



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

TRABAJO DE GRADO

Presentado para optar al título de:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA (SOCIÓLOGO)

EL SENTIDO IMPLICADO EN LA CULTURA JUVENIL HIP-HOP EN CARACAS

Realizado por: María Teresa García

Profesor guía: Verónica Zubillaga

RESULTADO DEL EXAMEN:

Este Trabajo de Grado ha sido evaluado por el Jurado Examinador y ha obtenido la calificación de _____ () puntos.

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____

Nombre: _____ Firma: _____

Caracas, _____ de _____ de _____



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA: SOCIOLOGÍA

EL SENTIDO IMPLICADO EN LA CULTURA JUVENIL HIP-HOP EN CARACAS
(Trabajo Especial de Grado)

Tesista: María Teresa García Ponte
Tutor: Verónica Zubillaga

Caracas, 2009

*“Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;
el adjetivo, cuando no da vida, mata.”
Vicente Huidobro.*

A los que aman la palabra e inventan mundos de “paz”...

...Y a mis padres por su amor y apoyo incondicional

AGRADECIMIENTOS

El trabajo consolidado en estas páginas lleva consigo los resabios de un trayecto dibujado con palabras, gestos, miradas, contactos que solo en compañía de gente excepcional fue posible.

Por supuesto, debo agradecer en primer lugar a todo ese grupo de jóvenes artistas implicados en el Hip-Hop quienes desinteresadamente, me dieron un pedacito de su tiempo y la gran oportunidad de interpretarlos al dirigirme la *palabra* y acompañarme a hurgar en lo que vive detrás de ella. Gracias: Fly, Yoiner, Jesús, Leiker, Milco, Norris, Blue, Marcel, Rudy, Ronald, Alexand, Jimmi, Bambino, Daniel, Ramsés, Mauricio, Masioly y Tiburcio.

Quiero agradecer a mi familia, porque desde los más distintitos puntos de vista me han acompañado a crecer. Gracias mamá por nunca dejarme sola. También vaya mi gratitud a mis hermanas de vida: Natalia, Nori, Dani y Mafer, por su afecto y compañía.

También, le doy muy especialmente las gracias a mi tía Chana, mi Gran Shaulin, por compartir conmigo su amor por el conocimiento y dejarme descubrir que es posible volar con un pensamiento auténtico. También a Arleny por su interés en mi formación y sus atenciones.

Extiendo además mi agradecimiento a Melecio, mi amigo incondicional y mi apoyo técnico especializado en la transcripción de entrevistas y luchas computarizadas.

Agradezco a mis primeros compañeros de universidad. Aquellos que fueron como mis hermanos y compartieron conmigo mañanas, tardes, días, noches, risas, traspasos, éxitos, malos ratos, viajes y regresos, distancias y acercamientos: Zoyreth, Geraldine, Andreyana, Jessica, Nelson.

Otros compañeros de aula vinieron después y estuvieron conmigo, desde sus muy diversas preguntas, intereses, debates, modos de ver y vivir la vida, para dar mis últimos pasos por la universidad. Algunos de ellos, además fueron mis amigos, por eso agradezco en especial a Isabela, Andrés, Mary y Morreo.

También agradezco a mis profesores quienes desde sus conocimientos y posturas académicas, ideológicas, éticas, políticas; alimentaron mi criterio. Quiero en particular destacar el apoyo que recibí de mi profesora Verónica Zubillaga, quien no solo fue mi tutora sino también mi compañera en el reto que representó esta investigación.

.... GRACIAS totales!

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1.- ¿QUÉ NOS INVITA?: ANTECEDENTES INVESTIGATIVOS	1
2.- ¿A QUÉ MIRAMOS?: PREGUNTA ORIGINANTE	4
3.- ¿A QUÉ SE NOS INVITA?: OBJETIVOS.....	7
I LA CULTURA HIP-HOP: HISTORIA, RECUENTO Y ESENCIA	9
II DETRÁS DEL BEAT: MARCO TEÓRICO INTERPRETATIVO	16
1.- EL SÍMBOLO, SENTIDO Y LA VIDA SOCIAL	17
2.- UNA CULTURA JUVENIL, UNA IDENTIDAD EN TORNO A LA CULTURA HIP-HOP.....	23
III EN EL TOQUE: EL ASUNTO EPISTEMOLÓGICO Y METODOLÓGICO.....	26
1.- ¿DESDE DÓNDE MIRAMOS? ENFOQUE SOCIO-HISTÓRICO	26
2.- EL MÉTODO Y LAS TÉCNICAS	27
3.- MOMENTOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	30
4.- LA CALLE Y LOS B-BOYS: CAMPO DE OBSERVACIÓN ETNOGRÁFICA Y UNIDAD DE ANÁLISIS.....	31
5.- ANÉCDOTAS DE UN ENCUENTRO:.....	36
6.- LOS INCIDENTES	41
8.- PROCEDIMIENTO DE CATEGORIZACIÓN DEL MATERIAL DE LA INVESTIGACIÓN:	43
IV ACERCA DEL CONTEXTO: LA PALABRA QUE QUITA EL “SER” HUMANO.	45
1.- DESHUMANIZACIÓN: JOVEN COMO RIESGO, SUJETO DE MALDAD.....	46
2.- JOVEN RIESGO Y HIP-HOP DESDE LA PANTALLA	53
V NOSOTROS Y LOS OTROS COMO NOSOTROS: ACERCA DEL SENTDO	
PROXÉMICO.....	57
1.- TRIBALIZACIÓN:.....	57
2.- IDENTIFICACIONES: SER-PERSONA BAJO LA MÁSCARA DEL HIP-HOP.....	58
2.1.- <i>Nosotros- el crew, el grupo:</i>	59
2.2.- <i>Nuestro lugar: El barrio y la calle</i>	63
2.3.- <i>Nuestra apariencia: La vestimenta del excluido</i>	66

2.4.- <i>Entre nos-otros:</i>	69
2.5.- <i>Estar juntos para asumir-nos:</i>	71
VI LA CONDICIÓN HUMANA PARADÓJICA. CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO HUMANO DEL <i>SER JOVEN</i>	74
1.- LO TRÁGICO:	75
2.- EXPERIENCIA DE LA CALLE Y VERDAD EN LA LÍRICA:	78
3.- SER HIP-HOP: EL HIP-HOP COMO EXTENSIÓN CULTURAL DE LO HUMANO	84
VII TEJER LA ALTERIDAD DESDE EL <i>OTRO LUGAR</i>	88
1.- RELACIONES DE ALTERIDAD.....	88
1.1.- <i>Reflejos de un estigma: experiencias de discriminación</i>	89
1.2.- <i>Confundirme con el otro</i>	92
1.3.- <i>La redención de lo negro:</i>	93
1.4.- <i>Matarnos los unos a los otros</i>	94
2.- DE LO VISCOSO DEL EXTRAÑO ¿QUIÉN SE PREGUNTA POR EL OTRO?.....	98
2.1.- <i>Imágenes de alteridad (entre el poder instituido y el poder instituyente)</i>	99
2.2.- <i>La idea de progreso-evolución con el otro</i>	102
VIII DE REGRESO DEL <i>OTRO LUGAR</i>	109
REFERENCIAS	115

ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

FIGURA1: INCORPORACIÓN DE LAS TEORÍAS SOBRE EL SENTIDO DE ORTIZ –OSES Y DELEUZE	22
TABLA 1: TABLA DE CATEGORIZACIÓN.....	44



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES

EL SENTIDO IMPLICADO EN LA CULTURA JUVENIL HIP-HOP EN CARACAS
(Trabajo Especial de Grado)

Autor: María Teresa García Ponte
Tutor: Verónica Zubillaga
Fecha: Marzo, de 2009

RESUMEN

El propósito fundamental de esta investigación fue develar el sentido que se configura en las demandas de reconocimiento identitario, la relaciones sociales y la crítica social que tiene lugar en la producción cultural realizada por jóvenes artistas de barrios de Caracas, plasmada en canciones, performances, videos y diferentes manifestaciones creativas vinculadas al Hip-Hop, en tanto expresión de una cultura juvenil. El interés de investigar sobre este asunto devino de la necesidad de buscar una vía sociológica para la comprensión de las comunidades juveniles que comparten en esta cultura Hip-Hop de la urbe caraqueña, y re-construir los sentidos que tuvieron lugar en las presentaciones que ellos mismos realizan, por cuanto se miró el sentido que, en tanto simbólico, emergió de manera peculiar, como parte inherente al acontecimiento social, toda vez que el joven se dispone a interpretar su propio mundo y enfrentar las contingencias y el encuentro con el otro. Se buscó entonces narrar los episodios donde se proyectaron imágenes cargadas de símbolos, que ocurrieron durante los conciertos y ensayos en los que se desplegaron líricas, identidades y relaciones sociales, para la posterior selección de los corpus sentido que éstos develaron. Se abordó a jóvenes varones, con edades entre los 17 y los 33 años, que comparten el Hip-Hop como realidad cultural juvenil. Como metodología discurrí en la tradición etnográfica, donde recurrí a la observación participante y la entrevista a profundidad, para la recolección de datos. Finalmente, utilicé la triangulación de fuentes con miras a alcanzar la validez de los hallazgos para luego constituirlos en categorías que reflejaron el sentido de este particular modo de *ser joven*: un sentido proxémico y humano.

Palabras claves: Etnografía, Hip-Hop, Sentido, Cultura juvenil.

INTRODUCCIÓN

*“la premisa trascendental de toda ciencia de la cultura (...) consiste en que (...) somos hombres de cultura, dotados de la capacidad y la voluntad de tomar conscientemente posición ante el mundo y conferirle **sentido**”*

(Weber, M., 1984: p. 70).

La sociología en la búsqueda de repensar sus propósitos, en este tránsito de la modernidad a la postmodernidad, ha devenido en una serie de culturas epistemológicas, teóricas y metodológicas para abordar la diversidad expresada en la singularidad de los acontecimientos sociales, lo que se traduce en una ruptura de paradigmas, que ha permitido el estudio de los asuntos sociológicos deslastrándose de ideas que plantean la realidad social como guiada por leyes generales de funcionamiento, como parte de lo *estudiable* a través del método de las ciencias naturales, como una realidad *estandarizable*. Además este giro epistemológico asume el quiebre de un único discurso explicativo y autónomo, hegemónico, que posibilita entonces, una mirada investigativa comprensiva sobre la realidad social fragmentada, diversa, digamos, las realidades sociales.

Esta investigación se posicionó en esta posibilidad planteada dentro de las ciencias sociales, específicamente para el estudio de las comunidades juveniles implicadas en la cultura Hip-Hop en Caracas, que irrumpe como una de tantas maneras de *ser joven*, es en este sentido que se plantea como una de tantas realidades juveniles. En este caso, la perspectiva que asumimos procuró narrar lo que acontece en esta realidad juvenil, que evoca *Sentidos*, lo cual posibilitó su comprensión cotidiana.

1.- ¿Qué nos invita?: Antecedentes investigativos

La juventud como asunto sociológico ha sido abordada en variadas investigaciones que se muestran como un abanico de aproximaciones en el seno de las ciencias sociales, algunas pocas de tantas, sirven a este proyecto como antecedente investigativo, de allí que antes de

adentrarnos en las especificidades vinculadas al asunto que se ha procurado abordar, luce necesario referir algunos estudios que preceden a esta investigación a fin de constituir un referente que acompañe el camino que se pretende seguir.

Así se destaca el trabajo realizado por Casanova (1998), *“La generación de fin de siglo. La dispersión de los imaginarios juveniles”*, donde se exploran los rasgos culturales más sobresalientes de los jóvenes latinoamericanos de acuerdo con sus itinerarios vitales, en la época que les toca vivir (década de los '90), éste hace referencia a lo que se constituye como una generación compleja y cargada de paradojas, inmersa en nuevas condiciones de pobreza, formas de exclusión y marginación, las cuales permiten explicar la dispersión de los imaginarios y la fragmentación de los valores que se expresan en las mutaciones de estos últimos.

Por otra parte, se encuentran diversos estudios específicamente dirigidos a las diversas culturas juveniles como fenómeno sociológico. Tal es el caso de la investigación emprendida por Rossana Reguillo (2006), *“Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto”*, donde consigue a partir del acercamiento a las culturas juveniles de los punks, taggers y raztecas, la emergencia de identidades y nuevos constructos de sentido político que implican una posición y visión por parte los jóvenes, donde sus culturas constituyen los modos de “pensar, mirar y nombrar el mundo”.

El estudio realizado por Rossana Reguillo (2006) ha resultado fundamental para el planteamiento de este proyecto, tanto por su contenido lleno de categorías que serán ampliamente utilizadas acá debido a la cercanía que, a mi parecer, existe en el propósito de ambos estudios, así como por la revisión que allí se hace de trabajos que, tanto para ella como para mi, fungen de antecedentes investigativos los cuales principalmente han tenido lugar en diversas partes de América Latina. Así esta autora señala que hay por lo menos dos vertientes en la que se posicionan los estudios referidos a este tema (por lo menos hacia el final de la década de los ochenta y en adelante), se trata de estudios de corte interpretativo-hermenéutico¹ y los sumergidos bajo un modo constructivista y centralmente cultural². Los

¹ Señala Reguillo (2006) que algunos representantes de esta corriente son: Jesús Martín Barbero, Carlos Perea, en Colombia, Hermano Vianna y Micael Herschmann, en Brasil, Sergio Balardini, Mario Margulis, en Argentina y José Manuel Valenzuela, Maritza Urtega, en México, entre otros...

² Destacan acá los trabajos de Carlos Monsavis en Mexico, Alonso Salazar, en Colombia, José Roberto Duque y Boris Muñoz, en Venezuela. (Reguillo, 2006)

primeros entendiendo al joven como agente social y, en este sentido, sujeto de discurso y capaz de tener un papel activo en su desenvolvimiento como ente negociador con estructuras e instituciones. De tal manera, estos estudios han posibilitado trascender la anécdota o el dato empírico, acudiendo a la capacidad de crítica incluso de sus propios medios para la comprensión del fenómeno. Los segundos “buscan problematizar al sujeto juvenil en su complejidad” historizándolos en función de cambios culturales y contextos socio-políticos y yendo más allá de la descripción, a partir de la indagación en las representaciones y sentidos de los que los propios jóvenes dotan a sus prácticas. (Reguillo, 2006).

También es importante referir a los trabajos de Garcés, a saber, “Nos-otros los jóvenes. Pistas para su reconocimiento”. (2004) y “Músicas de resistencia. El Hip-Hop en Medellín” (2006). Los cuales muestran un interés particular por señalar la cabida que tiene un proceso de socialización e identificación grupal juvenil. En el primer caso, se centra en la cuestión de la identidad juvenil como adscrita a redes, flujos, movilidades, instantaneidad y desanclajes, para ello, se sirve de ahondar en el proceso de visibilización del joven durante el siglo XX, es decir, luego de los procesos de modernización y globalización que merecieron serias transformaciones en la identidad juvenil. En el segundo caso, esta autora plantea a la cultura juvenil Hip-Hop de Medellín, como creadora de un discurso de resistencia ante aquellos discursos publicitarios que conciben al joven como consumidor irracional/compulsivo. En este sentido, se dirige a esta temática a modo descriptivo-reflexivo.

Hemos tenido acceso además a dos investigaciones hechas acerca del Hip-Hop en Caracas. Por una parte Sainz Borgo (2006), llevó a cabo una investigación titulada “Caracas Hip-Hop” que bajo un tinte periodístico buscó reconstruir la historia de este movimiento en la capital venezolana, valiéndose de relato de sus protagonistas. Además Nuria Vila (2008), de la universidad de Barcelona, España, en su trabajo “Código de la calle y Hip-Hop en las zonas de autoconstrucción de Caracas”, da algunos visos acerca de la relación del Hip-Hop con la cultura del barrio con la que comparte códigos. Estas investigaciones sirven de apoyo al estudio del Hip-Hop como cultura juvenil, sin embargo, la primera se presenta como un recuento y la segunda como un análisis, ambas miradas distantes que siguen dejando un espacio a la comprensión interpretativa, la cual es elemento fundamental en el presente trabajo.

2.- ¿A qué miramos?: pregunta originante

Ahora bien, una vez tenidos en cuenta los abordajes que otros investigadores han dado a la cuestión juvenil como asunto sociológico, conviene referir a lo que nos interpela en lo que se avizoró como un proyecto de investigación dirigido a tal cuestión. Así pues, luce pertinente especificar el recorrido que desemboca en la pregunta en torno a la cual giró todo el proceso investigativo.

Para ello, en principio, es importante referir el entendido de que la **producción cultural** implica “el uso creativo de los discursos, los significados, los materiales, las prácticas y los procesos de grupo, para explorar, comprender y ocupar creativamente posiciones particulares en los conjuntos de posibilidades materiales que, en general, se hallan disponibles.” (Willis ,1993:p. 449)

La intención fue volcar este estudio al ámbito de la producción cultural urbana en las comunidades juveniles, pues no en vano en su amplio estudio sobre culturas juveniles, Reguillo asegura que:

Lo cultural tiene hoy un papel protagónico en todas las esferas de vida. Puede aventurarse la afirmación de que se ha construido en un espacio al que se han subordinado las demás esferas constitutivas de las identidades juveniles. Es en el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales donde el sujeto despliega su visibilidad como actor situado socialmente con esquemas de representación que configura campos de acción diferenciados (Reguillo, 2006: p 52).

Es así que en este ámbito, se muestra lo que estos jóvenes de alguna manera, colocan en los entrelugares que ocurren en su expresión de lo vivido con el otro (Skliar, 2003), es decir, esa relación entre lo subjetivo y lo objetivo que, como lenguaje de ida y vuelta implica sus Sentidos.

La idea en este trabajo fue guiar la mirada hacia las imágenes³ que emergieron del acto comunicativo (desde las letras de las canciones hasta los gestos) y desde las cuales el joven (interprete) recurre a los símbolos para decir-se, para dar-se sentido y es esta última cuestión lo que interesó en razón de comprender este *ser-joven* y su producción de sentido. Es así que:

El sentido es aquí sentido, el cual procede del verbo Ser en su primaria significación no de decir (entitativamente) sino de querer decir (simbólicamente): la cópula <<es>> significa <<es decir, vale decir, quiere decir>> Así que finalmente el Ser dice dicción: sentido lingüístico-simbólico (Ortiz-Oses, 2005: p 236)

Así pues se encuentra en este “querer decir”, una carga simbólica que entre otras cosas, se manifiesta en una pronunciación identitaria, quiero decir en una demanda de reconocimiento, y en las relaciones sociales que desde ese *ser* se entabla con el *otro*.

Todo esto en el contexto de las comunidades juveniles, enmarcadas en su singular cultura epocal, específicamente las que se encuentran en una situación en la que son partícipes de una realidad social acechada por la violencia y el delito, una realidad social, como el adjetivo lo indica, al margen de las oportunidades, así del alcance de *lo anhelado*, y ausente de soluciones reales, donde el estigma de la responsabilidad del deterioro y la violencia sirven de justificativo para prácticas gubernamentales que lejos de comprender en razón de solucionar, se encargan de reprimir *al otro* y defender para sí, una conducta autoritaria⁴.

Bajo estas condiciones –más bien debido a ellas- algunos jóvenes residentes en los barrios de Caracas, optan por delinquir, algunos otros por la manifestación creativa a través de

³ Proyecciones del imaginario simbólico (ver Ortiz-Oses,1995)

⁴ Debe de inmediato destacarse que a pesar de no poder dejar de lado el escenario situacional (la marginación, la pobreza, la exclusión), se tendrá la precaución de no confundir esto con las representaciones profundas de estos jóvenes, y en menor medida establecer una relación mecánica y transparente entre prácticas y representaciones, que impida apreciar los espacios de extensión de los ámbitos institucionales juveniles como tales, tal como lo advierte Rossana Regullio (2006, p:32)

la música y el baile, por ejemplo, de allí que “las culturas juveniles”⁵ actúan como expresión que codifica, a través de símbolos y lenguajes diversos, la esperanza y el miedo” (Reguillo, 2006: p. 14). De los últimos, muchos consiguen en la cultura Hip-Hop una vía para la reflexión y comprensión de su escenario vivo, como proceso contrario a la negación y divorcio de su realidad, cuestionando, de forma explosiva, “las mentiras que esta sociedad se mete a sí misma para seguir creyendo en una normalidad social que el descontento político, la desmoralización y la agresividad expresiva de los jóvenes están desenmascarando” (Martín Barbero, 1998: p. 23)

Es así, que los ensayos y conciertos donde estos jóvenes artistas se encuentran para darle sentido a su existencia en torno al Hip-Hop, ha construido el espacio idóneo para el acercamiento a la comprensión de la realidad social de las comunidades juveniles que en este estudio se requiere. Estos eventos fungen así como experiencia cultural-artística-musical-compartida, bajo un sentido presentismo, característico de la experiencia tribal, el cual denota un “ámbito espacio-temporal que permite compartir difusamente, crear lazos afectivos, sentimientos, solidaridades y reconocimiento” (Bracho, 2004. p 233). Así miramos esta cultura juvenil, desde los Sentidos (simbólicos) de los cuales está dotada, que son protagonistas en su construcción social y en tal sentido apoyan a los jóvenes en el enfrentamiento de las contingencias constituyentes de sus experiencias vividas.

En esta línea de ideas, la expresión musical, el lenguaje presente, la gestualidad, las firmas de la cultura Hip-Hop, llevan consigo la manifestación del mundo de vida del *hopper*⁶ y en este particular, representan la puerta de entrada al mundo de los jóvenes en esta cotidianidad. Esta puerta condujo al escenario de la realidad que da pie a esta investigación⁷, es decir, que nos permitió llegar al Sentido que ha de responder a la pregunta que guió nuestra mirada y que se recoge en esta interrogante: **¿Cuál es el sentido que emerge de la**

⁵ **Las culturas juveniles** son formas de adscripción identitaria en las que “ el grupo de pares, que opera sobre la base de una comunicación cara a cara, se constituye en un espacio de confrontación, producción y circulación de saberes, que se traducen en acciones” (Reguillo, 2006.: p 14)

⁶ Léase joven inmerso en la cultura Hip-Hop

⁷ Respondiendo a la necesidad planteada de “una investigación que penetre hermenéuticamente los mundos y los modos de vida de la culturas juveniles, como condición para el impulso de ese proyecto político sin el cual la diferencia y la diversidad son meros instrumentos retóricos de la dominación y caldo de cultivo para la(s) violencia(s)”(Reguillo, 2006 :p 161)

producción cultural en el Hip-Hop llevada a cabo por jóvenes provenientes de barrios caraqueños?

3.- ¿A qué se nos invita?: Objetivos

A partir de la pregunta originante antes expuesta se desprendieron una serie de objetivos que permitieron la aproximación al escenario que pretendimos estudiar, a saber:

- Interpretar el sentido emergido de la producción cultural en el Hip-Hop llevada a cabo por jóvenes provenientes de barrios caraqueños

Esto devino en algunos objetivos específicos, a saber:

- Traducir el trabajo identitario que da cuenta del Sentido de la cultura juvenil Hip-Hop
- Comprender las relaciones sociales, en término de nosotros/los otros, que recurren al Sentido expresado en la cultura Hip-Hop.
- Re-construir el Sentido que insiste en la crítica social declamada por el Hip-Hop como cultura juvenil.

Asimismo, este trabajo se constituye en ocho capítulos. El primero, *La cultura Hip-Hop: historia, recuento y esencia*. Donde se pretende dar un recorrido que muestre una breve historia del HipHop como cultura juvenil englobante del fenómeno que abordaré, que lo impregnará del propio sentido que desde sus orígenes, ha arrastrado. Además este apartado permitirá esclarecer qué es el hiphop, cuáles son sus elementos constitutivos y en qué va su práctica.

Posteriormente, el segundo capítulo *Detrás del beat: Marco teórico interpretativo*, se busca aportar los elementos que dan vida al contexto, principalmente algunas consideraciones temáticas con respecto al símbolo, el sentido y las culturas juveniles, en específico el Hip-Hop como cultura juvenil y en este sentido, como forma de adscripción identitaria.

Un tercer capítulo, *En el toque: El asunto epistemológico y metodológico*, donde primeramente se aborda la cuestión de reconstruir la realidad intersubjetivamente, en un ir y venir del símbolo/sentido a su imagen y en segundo término se discurrirá la cuestión

etnográfica en el marco de las Ciencias Sociales y el desarrollo del proceso metodológico asociado con esta investigación.

Un cuarto capítulo, *La palabra que quita el “ser” humano: Marco Referencial*, estará dedicado a mostrar el panorama de exclusión y estigmatización de este sujeto juvenil, además de dedicar algunas líneas a un análisis de prensa, el cual pone de manifiesto un discurso normalizado que estigmatiza desde este medio de comunicación y que encuentra una réplica en el Hip-Hop. Además se destacan algunas acciones similares que surgen desde otros medios de comunicación (la televisión, la radio), como gestores del miedo y la estigmatización directamente vinculados al joven Hip-Hop.

Los subsiguientes capítulos están dedicados a la exploración interpretativa de cada categoría que emerge de los testimonios de jóvenes hip-hoperos expresado en sus entrevistas, canciones, conciertos y videos, como detonante de los sentidos implicados en la cultura Hip-Hop, a saber, *El Sentido Proxémico* y *El Sentido Humano*, los que según entendemos se encuentran latentes en algunas expresiones de la cultura Hip-Hop.

De esta manera un quinto capítulo, titulado *Nosotros y los otros como nosotros: acerca del Sentido Proxémico*, nos introduce en el mundo de esta cultura juvenil desde su peculiar manera de agruparse, en la cual la proximidad del otro en común despliega una forma de socialidad fundada en un “nosotros”, luego un modo de vivir (ético y estético) y de presentarse frente al otro.

Posteriormente los capítulo sexto, *La condición humana paradójica: Construcción del Sentido Humano del ser joven* y séptimo *Tejer la alteridad desde el otro lugar*, están dedicados a la interpretación del Sentido Humano, como insistencia fundamental en la comprensión de esta cultura juvenil. Así re-decir-se humano es hacerlo para sí y para el *otro*.

Estas exploraciones interpretativas anteceden el octavo y último capítulo, *De regreso del otro lugar*, contentivo de las reflexiones finales de la presente investigación.

CAPÍTULO I

LA CULTURA HIP-HOP: HISTORIA, RECUENTO Y ESENCIA

*“...un dispositivo que clausura una existencia e inaugura otra”
Karina Sainz Borgo, 2006*

Este capítulo lo he dedicado a esbozar la historia del contexto social en el que tuvo lugar algunos momentos importantes del Hip-Hop, además de una mirada a su recorrido desde sus inicios hasta su instalación en Caracas, para su abordaje desde su configuración como fenómeno cultural. Como parte de ello además, procuraré dar cuenta de la naturaleza del Hip-Hop, en razón de su definición y la de los elementos que le son propios. Me permitiré comenzar este recorrido, con un fragmento de lo escrito por Sainz Borgo (2006) quien se dedico recientemente al estudio de la historia de este fenómeno cultural en Caracas, ella asegura que:

Su naturaleza es tan contradictoria como compleja: nació en la eclosión de la cultura de masas, precisamente como una respuesta contra la exclusión política y cultural ejercida contra las minorías. El Hip-Hop apareció precisamente para dar respuesta a la no-existencia, para darle visibilidad a quienes lo representaban(...) En él y a través de él se creo una estética, un lenguaje, una velocidad musical y lo más importante: un sistema de expresión y reconocimiento(...) la identidad del Hip-Hop y de quien forma parte de él se constituye desde la periferia. Su reafirmación esta dispuesta desde un lugar anónimo (Sainz Borgo, 2006: p.11).

Pues bien, dando una mirada al pasado, encontramos que, como una manifestación de las inquietudes estéticas, creativas, juveniles y reivindicativas, surge en los años 70' lo que se

llegaría a constituir en la expresión cultural del Hip-Hop, el cual se gesta en algunos barrios de New York.

Cabe destacar que durante estos años la situación económica y social de la población afroamericana en EEUU mostraba muchas dificultades, por cuanto eran marginados y segregados, contra lo cual tuvieron lugar las luchas previas de Martín Luther King de carácter pacifista y los movimientos revolucionarios de otros grupos, como Las Panteras Negras, más bien con una consigna violenta, en defensa del Poder Negro.

Especialmente en las comunidades hispanoamericanas y afroamericanas de los barrios newyorkinos: Bronx, Queens y Brooklyn, los gangs o pandillas callejeras imponían su ley. Allí, era el Funk y el “graffiti” en sitios públicos y muy visibles pero en los que no estuviese permitido “pintar”, los que predominaban como elementos incipientes del Hip-Hop.

El jamaicano Kool Dj Herc fue quien hacia el año de 1973, integra nuevos elementos que constituyen lo que actualmente conforma la cultura Hip-Hop. Así, en medio de sus fiestas callejeras con disco, innova con la utilización de nuevas técnicas de Djing⁸.

Dentro de esta expresión juvenil en torno a la música, también destacaba el MC (Master of Ceremony o Maestro de Ceremonia) quien procuraba animar al público siguiendo la música que estaba sonando, lo cual devino en la manifestación lírica del rap, donde lo que se busca es cantar o decir letras manteniendo la rima al ritmo de un compás.

Vale la pena destacar que el Graffiti es la principal expresión del Hip-Hop en las artes plásticas y consiste en firmar con un rotulador o pintar con pintura en aerosol sobre superficies urbanas como pueden ser muros de cualquier material, así como trenes, puertas, mobiliario urbano, etc. Lo más común es que los graffiteros dediquen sus obras a pintar su firma o “tag”. El graffiti como expresión urbana, llenó los muros de las ciudades de todo tipo de expresiones emotivas, sentimentales, políticas, etc., sin embargo existe una cierta estética, mejor dicho un código urbano impreso en el golpe del aerosol. Hay en él un principio de delimitación territorial y por su puesto la demarcación, reafirmación de quienes declaran ese espacio como suyo. Precisamente esa es una de las características que definen al graffiti de hip-hop por encima de cualquier otro (Sainz, B, 2006:p.38)

⁸ El Turntablistim o Djing es el arte de crear música mediante técnicas con discos de vinilo, como breakbeat, strach, etc.

Así a partir de estos elementos el Hip-Hop como manifestación cultural desde el sonido, la letra, la pintura y la danza se ha expandido por el mundo tomando elementos de cada lugar donde se posiciona, en tanto éste por su carácter demandante, lleva consigo una íntima relación con el cotidiano vivir juvenil, de allí que esté representando un fenómeno musical, y en un sentido más amplio cultural, que difícilmente puede dejarse de lado.

Esta desafiante cultura de canciones, graffiti y baile, conocida en su conjunto como Hip-Hop, ha sacado a la música popular de sus esquemas habituales en todas las sociedades que ha permeado.(...) esta música desafía y aun así define nuestras sociedades colectivas de formas inconmensurables (...) a pesar de todos los intentos por explotarla, minimizarla, adormecerla, clasificarla o analizarla, el hip-hop todavía es un enigma, una alarma, el clamor de los jóvenes del mundo que dicen “yo soy”. Supongo que sería inteligente de nuestra parte empezar a prestarle atención (McBride, 2007).

Es así que en Venezuela el Hip-Hop para los años setenta, no era conocido siquiera y otros ritmos musicales estaban en boga como la salsa, el disco, el funk y el punk (incipientemente). Mas tarde al inicio de los ochenta, tuvo cabida el Hip-Hop de forma gradual y en tal sentido, los elementos que en esta cultura han tenido lugar se fueron posicionando progresivamente entre el público juvenil, para asirse en la ciudad que lo recibía y le daba su propio matiz. Así lo asegura Sainz Borgo (2006).

Esta es la historia de un movimiento proveniente de Nueva York de finales de 1970 y que se plantó con años de retraso en nuestro país, no tiene una sola forma de ser contada, tampoco tiene un comienzo exacto, único, inequívoco. Al igual que el asfalto, el Hip-Hop venezolano luce aun irregular, poblado de contrastes, como Caracas, esa ciudad que lo contiene y lo alimenta: el único lugar capaz de mezclar las Torres del Silencio de Villanueva, con el Santo

Ismael y la Corte Malandra. Es este y no otro el escenario de esta historia.
(p. 7).

Plantea además que el Hip-Hop en Caracas aparece en escena junto a una crisis nacional que emergía después de años de bonanza, esto signado por el Viernes Negro que tuvo lugar en 1983, durante el gobierno de Luis Herrera Campins en Venezuela.

Bajo este panorama el breakdance fue lo primero en instalarse. Los jóvenes de entonces, crearon los llamados crews (grupos) de baile y “se reunían en Plaza Chacao y Chacaito, bailaban para ganar dinero”⁹. La cultura de la miniteca, que marcaba el beat, estaba profundamente ligada con el breakdance. Así el viaje de las minitecas al interior del país permitió la difusión de esta práctica. (Sainz, 2006). El Valle, fue uno de los lugares de Caracas donde esto tuvo más auge y donde se realizaban constantes encuentros y se formaron los primeros crews.

Más tarde, aparece también la figura del MC, el cual “fue definiéndose entre el thecnomerengue practicado por unos y la intuición practicada por otros” (p.22) y adquirió relevancia por la influencia de algunos raperos extranjeros. Así junto al breakdance, tuvieron lugar en Caracas, en principio, estos dos elementos.

