiblanco (2005) señala cómo estas prácticas de freestyle contribuyen a aportar nuevas significaciones al espacio urbano que implican no sólo a los jóvenes que se reúnen en las plazas sino también a las personas que pasan por ahí o las habitan.

Así también, Castiblanco (2005) propone que estos lugares en donde los jóvenes inventan nuevas posibilidades comunicativas y formas diferentes de colectividad, reconfiguran las coordenadas geográficas y las transforman en coordenadas relacionales que le dan un nuevo sentido a la vida urbana (p.267). En el espacio de la Plaza de la Democracia, en el caso de las batallas estudiadas, la nueva significación consiste en reordenarla dándole nuevas reglas y enfrentándose a la institucionalidad reclamando un espacio.

8.5 LAS BATALLAS DE BREAKING

Las batallas de breaking o b-boying tienen antecedentes más concretos en el mundo del hip hop. Los llamados *ciphers*, mencionados anteriormente en esta investigación, anteceden estas dinámicas en las cuales cada persona compite para ser considerada o considerado el mejor bailarín de la competencia.

Para efectos de esta investigación, se realizó una observación participante en la Final de la Batalla Territorial de breaking en Costa Rica, la cual contaba con participantes tanto costarricenses como centroamericanos. En este caso, hubo un único juez, invitado internacional de Estados Unidos, llamado Kid David, quien tiene amplia experiencia en este baile. La decisión de quién gana la batalla le corresponde exclusivamente a él. En la competencia participaron 16 bailarines de los cuales al final se disputan el premio solamente dos. La batalla fue realizada en un local privado y los asistentes debían pagar una entrada para poder ingresar.

El premio al primer lugar eran 500 dólares y un pasaje a México para participar en la Competencia *Beyond the Border*. El evento consta de dos competencias, una dividida en dos *ciphers*, en donde se elige a un ganador y otra por rondas, en donde se escoge a la persona que ganará el premio.

En términos comparativos, las batallas de breakdance cuentan con menos audiencia que las de rap pero al igual que en éstas, el público espectador está conformado en su mayoría por hombres, al igual que los participantes. De acuerdo con Gómez (comunicación personal, 20 de diciembre de 2018) los criterios que se evalúan en la batalla dependen de la persona que esté juzgando los movimientos. En ocasiones se prefiere a quienes tienen un mejor

desempeño en el baile, o quienes hacen trucos mientras bailan o bien quienes lograron una mejor actitud de batalla [no demostrarse intimidado/a, comportarse de forma ruda, etc.].

El O.U.R System, utilizado en algunas batallas de breakdance, que constituye una especie de base evaluativa para las batallas, de acuerdo a lo que se indica en la página web de Our B-Boys, es un sistema para representar, estandarizar y unificar todos los puntos de vista acerca de este tipo de baile, procurando que exista una evaluación objetiva en la competencia. Existen 5 categorías en la evaluación: 1. Confianza y musicalización, 2. Originalidad y creatividad, 3. Dificultad en las dinámicas, 4. Ejecución, 5. Tácticas en la batalla.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Si bien las batallas de rap han ido poco a poco apartándose comercialmente de la escena hip hop y configurándose como una nueva plataforma cultural, no ha dejado de ser una parte importante y característica del rap nacional e internacional. Es común que se señale a las batallas como un elemento divisorio entre la escena de rap y también como las responsables de que se haya perdido el objetivo “real” del movimiento hip hop, pues de acuerdo con esta perspectiva, las batallas solamente se enfocan en comercializar y reproducir discursos negativos. No obstante, muchos raperos continúan forjando sus carreras a través de las batallas y cada vez hay más jóvenes inscritos en las competencias.

La complejidad que suscitan este tipo de eventos es que revelan contradicciones y teatralizan aspectos de la sociedad que no están del todo resueltos para los jóvenes participantes, que siguen siendo un debate, que se construyen día con día. Las batallas les permiten a los jóvenes encontrarse con ellos mismos, tener el apoyo de sus pares, identificar un espacio seguro y formar parte de la producción cultural.

Las batallas permiten la construcción de identidades sociales y culturales en medio de un campo de contradicciones y ambigüedades. Castiblanco (2005) señala que en las competencias se expresa la comprensión que hacen los jóvenes de sus propias prácticas y experiencias cotidianas, a través de la creatividad y reflexión que se requiere para improvisar. Permiten también que haya nuevas formulaciones en torno a la manera de experimentar ciudad y los espacios denominados “públicos”.

No obstante, en temas de género, las batallas se enfrentan al reto de integrar voces femeninas y hacer una ruptura con las formas de violencia que produce la masculinidad hegemónica y de darle paso a las formas alternativas de vivir y construir las relaciones entre las personas y su identidad de género.

CAPÍTULO IX: REFLEXIONES EN TORNO A LA ESTÉTICA HIP HOP

9.1 CONSTRUCCIÓN DE UN ESTILO A TRAVÉS DEL CUERPO

Como se ha mencionado en apartados anteriores, el hip hop es un producto cultural internacional que ha sido apropiado en diversos contextos y escenarios geográficos. La creación de un estilo, que se asocie hoy con lo que se conoce como hip hop, es el resultado de un proceso de producción y repetición de imágenes y códigos visuales con raíces probablemente identificables en la cultura afroamericana y latinoamericana.

Para Dick Hebdige (2004), el estilo constituye el proceso mediante el cual las subculturas atribuyen significados a ciertos objetos, ciertas indumentarias y en general, ciertas formas de moldear el cuerpo.

En sus inicios, el hip hop se unió a las subculturas que reclamaban el uso de ropa deportiva, pantalones holgados, gorras, tenis, etc. en contextos donde en principio no era permitido. Sin embargo, tal y como lo menciona Hebdige (2004), este tipo de confrontaciones iniciales llegan a un punto de conclusión cuando los estilos que se posicionaban contrarios a los estándares, pasan a ser comercializados y mercantilizados para la amplitud de la población.

Cada subcultura vive un ciclo de resistencia y desactivación, y ya hemos visto cómo se inscribe ese ciclo dentro de las grandes matrices culturales y comerciales. La desviación subcultural se toma «explicable» y simultáneamente pierde todo su sentido en las aulas, los tribunales y los medias, al tiempo que los objetos «secretos» del estilo subcultural pasan a exhibirse en todas las tiendas de discos y cadenas de boutiques (Hebdige, 2004, p.178)

Si bien en cierto momento histórico el hip hop fue una expresión cultural pormenorizada y criticada, hoy en día es bastante aceptada e incluso cuenta con audiencias multitudinarias alrededor del mundo. Tal y como lo señala Derek Conrad (2004)

[...] hip-hop is a multibillion-dollar industry that has employed people of color in unprecedented numbers. It has created opportunities for scores of young black stylists, clothing designers, graphic artists, Web designers, producers, publicists, writers, editors, A&R reps, and make-up artists, among many others. Not to mention black-owned advertising agencies, as well as law and public relations firms whose primary clientele is from the hip-hop world (Conrad, 2004, p.4).

No obstante, ese estilo industrializado y patentizado por el mercado, ha configurado imágenes repetidas en las que el hip hop se trata de tener joyas, autos caros y mansiones. De igual manera, en el paradigma audiovisual, lo más común era la aparición de mujeres semidesnudas o con trajes de baño bailando alrededor del rapero, lo cual claramente desencadenaba las críticas hacia la manifiesta violencia y misoginia contra los cuerpos de las mujeres (Conrad, 2004).

