

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/316993576>

# Aspectos sobre el hip hop en el Perú

Chapter · December 2015

---

CITATIONS

2

READS

1,208

1 author:



Kyle Ellis Jones  
Environmental Systems Research Institute (ESRI)

7 PUBLICATIONS 32 CITATIONS

[SEE PROFILE](#)

# MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD

en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor



INSTITUTO DE  
ETNOMUSICOLOGÍA



PUCP

# **MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD**

en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor

## **Autores**

Santiago Alfaro

Luis Alvarado

Gérard Borras

James Butterworth

Shane Green

Alex Huerta-Mercado

Kyle Jones

Javier León

José Ignacio López

Julio Mendivil

Zoila Mendoza

Kathryn Metz

Fred Rohner

Raúl R. Romero

Sarah Yrivarren



INSTITUTO DE  
**ETNOMUSICOLOGÍA**

Promoviendo la  
diversidad cultural



**PUCP**

# **MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD**

en el Perú contemporáneo

Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo

Raúl R. Romero, editor

Primera edición, diciembre de 2015

500 ejemplares

© Instituto de Etnomusicología – IDE

Pontificia Universidad Católica del Perú

Av. Universitaria 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

Telf. (51-1) 626-2310

E-mail: ide@pucp.edu.pe

<http://ide.pucp.edu.pe/>

Este volumen corresponde al tomo 7 de la serie “Estudios Etnográficos”

ISBN: 978-612-45070-1-4

Hecho el depósito legal en la

Biblioteca Nacional del Perú: 2015-16983

Cuidado de la edición y corrección de estilo: Juana Iglesias

Diseño de carátula y diagramación: Camila Bustamante

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

Telf. (51-1) 424-8104

*Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de esta publicación sin el permiso previo de los autores.*

## ÍNDICE

Introducción 7

### Parte I: Lo criollo, lo andino y lo afroperuano

**Julio Mendivil** 17

“Lima es muchas Limas”. Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno

**Gérard Borras** 47

El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)

**Fred Rohner** 69

Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo

**Raúl R. Romero** 100

Música y poder: aristocracia y revolución en la obra de Chabuca Granda

**Santiago Alfaro Rotondo** 130

La música andina como mercado de consumo

**James Butterworth** 182

Repensando el espectáculo y consumo indígena: el huayno comercial en el Perú

**Zoila Mendoza** 207

Del folklore a lo exótico: Yma Sumac y la representación de la identidad inca

## **MÚSICA POPULAR Y SOCIEDAD**

en el Perú contemporáneo

**Javier F. León**

220

El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte

## **Parte II: Lo transnacional**

**Shane Greene**

259

Peruanicemos al *punk*

**Sarah Yrivarren**

282

El *genius loci* del *metal* en Lima

**Kyle E. Jones**

302

Aspectos del *hip hop* en el Perú

**Luis Alvarado**

335

Soñar con máquinas: Una aproximación a la música electrónica en el Perú

**Kathryn Metz**

374

¡Cumbia! ¡Chicha! ¡“Pandilla”! Música *pop* en la Amazonía urbana

**Alexander Huerta-Mercado**

406

La odisea de Homero: cantando balada romántica en el Perú

**José Ignacio López Ramírez-Gastón**

423

El extranjero íntimo: espacios imaginados y poscolonialidad durante la llegada del *jazz* al Perú

Sobre los autores

451

# Aspectos del *hip hop* en el Perú

## Kyle E. Jones

En los años recientes el *hip hop* ha surgido como un fenómeno cultural masivo en el Perú. Su música, su ropa, su arte visual y su estética –como amalgamación o en forma individual– atraviesan prácticamente cada sector de la sociedad, cada ciudad del país y varios medios de comunicación. Una expresión de esta índole abarca con seguridad un espacio complejo y polifacético en el Perú contemporáneo y merece una seria atención para entender su importancia en las vidas de diversos ‘hiphoperos’<sup>1</sup>, así como las maneras en las que ha afectado el carácter de la vida urbana y las políticas y culturas de la juventud<sup>2</sup>.

Mientras que el *hip hop* ha traído nuevos sonidos e imágenes a las calles y a los escenarios del Perú, su circulación, práctica y connotaciones tienen raíces en contextos históricos específicos –por ejemplo, en el impacto del conflicto interno–; en conexiones con varias formas de expresión y organización local y transnacional, migración y emigración; en la expansión de los medios de comunicación; y en la historia dinámica de apropiación y resistencia. Además, su florecimiento no ocurre solo aquí. Como han notado otros investigadores, el *hip hop* es “actualmente la forma cultural más ampliamente apropiada a nuevos contextos en todo el mundo” (Bucholtz 2002: 543) y “la más grande forma cultural juvenil desde el movimiento *rock* de los años sesenta” (McGregor 1998: 109). El Perú constituye entonces un sitio que varios ‘hi-

- 
- 1 Aunque la palabra ‘hiphopero’ no es usada por todos y tiene una definición flexible, en este artículo la empleo para referirme de una manera general a quienes practican uno (y muchas veces más de uno) de los elementos ‘performativos’ del *hip hop*, o a quienes de una u otra manera se identifican o se asocian con “la cultura *hip hop*”.
  - 2 Sigo a otros investigadores que reconocen la heterogeneidad que caracteriza a la categoría “juventud”, no solo definida por edad (típicamente jóvenes de 15 a 24 o 29 años) o por desarrollo biopsicológico, sino también como “sujetos históricos” y agentes culturales (Montoya Canchis 2002; Bucholtz 2002).

phoperos', críticos e investigadores han llamado "la nación global del *hip hop*", entendida como comunidades imaginadas e interconectadas por redes de comunicación y circulación virtual y física (Alim 2009).

Con esta flexibilidad de adaptación a idiomas, identidades y vivencias de varias partes del mundo, y como producto de industrias culturales transnacionales y bandas sonoras de movimientos de base, el *hip hop* se ha imbuido de muchísimos (a veces contradictorios) significados desde sus inicios en Nueva York en los años setenta. Una de las afirmaciones más frecuentes es que no se trata simplemente de una música, sino de "una cultura" compuesta por varios elementos, principalmente rap<sup>3</sup>, *breakdance*, grafitis y *deejay*, pero también *beatboxing* y conocimiento o respeto, entre otros. Sin embargo, debe reconocerse que cada elemento tiene su trayectoria específica<sup>4</sup>, además de sus propias historias, influencias, eventos y prácticas asociadas. Como parte de su popularidad y amplia accesibilidad, quienes participan en la "cultura *hip hop*" no siempre son raperos, *breakers*, DJ o grafiteros, sino también seguidores, oyentes o simplemente personas que se identifican o se involucran con los significados, actitudes, valores y diversión que encuentran en este ámbito.

En términos demográficos generales, en el Perú la mayoría de 'hiphoperos' está conformada por jóvenes mestizos de las clases medias y populares de los centros urbanos. Tal como ocurre en otros países, y por razones que se detallarán en la segunda parte de este artículo, la práctica y consumismo del *hip hop* se dan entre públicos y espacios urbanos de varias clases socioeconó-

<sup>3</sup> El rap es a la vez un género musical y también un modo de vocalización descrito como "hablando con ritmo", que se estructura sobre la base de varios patrones de rima, entonación, timbres vocales y silabeo. A veces es descrito como "la música del *hip hop*", pero esta frase puede incluir las técnicas y estéticas de *deejaying* (e. g. *scratching*) y producción de audio (e. g. "sampleando"). En el contexto de la industria comercial, las palabras "rap" y "*hip hop*" suelen usarse indistintamente para referirse solo al género de música.

<sup>4</sup> El graffiti del *hip hop* tiene mucho en común con las tradiciones del muralismo y del arte callejero en general. Para ejemplos de Lima, véanse: Figueroa (2011); Golte y León (2011); Alvarez (2004).

micas. Además, las ‘hiphoperas’, aunque relativamente pocas, han tenido un lugar como artistas, líderes e integrantes de las movidas en general. Entonces, mientras que aquí y en otros lugares el *hip hop* se articula típicamente a las identidades y experiencias masculinas (Keeler 2009), también se caracteriza como espacio de negociación de la femineidad, con un número creciente de grupos y eventos que ponen en primer plano las obras de ‘hiphoperas’. Algunos jóvenes y organizaciones culturales afroperuanas han hecho esfuerzos para conectar el *hip hop* a la diáspora y tradiciones negras, aunque este movimiento no es tan grande aquí como en otros países latinoamericanos. Al mismo tiempo, elementos del *hip hop* como el rap o pasos de *breakdance* se han incorporado para ilustrar el dinamismo cultural de tradiciones regionales andinas y amazónicas. Reconociendo el papel fundamental de la música y migrantes latinos en la historia y fundación del *hip hop*, y las luchas compartidas que cruzan fronteras nacionales, este género se convirtió también en vehículo para sentimientos transnacionales de la latinidad.