Aunado a esto existía todavía una preponderancia de algunos otros fenómenos musicales como el de los guaperó, por ejemplo. De allí que se haga referencia a que todavía para 1995 en Venezuela se practicaba el rap más no el Hip-Hop, por la ausencia de un elemento articulador y la figura del Dj (Sainz B, 2006). En todo caso el breakdance y el rap eran apenas elementos aislados más no el Hip-Hop por completo.

Posteriormente, en la década de los noventa, pese al avance del Hip-Hop a nivel musical en el resto del mundo, donde se incorporaban elementos como el Tuntablism, el paso del Mix-tape al Compilado y el desarrollo del Hip-Hop Abstract; en Caracas lograr que el movimiento Hip-hop se concretara fue difícil, como difícil era conseguir los discos.

Durante el mandato de Jaime Lusinchi (1984-1989) existía un fuerte control cambiario monetario, cultural e informativo. Posteriormente durante la presidencia de Carlos Andrés Pérez, en 1989 se estableció un paquete de medidas económicas que desembocaron en el

⁹ Jonathan Rosillo (a.k.a Dj Tuerca) entrevistado por Sainz Borgo (2006)

famoso Caracazo, donde tuvieron lugar numerosos saqueos durante varios días y todo ello sacudió la simiente económica y social del país. Tres años después, hubo dos intentos de golpe de Estado, saliendo Carlos Andrés Pérez de la presidencia y asumiéndola Ramón J. Velazquez. Todo ello sumió a Venezuela en un profundo caos político y económico.

Luego de unas esperadas elecciones, Rafael Caldera asume la presidencia, cuando los precios del petróleo descendían y la clase media protagonizaba la debacle de una crisis bancaria.

Este contexto histórico cultural, asegura Sainz (2006), es el que enmarcó la construcción de una sociedad de consumo y la consolidación del Hip-Hop. Allí los medios de comunicación pasaron a tener un papel protagónico en la transmisión cultural.

Venezuela asimila lo que proviene de la cultura de masas a través de la televisión. Lo que aparezca en la pantalla va a empezar a aparecer en las radios. Era allí, en los medios de comunicación, donde se dirimía el país cultural. La televisión hacia las veces de ventana y replica. La radio jugaría un papel fundamental en el cómo y cuándo comienza a escucharse Hip-hop en Venezuela. Fueron precisamente estos espacios los que hicieron posible que quienes hasta ese entonces manejaban los platos, fuesen capaces de irradiar una mínima señal musical (p. 34-35).

Hasta estos momentos el Dj tenía una aparición incipiente en el mundo cultural venezolano, mientras “el graffiti, el cuarto y mas callejero [elemento] del Hip-Hop, ensayaba su propia firma” (p. 35) en Caracas, continúa afirmando Sainz, con su particular forma de expandirse, el graffiti “comenzaría con los tags, evolucionaría a las bombas y pasaría finalmente a las piezas 3-D o Wilde Style” (p. 38) este elemento del Hip-hop tal y como lo asegura Hase,¹⁰ tiene un mensaje específico en los temas que plantea y un público, y no se trata de un acto vandálico.

¹⁰ Hase entrevistado por Sainz, 2006: p39

Junto a esto, la patineta, para los años 1995-1996, jugó un papel fundamental como medio para distribuir la información, en tal sentido fue catalizador del movimiento Hip-Hop (Sainz, 2006) en relación al impacto del graffiti y en contraposición a los otros elementos como el breakdance y el rap, puede decirse que

Los patineteros – una buena parte de ellos graffiteros- funcionaron como vasos comunicantes al igual que el Dj, pertenecían a una clase media capaz de disponer de las herramientas económicas para distribuir los materiales. No ocurre lo mismo con el rapero o con el breakdancer. Ellos necesitaban solo tres cosas: voz, agilidad y asfalto (p. 40).

En otro orden de ideas, en razón del crecimiento del graffiti, comenzaron a producirse encuentros entre los artistas de distintas zonas, esto condujo a confrontaciones denominadas Beef¹¹ y Versus¹². Como mecanismos para dirimir disputas y delimitar las zonas. Así a partir de 1996, el graffiti del Hip-Hop seguiría expandiéndose y evolucionando en Caracas.

Ya para 1998, se habían reunido, en esta ciudad, los cuatro elementos del Hip-Hop. En este recorrido emprendido algunas bandas se consolidaron, como La Corte y Cuarto Poder por ejemplo. Además a partir de 1999, surgieron muchos crews de graffiti, muchos de ellos dispersos, terminarían integrando los tres principales crews de graffiti que existen hasta ahora en Caracas: CMS, 243, y Vía Oeste (Sainz, 2006).

Es importante destacar que el arraigo de cada uno de los elementos se produjo de forma desigual en cada clase social, por limitaciones en la obtención de los materiales necesarios. Sin embargo

de la comunión de los cuatro elementos en un solo espacio surgieron vínculos estrechos que ponían de manifiesto la forma en la cual el Hip-Hop era capaz de unir personas provenientes de contextos completamente distintos (Sainz, 2006: p. 91).

¹¹ Mecanismo de provocación y delimitación que alude a un procedimiento empleado por los graffiteros, mediante el cual tapan las firmas de los otros (Sainz, 2006: p. 46).

¹² Mecanismo para dirimir diferencias “se citan para hacer cada uno y por separado una pieza. La disputa termina cuando se acaba la pintura. El mejor graffitero se queda con la zona” (Sainz, 2006: p. 46).

Se verá pues como incluso desde el cine, además de la radio, la televisión, incluso desde espacios dispuestos por estrictas alcaldías, el Hip-Hop comienza a legitimarse, en tanto cultura juvenil, urbana, contemporánea en Caracas. Así es el Hip-Hop, “contrastado, tan complejo como contradictorio, lo que comenzó como una iniciativa aislada se convirtió en un movimiento, en una cultura” (Sainz, 2006: p. 127).

CAPÍTULO II

DETRÁS DEL BEAT: MARCO TEÓRICO INTERPRETATIVO

*Recorrer los diccionarios de estos montes mojados: me confundo.
Dejarme confundir entre las nieblas de sus voces -¿por qué nieblas: tinieblas? -
Una voz grita otra, una palabra otras
Y en el sendero que me entrega sendas soy un ser de palabras*

Andrés Ortiz-Osés

Plantearse la cuestión de ahondar en la comprensión del sentido juvenil presente en la producción cultural en el marco del Hip-Hop como acontecimiento musical, tribal, identitario, trae consigo la necesidad de situarnos en un entramado de posiciones con respecto al universo simbólico. Esta ubicación nos permitió construir un marco interpretativo que acompañó como telón de fondo, el ejercicio crítico, reflexivo, que se realizó, develando lo que aquí propongo que acontece detrás del *beat* de la música.

El *beat* engancha poderosamente a jóvenes para que coexistan en un sentido tribal, coincidiendo en la producción cultural que media en la implicación entre lo que imaginan y sus experiencias. De tal manera, procuré ante todo, hacer las aclaraciones esenciales para la comprensión de lo que guió mi atención a lo largo de la investigación.

De este modo, desentrañé lo referente al símbolo como elemento intrínseco al sentido, como parte de lo acontecido en la vida social, en un primer segmento: “El símbolo, el sentido y la vida social” y posteriormente la conjugación de estas ideas con el devenir simbólico de culturas juveniles, específicamente de la cultura juvenil Hip-Hop y las demandas de reconocimiento identitario que en ella tienen lugar, en un segundo segmento: “una cultura juvenil, una identidad en torno a la cultura Hip-Hop”.

1.- El símbolo, sentido y la vida social:

*Es una evidencia que los símbolos son para las culturas,
las religiones y los restantes sistemas sociales
tan imprescindibles como lo es el oxígeno
para la vida biológica de los seres vivos*

Luis Duch, 2004

Los símbolos, ya en lo planteado por Emile Durkheim a principios del siglo XX, resultaban de vital importancia en el desarrollo de los “hechos sociales” en tanto éstos eran necesarios para hacerse cargo de aquello que trascendía a la mera conciencia individual. De forma concluyente afirma que la vida social, en todo sentido y en todas las épocas históricas, solo es posible gracias a un dilatado simbolismo (Durkheim, citado en Maffesoli, 1996, p17). Así los símbolos conciertan y legitiman el *logos* y el *mythos*, niveles distintos de la vida social, como una totalidad.

Generalmente, el símbolo, bajo esta mirada, refiere a la preponderancia del grupo sobre la existencia concreta de los individuos. De allí que:

los símbolos nacen en el interior de las agrupaciones humanas y poseen la función específica de cohesionarlas y de crear la ideología y la visión del mundo que son propias de cada grupo, permitiendo de esta manera la creación de sus respectivas identidades y la posibilidad de establecer la dicotomía nosotros-los otros. Por eso puede afirmarse que los símbolos son al mismo tiempo, la causa y el efecto de la vida social en todas sus dimensiones (Duch, 2002: p. 305).

Parece claro que, consecuentemente, cualquier mediación simbólica es simultáneamente, mediación social, pues los símbolos son en ellos y por ellos mismos, estructuras de significación establecidas a nivel social, como señala este mismo autor.

Por su parte, Berger y Luckmann (1988), en el apoyo a este mismo argumento, muestran que todos los significados son socialmente objetivados y subjetivamente reales en el universo simbólico, que funge como su matriz. Así tanto en el plano individual como en el colectivo, los universos simbólicos son arquitectos y legitimadores del mundo en que se sitúan

los individuos para relacionarse con los otros, con ellos mismos y con su mundo compartido y cotidiano.

En este sentido los universos simbólicos son de capital importancia para la vida cotidiana del ser humano como individuo, éstos delimitan y legitiman lo que es propio del ámbito del “nosotros” delante de los “otros.”

Resulta bastante evidente que la misión característica de los símbolos - ciertamente no la única- se concreta en el establecimiento y reforzamiento de los vínculos de pertenencia y autorreferencia de los diversos grupos humanos (Duch, 2002: p. 307).

Así, la realidad simbolizada es una realidad social, de tal manera podría sugerirse que los símbolos median en las relaciones sociales, en razón de que los procesos de autorreferencia y pertenencia acontecen solo en este nicho simbólico, planteado por el lenguaje como elemento vinculante.

Los productos culturales que tienen lugar en el seno de la cultura juvenil Hip-Hop llevan consigo una carga simbólica y hay en ellos además, un elemento fundamental y profundamente relevante en el estudio del sentido, esto es el lenguaje puesto en la lírica, de tal forma “el empalabramiento de la realidad (el lenguaje), es sencillamente una *manipulación* (...) con símbolos” (Duch, 2004: p 24).

Así mismo, Garagalza (2005) señala que Cassirer delimita al lenguaje en el término de símbolo verbal, estableciéndolo pues como una forma simbólica particular y autónoma, que procura la captación de la realidad conformadora e interpretativa, continúa diciendo, que la función propiamente lingüística, expuesta como parte de los fundamentos cassirerianos, consiste en una *función representativa*, así: “Todo uso del lenguaje comporta ya un momento re-presentativo en la medida en que establece una relación bipolar entre la palabra humana y la cosa como realidad significada por ella” (p.130). El lenguaje de esta manera comporta una simbolización intersubjetiva (entre lo objetivo-subjetivo).

Igualmente en la teoría cassireriana se contempla que el lenguaje puede además de hablar de lo real, hacer una referencia indirecta (simbólico-representativa) y es aquí donde radica su función primordial.

Así pues el lenguaje, el mito y el arte constituyen cada uno una estructura propia y característica cuyo valor no reside en <<reflejar>> de algún modo una existencia exterior y trascendente. Por el contrario, cada uno de ellos recibe su contenido al construir un mundo de sentido cerrado, peculiar e independiente de acuerdo con una ley constitutiva (*Bildungsgesetz*) que le es propia e inherente (Cassirer, 1929: p446).

De esta manera las comunidades juveniles, como grupo de personas que comparten una realidad que les es propia y con esto, un sentido lingüístico y simbólico, pueden conseguir expresión de todo ello en el Hip-Hop, el cual lleva consigo un universo simbólico propio.

En este orden de ideas, la *acción simbólica* llevada a cabo por los jóvenes en el seno de la cultura juvenil del Hip-Hop, en tanto acción social, se lleva a cabo durante la hechura de líricas, bailes, graffitis, videos caseros y conciertos, donde estos artistas urbanos despliegan su creatividad, lo cual implica que se reúnen a modo tribal para compartir sentidos de vida; existe pues un aspecto creativo de la acción.

De tal forma el lenguaje se convierte en elemento que permite la constante mediación de la realidad y la idealidad, como en un lenguaje que va y viene, de la objetividad a la subjetividad, lo cual deviene en simbolización (Ortiz-Oses 2003), ya que:

el hombre es un animal que sublima lo real en ideal para posteriormente asumir lo ideal en lo real. Pues bien a ese proceso de desdoblamiento lo denominamos simbolización o ideación, por cuanto lleva a cabo el traspaso relacional de la materia a la forma, (...) de lo dado a su cultivo y cultura. He aquí que sin el hombre las cosas serían mudas y meramente cóscicas, más con él éstas hablan y se dicen, se cuentan y recuentan. (p. 82-83).

Sin embargo, este autor aduce que el primer desdoblamiento de las cosas es de carácter imaginal y por consiguiente se proyecta en imágenes-cargadas de imaginación-, y el segundo

–redoblamiento– es de forma conceptual, el cual se plasma en los diversos signos; en ambos casos simbólicos, porque el simbolismo suma al significado puro una significación valorativa, que este filósofo denomina sentido, sucede entonces que el sentido de la vida es interpretado simbólicamente por el sujeto, a modo cómplice¹³. (Ortiz Osés, 2005).

Para abordar esta cuestión es entonces imperante en principio, referir algunas consideraciones que permitan el abordaje de la cultura (juvenil) como manifestación simbólica y en este sentido los productos culturales no como herméticos sino hermenéuticos, es decir, que presentan no la realidad (mundo) ni la idealidad de las ideas del sujeto (humano) sino que representa su propia estructura interpretacional -o lo que es igual, es propio esquematismo inmanente- y en este sentido interpreta la propia interpretación (Ortiz-Osés, 1989).

De ahí que una interpretación sociológica daría cuenta de las constelaciones de sentido que se manifiestan como cultura objetiva (por ejemplo la vestimenta Hip-Hop, la canción, el graffiti, etc.) y como cultura subjetiva, en tanto, sentido mentado y subjetivo de los sujetos de la acción (Weber, 1978: p6). De este modo la interpretación sociológica del sentido se muestra en unas formas (unidades supraindividuales, grupos) y “unos contenidos, unos aspectos de la existencia [necesidades, impulsos y propósitos, que conducen a los jóvenes a interactuar de un modo y no de otro y] que son determinados en sí mismos pero que en cuanto a tales no contienen ninguna estructura ni la posibilidad de ser aprendidos por nosotros en su inmediatez” (Beriain, 2008: p. 199). Por lo cual es mediante la palabra que podemos hurgar en estas formas y contenidos para acceder a los sentidos que sostienen esta cultura juvenil, solo posible cuando estos jóvenes nos permiten interpretar-los.

Es determinante entonces, el lenguaje en su carácter relacional, abierto a la otredad, el cual es un lenguaje simbólico y el sentido que lleva consigo es sentido existencial y también simbólico en razón de esto, así:

El ser dice Logos (dicción humana simbólica) tal y como se expresa en la
cópula “es” como “es decir, vale decir, quiere decir”. Por todo ello ser es

¹³ A modo de coimplicación afectiva: “soy cómplice y nada mundano me es ajeno” (Ortiz-Osés, 2003: p11)

decir, y decir es ser: ser humanamente, relacionamente, simbólicamente”

(Ortiz-Oses, 2005: p 237).

Por su parte, Deleuze (1989), delimita la posición digamos, del sentido, en la proposición como elemento fundamental del lenguaje, compuesta de designación, manifestación y significación; cuestiones estas que se apuntan cíclicamente ante la pregunta de qué es propiamente la proposición, de tal manera que **el sentido** como cuarta dimensión analítica, da respuesta cabal a ello en tanto es “lo expresado de la proposición, este incorporal en la superficie de las cosas, entidad compleja irreducible, acontecimiento puro que insiste o subsiste en la proposición” (p 19). Llegado este punto, es importante hacer mención a la distinción que este autor señala entre la proposición y el sentido que la rebasa, toda vez que llama la atención sobre:

el estatuto complejo del sentido o de lo expresado. Por *una* parte, no existe fuera de la proposición que lo expresa. Lo expresado no existe fuera de su expresión. Por ello, no puede decirse que el sentido exista, sino solamente que insiste o subsiste, Pero, por otra parte, no se confunde en absoluto con la proposición, tiene una "objetividad" completamente distinta. Lo expresado no se parece en nada a la expresión (1989: p21).

Cabe destacar que tanto Ortiz-Oses como Deleuze, coinciden en plantear que *el sentido solo es posible complicadamente con el sinsentido*, en tanto “ambiguo, retórico, simbólico” (Ortiz-Oses, 2005). Por su parte, Deleuze plantea la existencia de una paradoja que da lugar al “sin-sentido radical” como elemento liberador del sentido, lo cual le permite estar siempre abierto (Holzapfel, 1998). En razón de ello asegura que “**el sinsentido** es lo que no tiene sentido, y a la vez lo que, como tal, se opone a la ausencia de sentido, efectuando la donación de sentido. Esto es lo que hay que entender por *non-sense*”. (Deleuze, 1989: p57).

Es así, que el sentido y el sin-sentido están dispuestos desde el lenguaje en la afirmación del *ser* humanamente, relacionamente, además en palabras de Ortiz-Oses (2005): “La vida solo tendría sentido para nosotros cuando lo obtenemos para el otro en complicidad

(apertura a la otredad)” De tal manera, esto parece vincularse a un proceso de identificación, sobre todo allí donde *la palabra* es el elemento concomitante. Los jóvenes implicados en culturas juveniles, que en este estudio se abordan, declaman entonces un sentido que deviene en un *ser joven*¹⁴.

Finalmente, el esquema interpretativo que se propone desde los dos desdoblamientos fundamentales de la idealidad a la realidad, que dibujan el aspecto creativo de la acción (socio-cultural) hasta la conformación del sentido que deviene en el *ser joven* que se dice en el lenguaje, puede apreciarse en la siguiente sinopsis, donde se procura la incorporación de las teorías sobre el sentido de Ortiz –Oses (2005) y Deleuze (1989).

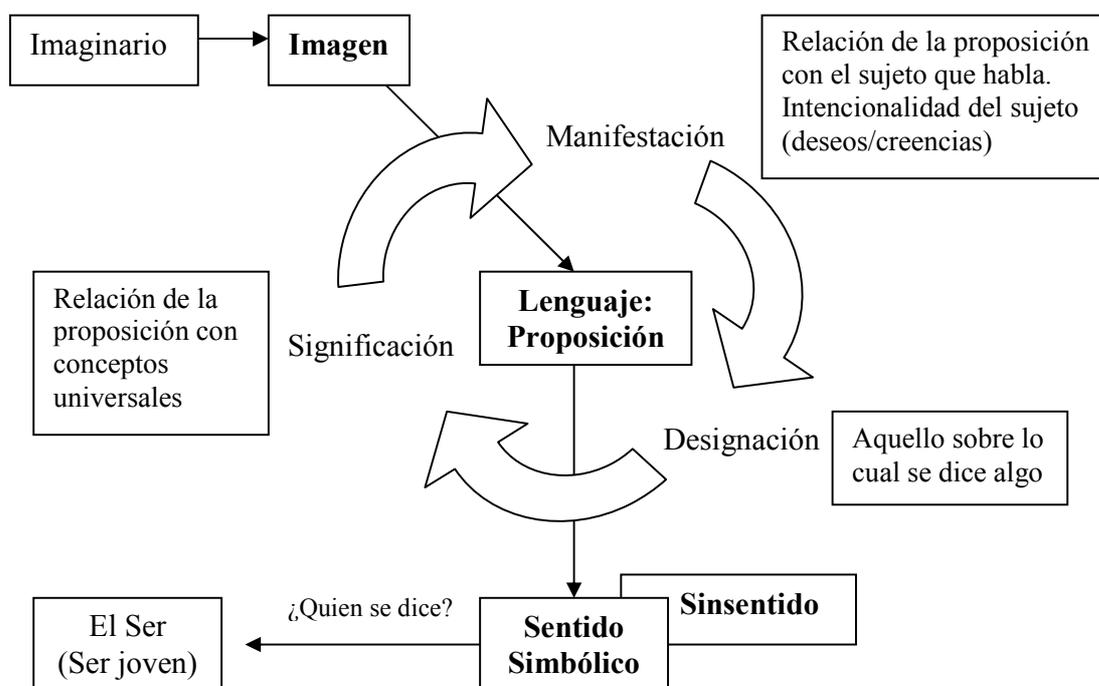


Figura1: Incorporación de las teorías sobre el sentido de Ortiz –Oses (2005) y Deleuze (1989)

¹⁴ En tanto ser posclásico, a saber “co-ser, ser-con (coimplicadamente, cómplicentemente) (Ortiz-Oses, 2005: p 237)

2.- Una cultura juvenil, una identidad en torno a la cultura Hip-Hop

*La cultura como proceso de sucesivas reelaboraciones
y contextualizaciones de la tradición es
el auténtico <<lugar natural>> del ser humano
y constituye, en realidad, su verdadera naturaleza
Duch, 2004: p131*

Las comunidades juveniles como grupo social, llevan consigo lo que aquí hemos de llamar *Sentido*, lo cual supone una relación interpretativa, simbólica y co-implicada de los jóvenes con su realidad cargada de contingencias propias de la vida cotidiana. Así, la construcción social de la realidad se trata al tiempo de:

una construcción simbólica y social de la realidad que posibilita la instalación del ser humano en su mundo cotidiano; una instalación que comporta constantes procesos de interpretación de su entorno físico y humano lo que es lo mismo: en continuas contextualizaciones a tenor de los cambios que impone la propia biografía de los seres humanos (Duch, 2004: p91).

De esta manera, las culturas juveniles, como lugar de construcción social, llevan consigo productos culturales que expresan la relación del joven con su experiencia, dándole un sentido a su acontecer, el cual lo acompaña sobretodo, cuando entra en el campo de la incertidumbre y hace que se exprese a través de diferentes cosmovisiones que se traducen en lenguajes, canciones, bailes, ritos.

La cultura Hip-Hop, de este modo constituye el acervo del universo simbólico del artista (*hopper*) que como ya lo vimos, se encuentra en posición de descubrir su propia realidad. En este sentido “es pues, de manera privilegiada, el ámbito de las expresiones culturales donde los jóvenes se vuelven visibles como actores sociales” (Reguillo, 2006 p 52).

El Hip-Hop lleva consigo un poderoso llamamiento identitario, manifestación del sentido, que se consume a partir de cada uno de sus componentes y expresiones estéticas. Así

a partir de estos elementos el Hip-Hop como manifestación cultural, desde el sonido, la letra, la pintura y la danza forma identidades, de tal manera:

Desde el Hip-Hop los jóvenes asumen elecciones particulares y diferenciales que les permiten situarse en un contexto; el Hip-Hop le ofrece al joven la posibilidad de construir maneras de ser y actuar en el mundo además logra satisfacción psíquica y emocional al ligar su deseo de “salir adelante” con el visibilizarse desde “la expresión de su verdad”. Para el joven el Hip-Hop alcanza a ser un proyecto de vida, posible en el proceso de construcción y afirmación de su identidad (...) Se trata de un importante plexo cultural que le permite a los grupos –como a los propios individuos que los conforman– evidenciar un conjunto de rasgos para considerarse distintos, es decir: su identidad (Garcés, A, 2006: p. 9).

Desde esta *cultura juvenil* los participantes echan mano de opciones peculiares y diferenciales que les posibilitan posicionarse en un tejido social propio (Garcés, 2004:p. 6), digamos más bien local, desde el cual dotan de sentido a lo que viene dado globalmente resignificándolo, haciéndolo suyo y de esta manera identificando-se a partir de la diferencia. Es así que el Hip-Hop le brinda al joven la opción de erigir formas de ser y actuar en el mundo de modo que “No existen identidades juveniles que no reinventen los productos ofertados por el mercado para imprimirles a través de pequeños o grandes cambios, un sentido que fortalezca la asociación objeto-símbolo-identidad” (Reguillo, 2006: p. 97-98).

El Hip-Hop para el joven, llega a constituir un proyecto de vida que discurre en la construcción y afirmación de su identidad. Por su parte y en sintonía con los demás elementos constitutivos de esta cultura juvenil, la música funge como el empuje creativo y productor de ésta, toda vez que:

la música tiene una poderosa capacidad de interpelación, ya que trabaja con experiencias emocionales intensas, mucho más potentes que las procesadas

por otras vertientes culturales (...) La música permite la ubicación cultural del individuo en lo social, así la música puede representar, simbolizar, y ofrecer la experiencia inmediata de una identidad colectiva (Vila. 2002: 21).

En este sentido, entre el apreciar y componer música y lírica, se aparece la habilidad productora- creativa- creadora de cada joven y al tiempo el nexo y afirmación por parte del grupo. De modo que “La música hecha territorio musical juvenil opera la alteridad cifrada en un Nosotros / Otros.” (Garcés, A. 2006: p. 9). Así en las culturas juveniles se vislumbra entonces el rol protagónico que desempeña la música, concebida como una fuerza identitaria juvenil, elemento cultural que alcanza las condiciones de reciprocidad (al compartir el gusto por la misma música) y la de co-presencia (confluir en los mismos territorios), las cuales son imprescindibles para la conformación de una identidad colectiva. (Garcés, 2004:p. 6).

En todo caso se constituye en torno a este modo de vida (el Hip-Hop) un sujeto juvenil que si bien se despliega en la búsqueda de una identidad, a través de múltiples papeles e interacciones sociales que se hacen para sí, en este encuentro con su realidad vivida, también *imagina*. Es así que una manera de encontrar a este sujeto es voltear la mirada hacia este sentido juvenil que más tarde se volcaría en un ir y venir, desde y hacia su identidad, así como desde y hacia su relación con el *otro*.

Finalmente, en el camino para la configuración del objeto de estudio de esta investigación, lució necesario recorrer un trayecto de formación consolidado en este marco teórico referencial interpretativo, el cual me ha permitido establecer una primera fusión de horizontes entre lo que explica la teoría (símbolo, sentido, cultura juvenil o identidad) y lo que yo he traído desde mi tradición, huellas del lenguaje que me permiten mirar y comprender estos asuntos, así como Skliar (2005) “afirmo que en este libro intervienen todas las palabras de las que dispongo”(p15).

CAPÍTULO III

EN EL TOQUE: EL ASUNTO EPISTEMOLÓGICO Y METODOLÓGICO

*Entre la explicación y la comprensión
el hijo siempre es la perplejidad*

Carlos Skliar

1.- ¿Desde dónde miramos? Enfoque socio-histórico

En el devenir de las ciencias sociales, específicamente en el área de la Sociología, se han replanteado diversos enfoques para la búsqueda del conocimiento de la realidad social. Así como en un tiempo existió un auge del positivismo lógico y racionalismo crítico y un afán por volver la Sociología una “ciencia dura”, al mejor estilo de las ciencias naturales, luego surgen múltiples enfoques que manifiestan una reacción analítica y socio-histórica, enfoques estos que van desde el extremo empirismo, inducción e idealismo, hasta posturas que apuntan a atender nuevas necesidades del conocimiento, que en esta oportunidad van dirigidas, ya no a la medición, sino a la comprensión y en algunos casos transformación, de la realidad social misma, tal es el caso de la etnografía y etnometodología, investigación-acción, investigación participante, investigación evaluativa, entre otras.

Dicho enfoque socio-histórico entonces, señala que los estándares investigativos deben estar en función de la cultura epocal de la realidad que se contempla, quiero decir, los estándares socio-culturales de cada momento histórico. Teniendo en cuenta esto y atendiendo a lo planteado por Rusque (1999), con respecto al paradigma de la investigación cualitativa en las ciencias sociales:

Muchos de los problemas que tienen relación con la actividad del actor, su intencionalidad, su manera de simbolizar el mundo en el que vive, la forma como el actor reestructura-desestructura su mundo social para convertirlo en

conceptos y categorías que regulan su actividad personal y social, son problemas incorporados por el paradigma cualitativo, dándole a la sociología una nueva dimensión de la realidad social. De esta manera se sustituye el lenguaje precodificado y reductor de la encuesta por el proceso de comunicación real y vivo del intercambio simbólico entre sujetos. (p 211-212).

Por consiguiente, ésta investigación se situó, específicamente en la cultura etnográfica como parte de las cuatro grandes culturas metodológicas cuyos principios pueden asociarse a las principales corrientes de la investigación cualitativa, entre las que figuran la fenomenología, la hermenéutica y la investigación –acción.(Rusque, 1999).

2.- El método y las técnicas:

El trabajo de construcción de datos cualitativos requiere que el investigador mantenga un contacto permanente con los actores y con sus experiencias y de esta manera profundizar cada vez más en sus hallazgos y en su análisis, de una manera flexible. En este sentido el investigador debe construir su método, en la medida que se presenten sus necesidades investigativas. Rusque, al respecto señala:

La investigación cualitativa sitúa en un lugar preponderante el contexto de descubrimiento, durante y después de la recolección de datos: las preguntas, las hipótesis, las variables y las categorías de observación no son generalmente predeterminadas o formuladas antes de la investigación (p.153).

Concretamente en este estudio se requirió de un método que permitiera abordar lo social, en el entendido de que existe un sentido en la construcción artística dentro del género Hip-Hop que hacen los jóvenes, todo ello íntimamente relacionado con lo que ocurre en su vida cotidiana. En tal sentido se acoge la etnografía, entendida como “(...) una descripción o

reconstrucción analítica de escenarios y grupos culturales intactos” (Goethz y LeComte, 1988).

Se buscó dirigir la mirada sobre los acontecimientos de la vida cotidiana volcados por los artistas urbanos en las canciones, videos y conciertos que ellos realizan, a fin de encontrar los elementos que intervienen en la constitución del sentido dado a su realidad social.

Por ello, la **observación participante**¹⁵ es una de las técnicas que se utilizó para la recolección de datos cualitativos, pues se presenta como una técnica sistemática y a la vez no intrusiva que permitió conocer el modo en que los actores perciben y experimentan su mundo, lo que además de satisfacer la demanda de flexibilidad en el estudio de la realidad social, en palabras de Taylor y Bogdan (1996): “Involucra la interacción social entre el investigador y los informantes”. (p.31), lo cual le valió el establecimiento de un *rapport* con los jóvenes, como facilitador, para el logro de sus objetivos. Esta última cuestión implicó:

Comunicar la simpatía que se tiene por los informantes y lograr que ellos la acepten como sincera/ Penetrar a través de las “defensas” contra el extrañamiento de la gente/ Lograr que las personas se “abran” y manifiesten sus sentimientos respecto del escenario y de otras personas/ Ser visto como una persona inobjetable/ Irrumpir a través de las “fachadas” que las personas imponen en la vida cotidiana/ Compartir el mundo simbólico de los informantes, su lenguaje y sus perspectivas (Taylor y Bogdan, 1996: p.55).

En este sentido, el investigador estuvo presente en conciertos (toques) y encuentros, acercándose, de esta manera, a las justificaciones y significados de carga simbólica contenidos en cada uno de los aspectos que presentaron en sus performances. Poniendo especial atención en las *acciones*-actuaciones de los jóvenes en el seno de su despliegue discursivo y *cultural*, tal como aquí se ha entendido, para así abrir la posibilidad de conseguir focos de

¹⁵ En esta investigación se referirá a la observación participante “en tanto opuesta a pasiva” (Taylor y Bogdan, 2006: p. 39) en la medida en que los investigadores aunque lejos de unirse a las prácticas propias de la cultura Hip-Hop tales como cantar, bailar o vestir como un b-boy, mantendrán contacto con estos sujetos, abriendo paso a la interacción casual con estos en sus espacios naturales (conciertos, ensayos...).

interpretación emergentes en su contexto, rico en relaciones de estos sujetos colocados en medio de sus pares y espectadores.

Más aun en el periodo inicial de la observación participante, la recolección de datos fue secundaria, para abrir paso al conocimiento del escenario y las personas, en vista de que los observadores participantes entran en el campo con la esperanza de establecer relaciones abiertas con los informantes (...), de modo tal que llegan a ser una parte no intrusiva de la escena (Taylor y Bogdan, 1996: p 51).

Adicionalmente, la observación se sirvió de un proceso sistemático y riguroso de **toma de notas de campo** completas, precisas y detalladas, que más tarde den cuenta de lo que ha sido vivido y captado por el investigador en su permanencia en el campo de observación etnográfico, describiendo y llevando un registro así, de escenarios y actividades, personas, detalles accesorios del diálogo, de las propias observaciones y acciones y de lo que no se comprende, constituyéndose en este sentido, en una fuente de datos fundamental. De allí que Taylor y Bogdan (1996) aseguren que las observaciones son útiles sólo en la medida en que pueden ser recordadas y registradas y la permanencia en el campo es infructuosa de lo contrario.