En este mismo sentido, Conrad (2004) establece que el estilo hip hop está mediatizado por ese estereotipo construido desde el prejuicio étnico. El hip hop, especialmente el del gangsta rap, de alguna manera celebraba la imagen del afrodescendiente hipermasculinizado y agresivo, reproduciendo el relato que desde la blanquitud, se construyó sobre los cuerpos de los hombres afrodescendientes.

Esas imágenes de opulencia y de posesión de bienes, no han sido un obstáculo para que jóvenes de recursos económicos más limitados, deseen parecerse a los raperos que admiran. Precisamente, el hip hop establece tensiones de clase en términos estéticos, pues su discurso asociado al barrio, al *ghetto*, se complementa con una idea de resistencia que se posiciona a través del consumo (Conrad, 2004), el sujeto pobre que además es rechazado por su etnia, se convierte en un personaje poderoso que porta los más caros y lujosos objetos.

De igual manera, las expresiones asociadas con la sexualidad, producen también cierto tipo de imágenes y de formas de producir el cuerpo que finalmente se asocian con la cultura hip hop. Por esta razón, la configuración del estilo está atravesada por la producción

de sentido y por las significaciones que las personas que participan del hip hop le dan a sus atuendos, gestos, prácticas y discursos.

9.2 LA VESTIMENTA EN EL HIP HOP

De acuerdo con Tasha Lewis y Natalie Gray (2013) en el hip hop puede identificarse una gran mezcla de influencias, que con especial énfasis se demuestra en la moda. De esta manera, hay dos formas de explicarlo: la primera es mediante la teoría de Georg Simmel según la cual las modas son creadas primero por las clases más altas y luego adoptadas por las clases más bajas. Según las autoras (2013), esa estructura podría explicar en los inicios, cómo ciertas personas de clase baja aspiraban a poder vestirse con ciertas marcas que solamente eran accesibles para la clase alta.

Sin embargo, lo ocurrido unos años después, de acuerdo con Lewis y Gray (2013) sería más cercano a la teoría que Susan Kaiser establece en *The Social Psychology of Clothing*, según la cual son los grupos más pequeños de la sociedad o las clases más bajas, las que terminan proponiendo un cierto estilo de moda que posteriormente se populariza. Un ejemplo de ello son algunas colecciones producidas en los años noventa por diseñadores como Isaac Mizrahi, Anne Klein y Gianni Versace, las cuales estaban inspiradas en la moda callejera que utilizan en especial los raperos.

De igual manera, el rapero LL Cool J empezó a usar en los años ochenta un sombrero de una marca inglesa establecida en 1938 llamada *Kangol*, que posteriormente se convirtió en un símbolo del estilo hip hop (Lewis y Gray, 2013). Posteriormente surgieron marcas específicamente vinculadas al hip hop como Phat Farm y Rocawear, así también, artistas con sus propias marcas de ropa, perfumes y accesorios. Otro de los ejemplos más importantes es el de Wu Tang Clan con su línea de ropa WU Wear.

Negus (2004), argumenta cómo es que la moda se convirtió en uno de los factores más importantes para el hip hop, desde el momento en que beneficiaba su comercialización. Wu Tang Clan por ejemplo, logró posicionar su marca a tal punto que sus tiendas se expandieron por todo el país vendiendo pantalones, camisetas, calcetines, tazas de café, etc. La principal plataforma para publicitarla eran sus propios videos musicales e incluso que otros artistas usaran su marca, entre las cuales destacaba por ejemplo Björk y Rage against

the machine. Posteriormente, lograron incluso firmar contratos con Macy's y Bloomingdale's.

Las relaciones entre las marcas de moda y el rap fueron estableciéndose y perdurando a lo largo del tiempo, no había manera de separar este fenómeno pues sus mismos exponentes utilizaban ciertas marcas en los videos musicales y enfatizaban en la idea de lo importante que era “vestir bien”. Negus (2004) cita a Chuck D, uno de los integrantes de Public Enemy, “So you wanna be in the music business?... Whatcha gonna wear?”

De acuerdo con Neal (2004), con la comercialización del hip hop, este llegó a convertirse en el portavoz del estilo de la juventud afroamericana tanto dentro como fuera de la cultura dominante. Marcas como Versace, Timberland, Started y Tommy Hilfiger, se beneficiaron con los videos masivos en los cuales los artistas de hip hop usaban sus marcas, aún sin recibir remuneración.

De forma generalizada, en la vestimenta del hip-hopero estadounidense, después de construir un estilo durante varios años, predominaban los pantalones anchos, las camisas grandes, las gorras, las tenis (en particular de marcas reconocidas) y las cadenas. En los inicios, por su parte, los cantantes utilizaban muchas veces trajes extravagantes, joyas, colores muy vivos, telas con estampados de piel de animales y peinados voluminosos. Dependiendo de la zona geográfica, así se desarrollaron las variaciones a este estilo inicial. Por ejemplo, el uso de pañuelos en la cabeza que caracterizaba a la zona oeste, las joyas doradas grandes en el sur, en Miami, y los abrigos grandes en la zona de New York.

Siguiendo a Lewis y Gray (2013), a inicios de la década del 2000, los cambios en la moda fueron bastante importantes pues los raperos empezaron incluso a vestirse con traje y corbata, lo cual podía estar asociado con el cambio de edad o bien con un nivel aspiracional de clase mucho más alto que el anterior. No obstante, el estilo urbano y deportivo ya había tomado lugar en la sociedad y para ese momento era cada vez más popular y accesible.

En el contexto costarricense, estas imágenes construidas alrededor del hip hop no son ajenas ni desconocidas, sin embargo, durante los últimos 20 años, las propuestas estilísticas y estéticas relacionadas con el hip hop se han abierto y flexibilizado a tal punto que cuesta reconocer las diferencias entre jóvenes que pertenecen a esta cultura y jóvenes que no. El

único rasgo común es la utilización de tenis, pantalones de mezclilla y camisas con algún diseño en el centro.

En las observaciones realizadas en batallas de rap para esta investigación, por ejemplo, la mayor parte de la audiencia usa ropa deportiva pero no se ajusta a un solo estilo, de hecho se demuestra que hay variedades, ya no es tan distintivo el uso de pantalones anchos y camisas grandes.

De acuerdo con Killer Wave (comunicación personal, 24 de octubre de 2018), uno de los entrevistados

[...] en los ochenta tenían una forma de vestir... en los noventa... que usaban collares y todo... cadenas y todo eso... en los noventa también ya fue como un estilo más... un estilo flojo más de lo que es las raíces de 2Pac y todo eso. Igual todavía los años 2000... del 2010 también hubo un estilo así. Igual ahora se mantiene pero ahora hay gente... hay otros estilos, pero generalmente tu vistes a como tú quieras porque eso es el hip hop, el hip hop uno tiene que ser uno mismo [...]