Entre las muchísimas corrientes temáticas existentes en el ámbito del *hip hop* peruano, este artículo ofrece una discusión inicial sobre tres de sus dimensiones. En primer lugar, analiza los procesos y prácticas que han contribuido a las historias paralelas y redes descentralizadas de la producción de *hip hop* en el país. En segundo término, discute cómo el *hip hop* constituye parte de cambiantes formaciones culturales urbanas y juveniles que son informadas por los contextos históricos y de globalización. Finalmente, examina las dinámicas del *hip hop* en el campo de las políticas nacionales y el activismo, y cómo ponen en primer plano las tensiones de la juventud en el Perú contemporáneo. A través de estos temas podemos empezar a entender el impacto del *hip hop* en el país, su importancia en las vidas de diversos ‘hiphoperos’ y cómo ha entrado a las ciudades y a las esferas públicas y políticas.

## Histórias paralelas y redes descentralizadas de producción

A pesar del reciente incremento de investigaciones sobre el *hip hop* en varias partes del mundo, la mayoría de ellas se ha enfocado en las capitales o en las ciudades grandes. En países industrializados, como los Estados Unidos y algunos de Europa, es posible encontrar estudios sobre regiones o ciudades más pequeñas, pero este patrón de análisis casi no existe en los casos de países del Sur Global. Aunque este patrón refleja dinámicas de investigación local y extranjera, y con frecuencia la visibilidad mayor del *hip hop* en las ciudades principales, también refleja suposiciones sobre los lugares apropiados para este tipo de culturas globalizadas. En el pensamiento convencional, el ‘hogar natural’ del *hip hop* como ‘trasplante cultural’ en los países ‘exóticos’ como el Perú está en sus ciudades más grandes y presuntamente más conectadas globalmente, porque estos sitios pueden ser imaginados más fácilmente como bastiones de la cultura mundial y del cosmopolitismo en lo que es un país, por lo demás, ‘tradicional’ o rural<sup>5</sup>. Como siempre, la realidad es mucho más complicada, y esta suposición minimiza las vivencias fuera de la capital y a la vez oscurece los intercambios, influencias y experiencias múltiples del *hip hop* dentro de un país.

Como me contó un *emcee* y productor que ha cantado y chambeado con el *hip hop* a través de tres ciudades del Perú desde los años noventa: “En el Perú las historias del *hip hop* son paralelas”. Su perspectiva y las de muchos otros sugieren que en el Perú el *hip hop* no tiene un único punto originario, ni fue un proceso de difusión directa de Lima a otras partes del país. Más bien, en diferentes momentos y en diferentes lugares, jóvenes de varios sectores urbanos empezaron a escuchar la música, a ver las imágenes y a adquirir las materias del *hip hop* de varias fuentes. Como las historias orales de ‘hiphoppers’ indican, el *hip hop* creció de manera un poco distinta en cada ciudad (y

<sup>5</sup> Para este punto estoy en deuda con comentarios reveladores de Javier León a una versión anterior de este trabajo.

en cada distrito o barrio), con conocimiento y acceso limitados y esporádicos acerca de otros ‘hiphoperos’ en sus propias ciudades, en sus regiones o en el país en general. Pero la independencia aparente de escenas localizadas no debe ser confundida con una falta de circulación de ‘hiphoperos’ o de la cultura material y conocimiento sobre el género. Como explica esta parte del artículo, hay varios factores que hicieron posible los múltiples caminos del *hip hop* en el Perú y que han afectado la trayectoria de sus expresiones en el país.

Indudablemente uno de los elementos fundamentales para facilitar su difusión fue el desarrollo de las tecnologías de información y comunicación (TIC). La proliferación del *hip hop* en los centros urbanos del Perú en los años noventa y en los iniciales del 2000 ocurrió durante la implementación de políticas neoliberales, cuando el país se abrió de nuevo a la inversión extranjera y al turismo después de los años del conflicto con la subversión. En esta época, con proyectos de organizaciones y compañías como la Red Científica Peruana y Telefónica, la infraestructura de las TIC se expandió a través del país (Holmes 2001; Fernández-Maldonado 2001). Empresarios urbanos abrieron cabinas de Internet utilizando esta infraestructura y el creciente mercado informal de la electrónica<sup>6</sup>. Más que tecnología, estos lugares constituyán parte de la nueva infraestructura urbana, dando forma al movimiento de ideas y bienes, “facilitando la aparición de nuevos hábitos de ocio y ayudando a innovar las prácticas culturales” (Larkin 2008: 5).

Las cabinas de Internet se convirtieron rápidamente en sitios para la socialización juvenil (“las nuevas plazas públicas donde la juventud se junta”), facilitando en gran medida el acceso de las clases populares a las TIC (Fernández-Maldonado 2001: 29). Sin embargo, aunque el acceso a Internet se incrementaba, muchas personas todavía lo consideraban un lujo por el costo. Este hecho contribuyó al aspecto social de las cabinas entre la juventud,

<sup>6</sup> Para los años 2000-2001 había aproximadamente algo más de mil cabinas de Internet en el Perú, con casi la mitad ubicada en Lima (Fernández-Maldonado 2001).

a partir de la necesidad de compartir una máquina entre amigos. De esta manera que combinaba aspectos sociales, físicos y virtuales, las cabinas de Internet y el acceso a los medios sirvieron para fomentar la comunicación y circulación entre ‘hiphoperos’, jugando un rol fundamental en sus capacidades de conectarse y construir sus propios públicos y colectividades (Larkin 2008: 6). Mientras esta práctica ha cambiado en los años recientes debido a la accesibilidad de Internet por los teléfonos celulares y a la reducción de las tarifas en las cabinas, la trascendencia de las capacidades mencionadas se ha incrementado sustantivamente.

Cuando el acceso a Internet se hizo más generalizado en el Perú, la gente no solo tenía al alcance las producciones del *hip hop* de los Estados Unidos, sino también las de Latinoamérica y Europa, donde escenas en España, Cuba, Brasil y otros países fueron floreciendo desde los años ochenta. Además, como se discutirá en la próxima sección, el *hip hop* entró en los medios de comunicación y en los espacios de consumo junto con otros géneros musicales y bienes globalizados, los cuales sirvieron para crear un panorama más amplio de su significación. Sin embargo, el acceso a su cultura material –revistas, libros, marcas deseadas de ropa y *spraypaint*, cassetes o discos compactos originales– permanecería más limitado que las imágenes y sonidos mediáticos de masas. En muchos casos, los ‘hiphoperos’ recibían cosas materiales de sus familiares que habían emigrado a los Estados Unidos o a Europa, o a veces tenían recursos para comprarlos en Lima donde había más posibilidades de encontrar importaciones.

La ropa, por otro lado, eludía en varias formas los obstáculos al acceso. Como Linda Seligmann (2004: 116) describió, en los años noventa hubo un rápido aumento de la cantidad de ropa de segunda mano importada de los Estados Unidos, que pasaba por un auge financiero. Bajo los auspicios de donaciones de organizaciones benéficas, esta ropa no tenía los mismos gravámenes que la fabricada en el Perú, por lo que era mucho más económica. Vendida

en mercados y baratillos, esta ropa incluía marcas y estilos deseados por los ‘hiphoperos’ por su relación con la estética del género<sup>7</sup>. Aunque este proceso formó parte de la circulación de la cultura material del *hip hop* y su acceso a los sectores populares, Seligmann (2003) argumentó que estas políticas debilitaban las industrias locales de ropa, provocando pérdidas de trabajo en fábricas textiles. Además, mientras Lima ofrecía más oportunidades para conseguir tecnología e importaciones en general, el patrón vinculado a la ropa fue de alguna manera diferente. En ciudades cercanas a las fronteras del país o a centros de distribución se podía obtener ropa ‘hiphopera’. ‘Hiphoperos’ de Lima y de la costa sur compraban ropa barata en las ciudades cercanas a la frontera con Chile, a veces durante viajes de visita a familiares o para venderla específicamente a otros ‘hiphoperos’. Para los de la sierra sur, ciudades como Puno y Juliaca también ofrecían oportunidades de obtener la ropa deseada que era traída de Bolivia sin impuestos. Este patrón ha continuado hasta el presente, con estas y otras ciudades conocidas por tener ropa ‘hiphopera’ barata. De este modo, la distribución y acceso a la ropa como cultura material del *hip hop* vincula prácticas localizadas de consumismo con políticas económicas nacionales e internacionales, revelando además un aspecto sobre los complejos circuitos del género en el país.

La relación entre el *hip hop* y los medios tradicionales como la radio y la televisión en el Perú también es notable. De manera similar a otros países, las películas ‘hiphoperas’ como *Beat Street* y *Breakin'* ejercieron influencias tempranas entre algunos practicantes en los años ochenta, facilitando las primeras ondas de popularidad del *hip hop* aquí. Algunos años después, en los noventa, la serie estadounidense *The Fresh Prince of Bel-Air* fue traducida al español como *El Príncipe del Rap*, llegando a ser muy popular en España donde se estrenó por primera vez. En nuestro país este programa gozó de similar aceptación y varios ‘hiphoperos’ me comentaron que los expuso a los

7 Es importante anotar que esta estética (y, entre sus elementos, especialmente el *breaking*) ha cambiado con los años y con los lugares.

aspectos del *hip hop* a través de su rap y graffiti de introducción, así como de la ropa del personaje que interpretaba el actor Will Smith. Generalmente la frecuencia de representaciones del género en la televisión ha aumentado con su popularidad de una manera más reactiva. Desde los primeros años de la década del 2000 hubo algunos cortos documentales independientes y reportajes por canales locales sobre grupos o eventos de *hip hop*<sup>8</sup>. Solo en los últimos años hemos visto a la música rap, al *breakdance* o a otras representaciones (y exageraciones) del *hip hop* en emisiones nacionales o en horarios centrales, con la presencia de concursantes en el programa *Yo Soy* o con el personaje de Maldito Maic (El Gringo Atrasador) de la serie *Al fondo hay sitio*.