A fin de ahondar en algunos aspectos, se utilizó además **la entrevista a profundidad** como técnica también central a realizarse ya no en escenarios naturales como la observación participante, sino en situaciones específicamente preparadas (Taylor y Bogdan, 1996), lo cual aportó un entendimiento más completo desde la perspectiva subjetiva de algunos jóvenes artistas, toda vez que este tipo de entrevista en el seno de una investigación cualitativa, se refiere a:

reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan sus propias palabras. Las entrevistas en profundidad siguen el modelo de una conversación entre iguales, y no de un intercambio formal de preguntas y respuestas (, en ellas) el propio investigador es el

instrumento de la investigación y no lo es un protocolo o formulario de entrevista (p.101).

Consiguiendo así en el discurso de los jóvenes entrevistados una auto-interpretación narrada de su cotidianidad, una mirada que ellos mismos hicieron sobre su proceso de construcción/adscripción cultural y más tarde identitaria, donde se expresaron sus sentidos en este proceso introspectivo a lo hondo de su cultura, en la situación en la que los colocó una entrevista a profundidad.

Además, en el transcurso de investigación alcanzamos a realizar once entrevistas a profundidad y pudimos asistir a ocho eventos de Hip-Hop, entre los cuales están siete conciertos o toques, dos de ellos en la Universidad Católica Andrés Bello, otros dos en Caricuao y Capuchinos, un toque en un local nocturno en el local Dejavu en las Mercedes, dos ciclos endógenos de Hip-Hop en el auditorio del Ministerio de Ciencia y Tecnología, y una batalla de breakdance organizada por la alcaldía de Chacao en la Plaza Brion.

3.- Momentos de la investigación:

Se plantearon algunos momentos de la investigación que se desarrollaron en la medida en que se fue dando el proceso investigativo, a saber:

1. Encuentro con los jóvenes en su cotidianidad y en el escenario propio para el desenvolvimiento de la cultura Hip-Hop, en el campo de observación etnográfico.
2. Recogida de material etnográfico mediante el registro de la observación participante, a través de videos y notas de campo, la selección de informantes claves y las entrevistas realizadas a los jóvenes, registradas en grabaciones de audio.
3. Organización, revisión y lectura del material recogido durante los encuentros investigador-informantes.
4. Selección y categorización de los corpus o incidentes que fueron interesantes a la reconstrucción del sentido en la cultura juvenil Hip-Hop, en razón de su potencia interpretativa o recurrencia en los distintos materiales de investigación recogidos.

5. Triangulación entre los hallazgos obtenidos por las diversas fuentes empírico-teóricas: entrevistas, datos etnográficos, teoría y referentes de investigación (documental).
6. Selección final de categorías relevantes a la investigación.
7. Interpretación socio-antropológica que de cuenta de la aparición del sentido presente en las declamaciones identitarias, las relaciones sociales y la crítica social, parte de la cultura juvenil Hip-Hop.
8. Realización del ensayo interpretativo final.

4.- La calle y los b-boys: Campo de observación etnográfica y unidad de análisis

Este estudio como ya se ha mencionado se realizó en algunos barrios de Caracas (Carapita, Antímano, La Vega, Capuccinos y otras zonas como Caricuao y Chacaito). De esta manera la calle como escenario y como acontecimiento, marca la fuerza interpelante de los jóvenes artistas, pues en efecto:

El Hip-Hop se crea y produce en la calle (parques, patios, parqueaderos...).

La calle es un universo en el que el hopper se pule, se hace revolucionario, canta, hace graffiti, break dance o música. La cultura se alimenta del vértigo, la dureza, la libertad y las historias de la calle. (Marín, 2002: p. 141).

Aun cuando esta cultura de la calle puede mostrarse a través de cuatro elementos, a saber: rap, graffiti, breakdance y djing; en esta investigación accedimos a sus interpretaciones desde quienes traducen esta cultura juvenil a la palabra, es decir, los raperos o Maestros de ceremonia (MCs).

Es así que nos dirigimos a jóvenes varones entre 17 y 33 años, provenientes de barrios caraqueños, inmersos en la experiencia artística vivida y la producción cultural, posibilitadas por el Hip-Hop, que los identifica como *hoopers* o *hip-hoperos*.

De esta forma, sobre la plataforma de una población total delimitada por un “modo de estar juntos”, de ver el mundo, que se sumerge en el Hip-Hop como cultura juvenil, el muestreo que tuvo lugar en esta investigación fue de tipo teórico. Seleccioné “conscientemente casos adicionales a estudiar de acuerdo con el potencial para el desarrollo de nuevas intelecciones o para el refinamiento y la expansión de las ya adquiridas” de tal forma

que “la muestra se define sobre una base que evoluciona a medida que el estudio progresa” (Taylor y Bogdan, 2006: p 34).

Así, estos sujetos se constituyeron en un referente para indagar acerca de vínculos, usos e interpretación de códigos implicados en los significados sociales de los jóvenes (Reguillo, 2006) teniendo en cuenta que:

No necesariamente debe existir entonces un colectivo empírico, se habla de los “jóvenes de clase media”, de los “jóvenes de los sectores populares”, etc., que se constituyen en “sujetos empíricos” por la mediación de los instrumentos analíticos; se trata de “modos de estar juntos” a través de las prácticas, que no se corresponden necesariamente con un territorio o con un colectivo particular. (p 40).

De tal manera, procuré comprender, o en palabras de Geertz “interpretar”¹⁶ a los hoppers caraqueños, mediante el sentido expresado en sus productos culturales, de allí que se hizo imperante la necesidad de que algunos de estos jóvenes jugaran el papel de informantes clave en esta investigación, en la tarea de develar sus Sentidos.

Algunos muchachos hip-hoperos en especial, se constituyeron en informantes clave para esta investigación, aquí hago un breve recuento de sus grupos, de quiénes son y desde donde hablan:

Hermandad Negra:

Es una agrupación formada por Marcel (22años), Ronald (20 años), Rudy (21 años), Alexand(21 años) y Jimmi (20 años). Estos son muchachos de ascendencia haitiana que viven en el barrio de Carapita y se dedican al Hip-Hop conciencia.

¹⁶ La *descripción densa*, tarea natural del trabajo etnográfico y que caracteriza la antropología interpretativa, “deben elaborarse atendiendo a las interpretaciones que hacen de su experiencia personas pertenecientes a un grupo particular, porque son descripciones , según ellas mismas declaran, de tales interpretaciones” (Geertz, 2005 p: 28)

Marcel, Rudy, Ronald y Jimmi, llegaron hasta cuarto año de bachillerato y Alexand logró terminar un técnico medio en construcción civil. Todos trabajan en una constructora que según nos cuentan, a pesar someterlos a vejaciones laborales y grandes conflictos sindicales, les asegurará –según ellos- trabajo por 10 años.

Por su parte Jimmi, nos cuenta que antes de ser hip-hopero y de que su vida cambiara, él solía pertenecer a otra forma de agrupación juvenil, denominada “Tukys”. Así nos lo cuenta:

“La vida de tuki es puro así que si navajas y vaina, lo que tú consigas ¿me entiendes?, un bisturí, un punzón, porque a mí me llegaron a dar con un punzón, yo he hecho de todo.... Este mundo, es un mundo que vive en un encierro, yo vi el mundo emproblemado...” (Jimmi)

Instituto Libertad:

Es una agrupación dedicada al Hip-hop conciencia, conformada por cuatro muchachos: Juan (Fly), Yoiner (DOC), Jesús (Abecedario) y Leiker (Boston).

Juan, tiene 22 años, vive en UD4 en Caricuao y estudia diseño en la Academia Americana y audio en la Escuela Superior de Audio y Música. Él fue nuestro primer informante clave y nos concedió varias entrevistas.

Yoiner tiene 17 años, mientras que Jesús y Leiker tienen 18 años, ellos tres viven en Ruiz Pineda y son bachilleres. Además Leiker pertenece al Sistema de Orquesta Juveniles.

En la primera producción realizada por este grupo, un Demo llamado: “TOMA 1”, destacan 5 canciones donde se interpretan temas sobre las religiones, las mujeres, el mundo, el mismo grupo y los 4 elementos del Hip-Hop.

Séptima Raza:

Es un grupo conformado por Kevin, Mauricio y Gabriela que viven en San Antonio de los Altos y Ramsés que vive en el centro de Caracas. Ellos se dedican al Hip-Hop conciencia. De éstos Ramses y Mauricio fueron informantes clave.

Ramses que tiene siete años haciendo Hip-Hop, vivió en Barquisimeto donde nacieron sus primeros intereses por el rap, luego se mudó a Margarita y allí conoció a Mauricio quien lo invitó a formar parte del grupo. Por último Ramses se mudó a Caracas donde vive actualmente. Además de cantar junto a los muchachos de su grupo, Ramses ha participado en

batallas de improvisación o freestyle organizadas por la cadena RedBull, nombrada “la batalla de los gallos”. Allí se ha enfrentado con muchachos venezolanos obteniendo victorias que le permitieron asistir a competencias en España.

Por su parte Mauricio, empezó hace diez años en el Hip-Hop. Primero fue graffitero, pero luego bailó breakdance. Después viendo videos de rap comenzó a interesarse en él. Nos cuenta que de alguna manera se mantiene participando en todos los elementos del Hip-Hop, pero cuando empezó a hacer música se inclinó más por el rap.

Los muchachos del grupo Séptima Raza, tienen facilidades que otros jóvenes de estratos sociales más bajos no, es decir, no tienen grandes lujos pero viven en zonas residenciales, cuentan con su propio estudio de grabación casero, Mauricio ha tenido la oportunidad de estudiar en el exterior, etc. Sin embargo ellos insisten en que esto no los ha alejado de la experiencia de la calle y sus avatares. Así nos lo cuentan:

No influye en nada porque no tiene nada que ver, en donde vivas o en donde no vivas, (...) y más aquí. Eso es como decir, bueno yo vivo en Venezuela entonces voy a decir “Bueno, yo vivo el malandreo porque vivo en la calle” o sea... (...) todos somos o víctimas o victimarios, pero igualito estás viviendo el malandreo. Esa realidad como que ya pasa a ser absurda de decir que yo vivo en tal vaina y veo tal vaina, el que vive en tal lado cada día secuestra a alguien que es víctima y va a estar metido dentro de un barrio viendo la misma vaina, o sea todo el mundo vive lo mismo. Es como ya a estas alturas hablar de que si yo vivo aquí... ese resentimiento social todo el tiempo, totalmente incoherente porque ya todos vivimos lo mismo. (Mauricio)

Bambino:

Su nombre es Luis Segura, vive en Pinto Salinas. Luis tiene 21 años. Él es bachiller, trabaja en una tienda de diseño gráfico y tiene un hijo de dos años. Hace 13 años pertenece a la cultura Hip-Hop, dedicándose sobretodo al Hip-Hop conciencia. Perteneció al crew Parque del Oeste (Catia- Pinto Salinas) y al grupo IdoFamily. Actualmente forma parte del crew Bombo.

Blue:

Su nombre es Adrian, vive en La Pastora, tiene 23 años. Actualmente estudia comunicación social en la Universidad Santa María. Blue no vive en un barrio sin embargo él expresa que le ha tocado vivir una vida difícil. Así nos cuenta estas cosas:

“de repente no he estado en la miseria pero si he pasado hambre. Si he dejado de comer un día pues, he tenido la inseguridad de que va a pasar mañana. Si me he mudado de casa en casa. (...) Viví en Maturín, Puerto La Cruz, pasé por Carupano, tengo familia allá y son cosas que toda mi familia es oriental y conflictos dentro de mi familia. Toda la familia tenía problemas” (Blue)

Norris:

Tiene 25 años y vive en Carapita. El interrumpió sus estudios de bachillerato por un tiempo, pero luego los reanudó y actualmente estudia su quinto semestre de licenciatura en informática en el IUTIRLA y trabaja como electricista independiente. Él no pertenece por completo a ningún grupo, pero ha grabado canciones en compañía de otros muchachos (Tatto, Hermandad Negra, entre otros, son algunos de los que lo han acompañado). Norris carga siempre con él una libreta donde escribe sus líricas movidas por su necesidad de expresar *“las cosas del barrio”* y se reúne con otros muchachos hip-hoperos en la Plaza Brion en Chacaito.

El parche Afgar:

Tiene 24 años, y su nombre es Maikol Masioly. Él se dedica a componer rap malandro y tiene una historia de vida marcada por situaciones muy duras que le han tocado vivir: cuando tenía 8 años era un niño de familia evangélica, que se dedicaba a trabajar vendiendo dulces; luego a raíz de una experiencia traumática de violencia se insertó en el malandraje hasta hace tres años y medio cuando decidió *“cambiar de vida”*. En esa época cometió numerosos crímenes, fue capturado y estuvo 25 días desaparecido antes de caer en la cárcel, estuvo 3 meses en La Planta y siete meses en la cárcel El Rodeo. Cuando salió en libertad fue balaceado por uno de sus enemigos logrando sobrevivir y fue a raíz de esto que decidió dejar de ser malandro. Masioly nos cuenta que esto fue posible gracias a que todos sus enemigos murieron en cuestión de meses.

El Hip-Hop para Masioly según nos cuenta, ha resultado ser una alternativa que le permite expresar y canalizar, en sus palabras, *el trauma* y las secuelas de una vida intensamente cargada de violencia y agresividad.

Tiburcio:

Tiene 25 años. Vive en La Vega. Ha pertenecido 9 años a la cultura Hip-Hop, dedicándose al rap conciencia. Es bachiller y estudio cuatro años en el conservatorio de música Prudencio Isaac en Montalbán. Perteneció a un grupo llamado 357 La Vega, después a otro llamado Esencia Callejera y luego a un grupo llamado Esencia Certera. Actualmente Tiburcio canta y compone solo sus canciones aunque también pertenece a una banda que se llama Soy Cimarrón que según nos cuenta, mezcla salsa libertaria, reggae y Hip-Hop. Con esta banda y bajo el patrocinio del Frente Francisco de Miranda, Tiburcio tuvo la oportunidad de viajar a Argentina para cantar en la celebración del 80 aniversario del nacimiento del Che Guevara.

5.- Anécdotas de un encuentro:

Como lo mencionamos antes, la manera como esta investigación fue concebida consiguió asidero en la etnografía como cultura investigativa, de tal modo su nacimiento estuvo ligado antes que nada al encuentro con esta *otra* realidad juvenil. Nos interesó lo que los protagonistas tenían para decir, pero también lo que la propia historia y cotidianidad, que como espacio socio-histórico vivido, atestigua la cultura Hip-Hop, por lo que el énfasis se centró en la reconstrucción de la realidad hip-hopera desde los sentidos otorgados por estos actores a partir de sus relatos y productos culturales. De allí que el encuentro se produjera en los escenarios donde estos productos tiene lugar: los conciertos (toques), lugares de encuentro y espacios virtuales.

El primer encuentro tuvo lugar en La Universidad Católica Andrés Bello, donde en uno de sus auditorios tenía lugar un evento de reggae y Hip-Hop, organizado por el colectivo Africaracas¹⁷, titulado “A 154 años de la abolición de la esclavitud”. El carácter de este

¹⁷ Así es definido el colectivo Africaracas por sus creadores: “es una organización familiar de incidencia socio-cultural, encargada de difundir de diversas formas el legado político, social, económico, moral, religioso y cultural que heredamos de nuestros ancestros africanos y sus descendientes, tanto en Venezuela como en cualquier otra parte del mundo. Nuestro compromiso consiste en difundir la conciencia afro, para lograrlo utilizamos la realización audiovisual, acompañada de foros y debates para contribuir al fortalecimiento ideológico de la población. Otra herramienta para educación y organización social, es mediante la presentación de grupos de reggae y Hip-Hop, para que, sus mensajes despierten la conciencia de las comunidades de la capital venezolana.

encuentro que se suscitó entre dos mundos, expresados por una parte, por la Universidad Católica, la academia, y por la otra, por estas culturas que habitan en la calle, coincidió con el instante en el que salí como investigador de un aula a buscar con mi mirada, otras miradas.

En este evento en razón de los 154 años de la abolición de la esclavitud, convergieron distintas voces, ponentes académicos, solicitando una reivindicación a la raza negra que superara la pura racionalidad jurídica, cantantes de reggae, hablando de la naturaleza como madre, Mc's (cantantes/compositores de Hip-Hop) cantando crónicas de la calle, bailarines... todos contemporáneos y congéneres reunidos en este escenario poco convencional que guardaba tras un ambiente de celebración, una dura protesta compartida. En representación de la cultura juvenil Hip-Hop actuaron entre otros los grupos, "Familia Negra" e "Instituto Libertad", quienes se declararon "herederos de la discriminación" y reveladores de la verdad¹⁸, respectivamente.

Desde allí pude empezar acercarme a la cultura y sus protagonistas. Por una parte conocí a Juan (aka¹⁹: Fly) a quien pude contactar después de la presentación con su grupo Instituto Libertad, conformada por él, Yoiner (aka: D.O.C), Jesús (aka: Abecedario) y Leiker (aka: Boston).

Además conseguí enterarme que muchos de los grupos de hip-hop caraqueños están afiliados a la comunidad electrónica Myspace, en cuyos perfiles estos jóvenes plasman sus descripciones y pueden compartir con otros sus fotos, videos, canciones y mensajes. También en el site www.delascalles.com pude encontrar toda una serie de informaciones, noticias, artículos de opinión, videos, notificaciones de eventos, propuestas, etc. montadas en la red por los propios muchachos participantes de la cultura. De este modo la web se constituyó en otro lugar a ser explorado en la procura de este encuentro con la cultura juvenil Hip-Hop.

Así días después del evento en la Universidad Católica, nos encontramos con Juan para conversar un poco en una entrevista que tuvo lugar en Caricuao, cerca del lugar donde reside. En las adyacencias de la estación de metro Zoológico nos sentamos en una acera desde la que

Nos hemos propuesto generar acciones afirmativas dirigidas a educar niños, niñas, adolescentes y adultos mayores con mensajes de conciencia que apuntan beneficio de la paz, la justicia y la reivindicación social de los excluidos. Desde nuestro contexto urbano nos comprometemos en mantener viva la afrodescendencia" (<http://africaracas30.blogspot.com/>)

¹⁸ Canta su canción: "*¡Instituto Libertad! Hacemos ver al mundo la verdad*"

¹⁹ A.K.A (as know as), son siglas que utilizan los muchachos en el Hip-Hop para enunciar el mote con que son conocidos dentro de la cultura.

podía verse un boulevard y un lugar que Fly llama “la U” donde hay una rampa con esta forma y los jóvenes del sector se reúnen allí para patinar, conversar y pasar el tiempo, según nos cuenta Juan. Podía escucharse cada cierto tiempo, el tren pasando sobre sus rieles y los carros transitando por la avenida.

Allí además de mis preguntas y sus respuestas, aparecieron otras personas cercanas a Juan, entre ellos, Milco Chacoa, presidente del colectivo Africaracas que para entonces trabajaba en un documental acerca de “Instituto Libertad”, quien también nos prestó su ayuda.

Reunirnos con nuestros informantes claves fue encontrarnos con personas prestas a facilitar su tiempo y a fungir en primer lugar, como traductores de su cultura y en segundo lugar, ayuda idónea para establecer contacto con otros muchachos que podrían cumplir el mismo papel. Ellos nos invitaron a otros toques donde se presentaría Instituto Libertad, en éstos pudimos contactar a los muchachos de Hermandad Negra, Séptima Raza y un joven llamado Norris.

En una ocasión tuve la oportunidad de asistir al local nocturno “Dejavú”, donde iba a presentarse entre otros grupos, “Instituto Libertad”. Al lugar se accedía a través de una puerta en la parte de atrás de un edificio que daba al estacionamiento. El sitio abrió más tarde de lo que anunciaban los volantes, esto dio tiempo para que los muchachos que fueran llegando se sentaran en los muros del estacionamiento tras los carros para esperar. Eran predominantemente hombres y al encontrarse con sus amigos hacían un saludo muy característico: un apretón de manos que se mantiene en el pecho mientras se acercan para chocar sus hombros opuestos, luego se separan y chocan sus puños. Esto me llamó particularmente la atención porque muestra entre ellos un contacto corporal mucho más extenso del que normalmente acostumbramos a tener con la gente que conocemos y en tanto práctica compartida podría tener algún significado especial.

Cuando logramos acceder al local los muchachos compraron sus tragos, se colocaron apoyados de las paredes en su mayoría y casi no se hablaban entre sí, más bien mantenían una mirada como vigilante sobre todos los demás, mientras al fondo sonaba a todo volumen la música. Había una tarima dispuesta para que los grupos invitados comenzaran sus performances y así fue. Cuando esto sucedió los muchachos se aglomeraron frente a la tarima y al escuchar algunas partes de las canciones agitaban sus manos en el aire.

Otro de los “toques” a los que asistimos tuvo lugar en la plaza Capuchinos, organizado por el Núcleo de Desarrollo Endógeno “Tiuna El Fuerte”. Al concierto, pautado para las cinco de la tarde, se acercaron desde temprano muchachos de los sectores aledaños adeptos a la cultura Hip-Hop. El comienzo del evento se retrasó, pero no el acontecimiento cultural. En poco tiempo los jóvenes que iban en calidad de espectadores comenzaron a improvisar con sus acompañantes y poco después armaron lo que ellos llaman “ruedas”. En estas se amontonaban grupos de muchachos en torno a dos que improvisaban a modo de contrapunteo en el centro, de tal modo que se entablaba una especie de diálogo rimado, donde en la medida en que tenían algo que decir o responder, se iban turnando el puesto como participantes de esa peculiar conversación, guiada por el *beat* que algún otro muchacho producía con su boca. En esa ocasión se hicieron dos ruedas conformadas aproximadamente por quince muchachos cada una y en ellas se escucharon las más distintas maneras de asumir el hip-hop como protesta.

También tuvimos la oportunidad de visitar la “Plaza Ajedrez” en Chacaito que es un sitio de encuentro muy conocido por los hip-hoperos caraqueños. Allí se reúnen principalmente breakdancers a practicar sus bailes. Nosotras pudimos asistir precisamente un día en el que se celebraba un evento organizado por la alcaldía de Chacao denominado Cooltura Chacao, donde se daba lugar a las llamadas “batallas” de breakdance. Estas batallas consisten en que ante los ojos de un jurado dos crew de breakdance se colocan frente a frente dejando un espacio central donde se turnarán para que bailen uno a uno sus miembros. Mientras alguno está bailando en el centro cada grupo a un lado hace muecas e invitaciones retadoras al otro grupo, por su parte el baile además de asombrosas acrobacias, tiene movimientos “como si” golpearan a alguien o lo apuñalearan, entre otras agresiones.

Decenas de muchachos acudieron a presenciar el evento, entre los cuales estaba Norris, quien nos invitó al espectáculo y nos presentó a algunos de sus amigos con los que pudimos hacer contacto para conversar posteriormente: Bambino (MC), Oscar (MC y creador del sitio web delascalles.com), Daniel (breakdancer).

Posteriormente asistimos al “Ciclo Endógeno de Hip-Hop en Caracas”, organizado por el colectivo Africaracas, que tuvo lugar sorprendentemente, en un auditorio del Ministerio de Ciencia y Tecnología, donde asistieron también decenas de jóvenes. Este ciclo sucedió en dos viernes consecutivos. Al llegar los chicos hacen su saludo característico y toman lugar en las

sillas de la sala cerca de sus amigos. El primer viernes, el ambiente se impregna de una música muy alta que enmudece las voces pero consigue ligarlos en su espera por el comienzo del espectáculo. En cierto momento se calla la música y se escucha desde una cabina acéptica de luces blancas ubicada en la parte superior trasera del auditorio, "...Los baños están subiendo las escaleras detrás del auditorio, para que no bajen a los otros pisos. No bajen a los otros pisos buscando los baños porque la gente se está quejando". Se corta la comunicación y vuelve a sonar la música. Un maltrato solapado que se escurre desde las frías paredes de un ministerio, representación de la fuerza institucional permeada de estigmas. El segundo viernes al llegar, el vigilante en la entrada del edificio me mira con sospecha y pide registrar mi bolso. Mientras lo hace me dice "estamos haciendo eso con todos los muchachos que llegan aquí porque el otro día rayaron las paredes de las escaleras, así que dile a tus amigos que no hagan eso porque no los vamos a dejar entrar más, ya hemos decomisado dos latas de aerosoles". El segundo ciclo se desarrollo muy parecido al anterior con un preámbulo de espera hasta que los grupos en tarima comenzaron a cantar y bailar.

Además de estas anécdotas que transcurrieron en nuestro acercamiento a los lugares de encuentro y conciertos, las entrevistas que realizamos tuvieron lugar, en algunos casos en las instalaciones de la Universidad Católica y en otros en lugares cercanos a los barrios en los que residían los muchachos.

En especial recuerdo el encuentro con los muchachos de Séptima Raza: Ramsés, Mauricio, Kevin, Erick y Gabriela, en la universidad. Además de las muchas cosas interesantes que salieron a relucir en la grabación de la entrevista, al terminar y retirarnos del lugar donde estábamos para dirigirnos a comer algo, uno de los muchachos comienza a bailar con la manos arriba y a deslizar sus pies como burlescamente diciendo "¿quién en la Católica baila así?", seguimos caminando y mas adelante entablamos la siguiente conversación que comenzó con su pregunta:

Ramsés: ¿Qué estudias tú?"

Inv: Sociología

Ramsés: Ok... ¿Cuál es la diferencia entre un sociólogo y un sociópata?

Inv: bueno, mmm... los sociólogos estudian la sociedad y los sociópatas no creen en ella.

Ramsés: entonces yo soy medio sociópata.

Al sentarnos a la mesa veía a las muchachas estudiantes pasar y me preguntó “¿qué se siente estudiar en un lugar donde todos son así? ¿Todos son superficiales? ¿Todas son iguales? ¿Cómo haces?”. Al voltear para ver lo que él estaba viendo, parecía que su descripción no se alejaba demasiado de lo que podía observarse, eran aproximadamente diez muchachas todas peinadas de la misma manera, caminando de la misma forma con ropas muy parecidas, panorama, supongo, que a los ojos de este *otro* joven luciría como una tropa de gente igual. En todo caso, todas sus preguntas y comentarios parecían redundar en un fuerte intento por diferenciarse y en una perspicaz incredulidad y crítica a la apariencia.

Estas son algunas de las muchísimas anécdotas de campo que se producían en cada instante compartido con estos muchachos de lucidez abrumadora y de palabras efervescentes. Cada vez más se hacía pertinente poder detenernos en esos instantes.

6.- Los incidentes

Fue preciso organizar esta avalancha de palabras y situaciones mediante la selección de incidentes relevantes después de vivir los diversos encuentros. Estos sin duda estuvieron cargados de anécdotas y momentos que despertaron en mí, inquietudes, opiniones y reconocimientos ante un pensamiento emergente en voces y experiencias; jóvenes que resultan escándalo para algunos, bulla, sinsentido, pero que llevan consigo todo lo contrario, una eminente construcción de sentido tras la palabra como herramienta.

De esta manera, es claro que en este cuarto momento de la investigación reside el epicentro del abordaje metodológico, por cuanto refiere a selección de los corpus o incidentes que se mostraron interesantes a la re-construcción del sentido en la cultura juvenil Hip-Hop, en razón de su potencia explicativa o recurrencia en los distintos materiales de la investigación. De tal manera es preciso aclarar que en la medida en que este estudio fue explícitamente etnográfico, la teoría fungió de referente a la hora de delimitar tales hallazgos. “La tarea esencial de su teoría no es codificar regularidades abstractas, sino hacer posible la descripción densa, no generalizar a través de casos particulares sino generalizar dentro de éstos” (Geertz, 2005: p. 28). Por lo tanto, la aparición de estos corpus a los ojos del

investigador es posible en la medida en que la observación se implique con conceptos abstractos que catalicen el análisis en función de ellos, sin desunir la interpretación de la acción social -y por ende simbólica- que acontece²⁰. En este sentido Geertz asegura que:

las ideas se adoptan de otros estudios afines y, refinadas en el proceso se las aplica a nuevos problemas de interpretación. Si dichas ideas dejan de ser útiles antes tales problemas cesan de ser empleadas y quedan más o menos abandonadas. Si continúan siendo útiles y arrojando nueva luz, se las continúa elaborando y se continúa usándolas (Geertz, 2005: p 37)

A partir de todo esto, sostiene el mismo autor que es el ensayo la manera natural de desarrollar las ideas en un trabajo de corte etnográfico, pues posibilita la *descripción densa* – interpretativa-.

7.- Categorización

Ahora bien, en cuanto a *la categorización* del acontecimiento simbólico emergido en la realidad expresada en la cultura Hip-Hop, contenida en los ensayos, conciertos, videos, canciones, siguiendo a Miguelez (2000), se requiere de una actitud que busque revivir esa realidad en su situación concreta para la posterior reflexión de esa situación vivida, que permita comprender lo que pasa, a partir de la revisión exhaustiva de dichos protocolos. En la categorización o clasificación así vista, “se trata de describir categorías o clases significativas, de ir constantemente diseñando y rediseñando, integrando y reintegrando el todo y las partes a medida que se revisa el material y va emergiendo el significado de cada sector, evento, hecho o dato” (p. 71).

²⁰ A diferencia de lo que se hace en medicina por ejemplo, o psicología profunda, asegura Geertz (2005), “en el estudio de la cultura los significantes no son síntomas o haces de síntomas sino que son actos simbólicos o haces de actos simbólicos y aquí la meta es, no la terapia sino el análisis del discurso social, pero la manera en que se usa la teoría – indagar el valor y sentido de las cosas- es el mismo” (p.30).

De tal forma, estos constantes acercamientos al material recogido, me llevó a detalles, matices, que me posibilitaron valorarlos suficientemente desde otros enfoques o contextos distintos a lo evidente. En esta apreciación fue necesario utilizar esquemas y anotaciones marginales, como también evitar tematizar todo con rapidez, es decir la precipitación por conceptualizar o codificar las cosas de acuerdo con los esquemas ya familiares (teóricos), reafirmandome en mis viejas ideas o prejuicios. Por el contrario fue preciso procurar “ver todo lo que hay y nada más que eso” (Martínez Miguelez, 2000: p. 70), lo que aseguraría, siguiendo al mismo autor, un buen proceso de categorización.

8.- Procedimiento de categorización del material de la investigación:

1. Transcripción de entrevistas, grabaciones e información contenida en videos, en los cuadros categoriales, donde los dos tercios derechos de las páginas se disponen para el texto y el tercio izquierdo para la categorización y anotaciones especiales (sirvió de apoyo a este proceso el programa QSR5).
2. Enumeración cada línea del texto.
3. Identificación adecuadamente de los diferentes interlocutores.
4. Subrayado de incidentes y asignación de una categoría (procedimiento inductivo).
5. Comparación de los incidentes que han sido signados con la misma categoría y seguidamente, las diferentes categorías asignadas y sus relaciones, lo que realimenta el proceso de categorización y genera nuevas dimensiones.
6. Proceso de conceptualización.
7. Integración de conceptos en una teoría coherente.

De esta manera el esquema de categorización obtenido, tras seguir los pasos descritos fue el siguiente:

Tabla 1: Tabla de Categorización

CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	CONCEPTOS-SENTIDOS
Tribalización e identificaciones	Nosotros-El Crew/El grupo Ser persona: La mascara del Hip-Hop Nuestro lugar: El barrio y la calle Nuestra apariencia: La vestimenta del excluido. Entre nos-otros Actitud asuntiva : Entre la victima y el héroe	Sentido Proxémico
Experiencia-existencia	Lo trágico: vida-muerte La experiencia Lo “Real” La Calle La lírica Corporeidad Alma afectiva Expresión	Sentido Humano
Alteridad	Relaciones de alteridad <ul style="list-style-type: none"> • Reflejos de un estigma • Confundirme con el otro • La redención de lo negro • Matarnos los unos a los otros Lo viscoso del extraño: <ul style="list-style-type: none"> • Imágenes de alteridad • La idea de progreso-evolución con el otro 	

Cada una de estas categorías será desarrollada interpretativamente en los capítulos posteriores, no sin antes presentar algunas reflexiones en torno al contexto discursivo en el que se desenvuelven los jóvenes implicados en cultura juvenil Hip-Hop.

CAPÍTULO IV

ACERCA DEL CONTEXTO: LA PALABRA QUE QUITA EL “SER” HUMANO

Todo está en la palabra.
(Pablo Neruda)

*“La palabra alimenta el mundo con sus inducciones,
se encastra con él sin que pueda establecerse una frontera estanca entre uno y otro”*
(LeBreton, 2006)

La palabra que hace al otro posible, en tanto es mediación para conocerlo y re-crearlo, la palabra que evoca al pasado en el presente, y al presente en el instante, la palabra que es imagen, tradición, memoria y al tiempo experiencia, innovación, subjetividad, -sobretudo intersubjetividad- habla de quien la dice y busca a quien decir; en tal sentido la palabra es encuentro y por lo demás nos hace hombres, digamos más bien *personas*²¹. Es por todo ello que sea preciso mirar en la palabra lo que es susceptible de negarle a uno u otro el status de “Ser Humano”, que sobrepase el decir-lo en la palabra para su “encierro en la palabra” (Skliar, 2007).

Siguiendo este orden de ideas para esbozar el discurso que tiene lugar en el Hip-Hop como una respuesta humanizante, crítica social y protesta, es preciso dar una mirada a su interlocutor, a modo de referente, que se presenta allí donde a los jóvenes, varones de barrio se les exilia del sistema social, en general (educativo, laboral, recreativo, político, etc.) y se funda la noción del joven pobre, como sujeto desviado o propenso a la desviación, en este sentido al crimen, la violencia y el consumo de drogas²². De modo que este apartado estará dirigido a

²¹ En el sentido de que “reconocemos aquí la idea de persona, de la máscara que puede ser cambiante y que, sobretudo, se integra en una variedad de escenas, de situaciones que sólo tienen valor por ser representadas frente a otros” (Maffesoli, 2004: p 54).

²² Mi notable interés por la interpretación de las culturas juveniles de barrio, me hace traer a colación un estudio que versó sobre una revisión de prensa, en la cual se esbozan las declaraciones de funcionarios públicos y figuras de poder, como el interlocutor de los jóvenes hip-hoperos, desde el espacio presto a un poder mediático, toda vez que esto arroja referencias teóricas interesantes para comprender El Sentido implicado en cultura juvenil Hip-Hop. Es así que esta revisión de prensa dio cuenta del contexto en el que se inscribe el discurso Hip-Hop, para

trazar algunas nociones sobre el contexto en el que se enmarca esta cultura juvenil y la palabra que desde él se erige, la cual ubica a los jóvenes hip-hoperos en una trama deshumanizante.

1.- Deshumanización: Joven como riesgo, sujeto de maldad

La realidad social latinoamericana y la caraqueña en particular, es portadora de graves niveles de exclusión a la que son sometidos a diario los jóvenes, en especial aquellos en condición de pobreza. Esto ha llevado consigo la instauración de un sesgo social que estigmatiza, a un sesgo gubernamental que reprime, a un sesgo académico que fundamenta, como se explica en las líneas que siguen.

Tratar el tema de la exclusión, en términos de “las trayectorias de desventajas o acumulaciones que se extienden a lo largo de los años y que se caracterizan por malas oportunidades educativas, bajos salarios y empleo inseguro” (Oakley, 2001: p8); conduce entonces a dirigir la mirada a un fenómeno complejo que tal como señala Colmenares (2003), contiene “discriminaciones, desigualdades y barreras que no se explican por la carencia de ingresos” (p. 9).

Es así que en la sociedad venezolana, los jóvenes provenientes de barrios caraqueños sufren algún tipo de exclusión, en principio de un sistema educativo insuficiente y por lo demás ineficiente como elemento para la inserción en el ámbito laboral²³. Además el campo de trabajo pone barreras a la entrada de estos muchachos, quienes se ven atados de manos ante la tarea de cumplir con los méritos académicos cada vez más requeridos en la selección laboral. Así mismo, las condiciones básicas de vida de los jóvenes de los sectores menos favorecidos, son precarias en razón del hambre, las bajas condiciones de salubridad y la inseguridad que apremia y envuelve, como práctica cada vez mas normalizada en su cotidianidad.

ello se tomó en cuenta dos periódicos de emisión nacional, El Nacional y Ultimas Noticias, que condujo a la selección de 96 artículos publicados entre los años 1997- 2007, mediante la búsqueda digital a partir de palabras clave (joven, Hip-Hop, delincuente, malandro, hampa, exterminio, homicidio), para su posterior lectura sistemática y análisis del contenido (Zubillaga, y García, 2009).

²³“La exclusión laboral y educativa son factores de gran relevancia para el crecimiento de la violencia en las ciudades latinoamericanas. Ciertamente el proceso educativo formal no logra apartar del todo a los jóvenes de la violencia. Pero la no-educación, es decir, el proceso de expulsión de las escuelas que sufren los jóvenes hace la situación aun peor, pues éstos no logran insertarse en el mercado laboral y quedan sin vínculos sociales formales que les puedan proporcionar un sentido de futuro”(Briceño-León, 2002: p 2).

Es inminente detenernos sobre este último asunto, en vista de que la exclusión de la que hemos venido hablando y la violencia, se superponen para completar el que parece un funesto panorama de vida. La violencia de la que son víctimas los jóvenes de sectores populares se hace evidente cuando observamos que la primera y segunda causa de muerte en el año 2004 de los jóvenes de 15 a 34 años es el homicidio y las lesiones (con o sin arma de fuego) (CISOR, 2006). Podemos ver además cómo mientras que en un país en tiempo de guerra como Guatemala, en los años entre 1982 y 1988, se registraron 75.000 asesinatos (Dreyfus y Fernández, 2008); en Venezuela estas cifras se superan por mucho, es así que en los años comprendidos entre 1999 y 2005 se produjeron 99.497 muertes violentas, donde quienes murieron fueron en su mayoría hombres jóvenes que viven en barrios: el 95% de las víctimas de homicidios son hombres y el 69% tenía entre 15 y 29 años (Sanjuán, 1999; 2000).

Además, algunas políticas públicas implementadas en Venezuela, llevan como piedra angular una construcción estigmatizante de este joven (en principio excluido); en vez de dar solución cabal al creciente problema de la violencia cotidiana en nuestro país, se han ocupado de unir variables y sacar conclusiones apresuradas, deterministas, que desempeñan un papel que reproduce la violencia en dos sentidos: por una parte, coincidiendo con lo propuesto por Fonseca(2006), su discurso represivo y estigmatizante deviene en la producción de una autoidentificación o de un reforzamiento de la identidad delictiva de algunos jóvenes; por la otra la implementación de políticas públicas represivas multiplica la violencia en tanto se convierte en su instrumento, obteniendo como respuesta más violencia, sin pasarse por alternativas más conciliadoras o en todo caso efectivamente “soluciones” al problema estructural de fondo que da cabida a la violencia, la cual no puede, ni debe, seguir siendo explicada únicamente por el binomio juventud-pobreza.

Es fundamental entonces reconocer, tal como lo han hecho ya diversos autores²⁴, que la juventud es una categoría socialmente construida y que actualmente esta construcción la relaciona al nihilismo, o lo que es lo mismo a la concepción de sujetos carentes de creencias, de afectos y de vínculos de fe sobretodo en la sociedad que los engendra. Esto como punto de partida establecerá un adelanto de la interpretación que socialmente es dada ante una respuesta

²⁴ Callejas (2005), Fonseca (2006), Soto(2002/ 2003)

divergente por parte de los jóvenes, en este caso hip-hoperos, en el seno de una sociedad frente a la cual pretenden aparecer como actores sociales desafiantes.

En este sentido Callejas (2005) sugiere que se construye un estigma que da pie a un imaginario de lo joven ligado a la apatía, la inmadurez y la falta de compromiso, cuando no, con la violencia, la delincuencia y el uso de drogas” (p.65). Esto va aunado además a la violencia que, como asegura Adriana Soto (2003), desempeña el Estado, desde su política del olvido, dejando de lado los derechos humanos de jóvenes en condiciones de pobreza.

Bajo la misma lógica, diversos son los mecanismos que han estado actuado para la delimitación de un sujeto que cargue con la responsabilidad de la violencia, la cual abrumba la cotidianidad venezolana. Basta mirar la prensa para notar la palabra de una autoridad que sanciona y define, así como los recursos retóricos de algunos periodistas, se confabulan para que alrededor de la figura del joven-pobre se vaya tejiendo el temor, ese mismo temor que lleva a considerarlo sujeto de riesgo, el cual debe ser confinado, controlado, reprimido y señalado. Así es como desde la prensa comienza la instauración de una imagen negativa asociada al joven y sobretodo al joven pobre:

Los jóvenes son el estrato de la población más propenso a usarlas [drogas] por su perfil vulnerable: están todavía en la etapa de búsqueda de un yo, de una identidad, lo que se junta con un peligroso ingrediente: no acatan normas y no miden las consecuencias.²⁵

Tal y como sucede con decenas de jóvenes de los barrios capitalinos, el ocio lo empujó al alcohol y al mundo de los juegos de envite y azar, al punto de que era considerado un zagaletón más del barrio, aunque los vecinos aseguran que nunca se metió con nadie de por allí.²⁶

Es así que detrás de las estadísticas que día a día sugieren que los criminales son generalmente jóvenes, varones y pobres; se encuentra también un sector social y etéreo tematizado. Es en este sentido como sobre ellos se ejerce la violencia. Desde los discursos que en su despliegue los criminalizan, hasta las órdenes, llamados y acciones que los extraña del

²⁵ El Nacional, 12 de Febrero de 2006

²⁶ Últimas Noticias, 07 de Abril de 2003

“nosotros”, desestima su condición humana y luego los extermina. Desde la acción desmedida de los cuerpos policiales las practicas exterminantes o de matanza sistemática sobre este grupo etéreo se hace patente: en el año entre 2000 y 2001, 241 personas murieron en manos de los cuerpos de seguridad; y en el año que transcurre entre 2003 y 2004, 230 personas fueron muertas por la policía; de estas últimas 201 fueron ejecuciones extrajudiciales (Provea 2005). Y quienes mueren son: Hombres (96%); entre 18 y 30 años (50%) y Menores de edad (13.5%) (Provea 2005).

Además, en total consonancia con lo propuesto por Sanjuán (1997), otra parte importante del papel crucial que juegan los medios de comunicación, tiene que ver con que en muchos casos, distorsionan la realidad, haciendo una hiperbolización de la misma y mostrando tan solo una parcialidad de ella, aquella ofrecida por los voceros oficiales y funcionarios policiales, y que refuerza este proceso de estigmatización.

De este modo, al señalárseles como victimarios se deshumanizan, se les ausenta de derechos fundamentales, entre ellos el derecho a la vida, como también tratándose de otra clase de seres, malos, monstruosos, se denuncia a quien abogue por ellos y se cuestiona el que sean merecedores de tal cosa.

Es en este sentido que el problema de la violencia juvenil se inscribe en un contexto en el cual privan “la multiplicación del pánico, de las sospechas y las arbitrariedades”, (p.25) que son tales debido a la acción de una construcción social de un sujeto de riesgo (joven). Esta construcción legitima la acción violenta hacia él desde una sociedad civil donde se edifica la desconfianza y se margina desde un núcleo “nuestro”, un nosotros en contraposición a un ellos, a unos “otros”, justificando a su vez una práctica gubernamental dirigida a la represión y vejación de estos muchachos antes estigma que riesgo. Esto llega al extremo cuando se da cabida a la expresión “*delincuente potencial*” o “*predelincuente*” y en nombre de ella se da muerte impune y justificadamente, a mas de dos mil muchachos varones de sectores populares.

El viceministro de Seguridad Ciudadana, ... “Dijo que desde enero hasta agosto pasado, más de 2.000 “potenciales delincuentes” han muerto por venganza o por desafiar a los organismos policiales, “situación que lamento porque es una población joven que podía entrar en el proceso de

*rehabilitación, pero estos dejan poco espacio social cuando se caen a tiros entre ellos y con funcionarios policiales*²⁷.

Existe pues, una total banalización de la muerte del otro, que es también "ser humano". Así es como todos los jóvenes varones de sectores populares, entre ellos los hip-hoperos, son encerrados bajo la categoría de "delincuentes" y el discurso que versa sobre ellos desde los medios de comunicación y las autoridades, es un discurso reductor de su condición humana.

Así mismo, la naturalización del uso de la violencia es un factor clave en la dinámica que media entre el que señala y el que es señalado. Igualmente, los grupos de exterminio y las políticas como "Plomo al Hampa" tienen cabida y son justificados desde diferentes ámbitos de los poderes instituidos. De esta manera, ante estos sujetos definidos por una intrínseca maldad la respuesta no puede ser otra que una explícita declaración de guerra, que lejos de encontrar la posibilidad de romper el ciclo de violencia, una y otra vez reproducido, define a su enemigo y se enfrenta a él para eliminarlo. De este modo la criminalización de la juventud en situación de pobreza y la consolidación de este estigma, abre las puertas a la discriminación (Callejas, 2005) y la instauración del odio justificado en el temor.

Hay pues por parte de los poderes instituidos, una renuncia a toda posibilidad de juego democrático, de palabra mediadora o de acción preventiva que confíe en la existencia de un ser humano, allí donde solo se ve el horror. En este sentido, se considera que la solución al problema delictivo es la aplicación de más violencia o la vigilancia exacerbada que se confunde con despotismo.

Es así que no se consideran en los grandes planes de seguridad que han caracterizado la política ciudadana en Venezuela, medidas preventivas, ni soluciones estructurales. En la prensa, en las declaraciones de funcionarios policiales, civiles, altas autoridades, son más bien expresiones como lucha, batalla, enfrentamiento, acciones "en contra de", las que saltan a la vista y denotan la presencia de un enemigo, por su parte ajeno a quien lo enfrenta, generalmente "El Estado".

*"Malandros ganan la GUERRA... por ahora"*²⁸

²⁷ El Nacional, 19 de Septiembre de 2000.

²⁸ Últimas Noticias, 13 febrero 1998

*“a ganar **la batalla**. El gobernador [Grüber Odremán] manifestó que la **lucha** contra el hampa tiene que ser sostenida hasta ganarle **la batalla**”²⁹*

*“**la guerra** contra el hampa no está dando resultado, concluyen los defensores”³⁰.*

*“Peña: **La guerra** contra el hampa será casa por casa” [mas adelante expresa que su voluntad política consiste en:] “librar una **batalla a muerte**”³¹*

Es evidente como el discurso se hace acción; políticas descritas como “Mano Dura”, “Plomo al Hampa”, y respuestas desenfundadas como los linchamientos y grupos de exterminio, no son sino un reflejo de la concepción que se tiene de fondo a lo que se plantea como una solución a esta cuestión. En consonancia con todo ello, es preciso decir entonces que “la demonización sobre ciertos grupos urbanos favorece el imaginario de limpieza social que trastoca no solo el paisaje arquitectónico de las ciudades, sino sus formas de socialidad” (Reguillo, 2001: p. 79).

Todo ello viene avalado por la producción de una distinción dicotómica entre buenos y malos, que puede notarse desde la prensa y desde el discurso político; esto se proyecta en la figura de víctimas y victimarios, donde se concede a los primeros status de ciudadanos detentores de derechos y a los segundos calidad de seres infrahumanos y malévolos.

“[El gobernador del estado Lara, Orlando Fernández] Reiteró que mientras sea gobernador de Lara mantendrá la decisión, porque, en su opinión, su deber es ofrecerle protección y seguridad a la gente buena, la del pueblo, profesionales y trabajadores.

-Sería el colmo que yo utilice los pocos agentes policiales para defender al hampa (...) Insistió en que “disparate sería que yo como gobernador ordene a la policía a salir a proteger a la delincuencia. ¡No señor! El hampa que corra sus propios riesgos porque son seres incorregibles”³².

Por su parte, la sociedad civil parece haber asumido que el acabar con la vida de quien delinque puede ser un sustituto de la ley. Es el caso de la madre de un muchacho que denuncia

²⁹ El Nacional. 18 de febrero de 2000 (el énfasis es mío)

³⁰ Últimas Noticias, 30 de marzo de 2002 (énfasis mío)

³¹ El Nacional, 5 de marzo de 2001 (énfasis mío)

³² El Nacional, 17 de agosto de 1999 (énfasis mío)

a la prensa el que la policía haya matado de asfixia a su hijo, sin embargo deja claro que su denuncia solo tiene valor pues el era un inocente, de otro modo, lo justificaría

“Si mi muchacho hubiera sido un malandro, escondería la cara de pura vergüenza y no pediría que se haga justicia. El cadáver está todo golpeado”, dice Gloria Quintero, madre del fallecido”.³³

No queda sino compartir con Arfuch (2008) la reflexión: "¿qué resguardo, en razón de la imputabilidad, tienen los niños o adolescentes acusados de delitos, en el espacio discursivo de la prensa [y en el espacio físico frente la acción punitiva y exterminante]? casi ninguno si nos atenemos a las expresiones condenatorias típicas"(p.67).

En este sentido, una serie de descriptores peyorativos actúan para definir a estos sujetos, la demonización y la instalación de la aversión y el temor es lo que puede desprenderse de allí, donde la lectura no tiene que ser demasiado profunda para notar que la figura de quien comete un delito puede ser sustituida por: lacras³⁴, raticas³⁵, aberrados³⁶ o demonios³⁷.

La deshumanización sigue presente también, cuando se les refiere como tratándose de “presas”, es lo que muestra el titular: “Sacaron del camino a otros tres ladrones. Ayer cazaron a dos malandros cuando robaban un frigorífico”.³⁸

Luce evidente también la existencia de un estado de alerta que predispone y justifica ante la violación del derecho fundamental a la vida de los adversos a "la gente buena, honesta y pacífica" que enardecida es capaz de lincharlos. Tal parece indicarlo el titular que enuncia: “Los linchamientos. Defensa del ciudadano honesto”.³⁹

Esto pasa desde la prensa; fuera de las páginas grises este estigma se hace acto y se consume el exterminio masivo, que día a día, noche a noche, presencian nuestras calles y todo parece coherente cuando se consigue repleta la sección de sucesos en los periódicos mas

³³ El Nacional , 21 de Enero de 2006

³⁴ El Nacional, 5 de marzo de 2001: “Gustavo Jiménez Pocaterra, de Polar, expresó preocupación por los índices delictivos y dijo que aplauden cualquier acción que ayude a "librarnos de **las lacras** de las drogas y la inseguridad”.

³⁵ El Nacional, junio de 2001: “Ese muchacho Jimmy era tremendo choro, vinculado con el robo de autos. Incluso, su papá también era una **ratica**”.

³⁶ Últimas Noticias, 27 de enero de 2003: “Dos **aberrados** ultrajaron a una mujer de 40 años.”

³⁷ El Nacional, 1 julio de 2007: “Delincuencia diabólica”.

³⁸ Últimas Noticias, 03 de Noviembre de 2004

³⁹ El Nacional, 29 de agosto de 1999

demandados; páginas rojas que relatan la muerte de cientos para satisfacción de otros tantos. Es preciso decir que el proceso de exterminio masivo del que son víctimas miles de jóvenes venezolanos arroja con su velo de muerte también a los inocentes, así es como se "destruyen las diferencias y [se] presentan a los jóvenes en un universo indiferenciado: delincuentes" (Gingold, 1992: p.16).

2.- Joven riesgo y hip-hop desde la pantalla

En consonancia con lo anterior, también en los medios de comunicación audio-visuales parece ser una única imagen la que tiene cabida para referirse al los jóvenes hip-hoperos y a su cultura. Los famosos hip-hoperos son los que cantan hip-hop ganster o "malandreo", encerrándose toda la cultura bajo esta facción que muestra tan solo una, entre varias maneras de empalabrar lo vivido.

No parece casualidad esta especial selección por parte de los medios de comunicación, en tanto éstos parecen jugar un papel especialmente importante como obreros en la construcción social del miedo⁴⁰. Ciertamente si seguimos las reflexiones de Ulrich Beck (1998) con respecto a la *sociedad del riesgo* o lo planteamientos de Giddens (1997) acerca de una "inseguridad fabricada", encontraremos que sin duda el miedo puede devenir en acción en favor de la seguridad como desiderátum.

Siguiendo a Reguillo (2001) luce necesario cada vez más para los grupos sociales, "dotar a sus miedos de rostros reconocibles, ayudados en esta operación por los medios de comunicación especialistas en la denominación del mundo. Cuando el miedo tiene rostro es posible enfrentarlo, dicen los psicoanalistas" (p. 76). Es en este sentido que parece configurarse el trabajo mediático que difunde masivamente un mensaje en detrimento de este sujeto juvenil. Ya lo hablamos antes⁴¹, pero ahora parece preciso evidenciarlo como cuestión que aparece en el testimonio de estos muchachos sobre los que de forma indiscriminada, se posa un estigma totalizante ante la necesidad de un sujeto sobre el cual volcar los miedos.

⁴⁰ Además como asegura Tickner (2006): "El gangsta rap festeja la riqueza material que han acumulado muchos artistas negros y latinos, sus enunciados tienen el efecto de confirmar el orden social dominante en vez de condenarlo. En consecuencia, no debe sorprender el hecho de que esta sea la versión del hip-hop más visible dentro de la industria musical global". (p. 101)

⁴¹ Cfr con pag 16: "La palabra que quita el "ser" humano: Marco Referencial".

De allí que en los medios de comunicación siga construyéndose un estigma que consolida a una imagen de violencia asociada al Hip-Hop, indistinguible ya de la práctica homogeneizada de jóvenes varones de barrio. En el siguiente relato se trata de ilustrar esta situación:

El 10 de junio de 2008 la cadena televisiva RCTV, presentó en su programa Alerta, una emisión titulada Código Rap, en ella se entrevistó a los grupos Candelaria Family y Santos Negros, entre otros, y la entrevista estuvo muy relacionada a la reciente muerte en tarima del MC Kraken.

Estos muchachos manifestaron su dolor por la muerte del que fue su amigo y hablaron de la cultura Hip-Hop. Esta entrevista fue puesta al aire junto a otra hecha a un MC retirado, quien fue víctima de un tiro mientras estaba en tarima; se mostró además un hombre encapuchado con varias armas en la mano cantando canciones de Hip-Hop y otro sujeto drogado, llamado "Parampa", que a duras penas dio forma a algunas rimas, todo ello con imágenes de violencia, tiros, peleas, etc.

Bajo esta forma se encerró el "Código Rap" que fue visto por muchos desde sus casas y tal como algunos de mis familiares que miraban el programa conmigo, fruncían el ceño y se asombraban de tan espantosa práctica juvenil. "Alerta" era el título del programa y en alerta quedaron los expectantes luego de presenciarlo.

Sin embargo, los protagonistas de esta historia se indignaron al ver lo que se había hecho con sus testimonios y esto por supuesto, quedó para la gran cadena televisiva oculto en un gran silencio publicitario...De allí que el portal Web de Hip-Hop venezolano www.tuhiphop.com, haya fungido como un medio de denuncia ante tal situación. Allí el 23 junio 2008, el redactor de un artículo, Dj LG declara:

"Parte de la comunidad Hip-Hop de Caracas se congrego el 20 de Junio en el Tiuna el Fuerte para brindar apoyo al MC fallecido KRAKEN.

Su familia junto a los grupos Candelaria Family, GCK, La Zaga, IDO Family, Infamia, MC Karma quienes constantemente compartían tarima con Kraken ofrecieron sus mejores temas y palabras.

Transmisión en vivo por Ávila TV presentado por Splinter y La Mente.

Denunciando públicamente la mala labor de ALERTA "Código Rap" difundido el

pasado 10 de Junio por RCTV. En este programa señalaban la cultura como puros malandros en un programa basado en un engaño a varios MCs con supuestas entrevistas y luego difundidos con imágenes de recojelatas, personas armadas y gente bajo sustancias. No se vio ningún graffitero, bboy, o dj en el programa cosa que es extraña porque el rap tiene varios elementos derivados de la cultura Hip-Hop. Que imagen tratan de vender, entiendan que el Hip-Hop es cultura. No mas violencia en la sociedad, saquen ese tipo de programas violentos del aire. Violencia genera violencia, y de eso no queremos nada. (...).

Su madre ofreció unas palabras al público agradeciéndoles su apoyo. Kraken se vaciló el concierto desde arriba!” (DJLG, 2008).

Hay un evidente discurso disidente ante el que trata de imponérselos, ante ese *otro* que los narra. En el Hip-Hop vemos como el narrarse se presenta como posibilidad patente para estos jóvenes y como propio sentido de la cultura.

La respuesta al otro que estigmatiza, la denuncia a una sociedad que se empeña en llamarlos sujetos de riesgo, surge como un gemido insistente cada vez en más en los jóvenes de nuestros barrios, quienes desde una impresionante lucidez, reconocen la cantidad de barreras y discriminaciones a las que esta siendo sometida su generación, su raza y su clase. Estos son los mismos que insisten en la necesidad de la fuerza de la lírica y la música en el Hip-Hop, que resulte en una suerte de dinamita que implosione las barreras.

De tal forma, ha quedado claro cómo desde los medios de comunicación, se configuran imágenes de los jóvenes en general y de los implicados en la cultura Hip-Hop en específico. Imágenes de alteridad que desde *otro* se posan sobre estos jóvenes hip-hoperos y que desde ellos consigue una respuesta que delinea una peculiar relación de alteridad, que se hace posible en la palabra *in-vertida* en el mensaje del Hip-Hop.

Finalmente, no cabe duda de que es patente la desestimación por la vida de aquel que es considerado “malo”. En este sentido “una socialidad urbana fundada en la mitología de una alteridad amenazante no puede realizar la democracia, ni darle juego a la necesaria pluralidad que la sustenta” (Reguillo, 2001: p 81). Es así que el discurso que se enarbola a partir de allí, configura el odio que desde distintos sectores (desde figuras públicas hasta ciudadanos comunes) parece conducir las acciones que se ejercen violentamente en contra de jóvenes

varones de barrio, que siendo o no culpables resultan víctimas de quienes los señalan como victimarios. Ante esta realidad aplastante de violencia y exclusión surge un discurso que toma lugar en la cultura juvenil Hip-Hop en la que ese encuentran implicados los jóvenes de los barrios caraqueños, a través del cual ellos buscan y consiguen mostrar-se y entender-se desde un Sentido Proxémico, que los dispone tras la máscara de un “nosotros” y un Sentido Humano insistente que se constituye desde sus testimonios de vida.

CAPÍTULO V

NOSOTROS Y LOS OTROS COMO NOSOTROS: ACERCA DEL SENTDO PROXÉMICO

*El otro en cuanto a otro no aquí un objeto que retorna nuestro
o que se convierte en nosotros;
al contrario, se retiene en su misterio (...)
todo su poder consiste en su alteridad (...)
le reconocemos como semejante a nosotros y al mismo exterior:
la relación con otro es una relación con un misterio*

Levinas, E (1993: p116-130)

En la interpretación de los testimonios de muchachos insertos en la cultura juvenil Hip-Hop, plasmados en sus entrevistas, canciones y conciertos, emergió la categoría “Tribalización e identificaciones” y sus sub-categorías (“Nosotros- El Crew”, “Nuestro lugar: el barrio y la calle”, “Nuestra apariencia”, “Entre nos-otros” y “Asumir-nos: experiencia ética”), como expresiones del “Sentido Proxémico” insistente desde la palabra y vuelto acción en lo cotidiano.

1.- Tribalización:

Ser joven en la vida que discurre en un barrio caraqueño, es una experiencia peculiar y un primer elemento aglutinante como mundo-de-vida⁴² compartido en tanto escenario. No obstante, los caminos en la construcción de formas-de-vida⁴³ e identificaciones llevadas a cabo por los muchachos que habitan los barrios de Caracas son diversas, y dan cabida a la

⁴² “El mundo-de-vida popular venezolano está constituido (...) por un sistemas de significados sostenidos sobre prácticas – practicaiones- comunes a todos los convivientes del mismo, sostenidas a su vez por una practicaión primera de la que todas las demás reciben el sentido y que actúa como centro dinámico de organización que conforma como mundo total la vida de la comunidades populares venezolanas. Esta practicaión primera conformadora del mundo-de-vida es la relación convivial de tono matricentrado afectivo.”(Moreno, A, 2006: p. 147)

⁴³ “La forma-de-vida, por lo tanto, constituye una totalidad praxica, vivencial, conceptual, incluso semántica en cuanto que es una manera de dar significado al mundo que viven los sujetos, un modo de existencia, un estilo vital, un sistema concreto de condiciones de vida, una forma de interactuar en la sociedad, una manera de hacer, una actualidad y posibilidad de ser, el discurrir de un proceso en tiempo” (ob cit: p 146).

heterogeneidad de un sustrato común. De tal forma se evidencia una heterogénea producción del (de los) nosotros, que se manifiesta en las diferentes agrupaciones solidarias de jóvenes en torno a peculiares “afinidades electivas”, entre las cuales podemos conseguir al “Hip-Hop” haciendo frontera con otras culturas juveniles de barrio. Recordemos las palabras de Bambino quien decía en su entrevista ante la pregunta “¿Qué es para ti ser hip-hopero?”, “*Es mi estilo de vida, es lo que hago cada día. Y en cualquier barrio*”. De este modo, la idea de Tribu hip-hop comporta entonces, en su devenir nuevos sentidos, una posibilidad de *hacer y re-hacer* lo social, en la convivencia de jóvenes afines en experiencias e interpretaciones.

A su vez también tienen lugar las diversas maneras de hacer Hip-Hop dibujando fronteras entre ellos mismos, en el “lugar” prestado a los jóvenes por este movimiento cultural. De tal forma conviven en un “nosotros” (los jóvenes Hip-Hop) diversas maneras de interpretar-nos, o estilos temáticos claramente diferenciables a saber: el Hip-Hop conciencia y el Hip-Hop gangster/hardcore, el Hip-Hop el místico, entre otros.

Veremos en este apartado cómo se vislumbra pertinente la apropiación del término “tribu” destacado por Maffesoli para interpretar a estos jóvenes vinculados en “Crews”, “grupos” y estilos, frente a otros muchachos como ellos o que alguna vez fueron ellos, pero que ahora no son sino ajenos (Tukis, Malandros). En razón de todo esto referiremos acá al “Sentido Proxémico” pues, siguiendo a Maffesoli (2004) “la proxémica remite esencialmente “a la fundación de una sucesión de <<nosotros>>, que constituye la sustancia misma de toda socialidad” (p.242).

2.- Identificaciones: Ser-persona bajo la máscara del Hip-Hop

En este sentido los jóvenes hip-hoperos como *personas*, no ya individuos por su explícita tendencia *socialidista*, consiguen formar al tiempo parte de la tribu (el crew, el grupo) y de la masa (los jóvenes de barrio), del segmento y del todo heterogéneo. Así al ser lo social una entidad que trasciende, atraviesa y hasta disuelve a los individuos en la corriente misma de la socialidad, éstos quedan expuestos y constituidos en la exterioridad del reconocimiento colectivo de las personas, de los rituales cotidianos, los lugares y prácticas masivas identificadoras, en la entidad de las tribus y las masas. (Puerta, 2004). De allí que “hay un deslizamiento del individuo de identidad estable ejerciendo su función dentro de los

conjuntos contractuales, a la *persona* que desempeña papeles dentro de tribus afectuales” (Maffesoli, 2004: p. 36). De allí que no hablemos de identidad, sino propiamente de identificaciones, refiriéndonos a la máscara que se asume en el seno de un grupo y que expresa al tiempo diferenciación (frente a los otros), uniformidad y conformidad (ante el grupo).

Es así que la tribalización de la que son parte los muchachos implicados en la cultura juvenil Hip-Hop, por un lado, claramente los diferencia de otras tribus urbanas juveniles de barrio⁴⁴, como “Los Tukis”, “Los Regueatoneros” o “Los Malandros”, con intereses y prácticas cotidianas distintas ante un mismo mundo de vida; y por el otro, les brinda la posibilidad de colocarse una identificación que posiciona un sentido de vida compartido-electivo, en formas objetivas-cristalizadas de la cultura como los ritos (saludos, reuniones, etc.) o el hábito-*habitus* (la vestimenta), por ejemplo, etc.

2.1.- Nosotros- el crew, el grupo:

La formación de grupos en el Hip-Hop no es más que la manifestación de un tipo peculiar de socialidad juvenil del que nuestro tiempo esta siendo testigo. En los diversos acercamientos que fueron posibles durante nuestro proceso de investigación, pudimos darnos cuenta de una manifestación social que nunca pasó desapercibida, esto es la existencia del “grupo”, primeramente como estructura de acogida en esta cultura juvenil. Norris, Yoiner y Fly al hablarnos de su comienzo en el Hip-Hop nos contaban:

Bueno, yo tenía muchos amigos raperos ya, y bueno, yo como me la pasaba con ellos escuchaba lo que ellos escuchaban y me empezó a gustar, la verdad que al principio no me vestía ancho ni rapero ni nada sino que simplemente me gustaba la música, me gustaba lo que es esto, escuchaba a mis amigos que eran buenas letras, que plasmaban... dejaban mensajes ¿entiendes? Entonces de ahí fue que me empezó a gustar más el Hip-Hop y me metí en la cultura, en general... (Yoiner).

Bueno, yo comencé con el Hip-Hop, a raíz del baloncesto, yo jugaba básquet y, un día, o sea yo veía todos los partidos de básquet que pasaban en

⁴⁴ El estudio de Malandros, ha sido ya avanzado por diversos investigadores venezolanos con importantes publicaciones (Moreno, Briceño León, Zubillaga, entre otros). Sin embargo parece interesante dar cabida en el espectro de trabajos que versan sobre el joven de barrio, a lo referente a sus expresiones culturales y asociativas que, como el Hip-Hop, puedan dar visos de alternativas latentes a la violencia y por su parte remover la tematización de la que pueden estar siendo objeto estos sujetos.

televisión y siempre ponían rap así de fondo y empecé a escuchar y a escuchar, y o sea, me gustó la fusión pues, lo que es el básquet con el rap, entonces, por lo menos en la cancha poníamos radio con música pues, puro rap, así toda la tarde... (Fly).

Los mismos de Los Próceres, éramos muchos. Es que antes todo lo que era este sector de aquí, lo que es la parroquia Antímano, con la gente de La Vega, éramos una tribu. Éramos demasiado y se unía la gente de San Martín a veces, y se iba todo ese combo para Los Próceres... éramos los mismos pues, demasiada gente (Norris).

Es claro entonces que cuando estos muchachos nos hablaban de sus orígenes como participantes de esta cultura juvenil, generalmente referían a un grupo conformado en torno a una afinidad musical y a un sitio de coincidencia (la calle) que daba lugar a sus encuentros. Siguiendo el recorrido de sus testimonios, podemos ver como estos encuentros los pusieron progresivamente, en contacto con otros muchachos quienes constituían sus “crews” o sus grupos.

Es preciso aclarar llegado este punto, que la figura del grupo desde la cultura Hip-Hop tiene dos dimensiones, la primera es el “crew”, que se refiere a la comunidad de grupos, es decir, son grandes conglomerados que reúnen los “grupos” de Mcs, breakdancers y graffiteros de uno o varios sectores, los cuales confluyen en plazas, parques o bulevares, para mostrar sus habilidades de composición, improvisación, baile o graffiti.

Una segunda dimensión, es lo que ellos llaman propiamente un “grupo”, en el cual dos o más muchachos se reúnen para componer sus canciones o ensayar los pasos del breakdance. Sin embargo, muchos jóvenes escogen componer solos sus canciones; no obstante forman parte de algún crew, ya que esto les da la posibilidad de mantenerse en contacto y de alguna manera ser respaldado por otros dentro de la cultura.

Bajo estas dos dimensiones, estos jóvenes desarrollan un sentido de pertenencia grupal y lo que podríamos denominar una ética propia, en tanto conciben el Hip-Hop como una forma de vida. Entre otros, Jesús, de la agrupación “Instituto Libertad” ha respaldado esta afirmación:

“Bueno, cultura yo lo diría porque más que un simple género de música, es una forma de vivir.”

La figura de “tribu” propuesta por Maffesoli⁴⁵, nos habla precisamente de la existencia de grupos, permanentes o transitorios, los cuales desarrollan una serie de prácticas sociales y culturales que posibilitan el surgimiento de una ética propia, y en este sentido, nuevos valores. En estas peculiares formas sociales la cuestión primordial es el presentismo que discurre en el existir de la tribu, es decir, el presente-instante como “ámbito espacio-temporal que permite compartir difusamente, crear lazos afectivos, sentimientos, solidaridades y reconocimiento” (Bracho, 2004. p. 233) y como revelaremos en los apartados posteriores, el instante resulta para los jóvenes Hip-Hop la medida del tiempo de la vida por excelencia.

De allí que pueda decirse que los jóvenes implicados en la cultura juvenil Hip-Hop dan lugar a un sentido de pertenencia tribal (Maffesoli, 2001), desde esta movida urbana desplegada a partir de una opción cultural compartida o una “forma de afinidad electiva”.

Es preciso entonces aclarar lo que se quiere decir en este trabajo, la constante referencia a los jóvenes *implicados* en la cultura juvenil Hip-Hop. Se trata entonces de muchachos que se juntan tras la máscara dispuesta en este movimiento cultural, para erigirse desde allí como personas que conjugan bajo esta forma-de-vida, un sentimiento de pertenencia cuando forman grupos de rap, graffiti o baile, insertos a su vez en los llamados “crews”, agrupaciones en las que se constituyen ante todo redes horizontales y tras las cuales tiene lugar una simbiosis afectual, esto es tal y como lo define Maffesoli, una organización tribal. Bambino en su entrevista nos habló de esta forma de agrupación juvenil que tiene lugar en la cultura Hip-Hop:

Inv.: ¿Y tú te uniste a algún crew o algo así?

Bambino: Sí principalmente estaba en el crew de Parque del Oeste, ahí fue pasando el tiempo y se desintegró el grupo y de ahí salimos hacia Pinto Salinas. En Pinto Salinas era el mismo nombre pero era algo de más nivel, pasó el tiempo en el 2006 se separó quedaron dos integrantes y Ido Family, yo pertenecía al grupo de Ido Family, de ahí me salgo y ahorita estoy en el crew que se llama crew Bombo, que está sonando ahorita, bien bueno.

Inv.: ¿Y qué consigues tú cuando te metes en estos Crew? ¿Por qué te gusta pertenecer a un Crew?.

⁴⁵ Se refiere a esto con especial atención en su libro “El tiempo de la tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas”

Bambino: O sea uno puede conseguir muchas cosas, pero lo que uno busca es una unión y que no haya falsedad, aunque siempre sale uno. Siempre sale uno que se sale de lo que es la amistad, lo que es la unión, lo que es un grupo, y yo siempre he dicho que un grupo es como un matrimonio...

Inv.: ¿Cómo es eso?

Bambino: Hasta la muerte. Sea para lo que sea en cualquier problema, siempre tratando de hacer cosas que sean benéficas para el grupo y para todos. Si yo surjo y yo esté ahí montado, trato de hacer para que otros, y cuando ese esté ahí montado también que trate de hacer que otro del mismo gueto se monte también.

Inv.: ¿Guetos son el mismo crew o se refieren a tu barrio...?

Bambino: El mismo crew que puede estar en el barrio. Eso se le llama güeto, la misma familia.

Hay varias cosas que resaltar acá, en primer lugar que estas formaciones sociales no tienen un carácter permanente, como pareciera cuando Bambino dice “hasta la muerte”, lo que en realidad se nos muestra es que hay un constante reagrupamiento a partir del interés común por el Hip-Hop, como aparece en la historia que nos relata Bambino y su paso de un crew a otro en el transcurso de los años. Sin embargo persiste en ellos la inclinación por “ser parte de”. Esto es a lo que Maffesoli llama, paradójicamente, “arraigo dinámico: se pertenece por entero a un determinado lugar [grupo o tribu], pero nunca de manera definitiva” (2000, p. 41).

Además puede vislumbrarse una especie de solidaridad entre los miembros del grupo fundada en el afecto, el compromiso y apoyo mutuo. De allí que estos muchachos siempre se refieran a sus grupos como su familia o sus hermanos; Rudy, de la agrupación Hermandad Negra y Afgar lo expresan en sus palabras:

“ Y siempre estamos juntos pues, para apoyarnos, para darnos consejos, para decir lo que vamos a hacer, para cuidarnos, nos cuidamos todos juntos, nos la pasamos juntos, para donde vamos siempre estamos juntos y somos hermanos pues”.(Rudy)

“Ya cuando hay un grupo hay una unión. Por lo menos, de mi parte, -no te puedo hablar de los demás porque no sé cómo viven ellos, no sé cómo se

desenvuelven ellos. Te voy a hablar de mi grupo- en mi grupo existe la confianza y el “Párate firme conmigo” (Afgar)

Vemos entonces como la integración del grupo se nutre de la solidaridad y afectividad que experimentan sus miembros, en palabras de Maffesoli “la ayuda mutua bajo sus distintas formas, es un deber, piedra de toque del código de honor, a menudo no dicho, que rige el tribalismo”. Esto se manifiesta en muchos casos a través de ritos, uno de éstos puede vislumbrarse en el saludo que estos muchachos ejecutan, así lo explica Bambino:

Hay algo que cuando uno se saluda uno se da la mano y se da el puñito (...) Ese puñito es el corazón de uno, al que uno considera que es amigo de uno. Entonces hay algo que cuando tú das la mano y das el puñito te abren la mano y cuando uno abre la mano son personas que a uno le interesan.

Como vemos en este ejemplo el sentimiento afectivo se consolida en el seno de la cultura juvenil Hip-Hop como expresión de una afectividad implícita en el acto de “chocar los puños,” donde éstos simbolizan el corazón que se entrega al otro como señal de amistad, como lo explica Bambino, afianzando así el sentido de pertenencia y por ende la existencia de los grupos.

2.2.- Nuestro lugar: El barrio y la calle

La cultura juvenil Hip-Hop se tribaliza en el entender-se en un espacio compartido. Allí, como veremos más adelante a profundidad, la calle se erige como un “lugar” y denota lo *real* y verosímil de la palabra. En esto parecen coincidir una Canción de Idofamily, el testimonio de Blue y el de Yoiner :

-Gracias a la gente de los barrios y de la calle/ que me dan fuerza para seguir cantando canciones reales. (Canción de Idofamily)
-El ser Hip-Hop es todo pues, un elemento que está en la calle. (Blue)
-El Hip-Hop es muy de la calle. (Instituto Libertad)

Además, el barrio, zona de pobreza y altos niveles de violencia, funge como entorno espacial en el que se sitúan estos grupos, donde se fermentan las imágenes de la vida y de la muerte y sus interpretaciones. Cuando estos jóvenes señalan al principio de sus presentaciones la localidad a la que vienen representando (Carapita, Caricuao, La Vega, Pinto Salinas, etc.),

parecen estar anunciando un primer elemento común entre ellos y aquellos que los escuchan, para la fundamentación de un “nosotros que vivimos un barrio”. Haciendo una analogía podríamos decir que el ser de barrio se muestra a los otros como el emblema de rango de un guerrero, de modo que decir “vengo de barrio” *quiere decir* “sobre-viví el barrio”, de allí que haya una especial legitimidad dada a esta experiencia de vida como fundamento compartido. Una canción de Área 23 canta lo siguiente:

Gente de barrio buen corazón y un mundo que late/ gente que lucha en no querer que sus esperanzas las maten/ personas que combaten en la calle a diario/gente que sí quiere vivir/mi gente de barrio que no sufre de arrogancia/ el trabajo, una fragancia que a mi gente distingue/ la lucha del guerrero aquella que no se finge y no se puede fingir/ gente de barrio dispuesta a compartir/ a sus sueños conseguir y una mejor vida vivir. (Canción: Gente de barrio)

Este ser de barrio es portado con orgullo, de modo que la zona de la que provienen les concede para con los otros, respeto. Así lo dicen en su canción “Somos lo que Somos”, Norris y Tato:

Tato

Muchos critican y hablan/ y no toman en cuenta qué somos/ no se saben que mi liriqueo son letras mezcladas con plomo/ Somos gente seria/ de estilo, portamos buen gusto/ rapero de barrio y de calle/ con flow del real y del justo.

Norris:

Sigue esta mente demente cantando las cosas que pasa a diario en su barrio/La vida es un diario que nunca termina/ La misma rutina de siempre/Así es como somos mi gente /Así es como somos mi gente/Somos ejemplo a seguir para muchos /asiduos a nuestra cultura/ Somos Hip-Hopper con clase, con base, / moviendo literatura.

Sin embargo el Hip-Hop en Caracas ha permeado en otros estratos sociales. Algunos muchachos de clase media o “del este”, asumen ser parte de esta cultura juvenil. No obstante para algunos muchachos hip-hoperos de sectores populares, el “ser de barrio” da un valor y certificado a la letras, inalcanzable por quien no tiene la vivencia del barrio, siguiendo la analogía del guerrero y la canción de Área 23 que antes referíamos, quienes no son de barrio no pueden fingir el testimonio de una lucha que no han librado. Veamos como MC Ardilla y Biacucci plasman este sentir en sus improvisaciones en contra de un muchacho que se dice hip-hopero pero vive en una urbanización de clase media-baja:

Tu sabes que tú eres pura mentirilla (...)/tu para mi no mi no eres un rapero/eres un fantasma/ un tipo que le tira a los barrios del pana/ entonces métete a metropolitana(...)/ Mi malandreo es real/ tu malandreo es ficticio/ tu solamente vives en un edificio. (MC Ardilla)

Mejor sigue tu con tu rap de libro / que aquí en Caracas somos testigos del peligro/ este repertorio se saca de las calles/ no de las páginas de un libro. (Biancucci)

Para algunos hip-hoperos de barrio el rap que hace el muchacho que vive en una mejor zona o simplemente en una urbanización, no es auténtico porque no es producto de la cotidianidad que se vive en la calle y todo lo que ésta lleva consigo, por eso se tildan sus líricas de mentiras. En virtud de esto algunos han establecido una frontera entre los hip-hoperos del “este” y los del “oeste”, donde se entiende que los primeros viven en municipios donde los canales institucionales funcionan para brindar una mejor calidad de vida y los segundos no. Es claro que esta división que asume que los del este no son de barrio y no viven una realidad dura de violencia y pobreza y los del oeste sí, es poco precisa e ignora que la realidad que vive nuestra ciudad es más compleja y que la violencia y la pobreza están diseminadas en distintos niveles y sectores. Sin embargo estas fronteras entre grupos de zonas distintas existen y así nos lo cuentan los muchachos de Hermandad Negra:

Marcel: Ajá bueno, esa es otra cosa, que hay dos barreras aquí de Hip-Hop. El Hip-Hop del este no pasa para el oeste, ni el Hip-Hop de oeste pasa para el este.

(...)

Inv: Ahorita ¿Qué pasa si ustedes van a tocar al Este?

Ronald: Si podemos tocar en el este ¿Comprendes? Sino que si lo está organizando la gente del Este, no va a invitar a alguien del Oeste. Igual que si alguien del Oeste... Nosotros podemos invitar porque nosotros no tenemos problema con eso, pero otros a lo mejor no los invitan.

Marcel: Si tenemos un evento en el este, nos invitan por x causa. Entonces la gente del Oeste, por envidia o no sé porque, comienza a criticar a nosotros porque nos montamos en el Este a cantar Hip-Hop. “No, que estos son unos sifrinós...”. No tiene nada de malo si.... El mundo de naturaleza es un mundo desequilibrado, hay ricos hay pobres, hay de todo un poco. Ellos no tienen la

culpa de que nosotros seamos pobres, y nosotros no tenemos la culpa de que ellos sean ricos. Entonces uno tiene que complementar las cosas.

En razón de estas divisiones los “crews” se han formado con el tiempo bajo esta percepción, de modo que existen algunas diferencias y se establecen ciertos límites entre las agrupaciones de muchachos del este y del oeste. De esta manera aun cuando algunos jóvenes no están de acuerdo con esta dinámica son parte de ella.

2.3.- Nuestra apariencia: La vestimenta del excluido.

Un sentido subjetivo de la acción social que se inaugura en el Hip-Hop, se objetiviza en los productos de esta cultura juvenil, entre ellos la vestimenta. Esa manera de vestir configura un marco interpretativo con el cual el otro me puede mirar. De este modo “el vestido (...) está investido de una función identificadora [y dota] de una pertenencia a una colectividad” (Maffesoli, 2000: p. 40). Como práctica de identificación tribal, la ropa del hip-hopero busca la atención del otro, pero no de una manera superficial: “aquí estoy”, sino implicativamente profunda: “mírame”⁴⁶. Así se muestra en palabras de Leiker (a.k.a Boston) del grupo, Instituto Libertad:

En cierta parte si hay un deseo de llamar la atención, porque sino las personas no se darían cuenta de lo que nosotros queremos decir. No llamar la atención hasta un punto en el que uno... en el que te vean y “Eje, ¿Qué pasó? ¿Cómo está la cuestión?” o “Mira, este es el chamo que se viste ancho”. Yo creo que el objetivo de esta vestimenta, o por lo menos el que nosotros le queremos dar, es ese llamar la atención de las personas y que se den cuenta de lo que uno quiere hacer así no nos conozcan, o no compartan los mismos ideales, nada más con la mirada se den cuenta de lo que uno trata de hacer. (Leiker)

Es pues que el hábito y el *habitus*⁴⁷ se conjugan, en tanto trabajo realizado sobre el cuerpo, de modo que para ellos vestir de una manera induce a un determinado modo de vida,

⁴⁶ “Hay miradas que buscan otras miradas, sin deshacerlas e inauguran encuentros”(Skliar).

⁴⁷ “El habitus se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir” (Bourdieu, 1972: 178).

designando una forma de ser grupal-tribal más allá de una escogencia individual. La vestimenta de los hip-hoperos se convierte en un signo de reconocimiento frente a otros grupos de muchachos contemporáneos.

Es por ello que la ropa en el Hip-Hop parece un elemento indispensable de identificación. Sin embargo en el entendido de estos muchachos, "vestirse ancho" no parece ser lo que define exhaustivamente o delimita esta movida cultural, sino que con la asunción de una apariencia el individuo se asume como parte de la cultura, volviéndose así "receptáculo de sus contenidos sociales" (Maffesoli, 2000). Para ellos resulta más bien ofensivo hacer una asociación directa entre el vestir y "la esencia del Hip-Hop". El grupo Instituto Libertad tiene una canción particularmente interesante, en lo referente a este binomio hábito-habitus, titulada "Roperos". Fly nos explica:

Inv: ¿Qué son...? ¿Quiénes son roperos?

Fly: Aquellos que - ¿Cómo le explico? – que... no le voy a decir que es el que se viste ancho, ni el que usa la cadena, ni que el que usa los zarcillos, le voy a decir que es el que usa los zarcillos, el que usa las cadenas, el que se viste ancho y cree que por eso es rapero, ¿entiendes?

La insistencia en no limitar la cultura a lo que cubre sus cuerpos, tiene que ver también con una diferencia para ellos fundamental que va por debajo de la ropa, y que pone distancia entre ellos y otros que lucen parecidos a ellos, esto es, que esos otros carecen del "sentido de realidad"⁴⁸, por ejemplo los reggetoneros o "los roperos". Así lo asegura Marcel del grupo Hermandad Negra en su entrevista y los muchachos de Séptima Raza en una canción explican cual es el fundamento de esta distinción:

la ropa no es lo que hace al rapero ni nada, lo que hace al rapero es las letras, las vivencias, ser real, la expresión... el modo de actuar (Marcel)

compararán su pantalón ancho y su bling bling⁴⁹ / con el cuaderno que lleva en el brazo el MC sin ropa que lucir/ manos gastadas por el lápiz dirán más que ese disfraz de rap que ya les queda grande./ No me quejo de que se disfracen/ cada quien con su complejo sabe qué hacer con tal de sentirse alguien./ Me quejo porque en su intento de tener una imagen/ han degradado el concepto de este arte.(Canción: ¿Dónde rapearán los niños?. Séptima Raza)

⁴⁸ Sobre esto se hablará en profundidad en el apartado "Experiencia de la calle y verdad en la lírica" (p.78).

⁴⁹ El Bling Bling es una forma de vestir caracterizada por la ostentación con el uso de joyas lujosas y brillantes.

No obstante, la coincidencia en el vestir entre los muchachos hip-hoperos, además de ser un elemento de reconocimiento grupal, viene instaurada desde una tradición puesta en relevancia de forma compartida, que tiene que ver con los "subalternos" de otras latitudes. Así nos lo cuenta Boston:

Inv: ¿Qué significa esto de vestirse ancho? ¿Por qué se visten así? ¿Por qué dentro de la cultura del Hip-Hop se visten así?

Boston: Puedo echar un pequeño cuento ¿no? Las raíces del Hip-Hop datan de África, y las personas que comenzaron a hacer esta música de pregunta respuesta, de contenido que se rima, todas estas personas eran personas muy pobres esas personas eran grupos de personas o familias muy grandes... las personas que utilizaban un tipo de vestimenta y salían a la calle a hacer este tipo de música regresaban con el sustento, ellos podían colocarse ropa pero nada más tenía para él, y esta ropa la vendría heredando la siguiente generación, sus hermanos. Y a la final todos esos niñitos andaban por ahí con ropas del hermano grande y entonces las grandes industrias de la moda se encargaron de que esto fuera un estándar en lo que es la vestimenta... y que se comercializara esa cuestión, porque nosotros nos vestimos anchos es porque las personas de las industrias hicieron la ropa así...

Inv: ¿Y ustedes porque asumen esta manera de vestirse?

Boston: Bueno primero, por gusto. Evidentemente porque me gusta vestirme de esta manera, fue que lo adopté. Y segundo, (...) me gusta porque puede convertirse en una herramienta para que las personas se den cuenta de lo que uno quiere expresar sin la necesidad de hablar.

La industria musical y de consumo como muy bien lo señala Boston, ha tenido que ver con la adopción de esta particular estética dentro de esta cultura juvenil. Tickner (2006) explica que la representación del Hip-Hop por parte de la industria musical ha variado con el paso del tiempo, incluyendo nuevos actores como target de sus productos. Es así como, entre finales de los años 80 y comienzos de los 90, primero en los Estados Unidos y luego en el resto del mundo, el rap pasó de tener una aproximación comercial asociada a una práctica exclusivamente afroamericana; a poner de relieve el gueto y la experiencia cotidiana de la violencia, la pobreza y la discriminación, como cuestión fundamental. Una de las consecuencias de esta adaptación fue que "al venderse [el Hip-Hop] como una expresión cultural propia del gueto, pudo incorporar a los grupos latinos, cuya vivencia de la marginalidad era similar a la de los afroamericanos" (p. 101).

En todo caso, podemos ver en lo que Boston nos cuenta, que los muchachos implicados en la cultura juvenil Hip-Hop en Caracas de alguna manera localizan la vestimenta, resignificando y dotando de sentido, desde su propia experiencia y lugar, lo que les viene dado a través de redes de consumo en un mundo globalizado. Siguiendo a Tickner (2006):

La red de Hip-Hop constituye, en gran medida, un producto de la comercialización y la difusión de este género musical por los circuitos globales capitalistas, los cuales producen una mercancía homogeneizante y desnaturalizada respecto a la expresión cultural «original». Sin embargo, esa tendencia se ve parcialmente contrarrestada por las prácticas de reapropiación y vernaculización efectuadas por distintas comunidades locales en función de su respectivo contexto social, cultural, político y económico. En consecuencia, los imaginarios culturales del Hip-Hop atraviesan los espacios geográficos, se rearticulan con experiencias cotidianas locales y participan en la construcción de sentimientos colectivos de pertenencia e identidad. (p. 106).

De modo que la identificación con jóvenes de otras localidades que pasaron por cosas similares a las que ellos han pasado, como la pobreza por ejemplo, instaura desde el vestir un sentimiento de solidaridad, reconocimiento y pertenencia. De forma que, “esta uniformidad en el aspecto, permite una mejor consistencia para enfrentarse a las adversidades” (Maffesoli, 2000: p. 39) en tanto ellos sienten para sí este apoyo y seguridad que brindan a otros, en razón de un modo no solo de lucir sino de vivir, en común, a partir de una afinidad electiva.

2.4.- Entre nos-otros:

La cultura juvenil Hip-Hop no es de manera alguna pura uniformidad, dentro de ella tiene también cabida la diversidad, que se manifiesta cuando en su seno, tienen lugar diferentes disposiciones de la palabra, al parecer lejanas o separadas. Es así que en ella se nos presenta una efervescencia grupal, dentro de la cual emergen múltiples efervescencias; es allí

donde tienen lugar dos tendencias diferenciadas por ellos mismos, el Hip-Hop conciencia y el Hip-hop gangster o hardcore⁵⁰. El Hip-Hop conciencia lleva consigo la denuncia, la protesta y la propuesta frente al mundo de vida en el que se circunscriben estos jóvenes. Por su parte el Hip-Hop gangster está caracterizado por la agresividad contenida en la palabra para describir las situaciones que a estos jóvenes les ha tocado vivir.

A pesar de las diferencias, ambos estilos confluyen en una necesidad de denuncia, protesta y en un carácter aleccionador del discurso, desde el rap conciencia se busca “*hacer ver al mundo la verdad*” (Instituto Libertad), “Perseverar en lo bueno” (Blue), mientras que el rap gangster funge como una especie de advertencia – a modo de consejo- fundamentada en la experiencia de un mundo de muerte⁵¹.

Es así como tiene lugar la proliferación de la diferencia en la diferencia, esto es la posibilidad que dentro de una misma cultura con claves de reconocimiento precisas (claves de sentido, simbólicas y finalmente grupales), pueden convivir dos tendencias.

Sin embargo independientemente del estilo que escojan estos jóvenes y la diversidad de sus palabras, confluyen en los mismos toques y de seguro viven día a día la misma realidad del barrio. Además tienen la oportunidad de escuchar y ser escuchados por esos otros jóvenes que de no ser por este recurso cultural, podrían (o no) ser sus victimarios o sus víctimas. Es a esto a lo que nos remite la historia de muchachos como Afgar o Jimmi, antes malandro y tuki⁵², respectivamente. Así es como Jimmi lo cuenta:

Inv: Y ¿Cual es la diferencia que tú ves entre ese tuki que tú eras y como es ahora?

Jimmi: La diferencia es que... yo siento que demasiada diferencia hay. Porque mira ve, tuki no es porque es que sea malo, estar en ese mundo, porque cada quien hace de su vida lo que quiere ¿me entiendes? Tuki es un mundo donde yo lo he vivido que también hay una gran diferencia que yo he

⁵⁰ Bajo estas dos tendencias reconocidas por ellos, podrían diferenciarse múltiples interpretaciones que configuran una variedad de enunciados que intuyo pueden referirse a lo místico-religioso, lo expresamente político, estético, poético, global, nacional-local, reivindicativo, entre otros. De allí que una aproximación a la tipificación de los *géneros discursivos* (Bajtín, 1999) presentes en las canciones Hip-Hop, parece interesante a los fines de un estudio posterior.

⁵¹ Cfr. p. 57 : “Matarnos los unos a los otros”

⁵² Los Tukis son también agrupaciones juveniles de barrio, que visten con ropas muy pegadas, usan gorras de visera amplia y se especializan en el baile de la Changa, entre otras cosas. Jimmi asegura “Tuki (...) eso es una moda pues, para mí es una moda que ha durado bastante tiempo. Es moda y al final moda se acaba rapidito, cultura es cultura y moda es moda. Así como el reggaetón, el reggaetón es una moda”.

tenido muchos problemas, me he caído a puñaladas, he estado en eventos que... la moda de la robadera de gorras, las nike que eso estaba muy puteado por la radio, me las pasaba con los cotorros de aquí de El Paraíso, también en eventos que si cayéndome a puñaladas que sin con este con el otro, entre bandas. Eso era lo malo de tuki.

(...)Ajá. Entonces han matado... un chamo que mataron a tiros en frente mío así ¡Pam! Que es lo que he visto con armas de fuego, pero no se porta mucho esas armas. La vida de tuki es puro así, que si navajas y vaina, lo que tú consigas ¿me entiendes?, un bisturí, un punzón, porque a mí me llegaron a dar con un punzón, yo he hecho de todo.... Este mundo, es un mundo que vive en un encierro, yo vi el mundo emproblemado, entonces con la novia mía no podía salir, porque salía y voy a tener que estar corriendo, estar por allá porque me salía por allá por Sábana Grande la culebra, entonces la culebra llegaba me quería joder, me quería matar, he pasado por muchos charcos, y no me los han ganado pienso yo porque, a mi casi no me han matado, porque he estado mucho....

*Bueno, cuando fui rapero fue más fuerte, bueno no fue tan fuerte, para mí no fue tan fuerte, pero fue fuerte porque... bueno yo digo que fue fuerte, pero como fue así tan... fuerte como tuki porque como tuki yo tenía muchos problemas ¿me entiendes? **Pero cuando fui MC, que yo me dediqué a cantar toda mi vida cambió.***

Al acercarnos al relato de Jimmi se traduce que en la práctica tribal y afectiva de esta cultura, hay un fuerte contenido de sentimientos vividos en común, que devienen en una experiencia ética. De forma que el paso de una adscripción electiva de aura estética específica a otra (de tuki a hiphopero), trae consigo la adopción de un modo de vida en la apertura a otros de la misma condición y con ello la acogida de una experiencia ética fundamentalmente empática, proxémica (Maffesoli, 2004).

2.5.- Estar juntos para asumir-nos:

Una autentica moral estética no consiste por tanto en vencer heroicamente pasiones sino en encauzarlas, no en sobrevalorar nuestros afectos sino en asimilarlos

Ortiz-Oses, 2005

Parece pertinente hacer referencia a esta forma de estar juntos -y de vivir- antes de abordar las identificaciones que emergen de esta cultura juvenil. En tal sentido formar identidad y fomentar una imagen social, solo es posible cuando *personas* se acercan entre sí

para potenciar sus experiencias de vida, inmersas en lazos comunes de afectividad con los otros. De esta manera, es acertado acercarnos a estas instancias de asociación, a partir del concepto de “tribus”, en tanto éstas constituyen una posibilidad de recrear una nueva “socialidad”, una nueva necesidad de estar con el Otro, de reeditar un nuevo orden simbólico a partir del tejido social cotidiano. En ellas se vislumbra una concreción de tensiones, confluencias y expectativas. En palabras de uno de los muchachos de Instituto Libertad: “*más que un simple género de música, es una forma de vivir*”.

Es por ello que se concibe estas formas de socialidad tribal como punto central en el desenvolvimiento de una particular actitud ante el sentido de vivir: la actitud asuntiva. (Ortiz-Osés, 2005).

Es decir, en la cultura juvenil Hip-Hop parece tener lugar la implicación de dos actitudes fundamentales del sentido de vivir, que dan lugar a una actitud remedial, como coimplicación de contrarios: entre el héroe y la víctima. Se trata de una actitud asuntiva frente a la vida siguiendo las reflexiones de Ortiz-Osés (2005), ésta responde al mito del héroe auténtico, el cual implica de manera paradójica, un lado antiheroico pasivo ante lo contingente en su realidad, y toma elementos de otro lado heroico que concierne más bien a una postura dominante y conquistadora sobre esa realidad, ser competente, perfeccionista.

En sus canciones estos jóvenes utilizan en una relación implicativa, emblemas adecuados como subterfugios destinados a indicar, por una parte actitudes heroicas como:

Soy un guerrero cimarrón humillando al fanfarrón (...) Si las palabras fueran balas, esto fuera una masacre pues no tendrían escudos para evitar este ataque (Séptima Raza).

Yo tengo la llave para que tu cuerpo se libre de ataduras. (Hermandad Negra).

Hacemos ver al mundo la verdad. (Instituto Libertad).

Las letras son mis balas (Código Independiente).

Y por otra parte, se simbolizan las actitudes antiheroicas o de víctima:

Antes de ser artista, yo soy artesano, creo canciones con barro, ven mira que no hay cicatriz, la cicatriz esta en mi alma (Séptima Raza).

Líricas que me ayudan a salir de mi ahogo (Hermandad Negra).

Cuando uno canta uno está expresando lo que es, uno es vocero del alma, cuando yo estoy cantando yo soy vocero de mi alma. Estoy quitándome esa amargura, esa rabia, ese tormento que a veces me ahoga. Entonces, yo agarro un lápiz y empiezo a enterrar la punta del lápiz en la libreta y estoy expresando lo que siento. (Masioly).

De este modo los emblemas triunfantes y los derrotistas pueden coincidir en la expresión de los mismos sujetos, quienes resuelven acomodarse en una actitud remedial. Siendo que no se trata solo de ponerse sobre la realidad o solo de padecerla, sino de asumirla.

Ortiz-Oses (2005) explica que tomando una actitud asuntiva ante el sentido de vivir no se tiende a los extremos, sino que los encuentra en la remediación. Ya no situando el bien contra el mal, oponiéndolos de manera drástica, sino que busca implicar el héroe y el antihéroe. Entonces la actitud heroica propiamente, se traduciría en este caso en una actitud que asume lo negativo relacionamente a través de una empatía. Esto se traduce en la verdadera guerra de la vida, el verdadero héroe en este sentido, es el que lucha por vivir en la asunción de su diferencia re-mediada críticamente, en la procura “no meramente [de] fluir o flotar narcisistamente sino a reflotar o confluir relacionamente con los demás (heteroayuda)” (p. 28) a través de la lírica por ejemplo, donde se dicen lo que “son”, “lo que viven” y sobretodo lo dicen en el seno de un nosotros convergente.

En conclusión, el trabajo identitario que tiene lugar en el Hip-Hop da cuenta de un Sentido Proxémico, en tanto es el estar-juntos lo que dispone una peculiar manera de presentarse en un todo social heterogéneo, a modo de máscara. Es pues que en la socialidad de la tribu hip-hopera (arraigada en un tiempo-presente y un espacio-callejero), desde la solidaridad entre sus miembros y desde una experiencia ética-compartida crítica o asuntiva, se fundan identificaciones distintivas que erigen un modo de ser joven y de enfrentar la contingencia frente a otros modos de ser dentro del barrio caraqueño.

CAPÍTULO VI

LA CONDICIÓN HUMANA PARADÓJICA. CONSTRUCCIÓN DEL SENTIDO HUMANO DEL *SER JOVEN*

“Conducid, como yo, la virtud extraviada a la tierra - sí, conducidla hacia el cuerpo y hacia la vida para que dé un sentido a la tierra, un sentido humano (...) Que vuestro espíritu y vuestra virtud sirvan al sentido de la tierra, hermanos míos (...) El hombre y la tierra de los hombres aún no han sido descubiertos”

Nietzsche.

A continuación se concibe otro acercamiento interpretativo a lo que aconteció en la palabra expresa en canciones, conciertos y entrevistas de jóvenes hip-hoperos. Allí se accedió a un emergente “Sentido Humano” a partir de dos categorías, “experiencia-existencia” y “alteridad” (que será trabajada en el capítulo VII). La primera interesa en particular a los fines de este capítulo y denota tras sí un hombre al que *le pasan cosas* y desde esta experiencia se promulga su existencia y otorga sentido a su vida.

Es así que la categoría “experiencia-existencia” se presenta en el texto en tres apartados: 1) “Lo trágico”, 2) “Experiencia de la calle y verdad en la lírica” y 3) “Ser Hip-Hop: El Hip-Hop como extensión cultural de lo humano”. En el primer apartado se desarrolla la subcategoría “lo trágico: la vida/la muerte”. En el segundo, se despliega la interpretación de las subcategorías “lo real/la verdad”, “la experiencia”, “la calle” y “la lírica”. Y en el tercer apartado se trabajan las otras tres subcategorías que complementan la interpretación la categoría “experiencia.-existencia”, a saber: “cuerpo”, “alma afectiva” y “expresión”, las cuales se refieren al Hip-Hop como extensión cultural de lo humano.

Así el “Sentido Humano”, como he decidido nombrarlo, acaece en la palabra de los jóvenes inmersos en la cultura juvenil Hip-Hop y deviene en su insistencia por reconocerse hombres a partir de lo que les viene dado en su experiencia, a pesar del antagonismo que consiguen en esta tarea por parte de un pretendido todo social excluyente, desde cuyo núcleo se desvanece lo humano de la periferia. De este modo lo paradójico de lo humano y lo no-

humano, se implican para dar lugar a este “ser joven”. Lo humano es una condición, dice Hanna Arendt, entonces frente a un sistema que convierte en artificio lo humano, en razón de la posibilidad de alejamiento del otro, re-decir-se humano, “humanizarse” se vuelve paradójico ¿acaso no todos lo somos? Siguiendo a Ortiz-Oses (2005) “la vida no tiene sentido: la vida obtiene sentido y sinsentido humano”. Esto se evidencia en las canciones de Código Independiente y de Tiburcio cuando dicen:

*Nosotros somos personas no escombros (Código Independiente)
 (...) humanos como salvajes animales (...) No soy ingeniero, ni licenciado pero soy un Ser Humano (Tiburcio)*

De esta manera, acercarnos al Hip-Hop caraqueño fue hacerlo a una cultura juvenil contestataria, la cual mediante un discurso que clama por la existencia social, concede la palabra a algunos jóvenes de barrios caraqueños y desde cuya apertura emerge el "Sentido Humano" como sentido propio de la producción cultural que tiene lugar en su seno y que se evidencia en dos caminos de humanización: la de quien produce desde esta cultura, el “ser joven” y la de la cultura misma que se presenta desde la palabra como una extensión de lo humano, llevando consigo corporeidad, expresión y alma, en tanto urdimbre anímica⁵³(Ortiz-Oses,2005).

1.- Lo trágico:

El primero de los caminos de humanización se encuentra consigo desde la finitud del ser, sentido trágico que asume la inevitabilidad de la muerte y la necesidad del vivir la vida presente, mientras dure. Siguiendo a Maffesoli (2001) “si hay algo que en lo cotidiano es empíricamente vivido, eso es “el sentimiento trágico de la vida” (p.9). Es de esta forma como el Hip-Hop parece una gran manifestación juvenil de conciencia de la muerte como destino. Es claro en las palabras de uno de los integrantes de la agrupación Candelaria Family:

Lo único seguro es morir. Desde que naces te mueres. Y ese es tu único destino darle la cara a la vida (Candelaria Family).

⁵³ No ya alma como espectro, sino como red de afectos, que deviene en lenguaje. Así Ortiz-Oses y P. Lanceros (2005) afirman que el alma se puede interpretar como “la urdimbre anímica, la relación afectiva situada medialmente entre lo metafísico y físico (...) así pues el alma como aferencia o afeción entre la razón suprasensible y la corporalidad sensible”.

Es así pues que la muerte como destino, configura maneras de pensar, formas de vivir experiencias y da lugar a sentidos, que a modo de acontecimiento, diría Deleuze, emergen de cada proposición enunciada por la palabra⁵⁴, y se presentan, en razón de todo aquello, en una narración de “lo real” autobiográfico y en el reclamo por el reconocimiento de una existencia-experiencia. Son jóvenes que dicen:

Tengo una mente para escribirte y una muerte por mi esperando (Séptima Raza)

Una vida de la calle que se vierte en la lírica y desde la cual estos muchachos implicados en la cultura Hip-Hop, precisan reconocer-se ante la insuficiencia de discursos que se vuelven vacíos de *sentido*, garantías modernas de efecto impalpable. Todo ello emerge de lo dicho en algunas canciones de esta cultura juvenil:

En mi vida desde el comienzo, todo pareció un fin. (Instituto Libertad)

Sobreviví/ soy de mundo superficial, lleno de un cuerpo mortal en el cual voy a morir (Séptima Raza)

Hablando como Ortiz-Osés (2005) “precisamente esta entrevisión de la muerte en vida procura a ésta, ya que no consistencia exterior; una especie de consistencia interior, significación humana o sentido (frente a la abstracta verdad eterna)” (p. 24). Es así que la vida-humana y la muerte se implican para dar lugar y transcurso a la existencia, de modo que la inevitabilidad de la muerte, su súbita espera, concede intensidad a la vida. Los muchachos de Hermandad Negra son claros al respecto cuando escriben su canción Vida/Muerte:

“Vida, muerte, vida, muerte, nadie en este mundo sabe cuando muere,/ vida, muerte, vida muerte, aprovecha los momentos que te da la vida/porque no sabes cuándo mueres/ Disfruta bien tu vida pues no sabes cuándo se acaba puede ser que tengas todo/ y mañana no tengas nada, [...] es un peligro uno no sabe cuando la muerte llega./ En este mundo nadie sabe cuándo va a morir, aunque hay momentos malos/ hay que vivirlos para superarnos,/ la vida es demasiado bella, aunque a veces dura/ y la mente de la juventud que todavía no madura,/ no aprovechan los momentos de su vida, no saben que algún día que nos acostamos a dormir para nunca despertar, sin modo de regresar tampoco de recordar...”

⁵⁴ Acerca de la concepción del sentido según Deleuze, Maximiliano López (2008) concluye que “El sentido muere y nace en cada palabra, se compone con nuevos elementos y da lugar a un sentido nuevo, que al mismo tiempo guarda relación con aquel que le dio origen, transporta una diferencia que le es propia. El sentido es recompuesto en una repetición diferencial(...) por eso el sentido es acontecimiento, no contenido”.(p.91)

Conversar con ellos sobre esta canción los hizo entre otras cosas, contarnos que lo que allí cantan se trata de un pensamiento que anclado en experiencia, tienen siempre presente. Nos cuentan que un día después de crear esta canción, la vida de dos ellos estuvo en peligro cuando alguien más que pasaba por la calle, les disparó sin motivo aparente. Ellos aseguran haber quedado asombrados de la pertinencia de sus palabras. Vemos entonces como la inmanencia de la muerte a la vida, quiero decir, la conciencia de ello, configura modos de ser-existir y así vivir el presente para recordarlo. De tal forma es en la posibilidad del recuerdo donde de a poco se asoma una noción de futuro, tal como se muestra al final de la canción, vale decir con Augé:

la memoria y el olvido guardan en cierto modo la misma relación que la vida y la muerte (...) la definición de la muerte como horizonte de toda vida individual, evidente adquiere (...) un sentido más sutil y cotidiano, en cuanto se percibe como una definición de la vida misma (...) Lo mismo sucede con la memoria y el olvido. La definición de olvido como pérdida del recuerdo toma otro sentido en cuanto se percibe como un componente de la propia memoria (p.19) .

“Disfrutar de la vida” confiere a la experiencia un lugar privilegiado en la configuración de la existencia-humana, ¿cómo es para estos muchachos el disfrute de esa vida? Tienen que ver de seguro con el instante, “aprovechar *los momentos*”, es lo que cantan de manera recurrente: que la vida dura, peligrosa, impermanente se vive en el instante.

Esto es distinto a aquel discurso que te habla de “ser alguien en la vida”, por ejemplo, allí ser alguien, aparecer, existir, refiere a un acumulado de “recompensas” -como lo llaman los muchachos de Séptima Raza⁵⁵- a modo de vida del ahorro, se ahorran méritos, honores, dinero, status, y luego se *es*. Siguiendo a Reguillo (2006). “Con excepciones, el Estado, la familia, la escuela, siguen pensando a la juventud como una categoría de tránsito, como una etapa de preparación para lo que sí vale; la juventud como futuro, valorada por lo que será o

⁵⁵ Hablaremos más adelante de una canción de Séptima Raza que recita: “*Serán mis ideas o la experiencia que me forza, no son las recompensas lo que pesa y me conforma*”

dejará de ser” (p.28). Su opuesto está pues en esta vida de consumo inmediato, en la que se *es*, se vive, en el detener-se en el instante, “para los jóvenes el mundo está anclado en el presente” (ob.cit, p.28).

De este modo la experiencia que se padece, como piedra angular de este modo de vivir, de contarse y correlativamente de recordar, da el permiso a la palabra y certifica su protesta y reclamo ante aquella otra que, desde “el saber” o desde el “poder”, deshumaniza. De ahí que:

Aristóteles diga del hombre que es el ser que tiene la “facultad de lenguaje” y Hegel la “facultad de morir”: lenguaje y muerte han de anudarse en una problemática relación que opera separando al hombre de la “animalidad” y, a su vez, articulando al hombre en su “humanidad” (“yo hablo”) (Karmy-Bolton, 2005: p3).

Vemos entonces que el sentido humano está vertido en esta categoría de “experiencia-existencia”, la cual se hace plausible en el discurso expuesto por jóvenes Hip-Hoperos en sus entrevistas y canciones donde sus reflexiones sobre la experiencia, la verdad (“lo real”), la calle y la lírica, se hacen recurso de humanización.

2.- Experiencia de la calle y verdad en la lírica:

*“Eso es algo fundamental, el rapero siempre escribe lo que vive”
(Jesús, Instituto Libertad).*

La pregunta por “lo real” viene a ser una preocupación que recorre la historia de los hombres, explican Beger y Luckman en *La Construcción Social de la Realidad* (2001). De esta forma aclaran que el hombre de la calle y el filósofo -con mayor sistematicidad- tienen la potestad de preguntarse ¿Qué es lo real? y ¿Cómo conocerlo? Sin embargo, la mirada del sociólogo- papel que asumí en el análisis que me propuse traer a cuenta- está en acceder a estas nociones de “realidad” a partir de su relatividad social, en este orden de ideas también a “los procesos por los que cualquier cuerpo de conocimiento llega a quedar establecido socialmente como realidad” (p.15).

Vale decir entonces que este apartado consigue constituirse como la más cabal expresión de este compromiso sociológico, toda vez que presenta la voz emergente de un colectivo que redonda en la pregunta sobre “lo real” y su conocimiento, dándole respuesta a partir de la noción de “vida” en tanto “experiencia de la calle”, que no desde metarelatos referentes al sistema del que son excluidos. Es así que:

Las formulaciones teóricas de la realidad, ya sean científicas, filosóficas o aun mitológicas, no agotan lo que es “real” para los componentes de una sociedad. Puesto que así son las cosas, la sociología del conocimiento debe ante todo ocuparse de lo que la gente “conoce” como “realidad” en su vida cotidiana, no-teórica o pre-teórica. Dicho de otra manera el conocimiento del sentido común más que las “ideas”, debe constituir el tema central de la sociología del conocimiento. Precisamente este “conocimiento” constituye el edificio de significados sin el cual ninguna sociedad podría existir. La sociología del conocimiento por lo tanto debe ocuparse de la construcción social de la realidad” (Beger y Luckman, 2001: p.31).

En este contexto, para los muchachos inmersos en la cultura juvenil Hip-Hop, la experiencia se hace respuesta desde una realidad distinta a la institucional. El joven hiphopero enmarca una determinada manera de vivir como forma peculiar de “ser real”, en este sentido, de existir. Es así que, en las entrevistas realizadas y canciones elaboradas por estos muchachos, surge a las claras un primer recurso para construir identidad, es el caso de lo dicho por algunos integrantes de la agrupación Hermandad Negra:

*“lo que hace al rapero es las letras, las vivencias, **ser real**, la expresión... el modo de actuar” (Ronald)*

“Es parte de nosotros ser reales” (Marcel)

De esta manera, este definir-se como “reales” se explicita en razón de la experiencia, se erige un modo de *ser* que tiene que ver con “un modo originario de comprender la vida humana: como una vida inseparable del “vivir” (al modo del *Dasein* heideggeriano y de “Una

vida...” deleziana). La vida no sería más que sus modos de vida”. (Karmy-Bolton, 2005: p. 8). De esta forma lo enuncia una canción del grupo Séptima Raza:

Serán mis ideas o la experiencia que me forza,/ no son las recompensas lo que pesa y me conforma,/ son sin prejuicios ni juicios al que no aporta, /mi tendencia por lo real lo que realmente importa,/ son los ingredientes del contenido,/ son las ganas de tornar lo que se ha ido, /convividas mis letras convertidas en sonido, /que no son más que moléculas que chocan(...) /dejar de ser el aire y convertirse en sustancia, /hacerte el invisible, audible ya que a lo visible no le queda gracia. (Séptima Raza).

Es de esta manera que se define una “realidad” en la experiencia, que en este intento de humanización, deviene en valor como verdad, en contraposición a la mentira. Esta última asociada precisamente a lo inalcanzable, que se erige desde los pináculos de exclusión a la que son sometidos los jóvenes de los sectores menos favorecidos; a partir de allí estos muchachos se presentan como un cuestionamiento a la “normalidad juvenil” (jóvenes institucionalizados), y la cultura Hip-Hop como su dispositivo de sentido, desde la cual se redimensionan los parámetros de lo normal, lo real, la verdad, lo importante y se descompensa su concepción de escándalo juvenil. Hablando como Ortiz-Osés (2005) “la realidad ahora es un juego que se conjuga/conjuga en el lenguaje como auténtica mediación de conocimiento y realidad, hombre y mundo, subjetividad y objetividad” (p.20).

“Letras convividas” dice la canción, son así palabras producto de un vivir juntos (convivir) un camino a la existencia, esto es “convertirse en sustancia”, tomando las palabras de Ortiz-Osés estas letras son muestra de “un lenguaje propio, ya no de la razón abstracta sino de la razón encarnada lingüísticamente: razón-sentido, que da cuenta y relación no de la sustancia pura sino de la sustancia impura o accidentada, así pues de su circunstancia” (p.20).

Es pues que este afán por la redefinición de “lo real”, se presenta desde lo expuesto por estos jóvenes como manifestación de la vida, de su vida, así como también elemento que se hace gancho cultural -que en su momento llamaremos también tribal⁵⁶-, interés expresivo en común, en razón de desmentir el discurso antagónico que no le deja cabida al suyo propio, consiguientemente tampoco a su existencia humana. Así lo expresa Rudy de Hermandad Negra:

⁵⁶ Por cuanto la tribalización conjuga, asegura Maffesoli (2004) el sentimiento de pertenencia, la constitución de redes horizontales y la simbiosis efectiva .

*“El Hip-Hop me gusta porque **es real** pues. No anda con mentiras, no anda con falsedades, tú expresas **lo que realmente vives**, lo que realmente sientes, lo que realmente no te gusta y eso fue lo que me llamó más la atención porque se ve la verdad pues.”* (Rudy, Hermandad Negra).

Por su parte resulta interesante destacar como se produce la configuración de lugares y no lugares en los que transcurre esa vida de experiencias, allí “la calle” denota un dato peculiar. Algunas reflexiones importantes acerca de esta temática del “lugar” han sido llevadas por Marc Augé (2004) quien asegura que en la medida en que “se define el lugar como algo que alberga identidades, expresa relaciones y transmite una historia, es evidente que las prácticas sociales de las que es objeto un espacio son las que permiten definirlo como lugar o no lugar”(p.131).

En el caso de los jóvenes inmersos en la cultura Hip-Hop, no pareciera que es desde los espacios institucionales desde donde se construyen las identidades que se expresan en sus discursos, ni donde tienen lugar las relaciones sociales que dan cabida a una determinada manera de ver el mundo. Los espacios institucionales son convertidos para los jóvenes de sectores populares, en espacios transitorios y ajenos, son vueltos no-lugares. Mientras tanto, según cuentan en sus entrevistas, la vida, las experiencias, así como el encuentro con otros y con ellos mismos se produce en la calle, este es pues su *lugar*, *al respecto dice Jimmi:*

*“Yo me considero un MC, un **poeta callejero** ¿me entiendes? Un poeta callejero que lo que hace es **expresar lo que uno vive realmente en lo que vivo**”* (Jimi, Hermandad Negra)

Es de este modo que esta comunidad juvenil como grupo social, lleva consigo una cosmovisión del mundo, lo cual supone una relación interpretativa, simbólica y coimplicada de los jóvenes con su realidad cargada de contingencias propias de la vida cotidiana. No es casualidad que para Jimi *freestalear* -cantar una improvisación- sea en sus palabras: “*vivir el momento en la interpretación*”. Así, la construcción simbólica y social de la realidad permite el posicionamiento del ser humano en su cotidianidad, “una instalación que comporta constantes procesos de interpretación de su entorno físico y humano lo que es lo mismo: en continuas contextualizaciones a tenor de los cambios que impone la propia biografía de los seres humanos” (Duch, 2004: p 91). Por su parte Yoiner del grupo Instituto Libertad explica:

Yoiner: Pero lo que le da esa esencia al Hip-Hop es que es muy de la calle ¿entiendes(...) el Hip-Hop es muy de la calle, eso fue desde la calle y cónchale, no puedes comparar tú,

una persona que está todo el día en su casa con una persona que está todo el día en la calle, ¿me entiendes?

Inv: ¿Por qué?

Yoiner: ¿Por qué? Porque...por ejemplo, en tu casa tú estás en tu casa, perfecto, puede pasar X cuestión pero tú en la calle ves robos, ves muertos, ese tipo de cosas...

Se presencia entonces una relocalización de esta comunidad juvenil exiliada de la pretendida “normalidad”. Augé afirma “el no lugar de unos (...) para otros es un lugar” (p.133), nada mejor para explicar-nos como la calle, a nuestros ojos concebida como espacio de tránsito, es para los hip-hoperos espacio donde se vive la “realidad real”, donde construyen identidades, relaciones, vida-humana que es al tiempo convivida, pensada, cuestionada, criticada, ágora de voces emergentes. “Se trata entonces del lugar subjetivo y más allá de éste, de los vínculos simbólicos que se manifiestan en el espacio concreto del *no lugar*” (p.134). Así se muestra en las palabras de Yoiner y Jesús del grupo Instituto Libertad:

*“Lo que por lo menos a mí me enganchó de la cultura Hip-Hop fue que a través del rap, que es la música del Hip-Hop era donde yo podía plasmar mi mensaje, donde yo podía expresar mi mensaje, (...) Porque son **mensajes muy reales de lo que uno vive en la calle**, son mensajes muy reales de lo que uno quiere cambiar de la calle (...) y lo encontré fue en el Hip-Hop.” (Yoiner)*

“MC que es el que ve... o sea ve las cosas que pasan en la calle, lo que le sucede a él personalmente, entonces lo escribe en una letra y es donde da el mensaje” (Jesús)

El hecho de denotar la calle como lugar, hace patente la exaltación de un “mensaje”, el cual busca comunicar lugares y no-lugares, para esto es preciso que estos muchachos muestren a los otros lo que ellos acceden sólo desde su experiencia. Por ello que *la canción* como producto cultural, la cual lleva consigo un “mensaje” humanizante del que hace vida en la calle, deviene en “lugar simbólico”, que en palabras de Augé, refiere “a los modos de relación con el otro que prevalecen en aquél [el lugar-la calle]”(p.135). Así lo expresan los muchachos de Instituto Libertad en su entrevista:

Inv: ¿Por qué es importante que la gente se entere de lo que está pasando en la calle?

Jesús: Porque yo pienso que es algo que nos interesa a todos, todos vivimos en el mundo y todo lo que pasa en el mundo nos concierne a todos. Y estamos pendientes en la calle de esas personas que a veces no tienen como expresarse y nosotros a través

del Hip-Hop es una herramienta para dar ese mensaje o transmitir esa necesidad que a veces la necesidad de ellos, de los demás, es la misma de nosotros. Entonces nosotros utilizamos el Hip-Hop como herramienta para expresar y para - ¿Cómo lo diría? – Protestar. Más nada, simple.

Yoiner: Todo lo que sucede en la calle nos concierne a todos, así sea bueno, así sea malo, el objetivo es que las personas lo sepan.

Es así que haciéndose llamar “poetas callejeros”, estos jóvenes escogen “la lírica” como modo privilegiado por el cual dar cuenta de lo vivido en la experiencia. La lírica para ellos, no refiere a la forma que adquieren sus versos, sino a una determinada manera de relacionarse con la realidad. En el decir de Ortiz-Osés (2005) esta lírica es aforística, por cuanto “la aforística refleja el arte de ingenio: la intuición y la agudeza, la captación concisa de la experiencia, la visión transversal de la vivencia. El punto de partida del arte aforístico es una especie de ‘desengaño de la razón’ típicamente escéptico” (p. 19). Así es como estos jóvenes lo exponen:

Bueno te explico, lírica es expresarse real, es algo real, es algo que está pasando que así no rime así no vaya con la cosa, es algo que está pasando, es algo que tú quieres que cambie, es algo que tú estás expresando pues, que es realidad. (Rudy)

Rima y lírica son casi lo mismo pero a la vez tienen una pequeña diferencia porque el flow viene con la lírica y la lírica es el rapero real ¿me entiendes? Porque rimar... rimar, puede rimar cualquiera ¿me entiendes? (...) así... todas son rimas. Pero lo que uno canta así realmente que es underground es líricas, que es lo que uno canta real ¿me entiendes? Que no todo es rimar... (Jimi)

Y también a modo concluyente Norris asegura:

Pero yo no me mato mucho en rimar sino en decir (Norris)

La rima como accesible a “cualquiera” es considerada distinta a la lírica, que solo es posible cuando la biografía del poeta está anclada en lo “real”, tal y como hasta ahora ha sido entendido. De este modo “el poeta es el proyector de un proyecto existencial a partir de sí mismo y su vivencialidad del mundo: por eso la auténtica poesía es subjetiva y refiere al sentido vivido de la existencia” (Ortiz Osés, 1998: p.152), también Zambrano dice “la poesía es de consumo inmediato”.

3.- Ser Hip-Hop: El Hip-Hop como extensión cultural de lo humano

Cliford Geertz adoptando algunos planteamientos de Talcott Parsons⁵⁷ ha indicado “que toda cultura es un sistema de símbolos, en virtud de los cuales el hombre da significación a su propia experiencia” (Geertz, 2005: p215), siendo así la cultura Hip-Hop como una extensión de lo humano, se hace otro camino o recurso de humanización desde el discurso, otro camino para este “Sentido Humano”, que emerge en la palabra. De este modo, es el reclamo de una humanidad negada en lo que insiste Rudy y Alexand, dos de los integrantes de Hermandad Negra, cuando dicen:

“Por eso nosotros reconocemos que no somos un grupo de rap ni tampoco de Hip-Hop, nosotros somos Hip-Hop. Nosotros somos el Hip-Hop, nosotros no somos un grupo de Hip-Hop, somos un grupo nosotros, pero no un grupo de Hip-Hop, nosotros somos el Hip-Hop...” (Rudy)

“A mi parecer, yo canto Hip-Hop porque es una parte de encontrarse a sí mismo, el Hip-Hop era parte de mí” (Alexand)

Estas expresiones parecen sugerir un encarnamiento de la cultura. La cultura simbolizada en ellos se hace carne con el sentido trágico que expresa, que no visión dramática que evoca a re-presentación, es cabalmente un sentido, hablamos entonces “no de un sentido confundido con el objetivo a alcanzar, la finalidad a realizar, sino el sentido arraigado, el sentido vivido, el sentido que se agota en el acto mismo. Esto es lo que funda la relación trágico-vivido-experiencia” (Maffesoli, 2000: p 59) transnificando el “*hacemos Hip-Hop*” por “*nosotros somos Hip-Hop*”.

El hecho de interpretar las características de lo trágico que deviene en ese ser encarnado como Hip-Hop nos permite comprender muchas de sus prácticas sociales juveniles, hablar Hip-Hop, pensar Hip-Hop, lucir Hip-Hop, *ser Hip-Hop*. Así es como lo expresa Blue:

Claro, porque esto es una cultura que tiene maneras de decirte las cosas, tiene maneras de bailar, tiene lineamientos, tiene formas de hacer pistas, tiene maneras de identificarse, métrica, rítmica, tiene pensamientos críticos, tiene maneras de ser pues. (Blue)

⁵⁷ Parsons y Shills aseguran: “symbolization allows ‘interpersonalized’ generalization. It is this very capacity for “interpersonal-generalization wich is the essence of culture” (cit. en Duch, 2002: p247)

El joven Hip-Hop se lleva el lenguaje y lo que regresa en él al mundo compartido, es su sentido, una vez más sentido humano. Así lo que queda en el mundo es la palabra, lo que insiste es el sentido. De esta manera los jóvenes ejercen un acto de sublimación con el Hip-Hop y esta sublimación es de carácter simbólico. En tanto el símbolo aquí se presenta como mediato, así pues “un artefacto que hace inmediatamente presente lo que es mediatamente ausente” (Duch, 2002: p.221) Llegado este punto es importante destacar que en el contexto de esta investigación no interesa la cuestión de la simbolización desde una perspectiva estrictamente filosófica sino a partir de una intención antro-po-sociológica, por cuanto estas interpretaciones se encuentran íntimamente conectadas con estos modos de co-ser en grupo, por el carácter cohesivo del símbolo en el devenir sociales. Es decir, importa referir a este acto simbólico en tanto se pretende poner de manifiesto, en el marco de esta exposición con tinte sociológico, algunas reflexiones de los símbolos en razón de su rol cohesivo en la vida cotidiana de los jóvenes hip-hoperos, como personas y como grupo.

Decíamos entonces que la encarnación es un acto simbólico, una simbolización al hombre mismo ¿Dónde simboliza la cultura hip-hop? en su mismidad. Esta experiencia vivida con Rudy y Alexand nos manifiesta claramente entre otras cosas, la realidad del uso constante de símbolos como cuestión inevitable, “que revela que el ser humano es alguien que quiere y no puede, esta es la realidad última fundamental y paradójica de la condición humana: conciencia de los límites y al propio tiempo voluntad de superarlos” (Duch, 2002: p.223) Encarnar la cultura es tomar la condición humana como simbolización. Así lo humano como lugar de simbolización “porque el hombre es el gran enigma para él mismo” (p.237), de ahí lo paradójico de su condición.

Puede decirse entonces que parece haber una condición humana también en la cultura. Esto quiere decir, que mediante el encarnamiento –simbólico- de la cultura, trasciende la pura idea de producto cultural y deviene *condición humana extensiva*. Así hablar del cuerpo de la cultura juvenil Hip-Hop como extensión de lo humano, es ante todo referirse a este particular modo de “ser” joven como corporeidad, entendida no como cuerpo solo, o materia objetivada, sino como:

escenario sobre el cual se desarrolla la relacionalidad humana [que]
constituye una complejidad armónica de tiempo y espacio, de reflexión y de

acción, de pasión y de emotividad (...) Esta complejidad armónica (...) tiene lugar, a través de las peripecias de la vida cotidiana, la manifestación plástica e histórica de la *espaciotemporalidad*, la cual (...) es el distintivo más característico de los seres humanos (Duch y Mèlich, 2005: p 240).

De esta forma, puede decirse que la cultura juvenil Hip-Hop se concibe, en tanto modo de *ser*, también prolongación del cuerpo-humano en cuerpo-cultural-humano. “*Gracias a la vida por darme 4 elementos y 5 sentidos*”⁵⁸ recita uno de los muchachos de la agrupación Código Independiente, lo cual muestra de manera asombrosa cómo la pintura, en el graffiti, la palabra que canta en la letra, la música que brota de los discos mezclados y el movimiento que se suelta en el breakdance se hacen cuerpo de esta extensión humana cultural, “el cuerpo es proliferación de lo sensible” (LeBreton, 2006: p 11) a partir de un sujeto ejecutante que se funde en dicha humanidad a través de sus sentidos: de los ojos que miran su obra y las obras, la lengua que saborea las palabras cuando son dichas con el amargo sabor de una trágica experiencia, luego el oído que las escucha con atención, el olfato que acompaña en el camino de recuerdos, experiencias, humos, ciudades, aerosoles, personas, el tacto que aproxima al otro en el encuentro.

De tal forma los cinco sentidos del hombre y los cuatro elementos del Hip-Hop se hacen co- extensivos de una humanidad toda, a partir de ellos se concibe a lo humano, entre otras cosas, como cuerpo. De este modo vale decir, que:

Entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino una continuidad sensorial siempre presente. El individuo sólo toma conciencia de sí a través del sentir, experimenta su existencia mediante las resonancias sensoriales y perceptivas que no dejan de atravesarlo (LeBreton, 2006: p.11).

⁵⁸ Hablando como LeBreton (2006) “Los sentidos son una materia destinada a producir sentido; sobre el inagotable trasfondo de un mundo que no cesa de escurrirse configuran las concreciones que lo vuelven inteligible” (p.9).

Por su parte, si vamos a referirnos a una extensión de lo humano es preciso decir que esto no puede ser en modo alguno solo corporeidad, es también un ser que dice, expresión que surge desde ese cuerpo y se vuelca en la canción, y aliento que va a lo hondo de éste. En el primer caso parece ser precisamente a lo que se refiere uno de los integrantes de Hermandad Negra cuando antes de cantar en uno de sus toques asegura, “*No voy a hablar mucho voy a dejar que las canciones hablen*”. En el segundo caso esto se muestra en la canción de Séptima Raza que recita “*Veo como caen al lado los que el Hip-Hop no los oxigena*”.

Por último, es preciso decir también que esta extensión de lo humano no es tampoco pura corporeidad y expresión, sino también alma en tanto nexos entre ese cuerpo y sus afectos y afecciones. Es preciso ver como esto se muestra en esta canción de Tiburcio:

“Desnudando cada espacio de mi espacio voy despacio,/ acariciando las palabras que se escapan de mis labios,/ dibujando con el alma cada trazo y desatando con el alma cada uno de los lazos,/ despojándome de todas mis creencias actuando por instinto,/ desechando la conciencia, con la vida tendida en el pasar de los días,/ cementerio de distancias que siguen vivas todavía,/ los recuerdos... instantes venideros que no espero,/ reñido con el suelo y aferrándome al cielo/ en un vuelo libre tan libre como el alma./ Del libre infinito de palabras tan claras como el agua,/ ando peregrino en busca de un destino/ perdido en los senderos del recuerdo y del olvido. /Si veo venir de los días y las noches, / los sentimientos que afloran, los sentimientos que se esconden, / todas las cadenas que se rompen. / Soy un animal y recuerdo que también soy hombre...” (Tiburcio).

Acá siguiendo a Ortiz-Osés el alma de la que habla Tiburcio parece erigirse como una relación humana entre lo corporal-cultural y lo afectivo (como afección), que tiene lugar en esta cultura vivida y *viva*, a modo trágico.

Finalmente, decir-se humanos en la palabra *certificada* por la experiencia, supone asumir una condición contingente y efímera, como la vida misma. De allí que podríamos decir que en el Hip-Hop el “Sentido Humano” insiste allí donde el animal, el hombre y su producto se encuentran en la palabra para dar lugar a un ser sublimado, paradójicamente, como *ser humano*.

CAPÍTULO VII

TEJER LA ALTERIDAD DESDE EL *OTRO* LUGAR

*Si el otro no estuviera ahí, no habría palabra,
no habría relación, no habría vida humana*

Skliar, 2005

Este capítulo está dispuesto para aproximarnos a la construcción de la alteridad desde la cultura juvenil Hip-Hop, en tanto discurso en el que comparece el sentido humano de el ser joven desafiante. De este modo se trabajará sobre la categoría “relaciones de alteridad”, la cual ha surgido de la lectura del testimonio de estos jóvenes en sus entrevistas, canciones, conciertos y videos. Esta se disgrega en tres subcategorías, a saber “reflejos de un estigma: experiencias de discriminación”, “confundirme con el otro”, “la redención de lo negro” y “matarnos los unos a los otros”. También se interpretará la categoría “lo viscoso del extraño” que se corresponde con otras dos subcategorías “imágenes de alteridad (entre el poder instituyente y el poder instituido)”, y “la idea de progreso-evolución con el otro”.

1.- Relaciones de alteridad

Procuraremos entonces aproximarnos a la apertura del joven Hip-Hop al *otro* de sí mismo. Acá no serán vistos ellos como los *otros*, pues de lo que se trata es de pensarnos en su lugar para la interpretación de sus sentidos y develar el misterio. Se trata de volvernos cómplices de una mirada y reconocer-nos en ella. De manera que “El sujeto pasivo de la interpretación pueda ser el sujeto activo, de modo que nadie interprete por el otro convirtiéndolo en objeto. Ahora el interpretado es interprete” (Ortiz-Osés, 1996).

Veremos que desde el Hip-Hop se tejen relaciones de alteridad, donde el sí mismo se reconoce en otro y de allí una vez más, emerge esta razón-sentido. Esto es que, sin ese otro

que deshumaniza, relega, desplaza, criminaliza, señala, la insistencia de estos jóvenes por lo humano que emerge en sus canciones, entrevistas, conciertos, no tiene sentido; es preciso primero reconocer-se en el (los) otro(s), para luego hacer posible un diálogo remedial entre los contrarios.

En eso va este ejercicio de alteridad, pues si *normalmente* se ve al joven implicado en la cultura hip-hop como desviado, desafiante al orden institucional, esta vez tendrá lugar un “proceso de inversión o de conversión del problema de la anormalidad en el problema de la normalidad [esto quiere decir que] el problema no es lo anormal, la anormalidad, el anormal y sí la norma, la normalidad y lo normal” (Skliar, 2005: p.27).

Todo ello refiere pues a una particular relación de alteridad que se entabla entre el que invisibiliza su condición humana y pretende que una vida fabricada en promesas de bienestar, le conceda la posibilidad de humanarse desde la mismidad, y el que reclama e insiste en un sentido humano como de suyo, que se encuentra en la posibilidad de la vida con-vivida desde la diferencia.

De este modo es pues una relación que germina a partir del sentimiento de aversión a la diferencia en la cotidianidad, que se anida luego en los medios de comunicación que trabajan en la instauración del miedo, para luego volverse en la cotidianidad donde el miedo a la diferencia se vuelve acción, que el otro ejecuta pero que ellos padecen como parte de su vida. Así a fuerza de un poder instituyente los jóvenes implicados en la cultura juvenil Hip-Hop discurren en un mensaje remedial que en palabras de Ricoeur, hace posible al “sí mismo como otro”. Entre otras cosas, este mensaje se erige con pretensiones universales y redimensiona la concepción de progreso como proceso que se vuelca cada vez más sobre el ser con *otro*, convivir, que no con el exiliar al *otro* al no vivir.

1.1.- Reflejos de un estigma: experiencias de discriminación

Traer a cuenta las experiencias de discriminación, en tanto reflejos de un estigma, que son narradas por estos jóvenes en sus entrevistas y canciones, es también una oportunidad para acceder a las imágenes de alteridad que se configuran desde estos sujetos. Todo ello nos interesa particularmente, en la medida en que esto se convierte en vínculo directo con las

percepciones de sí o identificaciones que estos jóvenes hacen de sí. Desde-hacia esas identificaciones (arraigadas en sus biografías) se configuran también las relaciones con los otros, lo cual resulta ampliamente interesante a los fines de nuestra investigación.

Así este ir y venir del sí hacia el otro tiene lugar al compás de sentidos que redundan en una insistencia humanizante, como ya lo hemos venido exponiendo. Esto quiere decir en palabras de Ricoeur (2006), que “las múltiples maneras con que lo otro distinto de sí *afecta* la comprensión de sí por sí señalan precisamente la diferencia entre el ego que se pone y el sí que solo se reconoce a través de estas *afecciones*” (p. 365).

Sin más, quisiera comenzar este apartado con una conversación esclarecedora que tuvimos con los muchachos de la agrupación Hermandad Negra durante su entrevista:

Rudy: La sociedad te discrimina, es como todo. Yo puedo estar así “chiki luki”⁵⁹ y vamos para una estación de metros a donde hay policías no me paran, pero aquí como estoy ahorita es por ley que si hay tres caravanas de policías uno aquí en cada esquina los tres me van a parar. Esa cuestión tiene que cambiar, porque yo soy libre de vestirme como yo quiera, si me siento identificado así, me visto así.

Ronald: A mí todo el tiempo me paran en Chacaíto. Los policaracas me piden cédula, siempre me paran los policaracas.

Rudy: ... estaba lloviznando un lunes entonces voy para donde la pasantía, estoy uniformado de pasantía y todo, porque a mí me dieron un chemise, un blue jean y unas botas. Entonces saliendo de la estación del metro bajo la lluvia un policía me para “Mira, cédula” porque soy negro y había un grupo de gente, nada más porque soy negro. No es que uno sea racista sino que los negros en sí, desde el momento que nosotros nacimos, sufrimos la parte del racismo...

Ronald: A mí me discriminan a cada rato.

Inv: ¿En qué sentido?

Ronald: (...) si tú te empatas con una chamita blanca y bueno, la chama te va a querer, pero la familia te odia... “Ay, ese negro, ese malandro”.

Marcel: Es igual que cuando tu vas caminando pues, ven a un chamo así claro para no decir blanco que va caminando detrás de ellos que si es el que los quiere robar y no le paran bolas pero te ven a ti que tú vas caminando y agarran su cartera durísimo...

(...)

⁵⁹ Según explicaron los muchachos de Hermandad Negra, estar “chiki luki” es un equivalente al decir popular “estar de punta en blanco”

Marcel: El otro día me acuerdo, cuando yo tenía 15 años que venía una viejita pariendo con un bolso, pariendo pero no podía con el bolso y llegó mi hermano el mayor y le dijo “Señora, si quiere la ayudo a subir el bolso” la señora no sé de dónde sacó fuerzas “No mire mijo, yo puedo”... la gente es bandera.

Alexand: Porque se dejan llevar por las apariencias. Porque él es negro tiene que ser malandro, los negros a juro tienen que ser malandros, tienen que ser drogadictos, tienen que ser lo peor.

También Fly, nos cuenta de algunas experiencias de discriminación que le han tocado vivir a lo largo de su vida:

Inv: Tú hablas de racismo, ¿Tú has sentido, racismo hacia ti? ¿En qué sentido?

Fly: En el sentido de que... - ¿Cómo le explico? – Por ejemplo me ha pasado a mí en Chacao, me ha pasado para el Hatillo, por lo menos eso me pasó cuando yo jugaba beisbol, yo tenía como 10 años, como eran puros blancos y todo eso, éramos pocos los negros – con el perdón de la grabación – “Maldito negro, que tal, no sé qué cosa y tal”. Hoy en día me pasó, hace poco estudiando en la Universidad Monseñor Arias, aquí en Caricuao, es una universidad paga, un grupo de blancos que habían ahí, que o sea, eran un grupo selecto de blancos, “No que tal, esta universidad debería ser para blancos” (...)

Inv: Ok, está bien. ¿Qué otras cosas te han sucedido donde sientas discriminación o rechazo? ¿Cómo sientes tu eso en tu vida cotidiana?

Fly: una de las veces que me pasó fue en el metro, me monté, eso fue en... la estación Artigas. Entro al metro me fui a sentar, el único puesto que quedaba, cuando me iba a sentar al lado estaba una señora. Me fui a sentar, resulta que la señora me vio así, se paró y se fue. Y yo le grité “¡señora yo no la voy a robar!” y la gente se quedó así como que “berro y tal...”. Osea hubo gente que se me quedó viendo así como que reflexionando de eso pues.

Tal y como expresan en la conversación anterior, Rudy, Ronald, Marcel y Alexand y Fly en su entrevista, estos jóvenes consiguen en su cotidianidad diferentes manifestaciones de un *otro* que los convierte a ellos en objeto de su desprecio. Parece encontrarse en estos testimonios la evidencia empalabrada de un racismo sentido, o en palabras de ellos mismos

“sufrido”. De allí que hablemos acá del sentimiento de aversión a la diferencia, esto quiere decir que se trata de una diferencia padecida en lo cotidiano.

Es así que, estos *otros* asumidos como actores portadores del racismo: “la policía”, “la señora de las bolsas” o “la señora del metro”, “la mamá de la niña blanca” o “el grupo de muchachos blancos de la universidad”, intervienen para demarcar la diferencia, expresada en *lo negro*, para acusarlo, temerle y repudiarlo, respectivamente.

1.2.- Confundirme con el otro

En los testimonios que hemos referido vemos, entre otras cosas, como las relaciones con ese otro excluyente pueden ser camufladas desde la mismidad, se trata entonces de confundirse con lo otro en lo mismo. Es a esto a lo que parece referir que el vestir “chiki luki” sea una manera que estos muchachos encuentran para escapar de ese acto agresivo que ejecuta un policía cuando, de entre un montón de gente, exige una identificación, como para asegurarse de que estos sujetos juveniles tienen “derecho” a estar entre *normales*. De tal forma, deberse a la apariencia del otro para *normalizarse* supone la renuncia a la propia apariencia, se refiere a disfrazarse del otro, ocultar el sí mismo, extinguirlo.

Parece que precisamente, en torno a esto gira lo que se expresa en la canción de Instituto Libertad llamada “Mi mundo su mundo”:

Recuerden: no solo tu verás ese tipo de muerte/ también verás humillaciones demasiado fuertes/ Me refiero al racismo/ nunca en tu vida podrás ser tu mismo/ te discriminan porque eres negro/ por como tu eres/ porque tu de barrio vienes/ eso es chimbo/ porque si seguimos caeremos en un oscuro abismo/ del cual mas nunca saldremos por culpa de nosotros mismos

El racismo como una forma de muerte, versa sobre la muerte del sí mismo a manos - palabras, acciones- del otro agresivamente defensor de su normalidad. De este modo siendo que el título de esta canción es “Mi mundo, su mundo”, lucen muy pertinentes las palabras de Bauman (2007) para traducir de lo que se trata el racismo como forma de muerte, en tanto el autor asegura que “cada muerte es la pérdida de un mundo único, un mundo que no podrá jamás reaparecer o ser resucitado de nuevo (...) lo único que nunca tendrá fin es la ausencia de ese mundo, que será, a partir de ese momento, eterna.”(p.61) Esto se expresa en la estrofa

cuando cantan: “*nunca en tu vida podrás ser tu mismo*”. Ante la mirada inquisidora del otro, un nosotros fusilado por la normalidad, humillado, desterrado a la negación por ser negros, luego por ser de barrio.

1.3.- La redención de lo negro:

Ante la sentida discriminación por “lo negro”, se erige un discurso que insta una necesidad reivindicativa veamos lo dicho por Alexand:

Nosotros somos negros, y la gente se ensaña en los negros, entonces nosotros también tenemos que darnos a respetar como negros, queremos demostrar que nosotros no somos basura pues, como ellos piensan.

(...)

Porque se dejan llevar por las apariencias. Porque él es negro tiene que ser malandro, los negros ajuro tienen que ser malandros, tienen que ser drogadictos, tienen que ser lo peor.(Alexand)

Se levanta entonces un discurso en torno a la experiencia juvenil que evidencia la persistencia de un racismo in-asumido por muchos. Así ante una “*experiencia de color in-gradable*”, como canta una canción, lo negro busca ser elemento instituyente de la cultura. Es así que declaraciones como “*todos somos negros*”, ¿en que insisten? Al parecer en la búsqueda de la universalización de una condición negra portada desde una tradición compartida. Producir una identificación del otro que señala, con su “no humano”(el hip-hopero), y así humanizarse a partir del sinsentido del otro, desde un sentido alternativo. De este modo “lo Otro no es sólo contrapartida de lo Mismo, sino que pertenece a la constitución íntima de su sentido” (Ricoeur, 2006: p. 365).

Una vez realizado este intento de mismidad sobre los cuerpos que se separan por la apariencia, y las mentes que lo hacen por sus juicios acerca de la primera distancia, entonces aparece en esta voz, otro recurso de acercamiento con el *otro* desde la redención de lo negro, que se vuelca esta vez a lo inapreciable, “la sangre”. Así lo expresa Blue:

“Ahora una persona se mide por lo que vale, ¿Por qué? Si una persona es persona por lo que es. No sé qué pasa por la mente de los racistas, sean realistas, la sangre, blanco, negro, siempre es la misma”.

(...)

*El Hip-Hop nació de eso. Nació de un rechazo.... Nace de eso pues, de un rechazo colectivo. Que no me dejan entrar a tu discoteca, no me dejan montarme en una camioneta, no me dejan usar un servicio público... Coño ¿Por qué? Entonces voy a reflexionar. Tú no me dejas usar eso, **tú crees que tu color es distinto al mío, la sangre es la misma.** Entonces ese pensamiento empezó a surgir de un colectivo". (Blue)*

La sangre es un elemento que circula para mantener la vida, recorriendo el cuerpo entero: cerebro-razones, entrañas-pasiones, corazón-afectos; es además susceptible de connotar un lazo familiar o parentesco. De tal forma parece haber una pista importante a seguir en este discurso reivindicativo cuando plantea “*tenemos la misma sangre*”, esto es, somos la misma especie de seres en primer lugar, luego somos familia, vínculo éste que veremos, se concibe como fraterno. El negror compartido en la sangre surge como elemento especialmente significativo en esta voz juvenil emergente. Veamos el caso de Alexand, del grupo “Hermandad Negra”, quien ante la pregunta de por qué han escogido ese nombre para la agrupación, responde:

“El hermandad, de Venezuela, y negra de corazón... Negro porque todos somos negros, mucha gente pensará “No, porque son puros negros” sino que en realidad yo considero que todos nosotros somos negros ninguno de nosotros de los que está aquí en realidad es blanco, ¿Comprendes? Todos nosotros aquí somos negros, aquí, por eso es que yo pongo Hermandad Negra, porque la hermandad somos todos.”(Alexand)

La hermandad, siguiendo nuestra línea de interpretación, que está en la sangre, es también territorializada. Por su parte, el corazón, símbolo del alma, conector con “lo humano” es identificado con “lo negro.” De este modo lo negro es humano, es afecto y fraternidad. Así el acercamiento con el otro “racistoide” desde lo negro es remedial y dice fraternidad. En todo caso si el racismo es una especie de muerte, como canta la canción de Instituto Libertad que mencionamos antes, la muerte del sí mismo *por* el otro, entonces “la sangre” es la vida del sí mismo *en* el otro y viceversa.

1.4.- Matarnos los unos a los otros

Las experiencias de discriminación y un mundo signado por la violencia son, como hemos visto, piezas esenciales en las vidas de estos jóvenes. Frente a esto, así como la reivindicación

de la vida es un camino, la exacerbación de este escenario de muerte se plantea como otro. Veamos como Kraken del grupo Santos Negros, describe su mundo en su portal web⁶⁰

*Santos negros nace de **un mundo gris** sin sentimientos por la guerra enfermedades y el hambre en las calles donde se ve río de sangre entre niños y hombres bombas espectrales que caen desde el aire haciendo daño a un planeta enriquecido de pobreza y llagas así vemos nuestra selva que se pierde. En cada letra de nuestro tema **expresamos el dolor con el sufrimiento y las maldades de nuestro pensar por la culpa de un mundo injusto** hasta se nos olvidó el sabor del pan, somos bestias la cólera de la biblia de necro nos sumergimos en podridos textos, las paredes de nuestro imperio se mantienen en duelo, somos quien guiará la guerra al ejercito de lamentos, somos rey hechicero, nuestro augurio crecerá al sonido de los árboles y a la suavidad de los vientos juramos profanar eternamente el cielo porque somos nacidos de un dios que no creyó en nuestro reino seremos signos imborrables del tiempo santos negros será profetas de sueños. En mundo de paz seremos la cólera, En días difíciles seremos el alba, en momentos de tristeza seremos la sal para heridas y en tiempos perpetuos daremos nuestro divino secreto. En ocasiones veo muertos y el demonio me dice cosas al oído siento su hermoso aliento quien decía que el demonio no era rap karma aka bio dando saetas de rebelión. La muerte es un jardín de armas oxidadas frutas de las maldiciones corroídas por una lluvia eterna y sulfurosa donde no florece su risa ni su enredadera bruma eclesiástica la muralla podrida donde se pudre su alegre y festivo destino. **Desde niño hablo con los muertos desde niño siento olor de sangre en mis manos destiño su destino de gris en mi infierno**, Kraken aka npi dando saetas de rebelión. SANTOS NEGROS, EXPARSIENDO CADAVERES POR TODA LA COSTA ESE ES NUESTRO MUNDO. KRAKEN N.P.I. PROFETA DEL TIEMPO.*

Es pues un mundo “gris”, “injusto”, mundo de “pobreza”, mundo de “hambre”: mundo de muerte. Por la referencia a la muerte, lo injusto y sin-sentido suponemos la existencia de lo otro en la justicia, el mundo del otro, de la vida, del sentido. Pero este mundo es ajeno, de tal forma que estos jóvenes consiguen traducir el sentido del otro, al sinsentido de su mundo, para darle sentido. Así lo dice esta canción de Guerrilla Seca:

*“...ahora sólo en malandreo nuestra vida se basa (...) **la ley** donde el jíbaro es como **rey**; vivir o morir (...) 13 años de edad guerreando en la*

⁶⁰ Para acceder a este portal web sígase el siguiente link:

<http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewProfile&friendID=134626882>

*selva de animales / **el hogar** de los latosos, la tierra de mafiosos (...) nuestra **universidad** se llamaba jibareo / **mi título, mis herramientas de empleo** / par de hierros por si acaso entran los perros...” (Canción: La sentencia del negro y el menor”. *Guerrilla Seca.*)*

Se traducen así los elementos de un mundo social ordenado del otro, “*la ley*”, el status (“*el rey*”), la familia (“*el hogar*”), las instituciones (“*la universidad*”), los méritos (“*mi título*”), los medios de producción (“*herramientas de empleo*”); a su propio mundo,

así se alivia el estado de arrojado al mundo al tener que hacer frente a esas experiencias de contingencia que se manifiestan como un conflicto trágico entre el sentido y el sin-sentido de unos modos de vida paradójico social-históricamente producidos, que se manifiestan como crisis de identidad y alienación frente a un mundo totalmente administrado (Berriain, 2006: p443)

Así que estos muchachos se erigen frente al otro como seres-de-muerte, y buscan en la palabra dibujar un mundo desconocido para el otro – sólo accesible en la experiencia-: vida infernal, la vida de la calle, de la violencia, de la pobreza. Así lo cantan Kraken y Karma en su canción *Mi mundo mágico*:

*Yo vivo donde esta la furia/ Y ahora conozco mi lugar/ Es el infierno (...) Soy un ídolo para la enfermedad la muerte es mía/ (...) Mato solo con el movimiento activo de mi vida/ No hay nada para usted de aquí/ Solo la muerte / Bienvenido a mi mundo (Canción: *Mi Mundo Mágico. Kraken y Karma*)*

A simple vista pareciera ser que de lo que trata este tipo de discurso es de una cierta complicidad con un intento deshumanizante (“*somos bestias*”). Es sobretodo en el Hip-Hop malandro o gangster, donde esta actitud en la palabra tiene cabida. En este sentido los integrantes del grupo Candelaria Family aseguraron en un programa televisivo

*Somos como animales que se van matando para sobrevivir unos a otros
(Candelaria Family)*

Sin embargo, al hablar con estos muchachos ellos aseguran que no es sino el relato de una vida que pretende ser denuncia, testimonio y aprendizaje. Siendo este el caso, vale la pena acercarnos a él en tanto allí se vislumbran dos receptores: quienes ignoran la existencia de un mundo de muerte y quienes lo viven a diario para darle curso. Así lo expresó Masioly en su entrevista:

Es el deseo de seguir cantando esa música porque esto actúa como... La maldad es un demonio que influye en los jóvenes de corta edad, y más en los jóvenes que están en los barrios. Si hay una música que le pueda decir a un joven, que la pueda escuchar un joven en un barrio de lo que le pueda pasar ya viviéndole él y él pueda preguntar que si yo soy real o no soy real y él sabe que yo soy real y él está claro que le llega mi mensaje y él dice “La pinga, mamones si me meto ahí” (Masioly)

Este testimonio de Masioly, para explicarnos una lírica repleta de agresividad, nos muestra una intención interesante, por un lado mostrar su experiencia a otros jóvenes que pudiesen seguir el mismo camino y por otro reconciliar “la agresividad” que caracteriza el mundo de la muerte, con la palabra, y luego con la posibilidad de la vida.

Hasta ahora hemos mostrado cómo en el encuentro con el otro son distintos los caminos que el joven hip-hopero es susceptible de asumir, puede por una parte confundirse con él desde la mismidad, tratando de parecerse a él, aparentar como el otro: “*me visto chiki luki*”; puede también acercarse al otro a él, donde el acercamiento se funda en una condición negra compartida con el otro que señala: “*tenemos sangre negra*”, “*somos venezolanos*”, o puede también desde la palabra traducir al otro, invirtiendo el sinsentido de la muerte en el sentido de la vida.

Sin embargo parece interesante evidenciar que *el otro* siempre está presente en este ejercicio de aparición social, después de todo se trata de presentarse frente alguien, esto evidentemente es un rasgo que define sus relaciones de alteridad.

2.- De lo viscoso del extraño ¿quién se pregunta por el otro?

*Nuestra existencia transcurre en la frontera
entre la palabra que nos niega
y la palabra que nos afirma,
entre la palabra que nos nombra
y la palabra que nos ignora.*

Angelina Uzín

Una “alteridad de lo viscoso”, parece ser lo que se experimenta desde el Hip-Hop, cuando se trata de dirigir una especial -omnipresente- atención al otro que nos es extraño. Para explicar esto, me valdré de las palabras de Jean Paul Sartre (1969) quien se refirió a esta cuestión en primer término, él asegura:

Si un objeto que sostengo entre las manos es sólido, puedo soltarlo cuando guste; su inercia simboliza para mí mi poder total (...) sin embargo, ahí está lo viscoso para invertir los términos; [mi yo] se ve repentinamente *comprometido*, abro las manos quiero soltar lo viscoso y se me pega, tira de mí, me absorbe (...). Ya no soy yo el amo (...).

Si me tiro al agua, si me sumerjo, si me dejo arrastrar hacia sus profundidades, no experimento malestar alguno, puesto que no temo en absoluto poder disolverme entre las aguas; sigo siendo sólido en el seno de su estado líquido. Si me sumerjo en lo viscoso, siento perderme en su interior (...). Tocar lo viscoso supone correr el riesgo de perderme en su interior. (p. 608-610)⁶¹

⁶¹Véase Jean Paul Sartre (1969) *Being and nothingness: as Essay on Phenomenological Ontology*. Londres: Methuen. En Bauman (1997) *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: AKAL. p. 38

Y de esto parece tratarse la relación que tiene lugar entre el *otro* y el joven hip-hop o bien allí donde el joven hip-hop es *el otro*. No se trata de un sí librado del otro, sino de un extraño viscoso que se pega inevitablemente al Sí, un sí en función del otro y viceversa. De un Sí y un otro, presos el uno del otro. De tal forma que “no existe la liberación absoluta de los otros, un *yo* es eso porque otro *yo* lo nombra, lo cobija, lo protege (...) no puede aislarse ya que lo que sujeta también es lo que nos sostiene”. (Uzín, 2005: p.5)

2.1.- Imágenes de alteridad (entre el poder instituido y el poder instituyente)

Parece claro hasta ahora cómo se configura el otro del joven hiphopero: racismo, clasismo, miedo, repugnancia, son piezas que se van encajando para darle lugar como un otro vestido de verdugo al que hacer frente a diario. De cara a éste, el joven hiphopero es hecho sustancia viscosa en tanto “la viscosidad (la pegosidad, la terquedad, la resistencia, potencia de comprometer, de transformar en condición de poseído, el dominio en dependencia) constituye una función de [sus] propias capacidades y recursos” (Bauman, 1997: p39). Se trata entonces de una relación de poder.

Y ciertamente, el Estado, sus funcionarios y agentes del orden, y los medios de comunicación como gestores del miedo⁶² tienen un gran poder instituido -económico, político, comunicacional- que ha logrado vestir la imagen del joven Hip-Hop (entre otros jóvenes varones de barrio) de extraño viscoso, proyectándolo como el “otro malo”, el “otro que me da miedo”, pero que está allí obnubilando un panorama de vida, saturado desde los distintos dominios instituidos, por valores como el orden, el progreso, el consumo, la moda-la tendencia, la fama-el éxito. De allí que la arremetida de este sistema en contra de los jóvenes parezca coincidir con el hecho de que:

Nada incita a acción tan frenética, negligente y desordenadamente como el miedo a la descomposición del orden encarnada en la figura de lo viscoso (...). El miedo a lo viscoso, precipitado por la impotencia, constituye siempre

⁶² Entre otros, Bauman (2007) se refiere a este asunto en su libro *Miedos Líquidos. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós

un arma tentadora que sumar al arsenal de los ávidos de poder (Bauman, 1997, p. 41).

Sin embargo, dejar en suspenso la inquietud de ¿Quién se pregunta por el otro? tiene sentido cuando retomamos la propuesta planteada al principio de este apartado, a saber, poner de relieve las impresiones y relaciones que propiamente el joven Hip Hop funda para con los otros. En este sentido, la pregunta no es *sobre* el otro, sino la pregunta *del* otro. ¿Bajo qué formas se presentan entonces los extraños viscosos del joven Hip-Hop? ¿En qué va la relación con el otro desde la cultura Hip-Hop? ¿Cómo es sentido el otro y en qué sentido? ¿Cómo se nombra al otro? ¿Cómo se vive con el otro? ¿Se vive con el otro?

Desde el Hip-Hop la pregunta por el otro es sentida y permanente, tras unos ojos que esperan atentos por una respuesta. Cuando Ramses, del grupo Séptima Raza, caminaba por la universidad y me preguntaba: “¿qué se siente estar en un sitio donde todos son iguales?”, yo tan solo podía traducir-me ¿qué pasa aquí con los otros? ¿Dónde están? Pude presenciar un interés por la diferencia en esta pregunta, por la otredad en el seno de un lugar donde todo parece *lo mismo*, que tuvo lugar desde este sujeto juvenil conciente de que el asunto “no es ya cómo librarse de una vez y por todas de los extraños y de lo extraño, o cómo declarar que la variedad humana es sólo un inconveniente momentáneo, sino cómo vivir con la alteridad cotidiana y permanentemente” (p.42).

De tal forma si la viscosidad figura una pérdida de libertad, como asegura Bauman (1997), el otro viscoso del joven Hip-Hop se encuentra allí donde se erige un sistema de pretensiones totales que no da cabida a sus experiencias de vida. Bajo este ejercicio de alteridad conseguimos más bien imágenes del otro que “me excluye”, “me repudia”, “me odia”, “me mata”, “me apresa”, “me señala”, “no me entiende” y se enfrenta desde su hegemonía a un poder cultural instituyente de valores diametralmente opuestos, como son, la autenticidad, la protesta y el cambio. Parece ser esto a lo que se refiere lo que Ramses y Mauricio del grupo Séptima Raza, aseguraron en su entrevista:

Ramses: (...) esa palabra libertad dentro de Séptima Raza se ve mucho tácitamente implícita en lo que hacemos porque nos sentimos oprimidos, porque sentimos que estamos siendo reprimidos por alguien o por algo.

Inv: ¿Por qué? ¿Qué es eso que los reprime?

Ramses: Demasiadas cosas, es la realidad. La forma en la que se mueve el mundo actualmente es un gran opresor. Y eso a nosotros nos oprime, y capaz oprime a todo el mundo pero no todo el mundo es consciente de que está siendo oprimido. Nos oprime todo nuestro alrededor de alguna manera y en diferentes formas nos oprime. (...)

Mauricio Yo creo que el mensaje completo de todos estos temas es como “Salte del carrusel, no tienes que estar dando vueltas con todo el mundo.” (...)

Ramses: Por ser parte de la pópula y que la gente por sentirse aceptado socialmente en un grupo, siga unos parámetros nos parece horrible. Horrible, porque cada quien debería hacer lo que le viniera en gana. Dentro de unos márgenes de respeto por el otro. Pero hacer lo que quiera, no ponerte un límite ni hacer las cosas inconscientemente. Porque también es muy importante de que a nivel mundial se siente como la gente hace las mierdas estando dormidos. Totalmente dormidos y viviendo en un orden en el que nadie sabe nada y todos somos manejados por gente con muchísimo más poder.

La libertad coartada por un sistema opresivo, que te hipnotiza hasta dejarte dormido dando vueltas como autómatas en el carrusel de una vida de apariencias, consumo, etc. y un llamado a salirse del carrusel y a vivir una vida de “*respeto por el otro*”, son ideas que saltan a la vista al acercarnos a este testimonio de Mauricio y Ramses. Siguiendo a Uzín (2005) “en la relación con los otros se juega la libertad como destino, como una empresa inacabada de libertad, como aspiración perpetua, inagotable, pero nunca absoluta” (p. 6).

Estar conciente de la fuerza de *lo otro*, despertó, entre otras cosas, una fuerza contrapuesta desde esta voz juvenil emergente. El cuerpo sólido que se sumerge en lo viscoso y que aun sin poder despegarse trata de liberarse de esta sustancia que se adhiere, o que, en palabras de Ramses y Mauricio, “*los oprime*”. De este modo, siguiendo a Maffesoli (2004) parece ser que:

De un lado están algunos propietarios de la sociedad; aquellos que poseen el poder de decir y de hacer. Ronronean en sus habituales órganos de expresión y “centros de decisión”. Se responden unos a otros por medio de sus diversos boletines parroquiales, y consultan

en éstos, prioritariamente una información esencial: la sección necrológica. Del otro lado se encuentra la vida salvaje, un tanto anómica, desordenada en todo caso. La mayoría pletórica. En suma, tenemos así el poder instituido, bajo sus diversas formas: cultural, religiosa, social, económica contra la *potencia instituyente* (p.23).

En este sentido, llama poderosamente la atención cómo desde el Hip-Hop está teniendo lugar una peculiar evidencia de empoderamiento que consigue invertir la mirada a la otredad a partir de su potencia instituyente. Finalmente, empoderamiento que refiere a “un proceso que dota de poder, autoridad, fuerza y autonomía a una comunidad o grupo humano (sub-alterno), [como son los muchachos implicados en la cultura juvenil Hip-Hop], desarrollando sus potencialidades y abriendo una vía de autovalorización” (Bauman, 1997: p.44). Más aun, se trata de un empoderamiento que concede la posibilidad de hablar sobre lo otro y hablarle al otro.

2.2.- La idea de progreso-evolución con el otro

En este orden de ideas es posible desde la cultura Hip-Hop y desde sus jóvenes empoderados por la palabra, replantearse, en función de un sentido humano con-vivido en la diferencia, un camino inseparable de lo otro en el plano de lo instituyente de una cultura juvenil como “lugar incierto [donde] los sentidos son forjados y refundidos en una especie de fuego primordial” (López, M. 2008:p70). De modo que, parece esclarecedora la canción de Blue que recita:

*¿Para quienes? Para los que nos manejan y hacen lo que quieren./ Son trenes que a su paso destruyen lo que les viene/ y los rieles somos nosotros los que andando el tren mantienen,/ no esperes que a las manos te llegue lo que tú quieres.
Aceleren para que pasen los que en el intento mueren (Canción Blue).*

Siguiendo a Ricoeur (2006) “la escucha de la palabra recibida forma parte integrante del discurso en cuanto dirigido a...” (p. 365), y es así como desde un poder resurgente se delimita

un receptor en aquellos que se conciben como *otro* excluyente, que guarda para sí el proyecto de vida compartido. Se resquebrajan de esta manera, el poder absoluto de las instituciones establecidas y sus concepciones. Así se muestra en lo que dicen los muchachos del grupo Hermandad Negra:

Marcel: ...el Hip-Hop en si es una evolución...

Inv: ¿Una evolución?

Marcel: Exacto, una evolución porque evoluciona a la gente, otras ideas, porque a través de eso es un estilo también de protestar...

Ronald: En contra de lo que no te gusta pues...

Marcel: Todo lo que no te gusta, el gobierno, la economía... todo, todo. Es como un vocero de las calles mayormente es lo que es Hip-Hop. (Hermandad Negra)

De este modo entre otras cosas, cambia la idea de evolución o progreso⁶³ y emerge otra, la cual se edifica en la protesta referida a las macro-estructuras económicas, políticas y religiosas lejanas, ajenas o insuficientes, y se vuelve sobre "la gente", sobre su cotidianidad y sobre las resoluciones que en su específico modo de vivir y de interpretar lo que se vive, plantean nuevos horizontes y metas adecuados a una necesidad presente e impostergable. Parece ser a esto a lo que se refieren Fly en su entrevista y Tiburcio en una de sus canciones:

Hacer Hip-Hop para mí es hacer vida. Cambiar vidas. Plantear propuestas para la mejoría de algo. Porque en realidad el Rap que yo hago, es un Rap de solución, es de las cosas que hablamos tanto del problema como de la solución. Una de las posibles soluciones. Una de múltiples para cualquier cosa. (Fly)

"(...) yo por una lírica doy dos políticas" (Tiburcio)

⁶³ La idea de progreso es uno de los imperativos del pensamiento Moderno y se corresponde con la concepción lineal de la historia y el imperativo categórico de la necesidad de completar el desarrollo, esto es la idea de un tiempo homogéneo y vacío. Sin embargo en el entender de una nueva concepción del tiempo como presente y no avocado a un fin histórico, que proponen algunos autores posmodernos, se concibe la posibilidad de la multiplicidad de interpretaciones de la vida y sus proyectos, de forma que el presente no tiene una sino múltiples metas como salidas posibles ante realidades diversas. (Ortiz-Osés y P. Lanceros, 2006)

La lírica en todo caso como protesta y como modo de hacer política y plantear soluciones, nos habla de la instauración de una cosmovisión de la vida y su progreso, basada en la experiencia, que como hemos visto es la experiencia de la calle. En palabras de Tickner (2006), “además, al producir representaciones líricas de la vida cotidiana de jóvenes que, en su mayoría, son residentes pobres de barrios urbanos marginales, el rap constituye una herramienta de control y dignificación” (p.102). De allí que no se trate solo de denuncia o protesta sino de enarbolar propuestas para abrirle posibilidad a una nueva idea de progreso-evolución con el otro, bajo la actitud asuntiva⁶⁴ que predomina en esta cultura juvenil. Veamos por ejemplo, lo que Tiburcio propone:

Inv: ¿Y por que tú dices que en los barrios es donde verdaderamente hacen falta los toques? Háblame un poquito de eso.

Tiburcio: Bueno nosotros estamos haciendo un trabajo, yo también pertenezco a un colectivo sociocultural que se llama Rompe Cadenas y nosotros nos hemos dedicado a hacer toques en las barriadas arriba, en los sitios más altos... los sitios más peligrosos... porque... si ellos no vienen a los eventos donde nosotros lo hacemos, en los sitios comerciales, tremendos... vamos a llevárselos a ellos también, vamos a darle esa bendición(...) de llevarle la música allá a sus casas, de llevarle el mensaje allá a su casa, allá donde ellos viven... despertar en esos chamitos esa expectativa... “bueno... si me ofrecieron un sábado distinto, entonces mi vida también puede ser distinta, porque todos los sábados hay tiroteo aquí, pero este sábado hubo un evento”(....) Que saben esos niños... que oportunidades vean en un evento que nosotros hacemos ahí, de repente un partido de Básquet y entonces después cantamos y todo lo demás. ¿Cuántos talleres de Hip-Hop no se han hecho en esos barrios?...

Inv: ¿Ah, talleres?

Tiburcio: Porque los chamitos han visto “uy me gusta el Hip-Hop y tal... no se que”... ah porque se te ofreció un sábado distinto al que tú estabas acostumbrado a ver, (...) hay gente afuera escribiendo la historia, pero hay gente escondida porque sabe que afuera lo pueden matar. El barrio bueno tú debes ver los periódicos siempre(...) O tú debes ver los periódicos en la mañana, el lunes... donde te hablan de 70, 68, 65 muertos... sí, para ellos son solo cifras pero para nosotros es...

Inv: Es gente si...

⁶⁴ Cfr. p. 65: “Estar juntos para asumir-nos”

Tiburcio: Y entonces, el ofrecerle a esos chicos, a esa comunidad un sábado distinto con esas tomas culturales, a mi me parece que es un... “vamos a integrarnos, claro que se puede. Vamos a hacerlo juntos y tal” (...) organizarse es... vamos a trabajar en pro de una comunidad, vamos a tratarnos si no nos tratábamos y vamos a aceptar que estamos viendo juntos en un mundo y vamos a trabajar por eso.

Blue también ofrece un punto de vista que parece coincidir con esta interpretación de la cultura Hip-Hop como efervescencia de propuestas que redundan en una idea progreso con el otro:

Blue: Todos buscamos el progreso no material sino intelectual, espiritual, más personas, más voces, más impacto tiene el mensaje. Mientras yo sea más perseverante, mientras más personas que me escuchen yendo por el camino correcto, va a ser más fácil el mensaje y la gente se va a acostumbrar al momento, no a lo malo sino a lo bueno. (...) [Esto] Nos da fortaleza para sobreponer o minimizar intereses ajenos al bien común. Cosa de que cada vez que vamos cantando vamos minimizando esas cosas, si cantamos acerca de la corrupción de una buena manera explicando porque es mala la corrupción, van a haber más personas que le van a dar más pena de ser corruptas, o van a haber niños que le dirán a sus papás “Papa ¿Por qué tú eres corrupto?”

(...)

Inv: ¿Y la idea, entonces, del Hip-Hop tú dirías que es generar un pensamiento o generar una acción?

B: Generar un pensamiento crítico para llevarlo a la acción, si te empiezas a imaginar empiezas a hacerlo. Si empiezas a imaginarte que quieres hacer una broma cultural empiezas a abrirte los canales para hacer la broma cultural y terminas... sin darte cuenta, el Hip-Hop es para generar empleos directos e indirectos. El empleo directo sería hacer que más personas se incorporen al Hip-Hop, a hacer eso, que sigan los lineamientos que son correctos del Hip-Hop, que no hay reglas pero son unos lineamientos lógicos que es la vida... porque esto más que una cultura es una cultura del ser humano. ¿Vas a seguir matando a la gente? Vamos a cantar de paz, vamos a hacer que la paz sea moda.

De allí que el mensaje que emerge del trabajo de los muchachos implicados en la cultura Hip-Hop se exponga a un público universal, esto es al otro y al nosotros, en la búsqueda aparente de dar lugar a un(os) proyecto(s) común(es) (nueva idea de progreso) paralela a la que se avizora desde una cosmovisión del mundo (moderna-instituida), lo que

llama Blue “*progreso material*, que refiere a un tiempo futuro tal vez nunca conocido por estos sujetos juveniles enganchados en el presente. Así, parece curioso cuan importante llegan a ser los “lugares comunes” para ese otro joven extravagante:

Rudy: El Hip-Hop si lo vas a hacer es para que lo escuche todo el mundo, sifrinos, de barrio, niños, niñas, todo el mundo.

Yoiner: Bueno, nuestro mensaje es universal, es generalmente, o sea va dedicado a los trabajadores, a mujeres, hombres, niños, claro... me explico...

Es así que la pregunta ¿a quien le cantas? ¿a quien le dices? Nos muestra el receptor que presume el cantante, de un mensaje que redonda en un proyecto humanizante compartido. Este mensaje consiste, según expresa Blue, en perseverar en lo bueno, es decir:

“Solidificar la cultura como beneficio personal y de un colectivo, abrir más el camino para la sana competencia, el desarrollo físico-mental, el arte, la creatividad. Insisto, continuidad en lo bueno.”(Blue).

Resulta paradójico lo dicho por Blue, por cuanto mientras su discurso deja asomar elementos que se identifican claramente con la idea de progreso moderna: “solidificar la cultura”, “sana competencia”, “desarrollo”, “continuidad”; la acción de la cultura en la que él se inscribe se traduce en lo que diría Lanceros (2006), un verdadero pensamiento destructivo que pone en duda la posibilidad de desarrollo moderno, en otras palabras, los trayectos del deseo no cuadran con las viejas expectativas que ofrece la modernidad (fama, éxito, dinero, por ejemplo) por lo tanto es preciso destruir éstas y buscar bajo las ruinas, sendas hacia territorios inexplorados. Es así como desde esta postura la cultura juvenil Hip-Hop afirma la tenacidad del presente y no tiene un fin sino múltiples escapes. Veamos esto en la canción de Séptima Raza, “Segumos siendo”:

Somos los jóvenes que no comemos coba/ los que tienen miedo por mañana no cobrar. / Somos esos jóvenes que sus sueños no abandonan/ Somos esos sueños frustrados cayendo en drogas/ Somos la sogá que ahora ahorca la moda / Son casos que abruman bajo la luz de la luna/ mientras sueños como lápices sin pluma se esfuman/ Experiencias de un busca-vidas de un cazafortunas (...)

*¿Cuántos dejaron sus metas por el qué dirán /y la vocación que tienen la abandonarán/ para producir dinero, “la estabilidad”?/ pero eso es entre comillas: hay otra verdad/ (...) A lo que jamás renunciaré es a lo que dicen mis labios/ en honor a cada sabio, a cada paso, a cada tropiezo/ por la tierra que piso hasta que muera de cansancio/ mis lágrimas serán tinta volviendo mi vida un lienzo/ **mi pensamiento es la obra y la obra es el comienzo.***

Teje otra pulsera/ escala otra montaña/ hay un hilo que te espera y un pico que te extraña/ (...) Creciste siendo MC/ no vendas ese plato/ queda mucho por decir ven y complementa el canto.

*Yo siento tanta pena cuando veo sueños que llegan desde el exilio a cruzar la frontera/ auxilio piden esperando no ser un disfraz más de la tan triste humanidad/ que viste la felicidad de simple apariencia/ y sino eres títere de esa simplicidad para la sociedad no pesas/ y si pasas los días haciendo lo que te da vida no eres parte del patrón y por eso no cuentas/ No temas, **no permitas que el sistema te mantenga al margen por tus metas/ da un ejemplo a tantas masas ciegas/ prueba que las rejas que encierran la libertad con reglas no atrapan tu esencia/ y ante la ignorancia eres una respuesta (...)***

Somos los que tragan toda la mierda que hicieron/ si la verdad se esconde fue porque ustedes quisieron/ ya estamos hartos de la historia “que no se puede ya ni atacar, ni hablar el problema” si ninguno se resuelve/ Somos los pocos que aguantamos la mecha/ seguimos sonando, luchando hasta la fecha/ Somos quienes buscan alegría en días tristes/ Somos quienes quedamos desde el día en que te fuiste/ tu eres el que cambió sus sueños por los estudios/ en cambio yo hice un estudio y ahí grabé todos mis sueños.

Vemos en esta canción que en el trayecto que siguieron estos jóvenes para darle sentido a un mundo de proyectos ajenos, que los excluye; los lleva a desear no ya la inclusión a ese mundo, sino la posibilidad de forjar uno distinto del que ellos son parte.

En este orden de ideas, las relaciones de alteridad en la cultura juvenil Hip-Hop bajo esta concepción del mundo, se configuran como un desafío que consiste precisamente en dar cabida a la existencia humanamente vivida, esto es la que transcurre en la diferencia. Siguiendo a Uzín (2005).

La humanidad no es sólo un atributo biológico de nuestra especie. Ser humano es, también, participar de un sistema de valores que hoy se sabe más precario frente a otros posibles sistemas de valores en una pluralidad y heterogeneidad axiológicas.

Esta problemática es consecuencia del hecho que no podemos prescindir de los otros, el animal humano es un ser predominantemente social y político; es vulnerable y necesita de la comunidad, del grupo, y eso marca una interdependencia de individualidades que hacen del mundo un "plexo de significados" y un "plexo de útiles". (p 2)

En fin, haber volteado la mirada para tejer la alteridad desde el otro lugar nos brindó la posibilidad de explorar el otro lado de este “sentido humano” en el cual insiste la cultura juvenil Hip-Hop. Es pues que no basta con decir-nos humanos, es preciso ante todo encontrarnos con el otro para serlo, siendo que la naturaleza del hombre no es sino social, parece inevitable toparnos con aquel. Este encuentro es imposible desde nombres, saberes, curvas o temas, es imposible desde la “lengua de los deslenguados”⁶⁵, que dicen al *otro* y lo someten a lo *mismo*. Por el contrario es cabalmente la palabra viva que se brinda al otro, lo único que puede acercar dos verdades distantes para fundar lugares comunes, finalmente con-vivir. Y es en razón de esto que “la originalidad del proceder sociológico consiste en que descansa en la *materialidad* del estar-juntos” (Maffesolli, 2000: p148). Se extienden así las fronteras sociales, culturales, políticas, académicas, cuando son (y se mantienen) diversos los sujetos –y sus proyectos- que irremediabilmente, como una sustancia viscosa, se encuentran pegados unos a otros para constantemente re-conocerse en una sociedad incompleta sin la diferencia.

⁶⁵ Tomando la expresión de Skliar en su ensayo audiovisual “Ser Otro Ser”

CAPÍTULO VIII

DE REGRESO DEL *OTRO* LUGAR

“El mundo del M.C me ha cambiado...”

Jimmi

*“no me parece que se trate de ‘ver para creer’
sino más bien de mirar para erosionar de una vez
la superficie de todas la creencias”*

Carlos Skliar

El desafío que representó adelantar esta investigación dejó en su transitar, algunas reflexiones nacidas de las inquietudes que a lo largo de este estudio, fueron configurándose como certezas y cuyas cristalizaciones apuntaron a una comprensión profunda de los procesos identitarios en la cultura juvenil. Dentro de esas certidumbres no cabe la menor duda que desde un enfoque interpretativo, estos procesos no son en modo alguno individuales, sino que poseen un carácter relacional y afirmativo de las diferencias. En palabras de Martínez (2007) “por la percepción del otro como exterior constituyente” (p. 260). Asimismo podríamos asegurar que estas relaciones identitarias son existencialmente trágicas, especialmente cuando el joven hiphopero no sólo es considerado simplemente diferente, sino que es percibido como una *desviación* social, como un peligro para nuestra *normalidad*. Desde ese momento cualquier forma de relación nosotros-ellos, se convierte en lugar de antagonismo.

A través de la presente investigación se ha querido desde una razón interpretativa sociológica, configurar las demandas de reconocimiento identitario, relaciones sociales y la crítica social que tienen lugar en la producción cultural vinculada al Hip-Hop, la cual es realizada por jóvenes artistas que hacen vida en los barrios de Caracas, siendo que es allí donde se manifiesta el sentido de esta cultura juvenil. Como punto final de este proceso, ya de vuelta a nuestra normalidad, se presentan a continuación las siguientes conclusiones:

El *Sentido Proxémico*, se arraiga en una realidad vivida en común y en palabras de Maffesoli (2004), en unas relaciones fundadas en la proximidad. De modo que la cultura juvenil Hip-Hop implica un sentido del estar juntos en un mismo espacio-tiempo. Sentido que aglutina (conformista) y a la vez diferencia (heterónimo) que se entrevé en la disposición tribal de esta cultura juvenil y sus identificaciones frente a otras culturas juveniles de barrio que dibujan la diversidad de un mismo mundo-de-vida. Así la interpretación de la categoría “Tribalización e identificaciones” me acercó a este sentido proxémico que se anida en el Hip-Hop y a algunas certezas que expongo a continuación:

- ***Las identificaciones se tribalizan alrededor de una afinidad electiva y transitoria.*** Hablamos de sentido proxémico en tanto en el Hip-Hop habita un sentimiento de pertenencia que reúne e implica estos muchachos en un “nosotros” y esta reunión está signada por las características de tribalización, en tanto lleva consigo la formación de redes horizontales, un modo de vida a partir de una incipiente ética compartida y la afectividad como pilar sobre el que se erigen estas cosas (Maffesoli, 2000). Es desde este sentido proxémico que se constituyen las identificaciones y ya no identidades que llevan consigo a modo de máscara, los jóvenes hip-hoperos. De este modo un espacio compartido: *el barrio*, que funge como primer elemento de presentación y alarde frente a los otros: he sobre-vivido el barrio; una vestimenta común (como habito-habitus); y una cosmovisión del mundo que deviene en una actitud ética compartida, son manifestaciones objetivas de esta formación de grupo que tiene cabida en el Hip-Hop.
- ***Los jóvenes hip-hoperos están implicados en una experiencia ética que los dispone en una actitud asuntiva del mundo.*** La actitud asuntiva que emerge de la remediación entre la figura del héroe y la víctima o antihéroe consigue plantearse en esta cultura juvenil, como experiencia ética que emerge de un aura estética compartida. Esta experiencia no busca triunfar sobre el mundo o solo padecerlo, sino tomarlo dinámica y críticamente en la aceptación de la diferencia y en soporte con y para el otro a modo de heteroayuda (Ortiz-Oses, 2005).

Por otro lado, al acercarme al *Sentido Humano* de la cultura Hip-Hop, transité en lo implicativo de la experiencia y la existencia de los jóvenes hip-hoperos, lo cual delinea su diario existir y donde también las relaciones de alteridad inauguran encuentros y reconocimientos entre ellos y los otros.

Esta experiencia-existencia que configura el Sentido Humano nos habla de un ser contingente que se define en el vivir del mundo que le acontece en la calle. De modo que estos jóvenes buscan reconocerse como seres humanos, partiendo de la experiencia de su cotidianidad y enfrentándose en este quehacer, a un mundo que los estigmatiza. Algunas consideraciones, que se indican, emergieron de la interpretación de esta categoría:

- ***La calle es lugar del hip-hop.*** En este sentido estos muchachos vuelven la calle un *lugar* y al hacerlo, desde ahí se conforma una cosmovisión del mundo distinta a la que se presta en los espacios institucionalizados. Es por ello que al preguntarnos por lo que se conoce como realidad en la vida cotidiana de este colectivo de jóvenes, nos encontramos con que no construyen un “sentido común” en un escenario institucional, sino desde la experiencia y su lugar: la calle. De tal forma lo real asociado a la verdad está precisamente en esa experiencia, poniendo entre comillas la normalidad juvenil y la realidad o la verdad asociada al conocimiento del mundo que se despliega desde los ámbitos institucionales. Siendo así, esto contribuye al afianzamiento de este sentido humano que el joven que hace vida en la calle, asegura para sí mismo, en contraposición al discurso que consigue cabida en las instituciones y que enarbola la palabra que quita el “ser” humano.
- ***La experiencia trágica de la calle define lo “real” y su conocimiento o verdad.*** Así se define “lo real” como la realidad de la calle y su conocimiento como un saber de experiencia. Es precisamente allí donde tiene cabida un sentido trágico de la vida, pues en esta cotidianidad callejera del barrio, se está todo el tiempo *reeditando* la muerte (física o simbólica), lo cual vemos traducido en sus canciones. La conciencia de la muerte les aporta intensidad al sentido de la vida implicativamente, de esta manera estos grupos juveniles colocan de relieve el presente como imperativo de tiempo en la cultura, presente, que se detiene en instantes eternos como manera fundamental en el vivir y por ende en lo que expresan. De esta manera el sentimiento trágico inspira el

mensaje que lleva el producto cultural del Hip-Hop, en tanto está ligado a lo autobiográfico y esto le concede sentido. Entonces siendo que para estos jóvenes, la calle se constituye un lugar y los espacios institucionales no lugares, el mensaje inserto en la canción del hip-hopero se vuelve *lugar simbólico* en tanto posibilita la relación con el otro.

- ***Lírica no es rima sino palabra vivida.*** En este sentido la lírica distinta a la pura rima se refiere a una determinada manera de relacionarse con la realidad y con los otros que forman parte de ella., denota pues lo no evidente u objetivado, sino lo que está oculto para el que mira ingenuamente esta cotidianidad juvenil, vivida a modo trágico. Se trata no de la realidad objetiva sino de la interpretación de la realidad y su sentido, esto es algo que se *quiere decir*. La lírica parece un constante desnudarse ante el otro, mostrándole una faceta no evidente. De eso se trata esta insistencia por develar su verdad y de allí esta búsqueda por ser seres auténticos, en la insistencia, en el decir y querer decir verdades incómodas, ocultas, sombras. Y el empalabramiento de la realidad que se da a través de la lírica se encarna en el hip-hopero.
- ***El hip-hopero encarna su cultura.*** Quiero decir que, a través del símbolo el Hip-Hop se encarna como una extensión cultural de lo humano y esto se plantea como interpretación posible de sus prácticas juveniles que devienen de este acontecimiento: hablar, pensar, lucir, ser Hip-Hop. Es así que el joven Hip-Hopero que conoce su condición humana, al estar consciente de sus límites y al tiempo tener la voluntad de superarlos (Duch, 2002), recurre a la sublimación mediante esta encarnación simbólica de la cultura, en tanto al asumirse y subsumirse en ella, lo exalta en esa insistencia humanizante o desde este sentido humano: “no estoy solo y soy todo lo que la cultura es en mí”. Es pues que la cultura hip-hop mediante este proceso simbólico de encarnamiento, lleva consigo cuerpo, alma y expresividad humana.

Así mismo pude traducir la insistencia en un Sentido Humano, tomando posición en el otro lugar y tejiendo desde allí las relaciones e imágenes de alteridad que se producen desde la cultura juvenil Hip-Hop ante la omnipresencia del otro. De este modo la interpretación de la categoría alteridad me condujo a las siguientes conclusiones:

- ***En la cultura Hip-Hop emergen diferentes relaciones de alteridad.*** La denuncia plasmada por los jóvenes que hacen Hip-Hop, refiere a experiencias de discriminación, claramente clasistas y racistas, padecidas por ellos en lo cotidiano. Estas experiencias configuran, entre otras cosas, un mundo de vida desde el cual el joven que hace Hip-Hop se encuentra con el otro excluyente y racista. Esta coincidencia con el otro en un mismo mundo, puede ser asumida mediante diferentes relaciones con él; por una parte el joven hip-hopero puede *mimetizarse* con él, tratando de parecersele, y de este modo simular ser como el otro, anulando la diferencia que hay en él. Este artificio se ejecuta mediante la renuncia a la propia apariencia. De este modo deberse a la apariencia del otro para *normalizarse*, se refiere a disfrazarse del otro-normal, ocultar el sí mismo y así buscar extinguir-se en la mirada del otro. Consecuentemente el racismo en este sentido simboliza la muerte del sí mismo por el otro.

Otra relación que desde el hip-hop puede asumirse ante la diferencia es dejar acercarse el otro a él, donde el acercamiento se funda en un lazo fraterno cuyo símbolo es la sangre, el cual se ancla en una memoria/espacio compartidos: “*tenemos sangre negra*”, luego “*todos somos negros*”. Se produce así la universalización del status subalterno mediante la redención de lo negro, de modo que para el joven hip-hopero, “la sangre”, en contraposición al racismo, es la vida del sí mismo *en* el otro y viceversa. Esto es la procura de un *lazo implicativo* entre el excluido y el reconocido como excluyente, como estrategia humanizante.

Otra vía para asumir el encuentro con el otro desde el Hip-Hop se instaura a partir de la posibilidad planteada sobretodo desde el Hip-Hop malandro, de *traducir al otro* por medio de la palabra, invirtiendo el sinsentido de la muerte en el sentido de la vida. De modo que la exaltación de un mundo caótico cargado de agresividad, se produce en reconciliación con la palabra como posibilidad de vida, de allí se pretende ser testimonio para quienes ignoran la existencia de este mundo de muerte y aprendizaje para otros jóvenes a los que les toque vivirlo.

- ***La condición viscosa de la alteridad hace que esta se defina en términos de poder.*** Entre el hip-hopero y ese *otro normal* median ciertas imágenes de alteridad. Esto

quiere decir que en el reconocimiento de la diferencia el joven hip-hopero se encuentra con imágenes que el *otro* tienen de él y con imágenes que él hace del *otro*. Esas imágenes se encuentran allí para, de alguna manera, ubicar a ese otro en una cosmovisión del mundo compartido, en razón de que el otro limita la libertad completamente autónoma de alguna de las partes, es decir, “el otro siempre está ahí y hay que contemporizar con él” (Maffesoli, 2005: p35). De allí que después de todo en el encuentro con el otro se da una relación de poder que define esos espacios de libertad, más bien en la búsqueda de librarse del otro.

- ***La cultura hip-hop como potencia instituyente empodera al joven frente a los poderes instituidos.*** Están por un lado los poderes instituidos: El Estado, los funcionarios policiales, los medios de comunicación, etc.; y por el otro la potencia instituyente de la cultura juvenil Hip-Hop (entre otras) que deviene en un empoderamiento de estos jóvenes a partir del permiso a la palabra. Desde esta potencia se dispone una nueva acepción del progreso como proyecto(s) de vida en común. Este proyecto, en tanto está ligado con una concepción del tiempo presente, no se completa en una historia lineal con una meta última (éxito), sino que está ligado a la contingencia y a los múltiples escapes frente a ésta y fundamentado en la autenticidad y la exaltación/aceptación de la diferencia, en una invitación a con-vivir. De allí que se delinee un mensaje con pretensiones universales, que enarbola propuestas, en la búsqueda de fundar lugares comunes.

Finalmente el desafío de acceder a las configuraciones de sentido del Hip-Hop a través de una interpretación sociológica no pudo limitarse a la observación de lo evidente y su descripción, sino que requirió de un encuentro mediado por la palabra. Así abrirle camino a la interpretación sociológica que se plantea el comprender, necesita viajar al otro, con el otro, para traducir sus sentidos. En esta tarea una mirada objetivada solo sería un obstáculo. Así de regreso del otro lugar, puedo encontrar-me en sus miradas y comprender la existencia de este *otro joven*.

REFERENCIAS

- ARFUCH, L. (2008) Crímenes y pecados. De los jóvenes en la crónica policial. En: *Crítica cultural. Entre política y poética*. Venezuela: Fondo de Cultura Económica.
- AUGE, M (2004) *¿Por qué vivimos? Por una antropología de los fines*. Barcelona: Gedisa
- BAUMAN, Z (2007) *Miedos Líquidos. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- BECK, U (1998) *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- BERGER, P Y LUCKMANN, TH. (1988) *La construcción social de la realidad*. Barcelona: Herder.
- BERIAIN, J (2006) “Producción de sentido”. En *Ortiz-Osés, A y Lanceros, P (ed.) Diccionario de Hermeneútica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- BOURDIEU, P (1972) *Teoría de la práctica* Paris: Droz. Genève.
- BRACHO, L. (2004) El gen maligno en el seno de la tribu. *Posmodernidades*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana-UCV.
- BRICEÑO LEÓN, R. (2002). “¿Tiene la policía derecho a matar delincuentes? Un estudio del apoyo ciudadano a la violencia policial”. En: Roberto Briceño León y Rogelio Pérez Perdomo (Eds.) *Morir en Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- CALLEJAS, L & PIÑA, C (2005) “La estigmatización social como factor fundamental de la discriminación juvenil” en *Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe/ El Cotidiano*. México: Universidad autónoma de México.
- URL: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32513409>. Consultado el 09 de noviembre de 2007.
- CASANOVA, R. (1998) *La generación de fin de siglo. La dispersión de los imaginarios juveniles*. Cuadernos del CENDES. Dossier los cambios culturales en la transición, 39. (2).77-CASSIRER, E. (1929) filosofía de las formas simbólicas, III. México: Fondo de Cultura Económica [1971] En (Duch, L) *Estaciones del laberinto. Ensayos de antropología*. Barcelona: Herder, p. 32.
- (1967). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.

- COLMENARES, M (2003) “Exclusión social y diversidad racial y étnica en Venezuela: Temas claves y acciones prioritarias para una sociedad visiblemente más justa”. En: *II Encuentro Nacional de Demógrafos y Estudiosos de la Población*. Venezuela. Agosto. URL: http://www.somosavepo.org.ve/download/cdt_122.pdf .Consultado el 25 de septiembre de 2008.
- DELEUZE, G (1989) *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, M. (2002) *Disoluciones Urbanas. Colección Estética Expandida*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- DUCH, L. (2002) *Antropología de la vida cotidiana. Simbolismo y salud*. Madrid: Trotta.
- (2004) *Estaciones del laberinto. Ensayos de antropología*. Barcelona: Herder.
- DUCH, L y Mèlich (2005) *Escenarios de la corporeidad. Antropología de la vida cotidiana 2/1*. Madrid: Trotta.
- FONSECA, C & QUINTERO (2006) “La Juventud como categoría analítica: La relación entre pobreza y violencia”. *ALASRU- Asociación Latinoamericana de sociología rural*. URL: <http://www.alasru.org/cdaldasru2006/02%20GT%20Carlos%20Fonseca%20Hern%C3%A1ndez,%20Ma.%20Luisa%20Quintero%20Soto.pdf> España. Consultado el 09 de noviembre de 2007.
- GARAGALZA, L. (2001) El lenguaje como forma simbólica en la obra de E. Cassirer. En Solares, B (Coord.) *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*. Barcelona: Anthopos.
- GARCÉS, A. (2004) Nos-otros los jóvenes. Pistas para su reconocimiento. *Revista Escribanía*. No 13. Universidad de Manizales. pp. 30 – 42.
- (2005) Nos-otros los jóvenes: polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín. Colombia: Universidad de Medellín.
- (2006) Músicas de resistencia. El Hip-Hop en Medellín. *XII Encuentro Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social* Bogota: FELAFACS -Pontificia Universidad Javeriana.
- GEERTZ, C. (2005) *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa.
- GIDDENS, A (1997) “Riesgo, confianza, reflexividad” en Beck, Giddens y Lash. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza.
- GINGOLD, L. (1992) “Feos, sucios y malos. El poder de sentencia de las etiquetas sociales”. *Nueva Sociedad* Nro.117 Enero- Febrero 1992, Pp. 104-199.
- GOETHZ, J Y LECOMPTE, M. (1988) *Etnografía y diseño cualitativo en la investigación educativa*. España: Morata.

- KARMY-BOLTON, R (2005) “Agamben: vida, política y potencia. (Aproximación al problema político de la vida)” en: *Soberanía y biopolítica (notas para una política del gesto en el pensamiento de G. Agamben)*. Chile: Universidad de Chile. URL: http://www.biopolitica.cl/docs/Karmy_AGAMBEN_VIDA_POLITICA_POTENCIA.pdf Consultado el 03 de octubre de 2008.
- HOLZAPFEL, C (1998) “Deleuze y el sin-sentido” *Revista Austral de Ciencias Sociales*. Chile; N° 2, marzo-agosto 1998, pp. 95-101.
- LANCEROS, P. (2005) *Política-mente. De la revolución a la globalización*. Barcelona: Anthropos
- (2006) “Progreso”. En *Ortiz-Osés, A y Lancersos, P (ed.) Diccionario de Hermenéutica*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- LE BRETON, D (2007) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos aires: Nueva Visión.
- LEVINAS, E. (1993) “El tiempo y el otro”. Barcelona: Paidós.
- MAFFESOLI, M (2004) *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (2000a) *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- (2000b) “Identidad e identificación en las sociedades contemporáneas” en *El reverso de la diferencia*. Benjamin Arditi (Ed.). Caracas: Nueva Sociedad.
- (1996). *De la Orgía. Una Aproximación Sociológica*, Barcelona: Ariel.
- MARIN, M. y Muñoz, G. (2002) *Secretos de mutantes. Música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, DIUC – Universidad Central.
- MARTIN BARBERO, J (1998) Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad. En Humberto Cubides, María Cristina Laverde y Carlos Eduardo Valderrama (eds.): *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Universidad Central y Siglo del Hombre Editores.
- MONTERO, P (2005) Cassirer y Gadamer: El arte como símbolo. *Revista de Filosofía*, 51, (3), 58
- ORTIZ-OSES, A. (1989) *Filosofía de la vida (Así no habló Zaratustra)*. Barcelona: Anthropos.
- (1995) *Visiones del Mundo. Una filosofía de la implicación*. Bilbao: Deusto.
- (1996). “Filosofía y cultura iberoamericana: Diálogo desde la antropología Hermenéutica” en: *Heterotopía*. (1) Venezuela: Centro de Investigaciones Populares. pp. 39-56.
- (2005) *Del sentido de vivir y otros sinsentidos*. Barcelona: Anthropos.

- (2005) *Experiencia/Existencia*. Barcelona: March Editor.
- (1998) *De lo humano, lo divino y lo vasco*. Bilbao: Oria.
- & LANCEROS, P (2005). *Claves de hermenéutica. Para la filosofía, la cultura y la sociedad*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- REGULLO, R. (2006) *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Colombia: Grupo editorial Norma.
- REGUILLO, R (2001) “Miedos: imaginarios, territorios, narrativas.” En: *Metapolítica*. Vol. 5, Num.17. pp. 70-89.
- RICOEUR, P (2006) *Sí como Otro*. Madrid: Siglo veintiuno editores.
- RUSQUE, A. De la diversidad a la unidad en la investigación cualitativa. Caracas: FACES UCV – Vadell.
- SANJUÁN, A. M (1997), “La Criminalidad en Caracas: Percepciones y realidades” en: *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, Vol. 3, N°2-3. Pp.215-254.
- SARTRE, J. P (1969) *Being and nothingness: as Essay on Phenomenological Ontology*. Londres: Methuen. En Bauman (ed.) *La posmodernidad y sus descontentos*. 1997. p.38 Madrid: AKAL.
- SOTO, A (2002) “La sospechosa relación entre juventud y violencia”. *Red de revistas científicas de América latina y El Caribe/ El Cotidiano* URL:
<http://redalyc.uaemex.mx/redalcy/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=32511104> México. Consultado el 03 de noviembre de 2007
- SOTO, A (2002) “Los jóvenes y la violencia del olvido”. *Red de Revistas Científicas de América latina y El Caribe/ El Cotidiano* URL:
<http://redalyc.uaemex.mx/redalcy/pdf/325/325121004.pdf> México. Consultado el 09 de noviembre de 2007
- SKLIAR (2007). *SOS (Ser Otro Ser)* [ensayo audiovisual]. Argentina: LASA.
- SKLIAR, C. (2004) *¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía (improbable) de la diferencia*. Argentina: Miño y Dávila.
- TAYLOR, S Y BOGDAN, R (1996) *Introducción a los métodos cualitativos de la investigación*. Barcelona: Paidós.
- TICKNER, A (2006) “El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural” producción, comercialización y reapropiación cultural” *Temas*. N° 48 97-108, octubre-diciembre. Cuba. URL: http://www.temas.cult.cu/revistas/48/11_Tickner.pdf
 Consultado el 24 de febrero de 2009

- UZIN OLLEROS, Angelina. Una política de la diferencia desde la experiencia en la multiplicidad. *Universum*. Talca [online]. 2005, Vol.20, no.1 [citado 25 Noviembre 2008], p.174-187.URL:http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-23762005000100013&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0718-2376.
- VILA, Pablo. (2002) “Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos”. En: Cuadernos de nación. Tomo: Músicas en transición. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- WEBER, M. (1984). *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIS, P. (1993) Producción cultural no es lo mismo que reproducción cultural, que a su vez no es lo mismo que reproducción social, que tampoco es lo mismo que reproducción. En: *Lecturas de antropología para educadores*. Trotta. Madrid, pp. 431–461.
- ZUBILLAGA, V Y GARCÍA-PONTE, M (2009) “El discurso de guerra y la muerte de jóvenes varones en Venezuela”. En: Briceño- León, Ávila y Camardiel (eds.) *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas: Editorial Alfa y LACSO.