De acuerdo con el entrevistado, la ropa característica de los participantes del hip hop era mucho más identificable en épocas anteriores, pues ahora hay mucha más apertura. El último punto, acerca de la importancia de la originalidad y la autenticidad, de acuerdo con Alim (2009) es un rasgo distintivo en el discurso del hip hop. De acuerdo con el autor, para las poblaciones afroamericanas, el tema de producir un “estilo propio” o “único” resulta fundamental, pues genera la sensación de que el producto es innovador y además, que permite la distinción o el contraste con otros estilos locales. Acerca de este punto, el Dj Cypher One agrega la expansión que ha tenido este estilo:

[...] el verse fresco, zapatos frescos siempre... calcetines frescos, siempre fresco [risas] es algo que siempre predicamos adentro del hip hop, sea rapero, seas b-boy o dj... “manténganse frescos siempre sean frescos”, entonces se repite en el cerebro entonces para uno fresco es... “ok voy a salir a algún lado, yo me voy a vestir en la mejor forma posible que yo me pueda vestir aunque sea callejero, porque yo no me voy a poner zapatillas y una corbata... me voy a poner fresco. Entonces eso fue tan contagioso de que uno ve reggaetoneros

en la calle y esos chotas y uno dice “mae ese es un b-boy” pero no son b-boys, son chotas reggaetoneros pero la pinta que ellos tienen nosotros la inventamos, el hip hop la inventó, eso de verse fresco, todo eso. Entonces yo veo que la influencia del hip hop ya llegó a las masas (Cypher One, comunicación personal, 2 de noviembre de 2018)

En la misma línea, el rapero Nesta menciona

La moda es cambiante en el hip hop, como diay las tenis, el panta no tan... bueno es que ahora hay de todo, porque hay unos que parecen que usan hasta licra de tan tallado tallado... pero por lo general es como lo holgado, lo cómodo, pantalón flojo, pantalón corto, tenis, su gorra, su bling bling... para el que le cuadra... yo ando mi cadenita, yo camisa bien flojita, y como algo fresco no sé, no tan formal... pero el hip hop se encargó de hacer una moda completamente o sea.. Usted ve un mae y usted ve un mae con gorra, panta y toda esa vara usted deduce así como por jupa aunque sea cierto que hay algunos que no escuchan ni rap ni hip hop ni nada. Pero usted dice “A ese mae le cuadra la nota” [...] (Nesta, comunicación personal, 17 de enero de 2019)

De acuerdo con las citas, es posible comprender que el estilo del hip hop es hoy en día tan conocido y popular que se ha mezclado con otros estilos de vestimenta y probablemente con los de otras subculturas que también se mueven en la urbanidad. El término “fresco” aparece de forma frecuente al referirse a la ropa, pues tiene una connotación importante dentro del hip hop. De acuerdo con Kennedy (2011) el término “fresco” (originalmente en inglés *fresh*) hace referencia a algo o alguien que es *cool* y *hip* (se suelen traducir como “genial” y “moderno”), ambos conceptos, de acuerdo con la autora, tendrían proveniencia de la cultura afroamericana. De igual manera, se coloca la importancia de que la ropa esté limpia, sin manchas ni marcas de desgaste.

Kennedy (2011) menciona que los b-boys y los b-girls se empeñaban en mantener su ropa y zapatos siempre limpios y también en aplicar algún tipo de objeto o accesorio personalizado, agregando nuevamente esta idea de la originalidad. De igual manera, el uso de zapatos deportivos se remonta también a los años ochenta cuando se popularizó el uso de *sneakers*, un gran ejemplo de ello es el sencillo lanzado por el grupo de rap Rum DMC,

titulado “My Adidas”, en el que hablaban de cómo usar las tenis sin cordones y otros detalles (Kennedy, 2011).

En la entrevista se menciona también el bling-bling, el uso de joyas doradas o plateadas. Un aspecto importante, que es mencionado por Chandler (2005) es que en el hip hop, el bling-bling tiene una posición interesante respecto al género, pues la utilización de collares o diamantes rompe con la idea de que estos son adornos exclusivos para las mujeres o los homosexuales. Los bling-blings eran utilizados por hombres afroamericanos y en plena expresión de la masculinidad.

Ahora bien, partiendo de lo anteriormente mencionado, es claro que la moda hip hop estaba altamente enfocada en los hombres y no en las mujeres que participan de esa cultura. Muchas mujeres que iniciaron rapeando, utilizaron como inspiración la moda utilizada por los hombres, pero agregando ciertos detalles considerados femeninos. Tal y como lo señala Silva (2017)

La comodidad de las tenis, pantalones tubados, zapatillas deportivas, camisetas, abrigos grandes, cachuchas y pañuelos en la cabeza, elementos propios de la cultura hip hop, pone en cuestión la idea de feminidad que refuerza la noción del cuerpo femenino como aquel que debe ser insinuado y estilizado por medio del cabello peinado, el uso de falda y zapatos de tacón (Silva, 2017, p. 161)

Lo anterior puede ubicarse en contextos donde el uso de pantalón para las mujeres no sea tan frecuente o común, sin embargo, en la actualidad, especialmente en poblaciones jóvenes, es bastante convencional que las mujeres utilicen tenis, pantalones e incluso abrigos grandes o gorros. Por esta razón, las mujeres entrevistadas en esta investigación no se refirieron a la vestimenta como un aspecto en donde identifiquen desigualdad con respecto a los hombres, de hecho, algunas consideran que utilizan ropa que podría identificarse con otros estilos.

Sin embargo, la cita de Silva es importante pues es plausible pensar que el uso de vestimenta asociada con el hip hop puede ubicar a una mujer en una cierta posición de clase y de identidad que de alguna manera cuestiona su misma feminidad, pues estaría asociada

con lo urbano, con la calle y por ende, con la escenificación en espacios públicos, los cuales le han pertenecido históricamente a los hombres.

9.3 LA PRODUCCIÓN DEL ESPACIO DESDE EL GRAFFITI

Uno de los aspectos que más resalta en torno al graffiti, es la relación que establece con respecto a las dinámicas hegemónicas de construir la ciudad, no sólo desde sus orígenes, sino aún hoy en día. El graffiti es probablemente el elemento del hip hop que todavía produce enfrentamientos constantes con la policía y que no todas sus vertientes o aristas son socialmente aceptadas.

Tal y como lo señala Rahn (2002), el graffiti tiende a producir debates en torno a la estética de la ciudad, hay quienes lo conceptualizan como una práctica que embellece el espacio público, pues le imprime colores y formas, y hay quienes más bien lo visualizan como una práctica que daña y perjudica la percepción de los espacios públicos y privados. Esta segunda posición, siguiendo a la autora (2002) tiene además profunda relación con la idea de que las paredes blancas transmiten valores simbólicos como seguridad y respeto a la autoridad. Los lugares donde no hay graffiti, estarían libres del conflicto, pues en contraposición, el graffiti simboliza el crimen contra la propiedad.

La graffitera Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) comenta que visualizó el graffiti como una manera contestataria de responder al orden social dominante del consumo y la publicidad. El graffiti provoca una forma de apropiación distinta de la ciudad que se contrapone a la estética del consumo. Así también, rompe con la idea de que las imágenes urbanas solamente son construidas por las élites. En el graffiti, el hecho de “poner su nombre” o “taggear” implica reconocerse como sujeto en la ciudad, pero también posicionar una imagen que no tiene como objetivo vender algo.