A diferencia de la televisión, la radio posee barreras mucho más bajas a la participación y acceso, pero todavía el *hip hop* no tiene el mismo impacto que otros estilos de música. Diversos investigadores han señalado que la radio, a través de la música y de las relaciones económicas entre las estaciones y sus públicos, facilitó cambios socioculturales sin precedentes en el Perú (Alfaro 2009; Tucker 2013; Lloréns 1991). Desde los años cincuenta, en programas de estaciones estatales, comerciales, independientes y piratas se abrieron espacios para la transmisión de música de clases populares y migrantes andinos urbanos, creando nuevas posibilidades por su visibilidad pública y reorganizando relaciones sociales e identidades a través de la geografía del país y entre sus sectores sociales. Sin embargo, al mismo tiempo, géneros extranjeros (especialmente occidentales, como el *rock*) eran prohibidos o en gran parte ignorados en los programas de radio, a favor de la promoción de estilos típicos y repertorios regionales (Turino 1991; Tucker 2013; Mendoza 2007). A ello le siguió una época de inestabilidad económica por el conflicto interno y de incertidumbre entre la industria musical causada por el crecimiento de la piratería del casete. Con los años, la industria de la radio ha cambiado y se ha segmentado en varios mercados donde suenan géneros de los Estados Unidos, de Europa y de países latinoamericanos.

<sup>8</sup> Algunos de estos están disponibles por YouTube.

Incluso en los años ochenta las estaciones de radio y los estudios de grabación en Lima, Cusco, Huancayo, Arequipa y otras ciudades eran cautelosos para invertir en “sonidos no probados”, lo que hacía “difícil para los jóvenes músicos entrar en la industria”, incluso en el ámbito de los géneros musicales establecidos como el huayno (Tucker 2013: 126). Sin embargo, resulta interesante mencionar que algunos aspectos de la música del *hip hop* fueron adoptados por la tecnocumbia, un género comercialmente exitoso y popular caracterizado por la incorporación de diversas instrumentaciones y sonidos (Romero 2002; Quispe 2006). Por ejemplo, en el año 2000 se usaron *scratching* de tocadiscos y voces casi ‘rapeadas’ en la canción “Tic, Tic, Tac” del grupo Joven Sensación (Turino 2008). A pesar de algunos ejemplos singulares, el rap solo recibió tiempo de aire consistente en las emisoras FM después de la primera década del 2000, y el rap de artistas peruanos incluso más tarde<sup>9</sup>. Del mismo modo, a pesar de la presencia de estudios y sellos discográficos con capacidad establecida para la producción y distribución de música, no había muchos ‘hiphoperos’ que intentaran utilizarlos para sus proyectos de grabación. Existen varias razones para ello, incluso que los estudios simplemente no querían grabarles o eran demasiado caros. Algunos raperos, a pesar de sus evidentes talentos para el lirismo, el ritmo y la composición también expresaron dudas de ser “músicos de verdad” porque no tocaban un instrumento o no habían recibido entrenamiento formal, y por lo tanto sentían que no reunían condiciones para pertenecer a un estudio profesional. Otro factor fue la confusión sobre lo que es el *hip hop* entre los trabajadores de radios, estudios de grabación, canales de televisión o municipalidades. En los años noventa e incluso hasta la década del 2000 los ‘hiphoperos’ se enfrentaban con varias ideas al respecto: por ejemplo, que el *hip hop* era parte del *pop* o del *rock*<sup>10</sup>, que era otra palabra para reggaetón, o que se definía en

9 Como una excepción interesante, Eshe Lewis (2012) comentó que el *videoclip* de la canción “Ghetto Rap”, de la artista y activista afroperuana Mónica Carrillo se transmitió por MTV en los Estados Unidos en 2007.

10 En los años 2013 y 2014, la estación La Zona 106.5 de Lima era la más conocida por emitir rap, combinándolo con reggaetón, *rock* norteamericano en inglés, salsa y *pop* en

gran parte peyorativamente como indecente, callejero o pandillero. En medio de estas connotaciones y confusiones, aunadas a la falta de un mercado claro para vender, no es sorprendente que muchos ‘hiphoperos’ de varias ciudades enfrentaran resistencias y hasta la indiferencia cuando se dirigían a los medios e instituciones culturales. Por todos estos contextos y desafíos, la aceptación del género en los centros de producción y distribución establecidos era limitada, y la mayoría de ‘hiphoperos’ los veían más como obstáculos que como ayudas para el acceso y circulación del *hip hop* en el Perú.

Como alternativa, con varios tipos de tecnologías de grabación de audio y video a su mayor disposición (al inicio con cassetes y después digitalmente con computadoras y teléfonos celulares), algunos ‘hiphoperos’ establecieron sus propios estudios de grabación en sus cuartos, usando *beats* que conseguían de Internet o a veces de vendedores de música en los mercados. Para facilitar la difusión de su música, la acompañaban con fotos o *videoclips* que típicamente ofrecían ilustraciones de los temas, de los artistas, de sus amigos, de sus barrios o de sus ciudades; en otras palabras, muestras de lo que constituía su realidad, un concepto fundamental para el poder del *hip hop* y para su apropiación mundial. Además, la producción musical digital hace posible colaboraciones a larga distancia, ofreciendo nuevas posibilidades de expansión de las redes, de las relaciones sociales y de las oportunidades artísticas, dando lugar ocasionalmente a viajes para cantar, bailar o pintar en otras ciudades del país<sup>11</sup>.

---

castellano e inglés. Normalmente una canción de rap sonaba una sola vez cada hora en la tarde, casi exclusivamente con artistas de otros países latinoamericanos. Esta presentación ubicaba al rap directamente en mercados y públicos urbanos cosmopolitas, de acuerdo a lo descrito por Tucker (2013).

<sup>11</sup> Es importante reconocer que otras prácticas expresivas en el Perú también se crean a través de redes y circulaciones similares –y dependen de ellas–, como las conexiones entre migrantes urbanos y comunidades natales andinas (Turino 1993), orquestas típicas y bandas de músicos (Romero 2001; Katz-Rosene 2014), músicos de huayno (Tucker 2013), diversos grupos de danzas y los significados de sus disfraces (Mendoza 2000), entre otros.



Estudio casero de Ukhu Pacha Records de Cusco en 2011. A la derecha está la cabina de grabación con una ventana al productor y equipo. Sus primeras grabaciones ser remontan al 2006.



Estudio casero de Yana Bola Rec de Cusco en 2012. Comenzó en el 2008 y dos años después abrió el estudio que ilustra la foto. Ambos continúan en funciones.

Al lado de estas producciones, la realización de diversos eventos o movidas y la formación de colectividades de varias escalas y tipos se convirtieron en prácticas importantes que empujaban al *hip hop* a los espacios de la ciudad y de la sociedad<sup>12</sup>. En Lima, durante los años finales de los noventa y los iniciales del 2000, las movidas semanales en el Parque Kennedy del distrito de Miraflores, organizadas por el Movimiento Hip Hop Peruano, marcaron una punta de contacto importante para muchos ‘hiphoperos’ que acudían de diversas partes de la ciudad a participar y aprender sobre el género<sup>13</sup>. A mitad de la década del 2000, en Cusco se daban presentaciones iniciales de *hip hop* en conciertos de *punk* y *rock*<sup>14</sup>, mientras que en Huancayo raperos y *breakers* se presentaban a menudo en las fiestas que ellos o sus amigos organizaban. Aunque difícil por el costo, el alquiler de lugares como restauran-

- 
- 12 Para un análisis más profundo sobre la realización de eventos de *hip hop*, el proceso de crear *fliers* u otras formas de propaganda, el uso de capital social y cultural, y las estrategias de búsqueda de apoyo, véase Jones (en preparación).
  - 13 Existen dos documentales que discuten la historia del Movimiento Hip Hop Peruano y las movidas iniciales en el Parque Kennedy de Miraflores.  
<https://www.youtube.com/watch?v=pYSrDaSVBsM> y <https://www.youtube.com/watch?v=uKLP6bI7Ch0>
  - 14 Esta estrategia de combinar *hip hop* con otros tipos de música, baile y expresiones varias ocupa un lugar importante en la realización de eventos, por su capacidad de unir gente y visibilizar el género. Véase Jones (en preparación)

tes o simplemente grandes habitaciones fue otro método que ‘hiphoperos’ de varias ciudades utilizaban para realizar exposiciones. Lugares públicos como parques, plazas y veredas se convirtieron en sitios claves de reunión. Tanto la planificación como la realización de movidas implican numerosas dinámicas sociales y tipos de trabajo, incluyendo oportunidades de socialización entre amigos, vecinos y gente nueva, de compartir información sobre *hip hop* y acontecimientos generales, interacciones entre negocios e instituciones gubernamentales en busca de apoyo, y práctica y evaluación de las habilidades artísticas. De esta manera, en muchos casos, eventos y movidas fueron vistos por las comunidades cercanas urbanas y ‘hiphoperas’ no solo como recursos para aprovechar y disfrutar, sino también para asegurar su pertenencia a los espacios públicos<sup>15</sup>.