Que la gente se dé cuenta que no tienen que ser solo las corporaciones las que dominan el espacio, sino que también hay personas individuales que quieren dejar su marca y quieren decir algo diferente. O sea, yo cuando pongo mi nombre no te estoy pidiendo que comprés nada, yo no te estoy vendiendo nada en absoluto, simplemente estoy poniendo mi nombre (Emme, comunicación personal, 12 de noviembre de 2018).

Costa Rica, de acuerdo con las personas entrevistadas, es uno de los lugares en donde el graffiti es menos perseguido. Sin embargo, las mismas personas participantes de la investigación, mencionan haber tenido varios encuentros con la policía, debido a la práctica de este. En todas las ocasiones, el enfrentamiento con las autoridades, ha tenido relación con la idea de pintar sin permiso.

Tanto Yiyo (comunicación personal, 3 de noviembre de 2018) como Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) mencionan además que los conflictos pueden estar asociados no solo con la policía sino también con personas que residen o trabajan cerca de los lugares donde están pintando. La respuesta de las personas hacia estas prácticas no siempre es positiva y en algunas ocasiones ambos graffiteros han tenido que enfrentar reacciones agresivas, tanto en términos de lenguaje como físicas.

Para Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018) este tipo de situaciones son inherentes al graffiti, hacer esta práctica supone enfrentarse a este tipo de situaciones, que además, es uno de los factores que genera la energía para poder pintar en sitios riesgosos o donde hay total prohibición como vallas publicitarias o paredes de instituciones públicas. Además, se rescata completamente las posibilidades comunicativas que tiene el graffiti, puesto que establece necesarias interlocuciones entre la obra del o la artista y el público que la visualiza.

Tanto Yiyo (comunicación personal, 3 de noviembre de 2018) como Emme (comunicación personal, 12 de noviembre de 2018), establecen una diferencia entre el graffiti que “embellece” la ciudad y el que tiene otros objetivos. Hay una distinción entre el que es más contestatario, prohibido, que se suele realizar con la intención de plantear una crítica, y hay también un graffiti más enfocado hacia lo artístico, que suele estar enfocado en producir una obra de arte que aporte cierto tipo de estética a la ciudad.

Es como una adrenalina, o sea sí es un juego, es súper diferente... yo no conozco o no sé de ningún tipo de arte como el graffiti, que sea una cosa tan interactiva, es súper interactiva con la gente, o sea muchas veces yo he tenido muchas experiencias agradables con gente, que llegue y diga “¿Qué está haciendo?”, “Ay, qué bonito le está quedando” “No sé qué dice ahí”, mucha gente si es abierta a eso y ven que uno lo que está tratando de dejar es algo

bonito, yo trato de dejar un graffiti que quede bonito. Aunque en lo que son tags la gente no los entiende entonces lo ven como muy feo, los tags son solamente la firma pero yo sí los puedo apreciar obviamente (Emme, comunicación personal, 12 de noviembre de 2018)

De igual manera, Yiyo sostiene que esa diferenciación ha sido parte de sus objetivos durante los últimos años, dejó de pintar sin permiso para plantear el graffiti desde otra óptica no asociada al vandalismo o la delincuencia. Lo cual también responde de alguna manera, a la producción del espacio comunitario en la localidad donde él reside, pues en la entrevista (Yiyo, comunicación personal, 3 de noviembre de 2018), comenta también que el graffiti ilegal muchas veces daña a personas que no necesariamente tienen recursos para borrar un graffiti

Yo trato de buscar lugares abandonados o lugares deteriorados o por ejemplo aquí pintamos mucho alrededor de la Feria del agricultor y la urbanización está detrás del Tremedal está todo placado, todo está pintado y ahí nunca ha habido problema. [...] a nivel de San Ramón si abrimos las puertas y creo que esa es parte de la labor mía, de la que me puedo sentir orgulloso, de que ahora es muy fácil pintar graffiti, al principio no lo era, ya la gente mira el graffiti con otros ojos en San Ramón. Digamos la gente de San Ramón se siente orgullosa de los murales porque se sienten identificados digamos y los comparan. Hay gente que me ha dicho “Ay es que el graffiti de San Ramón es chiva, en San José son solo letras que no se entienden y así”, obviamente es una perspectiva de la gente, no la perspectiva mía [...] (Yiyo, comunicación personal, 3 de noviembre de 2018)

Lo último además es interesante pues plantea una distinción entre la aceptación hacia el estilo más figurativo del graffiti (que es predominante en San Ramón), pues es más accesible para la audiencia, mientras que las firmas o tags suelen estar más asociadas con los códigos establecidos en torno al graffiti (desde sus orígenes) de ser más simbólico. No tienen como objetivo “que se entienda” la obra, sino, como se ha mencionado anteriormente, auto-referenciarse o producir una imagen, como crítica, en un espacio donde no está permitido.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El estilo y la estética que desarrolló el hip hop desde su surgimiento se popularizó a nivel mundial y produjo un cambio en la manera en que principalmente los jóvenes y las jóvenes expresan sentidos de identidad y unidad a través del cuerpo. La ropa deportiva, las tenis, las camisas anchas, los pañuelos en la cabeza, etc., son ahora símbolo de varias subculturas urbanas.

Al igual que ocurrió con el rap, la moda y el estilo hip hop se fue comercializando e incluso desarrollándose de forma paralela de la mano de la industria cultural. Sin embargo, como se mencionó anteriormente, es interesante que la moda popularizada fue precisamente la que estaba dirigida al público masculino. A pesar de no ser algo completamente explícito, la vestimenta es un punto de resistencia para las mujeres o las personas no binarias que quisieran identificarse con este estilo.

Dentro del marco de lo visual, el graffiti se posiciona como el espacio privilegiado de disputa en torno a la ciudad y la construcción del paisaje urbano. Históricamente, pintar los muros o paredes prohibidos, produce un desencuentro entre lo esperado visualmente por las élites políticas y hegemónicas y lo reclamado por quienes se atreven a dejar sus firmas u obras de arte por la ciudad. El discurso es la auto-referencia y la disputa por la visualidad de la ciudad.

Dentro de la misma escena del graffiti hay debates y preguntas en torno a la belleza, la aceptación social del mismo y la posibilidad de confrontar la estética dominante. Por ejemplo, en perspectiva, en San José predominan los tags y la presencia de códigos, mientras que en San Ramón, como se pudo identificar en la investigación, predomina el dibujo y la figuración. Esto puede denotar que ambos tipos de pintura graffiti tienen objetivos y funcionalidades distintas.

TERCERA PARTE:
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CAPÍTULO X: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

CONCLUSIONES FINALES

Esta investigación surgió a partir de un interés particular en las producciones que se encuentran al borde de lo culturalmente hegemónico. Como se estableció desde un inicio, para el Trabajo Social y en general para las Ciencias Sociales, los procesos de la cultura y el arte están relacionados con los acontecimientos políticos, sociales y económicos de las diferentes regiones geográficas. Un producto cultural que viaja o es apropiado, adquiere elementos nuevos y transformaciones que se ajustan a las necesidades de quienes deciden incluirse y participar en él.

En términos económicos, fue necesario estudiar la presencia de asuntos estructurales que condicionan este tipo de participación y que a su vez, determinan el lugar del consumo y de la producción. A lo largo de la investigación, se hizo notable la tensión entre la autogestión colectiva y los intereses establecidos directamente por la industria cultural. El hip hop es un producto mediático y comercial, a su vez que es también un espacio de resistencia y crítica.

Una de las principales conclusiones de este estudio es que el hip hop, tal vez más que muchos otros procesos culturales, constituye un espacio de contradicciones, tensiones y debates. Diferente a lo que se suele rescatar en torno a las llamadas “culturas juveniles” o “subculturas”, esta investigación terminó indagando más en los elementos que dividen y fracturan el hip hop, que en aquellos que unifican y permiten la identificación.

En Costa Rica, el hip hop nunca ha sido ni se ha posicionado como una manifestación cultural masificada o hegemónica. Es claro que sus participantes intentan persistir y sobrevivir por medio de estrategias colectivas de producción y difusión. No hay suficientes espacios en medios de comunicación y el apoyo estatal ha estado mediado por la instrumentalización del hip hop como un producto moralizante que llama la atención de jóvenes que requieren alguna atención del Estado. Esto no quiere decir que esta acción sea negativa o que perjudique en algo a la escena, por el contrario, les ha ofrecido trabajo y oportunidades de profesionalización a sus participantes. Sin embargo, es evidente que hay

pocos espacios para el hip hop en festivales y actividades culturales promovidas por las entidades políticas y estatales.

La reconstrucción de los orígenes del hip hop en Costa Rica, permitió establecer claramente cómo fue apropiado y cómo fue tomando un lugar en la cultura de jóvenes que demandaban expresiones alternativas. Contrario a lo que podría esperarse en una época marcada por la transnacionalización y la expansión de la cultura norteamericana, el hip hop, a pesar de tener su origen en Estados Unidos, no pudo competir con otras manifestaciones más predominantes como el pop y el chiqui chiqui. Debido a que su introducción fue lenta y gradual, en sus inicios era casi imposible que se conformara una escena. El panorama actual proyecta por el contrario expansión e incluso un desarrollo mucho más complejo, pues se enfrenta al reto de tener una mayor apertura hacia otras producciones culturales.

El estudio del hip hop, desde la experiencia de sus participantes, permitió reconocer que la construcción de un “nosotros” depende precisamente de los discursos en torno a aquello que simbólicamente unifica los distintos elementos del hip hop. Es decir, no hay real conexión entre las distintas manifestaciones (graffiti, rap, djing, breakdance), pero todos y todas sus participantes se sitúan en una comunidad por medio del conocimiento de la historia y los inicios del hip hop en Norteamérica. Esto ha conllevado a una cierta mistificación del origen, configurándolo como el punto de partida para establecer cómo es el hip hop y cómo debería ser.

A través del estudio fue posible identificar la creación de diferentes discursos y prácticas que conllevan también normas y valores. Quienes participan del hip hop se adscriben a ciertos preceptos originarios que dictaminan qué es lo importante para este movimiento cultural. Así por ejemplo, se destaca la idea de originalidad, autenticidad, decir la verdad, mostrarse tal cual se es, etcétera.

Algunas de las principales tensiones existentes dentro de la escena están asociadas con la comercialización de ciertos productos (por ejemplo las batallas), con la mezcla con otros géneros musicales o culturales (separación identitaria del dancehall y el reggaetón), con mantener el movimiento tal y era desde un inicio (sostener y referenciar la historia), así también con enfrentar los asuntos de género.

Las mujeres que participan del hip hop aportan también discusiones importantes en torno a las masculinidades, a las rupturas con la feminidad impuesta, a los discursos feministas, a la importancia de superar y proponer un cambio de visión en las competencias y nuevas narrativas sobre el “yo” y el “ego” en el hip hop, apostándole más a la idea de colectividad y apoyo mutuo. La principal demanda que ellas han establecido, es que se les considere en igualdad de condiciones que a los hombres, con las mismas capacidades y habilidades para desempeñarse en los diferentes ámbitos.

La competencia ha sido históricamente importante para el hip hop, pero la manera en que se expresa ha cambiado desde su surgimiento. Si bien al inicio no estaba establecido dedicar un capítulo a las batallas de rap, conforme se fue desarrollando la investigación, este tema se presentó como un espacio fundamental en donde se expresan las contradicciones que vive la escena en la actualidad. Es además un lugar privilegiado en asuntos de género, relacionados con la construcción de masculinidades en la escena hip hop. Fue particularmente interesante analizar de qué manera se expresan las batallas en el presente pero además, de dónde vienen estas prácticas y qué historia tienen.

Las batallas de rap son, como se ha mencionado anteriormente, el espacio de mayores debates dentro de la escena hip hop, ya que producen tensiones con respecto a los discursos iniciales y presentan rupturas que no necesariamente se asocian con los valores originarios. En todo caso, es el espacio que más ha desarrollado audiencia y que capta la atención de muchos jóvenes que quieren dedicarse a hacer rap.

Para el Trabajo Social, es también importante reflexionar acerca de este tipo de estrategias metodológicas para acercarse a los procesos sociales y culturales que se gestan en la vida cotidiana del espacio urbano, lejos de las instituciones estatales. La investigación en el marco de una interdisciplinariedad, propone nuevas comprensiones de los vínculos entre las personas, las comunidades y las contradicciones que produce el sistema.

Esta investigación en particular, trató de enfatizar en la manera en que las personas, desde el ámbito de las subjetividades, resisten y enfrentan las condiciones de exclusión y violencia que produce la sociedad capitalista, construyendo nuevos significados en torno a su lugar en la sociedad.

La apertura de este tema a nivel académico, permitió dar cuenta de una gran cantidad de problemas investigativos que requieren mayores acercamientos desde las diferentes ciencias sociales. Como ejercicio de exploración y análisis, esta investigación pretendió establecer algunas líneas generales acerca de cómo acercarse a este objeto y cuáles son sus posibilidades.

RECOMENDACIONES PARA FUTURAS INVESTIGACIONES

Al ser la primera investigación sobre esta temática en el ámbito académico, es preciso señalar algunas posibilidades investigativas que podrían desarrollarse a futuro. En términos generales, cada una de las temáticas abordadas en esta investigación puede ser estudiada a profundidad de acuerdo a diferentes objetivos. Este estudio tenía como finalidad proponer una visión general e introducir algunas de las características elementales que tiene este movimiento.

Recomendaciones a la producción académica:

- Como parte del proceso de reconstrucción histórica, en una investigación futura se podría estudiar la segunda etapa de desarrollo del hip hop en Costa Rica que inició a partir del año 2000, en la cual se incluyeron otros y otras participantes que fueron importantes en ese momento y que anteceden a la escena actual de hip hop.
- Es necesario investigar acerca de la historia y el desarrollo de otras manifestaciones culturales como el reggae, el dancehall, el trap y el reggaetón. Explorar la presencia de éstas en Costa Rica desde el ámbito del consumo así como de la producción. De igual manera, desde el hip hop, estudiar la producción de hip hop asociada con otros géneros musicales como el reggae y el dancehall en zonas como el Caribe costarricense. Así también las influencias estilísticas que caracterizan a esta escena en el país.
- La configuración centroamericana de la escena hip hop y el establecimiento de redes entre los participantes y las participantes de los diferentes países. Esto también podría apoyarse en un estudio comparativo entre las distintas

manifestaciones de hip hop y sus particularidades históricas y culturales según el país al que pertenecen.