Estos eventos son actividades centrales de las varias colectividades de *hip hop*, atravesando escalas de tiempo y de lugar en la formación de redes músico-sociales y de una memoria colectiva en torno al tema. Agrupaciones como *crews*, *posses*, colectivos, movimientos, federaciones, asociaciones culturales o grupos políticos o activistas son parte de la historia del *hip hop* en los Estados Unidos, en Latinoamérica y en el mundo (Pardue 2008; Baker 2011; Kelly 1993; Forman 2002). En el Perú, la presencia de diversas colectividades del *hip hop* se mantiene vigente, lo que no ocurre en otros países donde no se han desarrollado tan extensamente, se han reducido o se han convertido mayormente en entidades estatales. Estas colectividades desempeñan papeles múltiples para sus integrantes y para la difusión del género, tomando influencias y eficacia de la sólida tradición de organizaciones de bases urbanas que ya existen entre las clases populares del Perú. Se constituyen en espacios donde se forman sistemas de valores, se cultivan estilos y habilidades profesionales, y se aprenden tácticas políticas (Pardue 2011; Rose 1994). Especialmente entre

<sup>15</sup> Hay muchas otras dinámicas dentro de la realización de eventos, como el uso de colaboraciones y debates sobre la ganancia de dinero mediante el *hip hop*. Véase Jones (en preparación).

poblaciones marginales que viven en condiciones urbanas duras, las colectividades pueden actuar como familias alternativas y ofrecer sitios para fomentar identidades y perspectivas alternativas sobre dichas condiciones (Strocka 2008; Munar *et al.* 2004; Pardue 2010, 2012; Perry 2004). En consecuencia, las colectividades del *hip hop* entran en la fábrica urbana de asociaciones en escalas cercanas y translocales, con capacidad de ser “las armas con las cuales los jóvenes se enfrentan a una situación en la cual muchas puertas les están cerradas” (González *et al.* 1993: 176). Por eso constituyen un vehículo central para crear públicos y conexiones con otros ‘hiphoperos’, así como para enfrentar los límites de ser joven en el Perú contemporáneo.

Dadas las barreras para acceder a los medios dominantes y a otras fuentes de apoyo o distribución, las actividades de estas colectividades en turno les permitieron mantener un tipo de poder discursivo, posibilitándoles una forma de control sobre las representaciones y las producciones del *hip hop*. Los eventos constituyen, por tanto, momentos intensificados de mediación y concretización, donde los materiales, los sentimientos y los significados del género se vinculan con la ciudadanía y las relaciones sociales de la juventud, definiéndolas provisionalmente. De esta manera, en virtud de las “fricciones” (Tsing 2005) entre las fuerzas de globalización y las circunstancias de contextos localizados, los circuitos del *hip hop* en el Perú emergieron primariamente a través de las iniciativas y actividades de los mismos ‘hiphoperos’, aprovechando la expansión de Internet, la mayor accesibilidad a las tecnologías de producción y grabación, y los diversos vectores de la cultura material y redes sociales. En las historias paralelas y entrelazadas vemos algunas de las rutas que se conectan en la formación de los circuitos del *hip hop* en el Perú y, aún más, que crean las posibilidades de descentralizar los nodos de su circulación y producción<sup>16</sup>. Fundamentalmente esto ocurre tanto en los dominios

16 También para este punto estoy en deuda con comentarios de Javier León a una versión anterior de este trabajo.

físicos como en los virtuales mediante la ocupación de los espacios de la ciudad y los medios de comunicación digitales donde traslanan la pertenencia a comunidades imaginadas y cara-a-cara.

### ***Hip hop, globalización y las emergentes formaciones culturales urbanas***

El *hip hop* se difundió en el Perú durante una época marcada por los cambios de clases sociales, identidades culturales, políticas y demográficas. Los rostros del país y de sus ciudades se han transformado rápidamente en las décadas recientes, pero estas transformaciones se imbrican a los legados históricos que permiten comprender aparentes nuevos cambios como permutaciones o continuidades (Panfichi 2009: 158). Esta observación también se ha aplicado recientemente a los estudios del *hip hop* mundial y de la juventud, donde típicamente han prevalecido las preocupaciones sobre crisis sociales, rupturas de tradición, hibridez cultural y los efectos llamativos de la globalización. Mientras estos focos abordan temas de interés local o teórico, también se han criticado por aplicar erróneamente conceptos occidentales de la agencia en otras partes del mundo, oscureciendo las formas en las cuales generaciones anteriores creaban valor y significado, y exagerando la condición de juventud como inherentemente predisposta al cambio o novedad sociocultural (Cole 2010; Durham 2008; Liechty 2003).

Esta perspectiva ubica al *hip hop* en una corriente fuerte de apropiación y flexibilidad cultural en el Perú y en los Andes en general, especialmente en las formas musicales y de expresión artística. Existen numerosos y bien documentados casos, incluyendo la inserción del charango y del arpa andina (entre otros instrumentos), que se convirtieron en símbolos y sonidos autóctonos. Similarmente las orquestas típicas y bandas de músicos incorporaban elementos de instrumentación y estructura musical europea en los contextos

rurales y fiestas urbanas para rearticular identidades y repertorios regionales (Romero 1989, 1990, 1992, 2001; Katz-Rosene 2014; Robles 2007). En el caso de la música chicha, los migrantes andinos y sus descendientes en la ciudad de Lima mezclaron el huayno con estilos transnacionales del *rock* y de la cumbia colombiana, en una expresión de las ambigüedades de la migración y alimentándose con experiencias y expectativas muy diferentes de las de sus padres (Turino 1993). Entonces, no debe sorprender que a partir de los años noventa y la asunción del siglo XXI, con las nuevas oportunidades y desafíos socioeconómicos y de autofabricación que se presentan por los medios de comunicación e información, los jóvenes también encuentren la música y sus prácticas expresivas como una ruta para negociar demandas y posibilidades cambiantes de pertenencia (Guaygua *et al.* 2003; Vleet 2003).

Además, como demuestra la popularidad de la tecnocumbia, el *hip hop* no fue único en su relación con los medios globalizados durante esta época. En comparación con su predecesora, la música chicha, la tecnocumbia incorporó aún más estilos, instrumentación electrónica y sonidos del extranjero; en adición a los elementos de música *hip hop* ya descritos, también tomó influencias del *funk*, de la salsa, de la *samba-reggae*, del *folk rock* y del *pop* (Romero 2002; Turino 2008). A diferencia de la música chicha, la tecnocumbia ganó éxito entre sectores dispares de la sociedad peruana gracias a varios factores, incluyendo la difusión masiva en los medios e industrias culturales, y ‘desenfatizando’ la andinidad a favor de “cualidades globales” (Romero 2002: 234-235; Quispe 2006).

Mientras el *hip hop* también ha recibido recepción extendida en diversos sectores sociales del país, lo que está en primer plano de sus sonidos, letras, imágenes y conceptos es algo diferente de la tecnocumbia. Aunque ambos géneros se enfocan en la urbanidad, el primero toma su fuerza discursiva y autenticidad de las vivencias y luchas de la vida cotidiana, ubicadas en

específicos contextos locales, ambientes sociales y lugares significativos<sup>17</sup>. Sus elementos expresivos, en su práctica real, y las manifestaciones que produce, obtienen mucha de su eficacia en las maneras de crear espacios de autorrepresentación, autoridad subalterna y autoeducación (Vich 2001). Es por eso que el *hip hop* es reconocido por su potencial de hacer audibles las voces marginadas y populares, y también por ser un vehículo “para la reconstrucción de las ‘raíces’ de las historias locales”, de diversos idiomas e identidades culturales (Mitchell 2001: 32). Captados así, la andinidad u otras identidades, sentimientos e historias entran como un tema central para aquellos que experimentan tales vivencias; es por eso que existen numerosos nombres de grupos, letras de rap, imágenes y sonidos “sampleados”, que comunican las maneras en que los jóvenes interpretan los contextos de donde vienen. Desde esta perspectiva, el *hip hop* se constituye en una continuidad de tradiciones locales, “atrayendo a la gente a una nueva relación con las prácticas culturales”, y en el proceso “las hace de nuevo” (Pennycook y Mitchell 2009: 34-35). Pero este proceso no solo es uno de fusión inevitable, sino que “depende de historias locales de representación y poder” que se reclaman “categorías hegemónicas” y que forman parte de su reorganización (Tucker 2013: 17)<sup>18</sup>.

Al lado de este énfasis en ‘lo local’, debido a su condición de género extranjero y a su popularidad mundial el *hip hop* en el Perú tiene también connotaciones de cosmopolitismo y funciona como símbolo de modernidad (aunque no siempre se indique explícitamente como tal; véase Cánepa 1996). En este sentido, es capaz de entretejer las corrientes de la revalorización de expresio-

<sup>17</sup> Hay muchas dimensiones complejas en este punto que no tengo espacio para analizar en este artículo, como conexiones a discursos de autenticidad, proyectos de fortalecimiento o crecimiento individual y colectivo, experiencias de marginalización, e ideologías de *hip hop* e identidad (Murray 2002; Pardue 2008; Rose 1994; Pennycook 2007; Jones en preparación).