- Tomar como objeto de estudio las canciones de rap costarricense, explorando sus temáticas, estructuras lingüísticas, discursos políticos, emocionales u otros.
- Las batallas de rap como escenario de participación juvenil y construcción de sentidos. Este tema en particular podría ser explorado desde sus participantes pero también desde sus audiencias. De igual manera, el ámbito lingüístico de las improvisaciones puede ser de interés para explorar la producción creativa a través del lenguaje. Por medio de esta investigación se logró evidenciar que como objeto de estudio, las batallas de rap ofrecen una gran cantidad de elementos sociales, políticos, estéticos, lingüísticos, etc., que pueden continuar explorándose y representando las formas en que jóvenes de distintas edades participan de la producción de la cultura, la violencia y la ciudad al mismo tiempo que resignifican y resisten ciertas relaciones de dominación y poder.
- Profundizar en la experiencia de las mujeres en el hip hop en Costa Rica así como en otras manifestaciones culturales urbanas. Este punto es fundamental pues hay espacios en donde por ser mínima, la participación femenina es invisibilizada.
- Ampliar las reflexiones en torno a la construcción de masculinidades desde las producciones culturales urbanas, desde sus performatividades y representaciones corporales de valores estéticos y estilísticos que se interrelacionan con la historia de la cultura hip hop y dancehall. Por ejemplo, el uso de ciertos tipos de prendas de vestir, la estética de los tatuajes, la utilización de pañuelos, cadenas y otros accesorios.
- Realizar estudios visuales en torno a las manifestaciones culturales urbanas en Costa Rica, que permitan comprender y ampliar los conocimientos acerca de sus sus códigos y significados estéticos.

Recomendaciones a la Escuela de Trabajo Social:

- Promover en el estudiantado el análisis de la cultura y la estética como parte de la totalidad según la cual se comprende la vida social. Esto es fundamental pues el análisis de las producciones culturales, especialmente aquellas que tienen un carácter de clase, permite comprender de forma más profunda, la configuración de identidades sociales y la manera en que se reproducen ciertas representaciones y valores en el marco de la vida cotidiana.
- Fomentar el análisis de las relaciones que se producen entre las performatividades de género y la manera en que éstas se expresan a través de la cultura y el arte. Este tipo de estudios facilitan la comprensión de la importancia de las producciones artísticas para resistir y transformar desde el cuerpo, las imposiciones hegemónicas en torno al género.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, W., Monge, D. (2005) *La configuración de la identidad juvenil frente a fenómenos de globalización cultural: un estudio sobre la participación de jóvenes de sectores urbanos en fiestas de música electrónica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Ahassi, C. (2008) *Breakdance: del performance urbano al agenciamiento corporal*. Tesis por la Maestría en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Alim, S. (2009) Translocal style communities: hip hop youth as cultural theorist of style, language and globalization. En: *Pragmatics*, Internacional Pragmatics Association. Pp. 103-127
- Álvarez, D., Ballesteros, A., Granados, R., Pineda, B., Valverde, L., Vásquez, C. (2014) *Patrones de distribución territorial de arte graffiti: un estudio comparativo*. Seminario de Graduación por el grado de Licenciatura en Arquitectura. Universidad de Costa Rica.
- Asfura, E. (2011) *Cultura popular y contrahegemonía en las líricas de rap chileno independiente*. Tesis por el grado de Magíster en Literatura. Universidad de Chile.
- Benjamin, W. (2008) La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En: *Obras. Libro I. Vol 2*. España: Abada Editores
- Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina*. Argentina: Anagrama.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Carballo, P. (2005) *Cantar y contar: un estudio cualitativo de la música como generadora de espacios de interacción de la juventud popular*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Trabajo Social. Universidad de Costa Rica.
- Castiblanco, G. (2005) Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, N°3. Enero-diciembre Pp. 253-270
- Chandler, R. (2005) Flava in ya gear. Transgressive politics and the influence of hip hop on twentieth century fashion. En: Linda Welters y Patricia Cunningham (editoras). *Twentieth Century American Fashion*. Chapter 12. United States: Bloomsbury Academic.

- Chang, J. (2014) *Generación hip hop: de la guerra de pandillas y el graffiti al gansta rap*. Buenos Aires, Argentina: Caja Negra Editora
- Chávez, D. (2015) *Análisis psicosocial de la configuración ideológica e identitaria a partir de la música rap*. Tesis por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Codocedo, P. (2006) *Hip hop en Santiago de Chile. Estilo subcultural, arte y vida. Un acercamiento desde el estudio de casos de jóvenes hip hoperos*. Tesis por el grado de Antropología Social. Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- Colín, M. (2005) Modelo interpretativo para el estudio del insulto. *Estudios de lingüística aplicada*. Vol. 23, N° 41. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 13-37
- Concatti, G. (2009) La primera Escuela de Frankfurt. Una crítica a la cultura occidental para revisar y reflexionar. En: *Revista Kairos de temas sociales*. Año 13, n°24, Universidad Nacional de San Luis. España
- Conrad, D. (2004) Hip-Hop Vs High Art: Notes on race as spectacle. En: *Art Journal*. Vol 63. N° 2. Pp. 4-19
- Corral, A. (2014) *Empoderamiento en el hip hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica del rap mainstream* (tesis de posgrado). Universitat Pompeu Fabra. Barcelona
- Corrales, R. (2011) *Camisetas negras, una expresión alternativa: estudio sobre el movimiento metalero urbano en Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Antropología. Universidad de Costa Rica.
- Cortés, D. (2004) *Producción y difusión de formas simbólicas, hip hop en la Ciudad de México y Zonas Conurbadas*. Tesis por el grado de Maestría en Comunicación. Universidad Autónoma de México.
- De Lauretis, T. (1989) *La tecnología del género* (Ana María Bach y Margarita Roulet, trads.). Universidad Nacional de la Plata.
- Deditius, S. (2012) *El insulto como ritual en la Batalla de Rap: estudio pragmlingüístico* (tesis doctoral). Universidad de Silesia. Sosnowiec, Polonia.
- Delgado, M. (2007) El espacio público como ideología. *Jornadas Marx Siglo XXI*. Universidad de la Rioja, Logroño.

- Díaz, D. (2018) Hijos de la crisis: la juventud costarricense de la década perdida (1978-1990). En: Molina, I. Díaz, D. (editores) *La inolvidable edad: Jóvenes en la Costa Rica del siglo XX*. Heredia, Costa Rica: Editorial de la Universidad Nacional de Costa Rica.
- Díaz, L., Torruco, U., Martínez, M., Varela, M. (2013) La entrevista. Recurso reflexible y dinámico. En: *Revista de Investigación en educación médica*. Vol. 2, N° 7, julio-setiembre. Pp. 162-167
- Díaz, M. (2013) *El significante muerte en la construcción subjetiva de jóvenes góticos*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Duarte, C. (2011) Privilegios patriarcales en varones jóvenes de sectores empobrecidos ¿cambio o acomodo? *Revista de Estudios de Juventud*. N° 95. Pp. 45-57
- Escobar, T. (2008) *El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular*. Santiago, Chile: Metales pesados
- Espitia, J. (2008) *El rap es mi nación: de representaciones y marginalidad, el barrio las Cruces escenario de confluencia de conflictos*. Tesis por el Título de Historia. Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.
- Flores, J. (1989) New York, Rap, Graffiti y Break. En: *Debats*, N° 30. Diciembre. Pp. 100-103
- Free, C. (2016) *Diss-topia: Beef as interdiscursive cultural policing in american hip hop* (tesis de maestría). University of Chicago.
- Fuentes, L. (2004) *La construcción simbólica del “underground”: goth y punk en la juventud del área urbana costarricense*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación Colectiva. Universidad de Costa Rica.
- Garcés, A. (2014) Resistencia estética juvenil. Derivas masculinas y femeninas a través del hip hop. Versión. *Estudios de Comunicación y Política*. N° 33. Pp. 84-104
- Guasch, O. (2006) *Héroes, científicos, heterosexuales y gays: los varones en perspectiva de género*. Barcelona: Ediciones Bellaterra.
- Hebdige, D. (2004) *Subcultura: El significado del estilo*. Buenos Aires: Paidós
- Hernández, L. (2012) Aproximaciones al análisis sobre graffiti y género en México. *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. Vol. 2, N° 2, Pp. 133-141

- Hernández, M. (2009) *Creación de necesidades y consumo: espacios en la construcción de identidades en jóvenes*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Psicología. Universidad de Costa Rica.
- Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2006) *Metodología de la investigación*. Cuarta Edición. México D.F. : McGraw Hill Interamericana Editores
- Jeffries, M. (2008). Thug Life: gender, race and the meaning of Hip-hop. *Contemporary Sociology: A Journal of Reviews*, 41, 648.
- Kawulich, B. (2005) La observación participante como método de recolección de datos. En: *Revista Forum Qualitative Social Research*. Vol. 6, N° 2, Art. 43, Mayo.
- Kennedy, S. (2011) *The fashion choices of black women of the hip hop generation in the Atlanta Metropolitan Area* (Tesis de Maestría). University of Georgia.
- Kimmel, M. (1997) Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. En: Valdés, T. y Olavarría, J. (eds) *Masculinidad/es: Poder y crisis*. Santiago, Chile: Ediciones de las mujeres n°24.
- Lefebvre, H. (2013) *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lewis, T., Gray, N. (2013) The maturation of hip hop's menswear brands: outfitting the urban consumer. En: *Taylor and Francis Online*. The Journal of Design, Creative Process and the Fashion Industry.
- Macdonald, N. (2001) *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. New York: Palgrave Macmillan
- Martínez, M. (2006) La investigación cualitativa (síntesis conceptual). En: *Revista IIPSI*. Vol. 9 N° 1
- Marx, K. (1976) *El Capital*. Libro I. Tomo III. España: Editorial AKAL
- Marx, K. (1968) *Introducción general a la crítica de la economía política*. Buenos Aires: Ediciones pasado y presente.
- Marx, K. (1989) *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Editorial Progreso
- Molina, I. Palmer, S. (2017) *Historia de Costa Rica: breve, actualizada y con ilustraciones*. 3era edición. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Moraga, M., Solórzano, H. (2005) Cultura urbana hip hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. En: *Revista Última Década*. Vol. 23. Pp. 33-76

- Morgan, J. (2004) Hip-hop Feminist. En: Forman, M y Neal, M. (editors) *That's the joint! The hip hop studies reader*. Great Britain: Routledge.
- Muñoz, B. (2011) La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la Escuela de Frankfurt. En: *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica*. N° 3.
- Nakury (2017) *Las batallas de rap y sus daños colaterales*. Medium. Recuperado de: <https://medium.com/@nakurymusic/las-batallas-de-rap-y-sus-da%C3%B1os-colaterales-a335580cd2ad>
- Neal, M. (2004) Postindustrial soul: Black popular music at the crossroads. En: Forman, M. y Neal, M. (editors) *That's the joint! The Hip hop Studies Reader*. Great Britain: Routledge.
- Negus, K. (2004) The Business of Rap: Between the street and the executive suite. En: Forman, M. y Neal, M. (editors) *That's the joint! The Hip hop Studies Reader*. Great Britain: Routledge.
- Neira, D. (2015) *Ni "héroes" ni "delincuentes". Una cartografía de frontera de las masculinidades hip hoppers de la comuna 13 de Medellín*. Tesis por el título de Magíster en Estudios de Género. Universidad Nacional de Colombia.
- Norambuena, M. (2006) *El arte marginal como propuesta reaccionaria del hip hop y su posibilidad de transgresión del sistema*. Tesis por el grado de Licenciatura en Arte con mención en teoría e historia del arte. Universidad de Chile.
- Peláez, D. (2012) *Guerrera Beats: Hip hop chicana en Los Ángeles Sobre los discursos de lo femenino y las dinámicas de su resistencia y reproducción*. Tesis por Maestría en Estudios Culturales. El Colegio de la Frontera Norte.
- Peoples, W. (2008) "Under construction": Identifying foundations of hip-hop feminism and exploring bridges between black second-wave and hip-hop feminisms. *Meridians*. Vol. 8. N° 1. Duke University Press. Pp. 19-52
- Picech, M. (2016) *Prácticas culturales disputadas: Los sentidos del hip hop en la ciudad de Quito en el período 2005-2015*. Tesis por el grado de Maestría en Antropología. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Ecuador.

- Picech, M. (2016) *Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip hop en la ciudad de Quito en el período 2005-2015* (tesis de Maestría en Antropología). Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), Sede Ecuador.
- Prieto, A. (2005) Los estudios de performance: una propuesta de simulacro crítico. En: *Cuadernos de investigación teatral*. N° 1. Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli. CONACULTA. Pp. 52-61
- Red Bull Batalla de los Gallos (2016) El Manual de Carreño de las Batallas de Gallos. Recuperado de: <https://www.redbullbatalladelosgallos.com/noticias/el-manual-de-carreno-de-las-batallas-de-los-gallos>
- Rekalde, I., Vizcarra, M., Macazaga, A. (2014) La observación como estrategia de investigación para construir contextos de aprendizaje y fomentar espacios participativos. En: *Revista Educación XXI*, vol.17, N° 1, pp. 201- 220.
- Rodríguez, D., Valldeoriola, J. (2009) *Metodología de investigación*. España: Universitat Oberta de Catalunya.
- Rodríguez, M. (2014) *Graffiti artístico en Costa Rica: una mirada sociológica* (tesis de licenciatura). Universidad de Costa Rica.
- Rose, T. (1991). Fear of a Black Planet”: Rap Music and Black Cultural Politics in the 1990’s. *Journal of Negro Education*, 60 (3), 276-290.
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America music/culture*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2004) Never Trust a big butt and a smile. En: *That’s the joint!: The hip hop Studies Reader*. Murray Forman y Mark Anthony Neal (editores). New York: Taylor & Francis Books.
- Rosenfeld, K. (2005) *Identidad y posición social en grupos juveniles: Diversidad en hip hoperos y hip hoperas*. Tesis por el grado de Licenciatura en Sociología. Universidad de Chile.
- Rubin, G. (1986) El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Revista Nueva Antropología*, noviembre-diciembre, Vol. VIII. Número 30. Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 95-145
- Salazar, V. (2013) *Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito. Tesis por el grado de Licenciatura en Comunicación Social*. Universidad Central de Ecuador.