<sup>18</sup> Las políticas de apoyo de instituciones culturales o gubernamentales y las maneras en las que los ‘hiphoperos’ se posicionan dentro de ideologías locales de diferencia social y tradición cultural revelan mucho sobre este punto (véanse Jones 2011; Jones en preparación). Para ejemplos de Huancayo y Cusco, véanse Romero (2001) y Mendoza (2000, 2002); y a Tucker (2013) para el caso del huayno ayacuchano.

nes andinas y populares urbanas con aspiraciones a una ciudadanía cultural inclusiva y a una movilidad social ascendente (Swinehart 2012). Dadas sus barreras relativamente bajas a la participación (como han dicho muchos ‘hiphoperos’ “solo necesitas tu voz, cuerpo o mente”), este género ofrece el potencial de una ruta más accesible y dúctil para imaginarse como parte de un Perú moderno y progresista. Junto con las otras formas de expresión que pasan por los mismos medios de comunicación, lugares de consumo y espacios de socialización juvenil urbana –como el *skateboarding*, el BMX, el *rollerblading*, la modificación del cuerpo y géneros de música como *reggae*, *dancehall*, *punk*, *heavy metal* y EDM<sup>19</sup>–, el *hip hop* constituye un componente de los contornos de las culturas emergentes urbanas y juveniles peruanas. Como parte de las transformaciones culturales de la vida pública y urbana en el Perú, ofrece además un medio en el cual los jóvenes pueden identificarse y buscar rutas alternativas a la complicada geografía social y a las significativas cargas de expresión cultural del país.

### **La juventud y la nación: el *hip hop* en la política**

La corriente política del *hip hop* está bien establecida en concepto y realización. Además de las políticas culturales que provoca en las maneras resumidas arriba, también incluye aproximaciones para enfrentar estructuras de desigualdad y poder a través del activismo y de la acción directa. Sus raíces como vehículo de cambio social y transformación política provienen del legado de los movimientos de derechos civiles y poder negro de los Estados Unidos entre los años sesenta y setenta, cuando la música popular negra refleja muchas de las tensiones político-sociales de la época. Los artistas, las ideologías y las luchas de estos movimientos influyeron de manera directa en los raperos y ‘hiphoperos’ iniciales, y como el *hip hop* evolucionó al rap “consciente” se estableció

19 Véase Jones (en preparación) para un análisis sobre las interrelaciones entre estas formaciones culturales como parte de la circulación del *hip hop* en el Perú.

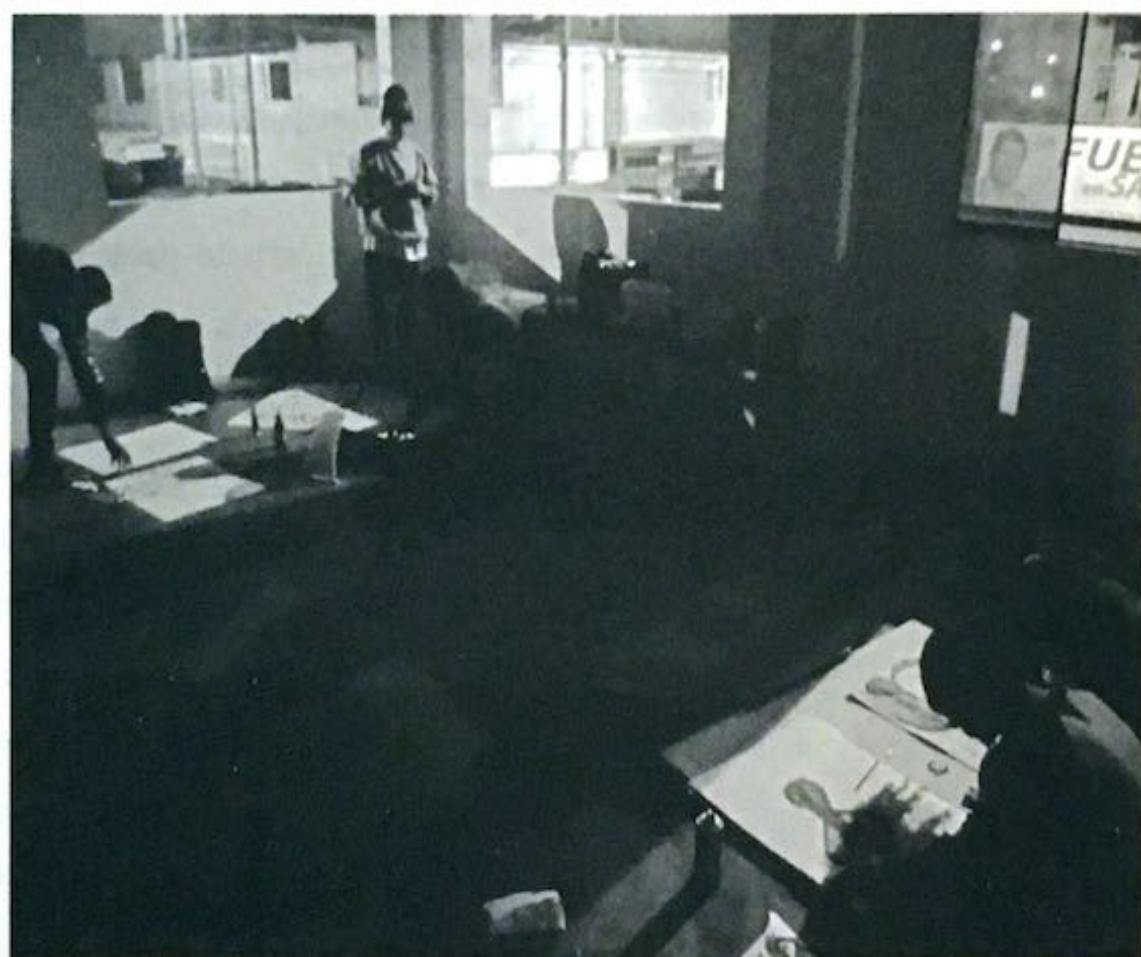
como una parte fundamental de la cultura e historia ‘hiphoperas’. Aunque la visibilidad política o activista del género disminuyó en los años noventa por varias razones, recuperó su ímpetu en la proximidad de las elecciones de 2008, cuando Barack Obama estaba en campaña por la presidencia<sup>20</sup>. Se utilizó como herramienta o arma para el cambio al exterior de Estados Unidos, no solo a través de los mensajes y símbolos de raperos “conscientes”, sino también de redes transnacionales de activismo y eventos que vincularon las luchas localizadas por la igualdad, la dignidad humana y la justicia a los posibilidades de transformación personal y colectiva del *hip hop* (Fernandes 2010; Taft 2010; Swinehart 2012; Osumare 2007).

Como parte del tejido urbano e influido por raperos peruanos y de otros países, se puede decir que en el Perú el *hip hop* –y muchos de los ‘hiphoperos’– siempre ha tenido una dimensión política y consciente, más evidente en algunos artistas y en algunos momentos que en otros. Pero en los últimos años, dentro de los adherentes al género ha habido un esfuerzo concertado para unirse y organizarse de una manera específicamente activista y política. Varios colectivos, comités, grupos y ‘hiphoperos’, pertenecientes mayormente a los diversos distritos de Lima pero también de punta a cabo de otras ciudades, realizan iniciativas como eventos, talleres y marchas donde se discuten y se protestan los impactos del neoliberalismo, el conflicto interno y abusos del Estado, desigualdad y explotación, la historia nacional y la historia de las políticas y resistencia dentro del *hip hop*, entre otros temas<sup>21</sup>. Se practica así la autoeducación a través de estas actividades y de la creación de arte audible, visual y corporal con *hip hop* que, como ya he mencionado, se basa en una perspectiva crítica de la vida

<sup>20</sup> Existe una corriente fuerte de investigación sobre la historia de las políticas entre el *hip hop* y movimientos socioculturales negros estadounidenses; por ejemplo: Ogburn (2007); Spence (2011); Rebaka (2011, 2012); Forman (2010) y Clay (2012), entre otros.

<sup>21</sup> Un factor fundamental en la concretización de un *hip hop* peruano político organizado fueron las reuniones de la Asamblea Popular Hip Hop en Lima entre el 2012 y el 2014. Para una historia de la perspectiva de uno de sus miembros sobre la formación del “*hip hop organizado*” y los colectivos e iniciativas fundamentales asociados en Lima, véase Iskaywari (2015).

cotidiana. Dentro de esta perspectiva, la autonomía es muy valorada como una manera de mantener mayor control sobre sus mensajes y acciones frente a sistemas que pueden fácilmente cooptar o debilitar sus proyectos<sup>22</sup>. Es por eso que estas organizaciones y 'hiphoperos' priorizan típicamente el trabajo en términos de autogestión, libres del control directo de instituciones gubernamentales o de influencias comerciales. Similarmente, se caracterizan por organizarse de manera más igualitaria y reflexiva, tomando decisiones por consenso y fomentando la participación de todos sus miembros. Además, como es común en los movimientos sociales, han formado relaciones horizontales con una diversidad de actores e instituciones de la sociedad civil, como sindicatos, partidos políticos y grupos universitarios.



*Los 'hiphoperos' priorizan el trabajo en términos de autogestión. En la foto, creando arte para un concierto barrial en el distrito de San Luis (Lima).*

22 Para una discusión sobre los conceptos de autogestión y autonomía entre organizaciones 'hiphoperas' y sus eventos, véase Jones (en preparación).

Eventos de los últimos años como las protestas contra la mina Conga y la “Ley Pulpín”, así como reacciones ante el ascenso de Movadef, iluminan claramente la urgencia del potencial político del *hip hop* y la posición de la juventud en el Perú contemporáneo. Jóvenes ‘hiphoperos’ se movilizaron para estas protestas bajo la bandera del Bloque Hip Hop, un nombre que representaba un rostro político unido, junto a las acciones directas que la red de colectivos y ‘hiphoperos’ organizaba mediante asambleas, talleres y otros eventos similares. El Bloque Hip Hop caminaba al lado de otras organizaciones en calles y plazas de Lima, agregando su voz a las de pobladores de otros departamentos que también se manifestaban. Aunque las actividades del Bloque Hip Hop estaban enfocadas en la capital, durante las protestas por Conga en junio y julio del 2012 y aquellas contra la “Ley Pulpín” de diciembre del 2014, se pudo ver la extensión del *hip hop* político organizado en muchas otras ciudades del país.

Conviene enfatizar que la movilización de los ‘hiphoperos’ y de sus colectivos revela las ansiedades latentes sobre la participación de los jóvenes en las políticas y en torno a su posición en la nación. En el contexto estatal moderno, la juventud y las categorías e instituciones que intentan abarcarla son tratadas “como un indicador clave del estado de la nación misma” y de su futuro. Por lo tanto, del “tratamiento y gestión de ‘jóvenes’ se espera que provengan las soluciones de los problemas de la nación” (Griffin 1993: 9-10). Su papel en la reproducción social y de órdenes político-económicos imbuye a la categoría del ‘joven’ con connotaciones contradictorias sobre las esperanzas y temores del futuro (Comaroff y Comaroff 2006; Cole y Durham 2008). En lo que se refiere a países latinoamericanos, diversos investigadores han observado que la presencia de jóvenes en los espacios públicos urbanos es típicamente “codificada como una amenaza a la seguridad pública y a la imagen nacional”, y que, especialmente los de clases bajas y de grupos discriminados, ocupan los márgenes de la ciudadanía y están sujetos a formas de violencia y exclu-

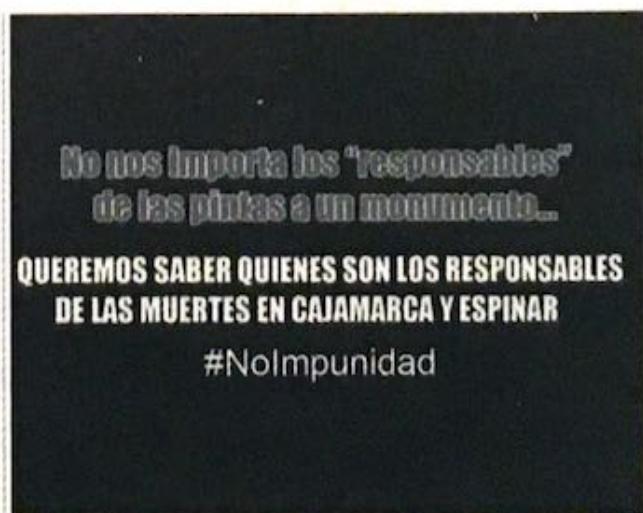
sión que estructuran su modo de vida en la ciudad y su participación en las instituciones sociales y procesos políticos (Wolseth y Babb 2008: 8; Golte y León 2011). El conflicto interno ha contribuido y además exacerbado estos problemas en el Perú. Aunque la sociedad civil en general estaba entrampada entre Sendero Luminoso y el Estado peruano, esta tensión se manifestó intensamente entre los jóvenes, especialmente los de clases bajas urbanas y comunidades campesinas (González-Cueva 2000; Degregori 1998). Las actividades y grupos organizados juveniles se encontraron con represión, intimidación y desapariciones (Burt 2007; Wilson 2007). Para Sendero y para el Estado los jóvenes eran reclutas potenciales y, por lo tanto, los objetivos centrales de las agendas estatales e insurgentes. Sus espacios de organización y socialización, sus actividades políticas y sus lealtades se convirtieron en campos minados, permanentemente sujetos a politización, criminalización y control (Strocka 2008; Marquardt 2010).

Entonces, cuando algunos jóvenes protestantes pintaron: “Conga no va” en la base de la estatua del Libertador José de San Martín al finalizar una marcha en julio de 2012, lo que circuló en los medios y lo declarado por algunos políticos no atendió al contenido de los mensajes de los miles de manifestantes ni a los motivos de la marcha, sino que se enfocó en difundir las fotos de los pocos jóvenes “vándalos” y en expresar su preocupación sobre las nuevas generaciones que no respetaban el patrimonio y los símbolos de la nación. Además, el gobierno se apresuró a culpar del ascenso del Movadef a los jóvenes, argumentando que no recordaban la época de violencia, y se abocó a organizar reuniones en universidades de Lima para contrarrestar las “ideologías subversivas de la juventud”, en favor de una “política joven sin violencia ni dogmatismos” (Wade y Aquino 2012; *La República* 2013). El uso del discurso del terrorismo como táctica para deslegitimizar la protesta y la crítica de la juventud (algo que en el Perú tiene sus raíces en el gobierno de Fujimori, pero que también pasa en muchos países del mundo después de

los ataques del 11 de septiembre del 2001), se extendió a las movilizaciones del Bloque Hip Hop contra la "Ley Pulpín" en diciembre del 2014, cuando el ministro del Interior dijo que la marcha había sido "pacífica a excepción de 'los encapuchados infiltrados'" (Páucar 2014). El Bloque Hip Hop respondió a esa acusación con un pronunciamiento que se distribuyó por Internet y que definió sus objetivos, las razones para tomar las calles en protesta, los usos simbólicos y prácticos de encapucharse; ubicándose además en el patrón de violencia estatal y estructural sobre la juventud. Las respuestas a la protesta juvenil 'hiphopera' iluminan las ansiedades permanentes en torno a este sector (personas de 15 a 29 años) que, hoy en día, constituye aproximadamente el 27% de la población peruana (INEI 2013), y en cuyas manos está supuestamente el futuro de la nación. Las prácticas y perspectivas del *hip hop* organizado político articulan la desconfianza profunda de las figuras de autoridad y de las instituciones políticas (y comerciales) que se derivan del gobierno de Fujimori, y esta percepción ha continuado hasta hoy. Al mismo tiempo, las redes sociomusicales descentralizadas y colectividades translocales que caracterizan al *hip hop* en el Perú ofrecen alternativas a través de sus elementos expresivos para conectar de nuevo formas de participación política y público-urbanas entre la juventud de todo el país.



Estatua manchada de San Martín después de la Jornada Nacional de Lucha contra mina Conga.



"Meme" circulado por Facebook y otros sitios criticando la respuesta de los medios y de los políticos a las pintas de la estatua de San Martín.

Aunque estos casos recientes demuestran exposiciones de tensión altamente visibles entre los sujetos jóvenes, la relación entre el *hip hop* y el Estado se caracteriza con más frecuencia por las ambigüedades de la negociación y la acomodación en la práctica cotidiana. De esta manera, sus interacciones desafían las percepciones comunes de los jóvenes que ven al *hip hop* como rígida o inherentemente en oposición, rebelde o resistente, o piensan que el trabajo con las instituciones del Estado es automáticamente un marcador de la cooptación. Para muchos ‘hiphoperos’ en el Perú se hace necesario negociar con entidades estatales para buscar espacios u otras formas de apoyo a sus proyectos u eventos. Otros investigadores han hecho observaciones similares en sus estudios sobre la juventud, el *hip hop* y las instituciones estatales de Brasil y Cuba, destacando cómo el apoyo estatal o el cambio a menudo proviene de una especie de punto medio ideológico o discursivo, donde las proclamas o los valores de los jóvenes y sus visiones del *hip hop* se superponen con los del Estado, sobre todo en términos de identidad y ciudadanía nacional o cultural (Baker, 2005; Fernandes 2003a, 2003b; Pardue 2004, 2007, 2008, 2012). A través de estas interacciones, los jóvenes son capaces de “obligar al público a ser más inclusivo en lo que constituye el conocimiento y las perspectivas legítimas sobre la realidad” y de “cambiar el contenido de lo que las instituciones públicas consideran un conocimiento que vale la pena” (Pardue 2004: 412). Pero al mismo tiempo, el apoyo estatal al *hip hop* (particularmente si este critica su accionar) también le permite al Estado reafirmar su propia popularidad y legitimidad, y “volver a dibujar los parámetros de su proyecto hegemónico” (Fernandes 2006: 9). Del mismo modo, los actos de visibilidad y reconocimiento, como la toma de calles o la ocupación de espacios públicos, pueden dar lugar a la creación de autorrepresentaciones y reclamaciones de inclusión social (Sommer 2006; Tucker 2011) y pueden a la vez convertirse en una base para promover el manejo estatal (Foucault 1977) o la despolitización (Hale 2002; Hale y Millamán 2006).

Los actos de resistencia no se presentan, por tanto, en blanco y negro en cuanto a sus intenciones o efectos. Otros estudios nos recuerdan que los jóvenes en los contextos de globalización económica y de políticas neoliberales son “completamente formados por sus estructuras de aspiración y oportunidad” (Lukose 2009: 3). Por esta razón algunos han criticado a los movimientos de *hip hop* político, calificándolos como tontamente contradictorios o irónicos porque usan una forma de expresión (el *hip hop*) cuyo acceso y circulación son producto de las mismas políticas contra las que luchan. Pero este comentario olvida que las formaciones culturales y políticas juveniles pueden ser tanto *del capitalismo* como *en contra de él*, así como *de las instituciones estatales y comerciales tanto como en contra de ellas* (Luvaas 2012). Estas formaciones han florecido bajo el capitalismo consumista a pesar de que por lo general no tienen mucho poder de compra por sí mismas, pero frecuentemente son formaciones de la supervivencia y “utilizan en su beneficio las estructuras que el capital genera para las otras, las élites” (Yúdice 2003: 368; Sommer 2006). La organización de las colectividades y de las redes de apoyo, el aprendizaje y expresiones artísticas como las que se encuentran en la escena del *hip hop* peruano promueven maneras para enfrentar y a veces superar algunas de las vicisitudes sociales y emocionales de la economía laboral actual (Montoya Canchis 2002; Allison 2009).

Estos puntos nos devuelven a la importancia de reconocer la historicidad y los matices de la agencia en el análisis de las diversas prácticas de *hip hop* y su arraigo en las complejas vidas de los jóvenes. Dado que sus prácticas y estéticas han incorporado muchos (a veces en competencia) usos sociales y conexiones como otros tipos de música, prácticas urbanas juveniles, actividades políticas y espacios de entretenimiento y consumismo, es necesario no asumir que el *hip hop* funciona de la misma manera en todos sus adherentes. En los últimos años, el género ha crecido más allá de las redes relativamente pequeñas que habían caracterizado su lugar en el Perú desde los años noventa, para convertirse en un componente casi inevitable de las ciudades, la política y la cultura juvenil

del Perú. Cada vez más actores de las nuevas generaciones de 'hiphoperos', las ONG, las entidades gubernamentales<sup>23</sup> y los intereses comerciales están dando forma a lo que el *hip hop* significa y cómo se ve en el Perú. Mientras que la primera recepción de los nuevos medios puede tener un gran impacto en su significado, también lo hacen los momentos de crecimiento y de rápida difusión (Larkin 2008). La capacidad del *hip hop* para alterar el carácter de la sociedad peruana ya se ha manifestado de diferentes maneras, pero la dedicación de los 'hiphoperos' peruanos demuestra que hay mucho más por ser visto.

## Referencias

- Alfaro, Rosa María  
 2005 "The radio in Peru: A participatory medium without conversation or debate". En: *Television New Media* 6 (3): 276-297.
- Alim, H. Samy  
 2009 "Straight Outta Compton, straight aus München: Global Linguistic Flows, Identities, and the Politics of Language in a Global Hip Hop Nation". En: *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. H. Samy Alim, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook (editores). New York: Routledge, pp. 1-22.
- Allison, Anne  
 2009 "The cool brand, affective activism and Japanese youth". En: *Theory, Culture & Society* 26 (2-3): 89-111.
- Álvarez Chávez, Roland Jeremy  
 2004 "Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano" En: *Ensayos en ciencias sociales*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 83-108.
- 
- 23 Por ejemplo, las batallas de *breakdance* del programa Lima Joven y el uso de rap, *breakdance* e imágenes de *hip hop* en las campañas políticas de Alan García en el 2001 (Montoya Canchis 2009: 1242) y el videoclip de rap de septiembre del 2015, del ex ministro del Interior Daniel Urresti (la misma persona que acusó al Bloque Hip Hop de ser infiltrado por Movadef), dedicado a Alan García y Keiko Fujimori. (<https://www.youtube.com/watch?v=i6YksTRJw8w>).

- Baker, Geoffrey  
 2005 "¡Hip hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba". En: *Ethnomusicology* 49 (3): 368-402.
- (2011) *Buena Vista in the club: Rap, reggaetón, and revolution in Havana*. Durham, NC: Duke University Press.
- Bucholtz, Mary  
 2002 "Youth and cultural practice". En: *Annual Review of Anthropology* 31: 525-552.
- Burt, Jo-Marie  
 2007 *Political violence and the authoritarian state in Peru: Silencing civil society*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cánepe Koch, Gisela  
 1996 "Danza, identidad y modernidad en los Andes: El caso de las danzas en la Fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo". En: *Cosmología y música en los Andes*. Max Peter Baumann (editor). Madrid: Iberoamericana, pp. 453-482.
- Clay, Andreana  
 2012 *The Hip-Hop Generation Fights Back: Youth, Activism and Post-Civil Rights Politics*. New York: New York University Press.
- Cole, Jennifer  
 2010 *Sex and salvation: Imagining the future in Madagascar*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cole, Jennifer y Deborah Durham  
 2008 *Figuring the future: Globalization and the temporalities of children and youth*. Santa Fe, NM: SAR Press.
- Comaroff, Jean y John Comaroff  
 2006 "Reflections on youth, from the past to the postcolony". En: *Frontiers of capital: Ethnographic reflections on the new economy*. Melissa S. Fisher y Greg Downton (editores). Durham, NC: Duke University Press, pp. 267-281.
- Degregori, Carlos Iván  
 1998 "Harvesting storms. Peasant rondas and the defeat of Sendero Luminoso in Ayacucho". En: *In Shining and Other Paths: War and Society in Peru, 1980-1995*. Steve J. Stern (editor). Durham: Duke University Press, pp. 128-157.
- Durham, Deborah  
 2008 "Apathy and agency: The romance of agency and youth in Botswana". En: *Figuring the future: Globalization and the temporalities of children and youth*. Jennifer Cole y Deborah Durham (editoras). Santa Fe, NM: SAR Press, pp. 151-178.

Fernandes, Sujatha

2003a "Fear of a Black nation: Local rappers, transnational crossings, and state power in contemporary Cuba". En: *Anthropological Quarterly* 76 (4): 575-608.

2003b "Island paradise, revolutionary utopia or hustler's haven? Consumerism and socialism in contemporary Cuban rap". En: *Journal of Latin American Cultural Studies* 12 (3): 359-375.

2006 *Cuba Represent! Cuban arts, state power, and the making of new revolutionary cultures in Cuba*. Durham, NC: Duke University Press.

2010 *Who can stop the drums? Urban social movements in Chávez's Venezuela*. Durham: Duke University Press.

Fernández-Maldonado, Ana María

2001 "The diffusion and use of information and communications technologies in Lima, Peru". En: *Journal of Urban Technology* 8 (3): 21-43.

Figueroa, Mercedes

2011 "Graffiti limeño: Una forma juvenil de transitar y conocer la ciudad". En: *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Gisela Cánepa Koch (editora). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 447-459.

Forman, Murray

2002 *The 'hood comes first: race, space, and place in rap and hip-hop*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

2010 "Conscious hip-hop, change, and the Obama era". En: *American Studies Journal* 54.

Foucault, Michel

1977 *Discipline and punish: The birth of the prison*. New York: Random House.

Golte, Jürgen y Doris León Gabriel

2011 *Polifacéticos: Jóvenes limeños del siglo XXI*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

González, Eduardo, Serafín Osorio y David Sulmont

1993 "Jóvenes y organizaciones populares: ¿Nada que ver?". En: *Esquinas, rincones, pasadizos: Bosquejos sobre juventud*. María Ángela Cánepa (editora). Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, pp. 169-187.

González-Cueva, Eduardo

2000 "Conscription and violence in Peru". En: *Latin American Perspectives* 27 (3): 88-102.

Griffin, Christine

1993 *Representations of youth: The study of youth and adolescence in Britain and America*. Oxford: Polity Press.

Guaygua, Germán, Máximo Quisbert y Ángela Riveros

2003 "The presence of Aymara traditions in urban youth culture: Tales about the multiculture of El Alto, Bolivia". En: *Imagining the Andes: Shifting margins of a marginal world*. Ton Salman y Annelies Zoomers (editores). Amsterdam: Centre for Latin American Research and Documentation, pp. 289-300.

Hale, Charles  
2002 "Does multiculturalism menace? Governance, cultural rights and the politics of identity in Guatemala". En: *Journal of Latin American Studies* 34 (3): 485-524.

Hale, Charles y Rosamel Millamán  
2006 "Cultural agency and political struggle in the era of the Indio Permitido". En: *Cultural agency in the Americas*. Doris Sommer (editora). Durham: Duke University Press, pp. 281-304.

Holmes, Victoria  
2001 "The Internet, inequality, and exclusion in Peru: The social impact of *cabinas públicas*". Tesis. University of London.

INEI  
2013 "Día Mundial de la Población". Lima: Instituto Nacional de Estadística e Informática.  
[http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones\\_digitales/EstdLib1095/libro.pdf](http://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/EstdLib1095/libro.pdf).

Iskaywari, Fakir Kuma  
2015 "Una historia del hip-hop en el Perú (parte 2) Primera edición". Todo para la cabeza. Sitio web (año de consulta 2015): <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>.

Jones, Kyle E.  
2011 "Hip Hop Huancayo: Youth Identities, Performative Sites, and the Politics of Legitimation". Tesis. Purdue University.  
2014 "'Searching and Searching We Have Come to Find': Histories and Circulations of Hip Hop in Peru". En: *Alter/nativas* 2. Latin American Cultural Studies Journal. Ohio: Ohio State University.  
(En preparación) "The Associational Life of Hip Hop in Urban Peru". Tesis. Purdue University.

Katz-Rosene, Joshua  
2014 "The cultural positioning of the Banda de Músicos in the central Andes of Peru". En: *Latin American Music Review* 35 (2): 260-288.

Keeler, Ward

2009 "What's Burmese about Burmese rap? Why some expressive forms go global". En: *American Ethnologist* 36 (1): 2-19.

Kelly, Raegan

1993 "Hip Hop Chicano: A separate but parallel story". En: *It's not about a salary: Rap, race + resistance in Los Angeles*. Brian Cross (editor). New York: Verso, pp. 65-76.

*La República*

2013 "Lanzan campaña contra las ideologías subversivas entre los jóvenes en la UNMSM". *La República*. Sitio web (año de consulta 2013): <http://www.larepublica.pe/13-01-2013/lanzan-campana-contra-las-ideologias-subversivas-entre-los-jovenes-en-la-unmsm>.

Larkin, Brian

2008 *Signal and noise: Media, infrastructure, and urban culture in Nigeria*. Durham, NC: Duke University Press.

Lewis, Eshe

2012 "Más peruano que el Machu Picchu": Creating Afro-Peruvian rap". En: *The Latin Americanist* 56 (1): 85-106.

Liechty, Mark

2003 *Suitably modern: Making middle-class culture in a new consumer society*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lloréns, José Antonio

1991 "Andean voices on Lima airwaves: Highland migrants and radio broadcasting in Perú". En: *Studies in Latin American Popular Culture* 10: 177-189.

Lukose, Ritty A.

2009 *Liberalization's children: Gender, youth, and consumer citizenship in globalizing India*. Durham, NC: Duke University Press.

Luvaas, Brent

2012 *DIY Style: Fashion, Music and Global Digital Cultures*. New York: Berg.

McGregor, Tracii

1998 "Worldwide, worldwide: Round the globe at 100BPM". En: *Source*, January.

Marquardt, Kairos M.

2010 "Nightlife emergency: Controlling night spaces and governing citizen security in highland Peru". Tesis. University of Michigan.

Mendoza, Zoila S.  
 2000 *Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. Chicago: University of Chicago Press.

2007 *Creating our own: Folklore, performance, and identity in Cuzco, Peru*. Durham: Duke University Press.

Mitchell, Tony  
 2001 *Global noise: Rap and hip-hop outside the United States*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Montoya Canchis, Luis W.  
 2002 "Las juventudes de Perú: Los escenarios futuros". En: *JOVENes* 6 (17): 204-223.

2009 "Políticas y juventudes post-transición democrática en el Perú". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales* 7 (2): 1229-1254.

Munar, Lorenzo, Marie Verhoeven y Martha Bernales  
 2004 *Somos pandilla, somos chamba: Escúchennos: La experiencia social de los jóvenes en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Ogbar, Jeffrey O. G.  
 2007 *Hip-hop revolution: The culture and politics of rap*. Lawrence, KS: University of Kansas Press.

Osumare, Halifu  
 2007 *The africanist aesthetic in global hip-hop: Power moves*. New York: Palgrave Macmillan.

Panfichi, Aldo  
 2009 "Permanencias y continuidades en la sociología de Lima". En: *Los nuevos rostros de la ciudad de Lima*. Lima: Colegio de Sociólogos del Perú, pp. 157-166.

Pardue, Derek  
 2004 "'Writing in the margins': Brazilian hip-hop as an educational project". En: *Anthropology and Education Quarterly* 35 (4): 411-432.

2007 "Hip hop as pedagogy: A look into 'heaven' and 'soul' in São Paulo, Brazil". En: *Anthropological Quarterly* 80 (3): 673-708.

2008 *Ideologies of marginality in Brazilian hip hop*. New York: Palgrave Macmillan.

2010 "Making Territorial Claims: Brazilian Hip Hop and the Socio-Geographic Dynamics of Periferia". En: *City & Society* 22 (1): 48-71.

2011 "Place markers: Tracking spatiality in Brazilian hip-hop and community radio". En: *American Ethnologist* 38 (1): 102-113.

2012 "Taking stock of the state: Hip-hoppers' evaluation of the Cultural Points Program in Brazil". En: *Latin American Perspectives* 39 (2): 93-112.

Páucar Albino, Jorge

2014 "#LeyLaboralJuvenil: El Bloque Hip-Hop se pronuncia". La Mula. Sitio web (año de consulta 2015): <https://redaccion.lamula.pe/2014/12/21/leylaboraljuvenil-el-bloque-hip-hop-se-pronuncia/jorgepaucar/>.

Pennycook, Alastair y Tony Mitchell

2009 "Hip hop as dusty foot philosophy: Engaging locality". En: *Global linguistic flows: Hip hop cultures, youth identities, and the politics of language*. H. Sami Alim, Awad Ibrahim y Alastair Pennycook (editores). New York: Routledge, pp. 25-42.

Perry, Imani

2004 *Prophets of the hood: Politics and poetics in hip hop*. Durham, NC: Duke University Press.

Quispe Lázaro, Arturo

2006 "Globalización y cultura en contextos nacionales y/o locales: De la música chicha a la tecnocumbia". En: *Interculturalidad* 3.

Rebaka, Reiland

2011 *Hip hop's inheritance: From the Harlem renaissance to the hip hop feminist movement*. Lanham, MD: Lexington Books.

2012 *Hip Hop's amnesia: From blues and the black women's club movement to rap and the hip hop movement*. Lanham, MD: Lexington Books.

Robles Mendoza, Román

2007 "Los nuevos rostros de la música andina a través de los instrumentos musicales". En: *Investigaciones Sociales* 18: 67-107.

Romero, Raúl R.

1989 "Música urbana en un contexto campesino: Tradición y modernidad en Pacha, Junín". En: *Anthropologica* 7: 119-133.

1990 "Musical change and cultural resistance in the central Andes of Peru". En: *Latin American Music Review* 11 (1): 1-35.

1992 "Preservation, the mass media, and dissemination of traditional music: The case of the Peruvian Andes". En: *World music, musics of the world: Aspects of Documentation, mass media, and acculturation*. Max Peter Baumann (editor). Wilhemshaven: Florian Noetzel, pp. 191-208.

2001 *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. New York: Oxford University Press.

2002 "Popular music and the global city: Huayno, chicha, and techno-cumbia in

Lima" En: *From tejano to tango: Latin American popular music*. Walter Aaron Clark (editor). New York: Routledge, pp. 219-239.

Rose, Tricia  
1994 *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middle-town, CT: Wesleyan University Press.

Seligmann, Linda J.  
2004 *Peruvian Street Lives: Culture, Power, and Economy among Market Women in Cuzco*. Urbana, IL: University of Illinois Press.

Sommer, Doris (editora)  
2006 *Cultural agency in the Americas*. Durham: Duke University Press.

Spence, Lester K.  
2011 *Stare in the darkness: The limits of hip-hop and Black politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Strocka, Cordula  
2008 *Unidos nos hacemos respetar: Jóvenes, identidades y violencia en Ayacucho*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

Swinehart, Karl  
2012 "Tupac in their veins: Hip-hop Alteño and the semiotics of urban indigeneity". En: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 16: 79-96.

Taft, Jessica K.  
2010 *Rebel girls: Youth activism and social change across the Americas*. New York: New York University Press.

Tsing, Anna Lowenhaupt  
2005 *Friction: An ethnography of global connection*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tucker, Joshua  
2011 "Permitted Indians and popular music in contemporary Peru: The poetics and politics of indigenous performativity". En: *Ethnomusicology* 55 (3): 387-413.  
2013 *Gentleman Troubadours and Andean Pop Stars: Huayno Music, Media Work, and Ethnic Imaginaries in Urban Peru*. Chicago: University of Chicago Press.

Turino, Thomas

1991 "The state and Andean musical production in Peru". En: *Nation-States and Indians*. Greg Urban y Joel Sherzer (editores). Austin: University of Texas Press, pp. 259-285.

1993 *Moving away from silence: Music of the Peruvian Altiplano and the experiences of urban migration*. Chicago: University of Chicago Press.

2008 *Music in the Andes: Experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.

Vich, Víctor

2001 *El discurso de la calle: Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Vleet, Krista E. de

2003 "Adolescent Amiguities and the Negotiation of Belonging in the Andes". En: *Ethnology* 42 (4): 349-363.

Wade, Terry y Marco Aquino

2012 "Shining Path political arm revives as Peru's Humala disappoints". Reuters. Sitio web (año de consulta 2012): <http://www.reuters.com/article/2012/09/11/us-peru-shiningpath-idUSBRE88A0HX20120911>.

Wilson, Fiona

2007 "Transcending race? Schoolteachers and political militancy in Andean Peru". En: *Journal of Latin American Studies* 39: 719-746.

Wolseth, Jon y Florence E. Babb

2008 "Introduction: Youth and Cultural Politics in Latin America". En: *Latin American Perspectives* 35: 3-14.

Yúdice, George

2003 *The expediency of culture: Uses of culture in the global era*. Durham, NC: Duke University Press.