- Sánchez, E. (2013) *Hip hop y rap: medios de identificación social en los jóvenes del Distrito Federal. Reportaje*. Tesis por el grado de Licenciatura en Comunicación y Periodismo. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Schettini, P., Cortazzo, I. (2015) *Análisis de datos cualitativos en la investigación social: procedimientos y herramientas para la interpretación de información cualitativa*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad de La Plata.
- Scott, J. (1990) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En: Nash y Amelang (eds) *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*. España: Alfons el Magnanim
- Silva, D. (2017) “Somos las vivas de Juárez”: hip hop femenino en Ciudad Juárez. *Revista Mexicana de Sociología*. Universidad Nacional Autónoma de México- Instituto de Investigaciones sociales. N° 79, Pp. 147-174
- Solórzano, M., Fernández, V. (2013) *Graffiti + QR Code: Promoción de la literatura costarricense*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Artes Plásticas con énfasis en Diseño Gráfico. Universidad de Costa Rica
- Stoll, G. (2012) *Motivos identitarios y construcción de la identidad en B-boys*. Tesis por el grado de Licenciatura en Psicología con énfasis en Psicología Social. Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Storey, J. (2001) *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona, España: Ediciones Octaedro.
- Sweet, E. (2005) *Bullet ton the Charts: Beef, the media industry an rap music in America* (tesis). Bryn Mawr College.
- Tascón, P. (2011) *Movimiento hip hop en la Ciudad de Punta Arenas (Chile)*. Tesis por el grado de Licenciatura en Trabajo Social. Universidad de Magallanes.
- Tejerina, V. (2013) *No somos rebeldes sin causa, somos rebeldes sin pausa. Raptivismo: construyendo prácticas de ciudadanía artístico-cultural, interculturalidad, y educación desde el movimiento hip hop en El Alto y La Paz*. Tesis por el título de Maestría en Educación Intercultural Bilingüe. Universidad Mayor de San Simón.
- Tickner, A. (2006) El hip hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. *Temas*, N° 48, octubre-diciembre, PP. 97-108

- Tijoux, M., Facuse, M., Urrutia, M. (2012) El hip hop: arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? En: *Polis*, Revista Latinoamericana. Vol. 11. Núm. 33. pp. 429-450. Universidad de Chile.
- Toop, D. (1984). *The Rap Attack: African Jive to New York Hip Hop*. London: Pluto Press.
- Villegas, M. (2009) *Apropiación del espacio público urbano a través del graffiti: Los casos del Edificio Saprissa y Barrio La California, San José, Costa Rica*. Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Antropología. Universidad de Costa Rica.
- Williams, R. (2003) *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión

ANEXOS

Anexo 1: Lista de códigos

1. Activismos y hip hop
2. Audiencia
3. Batallas
4. Breakdance
5. Centroamérica
6. Clase social
7. Conexión internacional
8. Corporalidades
9. Diferenciación regional en CR
10. Discursos
11. Djing
12. Espacio social
13. Estado y hip hop
14. Estética
15. Estilo
16. Familia
17. Feminismo
18. Futuro del hip hop
19. Graffiti
20. Hip hop como concepto
21. Historia del hip hop
22. Homofobia
23. Identidad
24. Los 4 elementos
25. Masculinidades
26. Medios de comunicación
27. Participación de las mujeres en el hip hop
28. Participación en crews o colectivos
29. Performance

30. Primer acercamiento con el hip hop
31. Producción material de la cultura hip hop
32. Profesionalización del hip hop
33. Rap
34. Subjetivación

Anexo 2: Fórmula de consentimiento informado

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA

VICERRECTORÍA DE INVESTIGACIÓN

COMITÉ ÉTICO-CIENTÍFICO

Teléfonos: (506) 2511-4201 Telefax (506) 2224-9367

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA DE TRABAJO SOCIAL

CEC-O-04

FORMULARIO PARA EL CONSENTIMIENTO INFORMADO

Trabajo Final de Graduación: Resistencia, reivindicación y crítica contracultural en la producción de hip hop en Costa Rica

Código (o número) de proyecto:

Nombre de el/la Investigador(a) Principal:

Fabiola Palacios Murillo

Nombre del/la participante:

PROPÓSITO DEL PROYECTO:

El propósito de este proyecto es analizar la relación entre la configuración de espacios cotidianos de escenificación y creación estética de quienes producen hip hop en Costa Rica y la reproducción de prácticas y discursos contraculturales y de resistencia. La investigadora es estudiante de la Licenciatura en Trabajo Social de la Universidad de Costa Rica.

¿QUÉ SE HARÁ?:

Para la primera fase de este estudio, se realizarán entrevistas a personas expertas en la historia y desarrollo del hip hop en Costa Rica. Mediante la entrevista, la persona entrevistada aportará desde sus experiencias y conocimientos, información que posteriormente será codificada y utilizada en la investigación.

RIESGOS:

La información que usted brindará a través de esta entrevista será tratada con rigor ético. Al tratarse de información que puede ser privada o biográfica, debe tomar en cuenta que esta investigación podría significar pérdida de privacidad. Por lo que se le informa que tiene derecho a especificar si existe algún inconveniente relacionado con su participación en la investigación o si no desea que su nombre aparezca publicado.

La investigadora acatará los señalamientos que usted necesite realizar con respecto a la entrevista.

BENEFICIOS:

En esta investigación, usted no obtendrá ningún beneficio directo. Sin embargo, sus aportes contribuirán al alcance de los objetivos propuestos en el estudio, los cuales están relacionados con hacer visible la importancia y las particularidades que tiene la cultura hip hop en Costa Rica así como las posibilidades de crítica y resistencia para quienes participan de ella.

E. CONFIDENCIALIDAD:

La información brindada en la entrevista será publicada en el documento final del Trabajo Final de Graduación y podría eventualmente utilizarse para la configuración de un artículo científico.

En caso de que usted desee que la información suministrada en la entrevista se publique bajo un pseudónimo y no con su nombre real, podrá señalárselo a la investigadora.

Si quisiera más información más adelante, puede obtenerla llamando Fabiola Palacios Murillo, al teléfono XXX-XXX. Además, puede consultar sobre los derechos de los Sujetos Participantes en Proyectos de Investigación al CONIS –Consejo Nacional de Salud del Ministerio de Salud, teléfonos 2233-3594, 2223-0333 extensión 292, de lunes a viernes de 8 a.m. a 4 p.m. Cualquier consulta adicional puede comunicarse con la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica a los teléfonos 2511-4201, de lunes a viernes de 8 a.m. a 5 p.m.

H. Usted NO perderá ningún derecho legal por firmar este documento.

I. Usted recibirá una copia de esta fórmula firmada para su uso personal.

CONSENTIMIENTO

He leído o se me ha leído, toda la información descrita en esta fórmula, antes de firmarla (Se me ha brindado la oportunidad de hacer preguntas y éstas han sido contestadas en forma adecuada. Por lo tanto, accedo a participar como sujeto de investigación en este estudio.

Nombre:

Fecha:

Número de cédula:

Firma:

Nombre de la investigadora:

Cédula:

Firma: