

## Lejos de NYC: el hip hop en Chile\*

por Rainer Quitzow\*\*

### Resumen

En este artículo se abordan las manifestaciones concretas de una forma cultural urbana exportada desde Occidente a los países en desarrollo. A través de una reconstrucción de la historia de la cultura hip hop en Chile, se han intentado esbozar algunas conclusiones sobre su influencia en la formación de una identidad cultural urbana, tratando además de relacionar el desarrollo histórico del movimiento y de las prácticas actuales de la juventud en Santiago con tendencias más amplias en la sociedad chilena. En particular, se ha intentado determinar si el hip hop proporciona un formato significativo para la expresión de los problemas de los jóvenes urbanos de Chile, o si es parte de lo que algunos autores denominan una “pérdida cultural”, como consecuencia del capitalismo global y el imperialismo cultural de Estados Unidos.

**Palabras clave:** hip hop, cultura urbana, imperialismo cultural, Chile.

### Introducción

La canción “Hip hop no para”, interpretada por el grupo chileno de rap Tiro de Gracia, muestra que el hip hop en verdad no se ha detenido. Contra las predicciones de muchos escépticos, el hip hop se ha desarrollado como una poderosa fuerza global. Las fronteras nacionales y las barreras idiomáticas no han podido contener la difusión del hip hop en países tan diversos culturalmente como Japón, Sudáfrica o Chile; los cuatro elementos del hip hop –*breakdancing*, *graffiti*, *dj* y música *rap*- se han transformado en los pilares de lo que muchos jóvenes identifican hoy como su “educación callejera”.

Pero el hip hop no nació en las calles de Santiago, sino en las áreas negras y latinas del

South Bronx, en Nueva York. Como afirma Rose (1994), “la música *rap* es una expresión cultural negra, que prioriza las voces negras que provienen de los márgenes de la América urbana”. ¿Cómo encajan entonces en este cuadro los raperos chilenos? Ellos no son estadounidenses ni negros, y ni siquiera hablan inglés. ¿Qué motiva a los jóvenes, no sólo en Chile, sino en las ciudades de todo el mundo, a practicar esta forma cultural afro-americana? Rose comenta que “la habilidad para atraer la atención de la nación, para atraer multitudes en todo el mundo en lugares donde apenas se habla inglés, son elementos fascinantes del poder social del *rap*. Desafortunadamente, parte de este poder está relacionado con el imperialismo cultural basado en Estados Unidos, dado que los *raperos* se benefician de la desproporcionada exposición de los artistas estadounidenses en todo el mundo, exposición facilitada por el musculoso *marketing* de la industria de la música”. Sin embargo, la cuestión permanece esencialmente sin resolver. Aunque la autora menciona un elemento de imperialismo cultural y el poder de la industria de las comunicaciones, no ofrece ningún análisis de estos tópicos controversiales en la teoría cultural contemporánea.

¿Qué papel juegan estos elementos en la difusión de la cultura hip hop en un lugar como Chile? ¿Cuál es la relación específica de la juventud local con el hip hop, en un país localizado a miles de millas de su origen en Nueva York? ¿Cómo puede un joven chileno relacionarse con esta forma de arte y estilo de vida concebido por estadounidenses negros? ¿Refleja la realidad de la juventud chilena o es sólo otro elemento del imperialismo cultural de Estados Unidos? Más específicamente, ¿el movimiento hip hop chileno ha sido modelado principalmente por la influencia estadounidense o refleja sus propias ideas y realidades?

### Las importaciones culturales estadounidenses y el debate teórico acerca del imperialismo cultural

Estas preguntas han enmarcado mi intento de situar el hip hop chileno al interior del proceso de globalización. Mi objetivo es determinar el grado en el cual las importaciones

\* Traducido por Diego Campos. El texto que aquí presentamos corresponde a una versión resumida del original “Hip hop in Chile: far from NYC”, escrito en 2001 y disponible en la dirección <http://homepages.nyu.edu/~rjq201>.

\*\* MA in Development Studies, Institute of Social Studies, The Hague, Netherlands. E-mail: [quitow@yahoo.com](mailto:quitow@yahoo.com).

culturales estadounidenses han dado forma al desarrollo del movimiento hip hop en Chile, y qué nos dice esto acerca del complejo proceso de formación de la identidad juvenil, en un país cuyos líderes están tendiendo hacia la total integración con el controlado “libre” mercado estadounidense. ¿Es el hip hop sólo otra manera en que Estados Unidos se impone sobre un país económicamente más débil? ¿O representa una forma de expresión relevante localmente? Las teorías de imperialismo cultural, desarrolladas y revisadas extensamente desde los setentas, plantean la idea de que el Occidente económicamente poderoso, principalmente Estados Unidos, ejerce un tipo de monopolio cultural sobre las sociedades de los países en desarrollo. Como lo expone sin rodeos Tunstall (1997), “las tesis del imperialismo cultural sostienen que la cultura auténtica, tradicional y local está siendo barrida en muchas partes del mundo por la descarga indiscriminada de grandes cantidades de productos comerciales y mediáticos, principalmente desde Estados Unidos”. Esta conceptualización original del proceso de occidentalización, visible en muchos países del Tercer Mundo, se enfoca principalmente en el imperialismo de los medios de comunicación como vehículo para la dominación cultural occidental. En el campo musical, la teoría culpa a las multinacionales de medios como Sony, EMI y BMG, no sólo de imponer la música anglo-americana en el resto del mundo, sino además de explotar y corromper la expresión cultural local. Se ha argumentado que estas corporaciones se apropian, tecnologizan, contaminan y modifican las culturas del Tercer Mundo, en orden a integrarlo en una economía global explotadora.

Uno de los mayores exponentes de esta teoría a fines de los setenta fue Schiller (1979), quien observa los medios de comunicación como la fuerza conductora que modela las realidades político-económicas del capitalismo global. Su argumentación se basa en lo que se conoce como “teoría de la dependencia”, que enfatiza el papel dominante de las corporaciones transnacionales en el desarrollo económico de los países del Tercer Mundo. Son los medios de comunicación, sostiene Schiller, los que forman “la infraestructura

ideológica informacional a la base del núcleo del sistema mundial moderno –las corporaciones multinacionales”. Las multinacionales de los medios de comunicación cumplen la función de promover y proteger los intereses de las multinacionales en general.

Este tipo de análisis ha sido desafiado por numerosos críticos culturales desde comienzos de los ochenta. Garofalo (1993) sostiene que “aunque Estados Unidos es identificado como el principal culpable en la exportación del pop y el rock, debe ser notado que ya no es más el principal beneficiario de las ganancias”. El control sobre estas multinacionales de medios de comunicación se ha movido ahora mayormente a Europa y Japón; Time Warner es todavía la única en manos estadounidenses. Garofalo se pregunta además si el éxito mundial de artistas estadounidenses, como Michael Jackson, se debe más a las prácticas imperialistas de las transnacionales musicales o al hecho de que estos artistas simplemente responden a las sensibilidades musicales de una audiencia mundial. Justifica esta segunda interpretación con el hecho de que las raíces multiculturales de la mayoría de la música estadounidense –especialmente la significativa influencia africana- ha creado estilos musicales híbridos que no pueden siquiera ser rotulados como exclusivamente occidentales. Por tanto, se podría argumentar que la exportación de estos estilos musicales mezclados no representa en realidad una imposición por parte de la cultura occidental, sino un proceso continuo de fertilización cruzada. El enfoque de Garofalo se centra en los aspectos estructurales de la industria de los medios de comunicación y en un análisis teórico de las raíces de la música occidental, pero dice poco acerca de los efectos que Schiller denuncia han tenido los medios de comunicación en el mundo en desarrollo. No responde la pregunta de si esta música anglo-americana ha desplazado a la música local, reemplazándola con otra separada de un desarrollo de la cultura inclusivo e históricamente continuo.

Este es precisamente el punto que los teóricos sociales Fejes (1981) y Tomlinson (1991) recogen en sus críticas a las teorías del imperialismo de los medios de comunicación:

las supuestas consecuencias de las prácticas imperialistas de los medios occidentales. Fejes sostiene que aunque ha habido un conteo detallado de la propiedad y control de los medios de comunicación globales, esto no conduce a conclusiones sobre los efectos específicos de esta condición en la población consumidora en el Tercer Mundo o en cualquier parte. “Demasiado a menudo los aspectos institucionales de los medios de comunicación transnacionales reciben la mayor parte de la atención, mientras el impacto cultural, *el cual se asume que ocurre*, permanece inabordable”.

Tomlinson concuerda en gran parte con esta crítica, y discute el trabajo de algunos autores que han abordado este tópico desde el artículo de Fejas. Los principales ejemplos de Tomlinson son varios estudios sobre de la serie *Dallas*. El primero de ellos, conducido en Holanda, consistió en un aviso en un diario donde se solicitaba la opinión de los televidentes acerca de la serie. La mayoría de las respuestas fueron bastante reflexivas y críticas acerca de la cultura capitalista que ésta mostraba. Por lo tanto, Tomlinson concluye que los productos estadounidenses nunca son consumidos acriticamente, como se podría pensar, y que la cultura de medios de comunicación de masas no tiene necesariamente la influencia corruptora que le es atribuida. Otro estudio sobre *Dallas* fue conducido en Israel, con televidentes de orígenes muy diferentes. Allí, las interpretaciones sobre el programa variaron claramente, de acuerdo con los trasfondos culturales. En este caso, el autor concluye que son las nociones culturales preexistentes las que dan forma a las interpretaciones sobre la serie y no al revés; es muy escéptico respecto de que la dominación occidental de los medios tenga los efectos sindicados por Schiller y otros teóricos.

En cambio, Tomlinson ofrece otra interpretación del imperialismo cultural, que trasciende los factores subjetivos o empíricos, y que puede ser caracterizada en términos de la globalización y la propagación de la cultura capitalista al mundo en desarrollo. En este sentido, afirma que “la exportación de tecnología y de empresas capitalistas

(imperialismo económico) es simultáneamente la exportación del imaginario social occidental acerca del desarrollo”. Consecuentemente, los estilos de vida regionales sufren una pérdida de cultura porque la racionalidad impuesta no tiene relación con los constructos culturales preexistentes. Para Tomlinson, “las instituciones de la modernidad capitalista colonizan el espacio cultural de las sociedades ‘menos desarrolladas’ e impiden los procesos ‘creativos’ de *praxis* cultural, que pueden generar narrativas cultural-existenciales satisfactorias para reemplazar aquellas perdidas con el desencantamiento de la tradición”.

Este concepto de imperialismo cultural no síndica, sin embargo, a los medios de comunicación como agentes del Occidente imperialista. Tomlinson insiste en el elemento de “agencia humana” en el manejo de la cultura generada por los medios, y afirma la habilidad de los individuos para evaluar críticamente los productos que recibe desde fuera. No obstante, este autor no ofrece análisis prácticos o empíricos de los procesos que explica a un nivel altamente teórico. Sus análisis de los valores implícitos y conceptos de la modernización en el Tercer Mundo no entregan ejemplos específicos o estudios de caso de movimientos y productos culturales actuales, y las estructuras de transmisión cultural facilitadas por el avance tecnológico en las sociedades capitalistas son también ignoradas en su análisis.

### **Situando el hip hop chileno en las teorías de imperialismo cultural: un enfoque práctico**

Mi investigación acerca del hip hop en Chile pretende complementar el análisis de Tomlinson, indagando en la otra cara del imperialismo cultural: las manifestaciones concretas de una forma cultural urbana exportada desde Occidente a los países en desarrollo. Inicié mi investigación sin nociones preconcebidas acerca de los efectos de las formas culturales foráneas en Chile, y entré a la escena hiphopera chilena para aprender de primera mano cuáles han sido. A través de mi propia apreciación del desarrollo histórico de la cultura hip hop y del papel que juega en las

vidas de los jóvenes urbanos, he intentado esbozar algunas conclusiones sobre su influencia en la formación de una identidad cultural urbana, tratando además de relacionar el desarrollo histórico del movimiento y de las prácticas actuales de la juventud en Santiago con tendencias más amplias en la sociedad chilena, y mostrando cómo el desarrollo de la cultura hip hop representa una relación política nueva que estos jóvenes están desarrollando. Seguí el rastro de ciertas formas en que la juventud se ha apropiado de esta forma cultural estadounidense, y analicé su interacción con ésta; en particular, intenté determinar si proporciona un formato significativo para la expresión de los problemas de los jóvenes urbanos de Chile o si es parte de lo que Tomlinson denomina una “pérdida cultural”, como consecuencia del capitalismo global<sup>1</sup>.

#### *Cultura hip hop: contradicciones locales y globales*

La internacionalización del hip hop es un caso de estudio especialmente interesante, debido a su paradójica relación con la cultura capitalista del consumo y la naturaleza contradictoria de su cultura urbana, localizada e internacional. En tanto creación de los jóvenes urbanos marginales negros, el hip hop estadounidense fue –y en muchos casos aún lo es– una expresión creativa de la vida en los guetos, y representa una protesta contra la discriminación racial en el país. Como lo documenta Rose (1994), el hip hop nació en el deteriorado paisaje urbano de los setentas y ochentas en Nueva York, y protesta de muchas maneras contra las brutales realidades de la marginalidad urbana, un fenómeno visible no sólo en Estados Unidos, sino en otras ciudades del mundo. Sin embargo, el hip hop también abraza y encarna los valores de la cultura capitalista del consumo. En primer lugar, la música hip hop depende de cierto equipamiento tecnológico proporcionado por el mercado capitalista; no sólo los equipos de grabación, sino la práctica de *samplear* otra música previamente grabada es usada

típicamente en la creación de las pistas de hip hop. Son los sistemas de sonido de alta tecnología lo que producen aquellos “fabulosos *beats* y poderosas líneas de bajo”, parte esencial de las bases musicales del hip hop. En segundo lugar, la difusión del hip hop en Estados Unidos, así como en otros países, depende de los medios de comunicación y de la publicidad. Por otro lado, los incentivos financieros contribuyeron a motivar a los *raperos* a desarrollar sus habilidades más seriamente. En realidad, las ganancias disponibles a través de la música *rap* han exagerado su papel dentro de la cultura hip hop estadounidense, al punto que el *graffiti* y el *breakdance* se han desvanecido en un segundo plano.

Finalmente, y lo que es más importante, en Estados Unidos la acumulación de riqueza personal se han transformado en un aspecto central de la música. Algunos de los artistas más exitosos glorifican las riquezas materiales adquiridas a través de su música o de sus vidas como mafiosos<sup>2</sup>. Íconos del rap de los noventa, como Biggie y Tupac, exaltan la vida del crimen y la violencia y las recompensas obtenidas por este estilo de vida. La glorificación de tales valores representa una postura desafiante al sistema que históricamente ha excluido a la población negra de su riqueza. Es tanto una protesta contra la discriminación como un reflejo de ciertas realidades locales. No obstante, representa simultáneamente una clara aceptación del sistema capitalista; muestra un estilo de vida individualista y orientado al lucro, y una reverencia por los bienes de consumo. Como señala Potter (1995), “las identidades encarnadas por los mismos *raperos* representan directamente las contradicciones más profundas del capitalismo; atacando con vehemencia el capitalismo blanco, los raperos enaltecen los Jeeps, BMWs, los relojes Gucci y gruesos fajos de billetes”. El hip hop es, en consecuencia, muy ambiguo como repuesta crítica al sistema capitalista explotador, que ha creado progresivamente condiciones similares de segregación urbana en todo el mundo.

Además, el hip hop tiene la extraña y contradictoria habilidad de acentuar las

---

<sup>1</sup> El desarrollo de todos estos temas puede encontrarse en el documento original del autor, a partir del cual hemos preparado esta versión resumida (N. del T.).

---

<sup>2</sup> *Hustler* en el original (N. del T.).

identidades locales mientras crea una cultura juvenil global crecientemente homogénea. Por una parte, el hip hop está esencialmente relacionado con nociones de notoriedad barrial y local, y expresa identidades vinculadas a grupos sociales locales. Los *raperos* están comprometidos eternamente con una tradición de competir y presumir para afirmar su identidad local, en contra y dentro de una comunidad mayor. “Nada es más central” dice Rose (1994) “que *situar* al rapero en su medio social, entre su grupo o pandilla”. Por otra parte, el hip hop aborda realidades urbanas que se han vuelto evidentes en todo el mundo. Es la combinación de sus relaciones con las realidades globales de la marginalidad urbana y su habilidad de afirmar el orgullo local lo que ha atraído la atención de los jóvenes urbanos en países de todo el mundo.

En adición a su sonido poderoso y rítmico, estas tendencias gemelas –simultáneamente protestando y celebrando al capitalismo, simultáneamente global y local- le han permitido al hip hop prevalecer como un modo de auto-expresión universal y dinámico, frente a los procesos de comercialización y mercantilización. El hip hop representa tanto el poder del capitalismo como una alternativa a esta estructura de poder. Como un producto del Occidente económicamente poderoso, el hip hop estadounidense tiene acceso a los recursos tecnológicos y la exposición mediática que le ha permitido extenderse y apabullar poblaciones en todo el mundo con su utilización revolucionaria del ritmo y la rima. Sin embargo, el hip hop es además el reflejo de condiciones vividas de maneras muy semejantes en varios países. El hip hop otorga un valor y un significado indudables a lo local en un ámbito global. No obstante sus elementos de imperialismo cultural claramente presentes, la exportación de la cultura hip hop no representa simplemente la aceptación de culturas o valores occidentales dominantes, sino además la popularización de una protesta creativa en contra de las estructuras establecidas de la sociedad.

## El hip hop en Chile: una interpretación histórica

### *El nacimiento del hip hop en Chile*

Bombero Ossa es el legendario lugar de nacimiento de la comunidad hip hop de Santiago. Ahí, junto a la concurrida zona peatonal conocida como Paseo Ahumada, en el corazón de Santiago, se desarrolló la primera comunidad hip hop alrededor de algunos cartones, una radio *boombox*<sup>3</sup> y un entusiasmo común por la forma de arte nueva y revolucionaria conocida como *breakdance*. Desde 1986, cada sábado, los jóvenes se reunían en Bombero Ossa para practicar el baile, exhibiendo los nuevos estilos y trucos que habían practicado toda la semana en las calles de sus barrios. Muchos de estos jóvenes provenían de algunas de las poblaciones<sup>4</sup> más desfavorecidas de Santiago. Reunidos en grupos, los *b-boys* juntaban monedas en el barrio para el largo viaje en bus hacia el centro. Luego de bajarse en Alameda, la principal avenida de Santiago, se dirigían a su lugar en el Paseo Ahumada. Ahí se encontraban con otros jóvenes para bailar, pasar el rato e intercambiar nuevas cintas y movimientos. En el “mítico pasaje Bombero Ossa”, como lo llama el Dr. Duck (*Revista Kultura Hip Hop*, s/f), una comunidad hip hop había nacido. Era primero una pequeña comunidad de *breakdancers* – “Todos se conocían”, dice Lalo<sup>5</sup>, miembro de uno de los grupos originales y actualmente rapero en los Panteras Negras-, pero con el tiempo crecería.

Muchos de estos *breakdancers* había descubierto el hip hop alrededor de 1984, cuando aparecieron las películas estadounidenses *Beatstreet* y *Breakdance*, presentando el *graffiti*, el *breakdancing*, los *dj* y la música *rap* al público chileno. En esta época,

<sup>3</sup> Radio portátil de gran tamaño, característica de ciertos grupos juveniles durante la década de los ochenta. Es también conocida como *ghetto blaster* o *jam box* (N. del T.).

<sup>4</sup> Nombre que recibe los extensos asentamientos, en su mayoría periféricos, donde vive la población de menores ingresos en las ciudades chilenas (N. del T.).

<sup>5</sup> En entrevista con el autor.



además, por primera vez se podía escuchar ocasionalmente algo de música *rap* en la radio, como Grandmaster Flash. Sin embargo, no era tanto la música *rap* lo que interesaba a estos jóvenes; era el *breakdancing* lo que se concentraba su atención. Comenzaron imitando los movimientos que habían visto en la pantalla. Bailaban hip hop, pero también *funk* y música electrónica del tipo que Africa Bambataa estaba haciendo por aquel entonces. Las grabaciones eran escasas, y la música se difundía principalmente a través de intercambios de cintas entre amigos. Pronto se formaron grupos en varios sectores populares de Santiago (las áreas más pobres quedaron excluidas de esta tendencia, porque incluso una salida al cine o al centro de la ciudad estaba fuera del alcance de muchos jóvenes). Al comienzo, muchos de los diferentes grupos ni siquiera se conocían entre sí. Sólo en 1986, cuando un periodista escribió una nota en el diario chileno *La Tercera*, presentando a los grupos de *breakdancing* P-14 y TNT, la mayoría de los grupos se dieron cuenta de que no eran los únicos. Esto estimuló la comunicación entre ellos, y finalmente condujo a la formación del pequeño grupo de *breakdancers* en Bombero Ossa.

Por varios años, el movimiento permaneció pequeño, dado que el hip hop era aún muy raramente visto o escuchado en los medios chilenos. Las radios casi nunca tocaban música *rap*, y otros productos simplemente no alcanzaban el mercado chileno. A mediados de los ochentas, la influencia estadounidense era, por consiguiente, aún muy limitada, y el movimiento hip hop chileno original sólo abordaba marginalmente los acontecimientos ocurridos en Estados Unidos. El interés de los primeros *breakdancers* chilenos en la cultura hip hop era alimentado principalmente por su pasión por el nuevo estilo de baile, y su involucramiento avanzó en primer lugar a través de un activo compromiso con este aspecto particular de la cultura. Para aquellos que recuerdan esos tempranos días, los *b-boys* tienen una posición casi mítica en el hip hop chileno, similar a la escena hip hop original del South Bronx en Estados Unidos. Ambos son precursores de un nuevo periodo en la historia de sus países, que en el caso de Chile

correspondió a la transición desde el régimen autocrático del General Augusto Pinochet a un gobierno electo, así como a una sociedad de consumo consolidada y modelada luego por el sistema de libre mercado estadounidense.

Entonces, con la sociedad alejándose de las ideologías del pasado, y con un Santiago progresivamente marcado por la segregación económica y una mentalidad individualista y consumista, el hip hop representó una aproximación fresca y novedosa a las cambiantes realidades de Chile. Estos jóvenes dejaron atrás formas culturales más dominantes o tradicionales, como la poesía, literatura, teatro y música folclórica y rock, por una forma artística que les permitía participar de manera nueva y más directas. Era además una alternativa a los ritmos tradicionales latinoamericanos, como la cumbia y el merengue, y al baile nacional chileno, la cueca – un fenómeno casi exclusivamente rural.

El *breakdancing*, por su parte, es un baile individual ejecutado dentro del contexto local. Le permite a la juventud responder al creciente individualismo en la sociedad chilena, y proporciona una fuente para un nuevo tipo de identidad grupal. En las “batallas” o competencias informales entre diferentes grupos, el individuo representa al grupo mientras baila solo, en el centro del círculo. A través de los movimientos del baile es capaz, por consiguiente, de expresarse de manera individual y como parte de este nuevo grupo juvenil urbano. Esto es –en cierto modo– similar al formato de los deportes en equipo como el fútbol. Sin embargo, en el *breakdancing* el papel del individuo tiene mayor importancia, dado que cada individuo tiene protagonismo en algún momento. Finalmente, el *breakdancing* proporcionó un nuevo tipo de expresión corporal que no sólo era distinta en su relación con las formas sociales de expresión, sino además en su vinculación con el ambiente urbano y con el cuerpo mismo. Era “un sentimiento distinto”, dice sobre aquellos días una muchacha, en el documental de televisión “Estrellas en la esquina” (Santiago, Nueva Imagen, 1988).

Distinto de la estructura rígida de los bailes tradicionales, el *breakdance* permitía improvisar, utilizando todo el cuerpo en un tiempo y lugar que los bailarines elegían. Con la aparición del *boombox*, el *breakdance* le permitió a los jóvenes de las poblaciones reinventar el terreno urbano de acuerdo con sus propias necesidades. Les dio el poder de usar las calles para un nuevo estilo de auto-expresión. “Cuando bailo”, dice uno de los *b-boys* en el documental, “empiezo a sacar todo lo que tengo adentro y muestro cómo siento la música”. “Tiene la fuerza y la energía de los negros [...] Es una forma de caminar distinta”, dice otro de los *b-boys* originales, enfatizando el elemento cultural extranjero. Los nuevos movimientos urbanos, estilos y actitud del hip hop le proporcionaron a los jóvenes de las poblaciones una forma de expresión que incorporaba la nueva realidad de los sistemas de sonido electrónicos y los medios de comunicación globales, y les dieron la oportunidad de crear su propio movimiento, que respondiera a las circunstancias de la marginalidad urbana.

El hip hop fue una respuesta al fenómeno urbano que los sociólogos Weinstein y García Huidobro (1991) identificaron como “ocio forzado”. Con escasos recursos, una alta deserción escolar y empleos limitados, los jóvenes en Santiago —particularmente hombres— simplemente vagabundeaban por las calles de las poblaciones. (Esto explica parcialmente la preponderancia de muchachos en el movimiento hip hop, un tema que he decidido no tratar en este artículo.) El *breakdancing* era una alternativa (o un complemento) a algunos de los pasatiempos más comunes. “Pasé por la etapa del pito<sup>6</sup> [...] Encontré el baile y fui cambiando y ahora soy una persona tranquila”, dice en el documental un joven de alrededor de diecisiete años. Otro *b-boy*, algo mayor, vincula el *breakdancing* incluso más directamente con la falta de oportunidades en los sectores populares. Afirma que “es cambio. [...] Significa cambiar la pobreza, toda la falta de acceso y desigualdad”. En lugar de representar mensajes o ideas políticas caducas, como la identidad nacional —de la cual estos jóvenes han

sido crecientemente marginados—, el hip hop representó una comunidad propia, basada en un nuevo tipo de sentimiento y energía. Como importación de ultramar, se presentó además como una respuesta global a la realidad de una progresiva hostilidad y marginalidad urbana, intrínsecamente relacionada con los procesos de globalización.

Así, lenta pero sostenidamente, a medida que el movimiento se desarrollaba, estas ideas comenzaron a ganar en importancia. Algunos muchachos comenzaron a desplazar su foco desde el *breakdancing* hacia la música misma, la cual presentaba una forma de expresión mucho más explícita. La música *rap* estaba entrando por varias vías diferentes. Esto se debió, en primer lugar, a un aflojamiento general de la censura, en tanto los medios de comunicación se abrían ligeramente a influencias extranjeras. En segundo lugar, mientras Pinochet comenzaba a readmitir a las familias de exiliados, los hijos de estas familias, que habían vivido la mayor parte de sus vidas en Europa como extranjeros, se traían consigo sus cintas musicales. De este modo, la música comenzó a propagarse entre amigos. Particularmente influyente fue la música de Public Enemy, cuya postura radical atrajo a muchos jóvenes involucrados en el hip hop en aquel tiempo. Public Enemy rapeaba acerca de la opresión que se vivía en los guetos urbanos de Estados Unidos, una situación cada vez más parecida a la de las poblaciones chilenas. Y ellos no sólo tenían un sonido, sino además todo un estilo de vida y una actitud ad hoc.

#### *Primeras luchas de la comunidad hip hop*

En Chile, aunque la música *rap* sucedió a la emergencia del hip hop original, su desarrollo fue, por supuesto, muy diferente. Por una parte, a pesar de que representa un grupo marginal de la sociedad chilena, excluye a un sector de la sociedad aún más pobre, que no tiene acceso ni siquiera a los limitados bienes de consumo que le permiten a los jóvenes aprender y desarrollar una escena hip hop en las poblaciones. Además, siendo un pequeño país “en vías de desarrollo”, Chile tiene un mercado muy limitado para la música local, lo que hace que las ganancias sean mínimas. De

---

<sup>6</sup> Nombre coloquial que reciben en Chile los cigarrillos de marihuana (N. del T.).

modo que cuando en 1988, después de cuatro años de *breakdancing*, apareció la primera grabación de rap chileno, ésta no estaba pensada para la distribución comercial. Era parte de un documental de televisión titulado “Estrellas en la esquina”, el cual presentaba a un grupo de *breakdancers* de Renca, al norponiente de Santiago.

Los *b-boys* vieron el documental como una oportunidad y escribieron e interpretaron sus primeras letras para la película. Habían avanzado a un nuevo dominio del hip hop. Se habían movido desde el *breakdancing* y de escuchar música norteamericana a otro modo de expresión, más articulado. Fascinados por el “poder de estar comunidando”, varios jóvenes formaron el primer grupo de rap chileno, los Panteras Negras<sup>7</sup>. A diferencia de los pioneros en Estados Unidos, los primeros textos de los Panteras Negras fueron explícitamente políticos. Public Enemy, con su mensaje político fuerte y claro, tuvo una gran influencia en estos jóvenes y fue central en su inspiración inicial, dándole al movimiento una dimensión política importante en sus etapas iniciales. Más tarde emergieron otros grupos como la Pozze Latina, CMC Marginales y M-16, los cuales comenzaron interpretando su música en “tocatas” locales. A pesar de la falta de cooperación por parte del gobierno local, como explica Lalo de los Panteras Negras, ellos se las arreglaron para encontrar espacios y crear eventos. Pero las audiencias no siempre eran receptivas a su música<sup>8</sup>; a menudo los auditores eran gente del barrio que no entendía la cultura hip hop, y hubo incluso respuestas violentas, recuerda Jimmy de la la Pozze Latina<sup>9</sup>.

Sin embargo, y a pesar de todo eso, el movimiento se desarrolló. Grupos como los Panteras Negras y la Pozze Latina fueron un punto de referencia importante para muchos de los nuevos seguidores del hip hop que aparecieron. Ahora había conciertos de hip hop y la música era —en su mayor parte— en español. Finalmente, en 1990, los Panteras Negras grabaron su primer álbum, “Lejos del Centro”,

con el sello Alerce. No obstante, el hip hop creció de manera relativamente lenta en los años siguientes. Jorge Zapata, el más mencionado y ampliamente respetado de los *b-boys* originales, describe el periodo 1990-1995 como una fase de letargo en el movimiento hip hop chileno<sup>10</sup>. Fue una fase de transición. Los *breakdancers* fueron expulsados de sus puntos de reunión originales y se trasladaron a una nueva locación, el Paseo San Agustín, también en el centro de Santiago. Pero este lugar ya no era tan frecuentado como el anterior. Algunos *b-boys* de más edad habían dejado la escena, y los grupos más jóvenes emergían sólo lentamente. Con todo, mientras algunos de los *old skoolers* renunciaban al *breakdancing*, una semilla fue mantenida con vida y le daría forma al núcleo de la siguiente generación (*Revista Kultura Hip Hop*, s/f).

#### *Una nueva generación: masificación y fragmentación*

Entonces, en 1995, ocurrió una explosión que expandió y alteró la cultura hip hop existente. El hip hop de Estados Unidos comenzó a aparecer en la televisión por cable y —algo más frecuentemente— en la radio. Mientras la música hip hop se volvía más asequible, entraba además en la escena de los clubs en el Barrio Bellavista, en Santiago. Las tardes de domingo en la “Casa del Rap” se transformaron en un punto de reunión tanto para los *b-boys* originales como para toda una nueva generación. Ésta estaba compuesta por jóvenes que habían seguido a los grupos más antiguos en la poblaciones, pero también por muchachos que no sabían nada sobre estos grupos, y abrió el movimiento a la juventud de diversos estratos sociales—aunque aún excluía a los más pobres que no tenían acceso a la televisión por cable— así como a nuevos conceptos ideológicos de cultura.

Apareció una nueva ola de jóvenes, gran parte de los cuales sabían muy poco sobre el pasado en Bombero Ossa y el Paseo San Agustín, porque el escenario se había movido una vez más. Cuando los dueños del área alrededor del Paseo San Agustín cerraron con barreras el lugar, los muchachos se fueron a la

<sup>7</sup> En entrevista con el autor.

<sup>8</sup> En entrevista con el autor.

<sup>9</sup> En entrevista con el autor.

<sup>10</sup> En entrevista con el autor.



Estación Mapocho, la que se convirtió en el punto de reunión de tres grupos: los más recientes, los *b-boys* originales y su “descendencia”. Los días sábado el número de jóvenes *rapeando*, bailando o simplemente pasando el rato podía alcanzar fácilmente a 300 personas. Desafortunadamente, esta masificación del movimiento condujo finalmente a varias confrontaciones violentas, lo que finalmente quebró a la comunidad hip hop en dos grupos: los *breakdancers* más viejos, que migraron al Parque Forestal para bailar, y parte de la nueva generación, que permaneció en la Estación Mapocho. Sin embargo, el número de jóvenes que asiste a los encuentros ha disminuido drásticamente, al punto de que ahora hay sábados en que prácticamente no hay nadie bailando o dando vueltas por el lugar.

En cambio, todavía hay tocatas. El número de grupos se incrementa sostenidamente y hay conciertos casi todos los fines de semana, pero son a menudo conciertos locales, que ya no reúnen más a jóvenes de toda la ciudad. Este es un desarrollo que refleja la escala y diversificación crecientes del movimiento, pero también —como la violencia en la Estación Mapocho— la progresiva tensión y antagonismo dentro de éste. Varios grupos locales han desarrollado un sentido de identidad territorial y ahora se mantienen lejos de grupos de otras partes de la ciudad.

Esta masificación del hip hop también ha despertado el interés de sellos como EMI y Sony, los cuales se han acercado a nuevos grupos y han contratado y producido una segunda ola de hip hop chileno, la *new skool*. Tiro de Gracia fue el primer grupo que produjo hip hop chileno con un amplio éxito comercial. Su primer álbum, “Ser Humano”, vendió 80 mil copias y señaló el camino a seguir para otros grupos. Más y más jóvenes están escuchando toda clase de hip hop, y más y más sueñan con escuchar sus propias voces en la radio o con participar en una tocata. Hay ahora además dos tiendas —“La otra vida” y “El mural”— que atienden a la creciente comunidad hip hop. Ellas reflejan, en muchas maneras, la diversificación del hip hop en Santiago. “El mural” es un espacio diminuto ubicado en el segundo subterráneo de una pequeña galería

comercial, en el corazón de Santiago. Es apenas lo suficientemente grande para atender a cuatro o cinco clientes a la vez, y en las tardes está siempre abarrotado con escolares en sus uniformes. Aquí se pueden comprar versiones copiadas de cualquier cosa, dado que los sellos norteamericanos aún no han licenciado sus productos en Chile. Se puede adquirir también la única publicación chilena sobre hip hop, una revista llamada *Kultura Hip Hop* publicada por el dueño de la tienda, así como *demos* de muchachos que él ayuda a producir y que vende en la tienda. “La otra vida” está ubicada en Providencia, un distrito comercial de Santiago más caro. Suministra productos y música estadounidense original, así como revistas europeas, aunque también es posible adquirir copias a pedido. Como el dueño es un artista de *graffiti*, se puede comprar también accesorios estadounidenses y europeos para pintar con spray.

Claramente, el hip hop en Chile se ha convertido en un fenómeno cultural crecientemente complejo. Se ha movido de la apretada comunidad de los ochentas a un movimiento multifacético y diverso, que abarca muchas visiones y experiencias diferentes. Como en Estados Unidos, la progresiva exposición del hip hop en los medios de comunicación (comenzando, en el caso de Chile, en 1995), fue un componente clave en su desarrollo. Sin embargo, la historia del hip hop chileno comenzó una década antes de cualquier exposición significativa en los medios. El hip hop se afincó en Chile no debido a alguna poderosa estrategia de *marketing*, sino gracias a su atractivo para una juventud deprivada en las poblaciones de Santiago. A pesar de las muchas diferencias que separan las experiencias de los negros o latinos del Bronx de los residentes de las poblaciones periféricas de Santiago —distintos niveles de pobreza, la experiencia de la dictadura en Chile, diferencias en la identidad racial, por nombrar sólo algunas—, las raíces del hip hop en ambos países revelan paralelos importantes.

Ambas encarnan lo que Rose (1994) identifica como uno de los factores clave en la evolución del hip hop en Nueva York: “El hip hop le da voz a las tensiones y contradicciones

en el paisaje urbano durante un periodo de transformación sustancial [...] e intenta aprehender una área urbana cambiante en favor de los desposeídos”. En ambos países, el hip hop comenzó en medio de violentas reacciones conservadoras a políticas más populares —el gobierno socialista de Allende en Chile y la era de los derechos civiles en Estados Unidos—, confrontando a la juventud urbana con realidades nuevas y ásperas, y en ambos países, la cultura hip hop representó una respuesta que integró el rango de nuevas tendencias. En Estados Unidos fue una manera de apropiarse de bienes industriales y de formas culturales negras más antiguas, así como una postura política desafiante para crear una forma de arte revolucionaria que verdaderamente representara una identidad negra marginada. En Chile, el hip hop fue una forma cultural alternativa que combinó la realidad de los bienes electrónicos recientemente disponibles con una respuesta a un discurso político que simplemente ignoraba los problemas de la juventud marginada.

Como importación cultural, el hip hop reflejó además el cambio en la sociedad chilena a una cultura guiada por el controlado “libre” mercado estadounidense y los principios del consumismo competitivo. (El hecho esencial de que se excluye a los más pobres, quienes aún no tienen acceso a los bienes de consumo necesario, es un testimonio de las muchas contradicciones en la cultura hip hop.) Aunque representó una alternativa a una sociedad dividida por la segregación económica, también incluyó tendencias elitistas inherentes a la importación cultural de un país más poderoso y tecnológicamente avanzado. Con esto no se quiere decir que el hip hop chileno representó simplemente una aceptación pasiva del mensaje del hip hop; la cultura hip hop chilena no asumió inicialmente todos los aspectos de la cultura que se había desarrollado en Estados Unidos, sino que evolucionó a su propio paso.

Sólo con la aparición de Public Enemy como pionero de un *rap* motivado políticamente, la juventud chilena avanzó hacia la esfera de la producción musical. Por supuesto, este desarrollo se relacionó con muchos factores diferentes, como la

oportunidad “accidental” de aparecer en la televisión que se les presentó a los *breakdancers* de Renca, o el hecho de que Public Enemy fuese uno de los primeros grupos en ser difundidos a gran escala. Pero más que la imposición de una forma cultural estadounidense por los medios de comunicación, el hip hop ha sido conducido por una dinámica independiente, a la que responde antes de que simplemente a la cultura hip hop de Estados Unidos.

### **La juventud chilena en el hip hop: tres tendencias, tres visiones**

Habiendo observado el desarrollo general del hip hop en Chile y su contexto histórico, debemos ahora hacernos una idea de las diferentes vías por las cuales la juventud ha entrado en contacto con esta cultura. Están los *b-boys* originales, la generación que los siguió y los más recientes seguidores de su cultura. Adicionalmente, existe un cuarto grupo, compuesto por jóvenes que crecieron en el exilio y regresaron con la experiencia de la cultura hip hop en Europa y otros países. Cada grupo se distingue del resto de varias maneras diferentes. Primero, el contacto histórico que ayudó a dar forma a la interacción con la cultura hip hop varía de grupo en grupo. Durante los ochentas había un severo sistema represivo por causa de la dictadura. En los noventas tenemos un continuo desarrollo de un estado democrático, y una cultura del consumo que incrementa su importancia. En segundo lugar, cada uno de los cuatro grupos ha entrado en la escena hip hop chilena en un estado diferente de desarrollo de la propia cultura hip hop, lo que ha afectado además sus percepciones acerca del hip hop de varias maneras. Finalmente, en el caso de los exiliados, tenemos una diferencia significativa en cuanto al lugar. Estos jóvenes estuvieron principalmente en Europa, donde primero se familiarizaron con el hip hop, y trajeron consigo una estructura mental y experiencias de vida muy diferentes. Además, como hijos de exiliados políticos, representan una perspectiva política y un grupo socioeconómico específico, por cuanto sólo quienes disponían de los recursos necesarios para tal viaje pudieron desplazarse al exilio en Europa.

Todos estos factores se combinan en lo que llamo diferentes modos de adquisición. Cada uno de estos grupos se familiarizó y adoptó la cultura hip hop en un contexto específico y con diversos prerrequisitos y conocimiento. Estas diferencias en el modo de adquisición son muy importantes al momento de situar el hip hop chileno en el discurso del imperialismo cultural, y muestran las variadas maneras en que el hip hop ha ayudado a los jóvenes a afrontar las transformaciones urbanas en los últimos años. A la vez, señalan que es imposible hacer una afirmación general acerca de la validez de la tesis del imperialismo cultural para un movimiento entero, como el hip hop en Chile: hay tantas formas diferentes de adquirir una cultura foránea, cada una de las cuales tiene un impacto significativo en la manera en que los individuos conceptualizan subsecuentemente la cultura, que es difícil generalizar.

Estas diferencias en la conceptualización se suman a la diversidad y la especificidad del movimiento hip hop de Chile. Las distintas perspectivas representadas en la juventud han creado diversas capas y dimensiones del hip hop que reflejan situaciones muy específicas en la misma sociedad. Representativo de experiencias disímiles, el hip hop es capaz de facilitar la interacción entre variados tipos de juventud. A pesar de las diferencias en el trasfondo, estilo y conceptos, la cultura hip hop crea una comunidad imaginada entre los jóvenes. En tanto se ha expandido, ha reunido *hiphoppers*<sup>11</sup> de varios estratos socioeconómicos. Los ha ayudado a definir su identidad cultural y sus relaciones como jóvenes con el resto de la sociedad, e incluso con el resto del mundo. Como importación cultural foránea, puede implicar incluso una mayor crítica e innovación que la cultura chilena, más tradicional, fuertemente católica y conservadora.

Pero al mismo tiempo, la adopción de una importación cultural foránea puede conducir a la aceptación acrítica de una cultura que no representa el estilo de vida ni la realidad de la cultura doméstica, y que tampoco proporciona

un espacio para el desarrollo de una nueva relación y punto de vista con ésta. Si ciertos jóvenes han llenado el vacío cultural dejado por los años de Pinochet modelando un comportamiento que no guarda relación con las realidades locales, que es meramente una copia de lo que han visto en la televisión, yo hablaría de imperialismo cultural. El hip hop como reproducción acrítica de conductas observadas en los videos de *rap* representa simplemente una desapego de la realidad vivida hacia la esfera virtual de la cultura del consumo estadounidense. Puede ser incluso una opción consciente, aunque realizada más de acuerdo con las imágenes proyectadas en *video clips* que con la experiencia vivida. No es debido a una conspiración de Estados Unidos o a algún tipo de coerción o limitación, sino por causa de la relación que la juventud tiene con la cultura y la manera en que la practica, que podríamos hablar de imperialismo cultural.

### **Los *hiphoppers* discuten la influencia de Estados Unidos en el movimiento hip hop chileno**

En realidad, el propio movimiento hip hop se ha encargado de discutir el tema del imperialismo cultural de manera directa. Cuando la cuestión de la influencia norteamericana es debatida (como lo es frecuentemente), grupos como Rezonanzia son muy explícitos en afirmar la autenticidad de su música. Uno de sus integrantes declara que su hip hop sirve como vehículo para afirmar una identidad chilena y marginal, a través del uso del *co*<sup>12</sup> y de la expresión de realidades locales<sup>13</sup>. La discusión de este tópico se encuentra presente a través de toda la escena hip hop chilena. Numerosas entrevistas y artículos aparecidos en *Kultura Hip Hop* abordan el tema de la autenticidad. El grupo Klan Enigma Okulto, por ejemplo, tiene un sentido muy desarrollado de la relación del hip hop con Chile. Uno de los *MCs* del grupo sostiene que “la presencia africana es el pilar de toda la música latinoamericana, y viéndolo así,

<sup>11</sup> Nombre que se dan a sí mismos los adherentes a la cultura hip hop (N. del T.).

<sup>12</sup> Jerga utilizada por los grupos populares en las ciudades de Chile (N. del T.).

<sup>13</sup> En entrevista con el autor.

hay una conexión [...] Por ejemplo, la cueca [...] proviene de africanos acá, en Perú y Argentina” (*Revista Kultura Hip Hop*, s/f).

Como en Estados Unidos, las interrelaciones se dirigen hacia tradiciones orales más antiguas. Otros artículos advierten del peligro de que chilenos copien la cultura hip hop estadounidense. En una carta al editor, un joven escribe: “No quiero ver las poblaciones de Santiago convirtiéndose en los guetos [de Estados Unidos] ni cagando<sup>14</sup>. Por eso nuestro hip hop tiene que ser nuestro, y más que eso tiene que ser nuevo, y fresco y directo. Y tiene que provocar pensamiento, después acción y cambio” (*Revista Kultura Hip Hop*, s/f). Muchos *hiphoppers* están muy conscientes de la cuestión del imperialismo cultural, y buscan activamente discutir y evitar los aspectos negativos de la influencia estadounidense.

Así, mientras Chile se integra más y más en la realidad neo-liberal política y económica de un mundo globalizado y “americanizado”, y mientras asume la cultura orientada al consumo que este sistema reproduce, el hip hop, a pesar de que contiene elementos de imperialismo cultural y de comportamientos imitativos en parte de sus participantes, proporciona además un espacio para la discusión de estas tendencias. A través de la misma música, así como en foros de discusión creados por una publicación como *Kultura Hip Hop* o por talleres apoyados por *hiphoppers* de más edad, los participantes de la cultura hip hop chilena son capaces de reflexionar sobre tendencias que evidentemente se encuentran en toda la sociedad. En tanto la cultura chilena se vuelve más “americanizada” y más y más McDonalds aparecen, y mientras las tarjetas de crédito y los ciclos de consumo se hacen cada vez más prevalentes, parte del movimiento hip hop permanece crítico de esta tendencia. A través de un movimiento cultural nacido en Estados Unidos, el hip hop en Chile ha mantenido un elemento crítico de la influencia estadounidense.

## Conclusión

La relación del imperialismo cultural con la globalización del hip hop es, como la misma cultura hip hop, más bien compleja y contradictoria. Por una parte, muchos de estos jóvenes se han apropiado de una cultura que les ha sido traída a través una maquinaria mediática que refleja las desiguales relaciones de poder entre Estados Unidos y Chile. La ventaja tecnológica de Estados Unidos sobre Chile hizo de la cultura hip hop una nueva y fascinante oportunidad cuando, a comienzos de los ochenta, la cultura del consumo llegó por primera vez a Chile bajo la forma de bienes electrónicos baratos. La aparición del hip hop, en ese sentido, fue parte de una progresión natural en la integración de Chile en una estructura de poder dominada por Estados Unidos, y que excluye a quienes aún carecen del acceso a los bienes de consumo necesarios. Con el hip hop, incluso la cultura juvenil de Chile vuelve la mirada hacia una tendencia cultural centrada en Estados Unidos. Las pandillas de imitadores<sup>15</sup> que asumen las poses de las bandas que han visto en la televisión epitomizan la influencia estadounidense que el hip hop les trae.

Irónicamente, sin embargo, estas pandillas de imitadores representan en muchos sentidos el desafío más explícito a esta misma estructura de poder. Ellas encarnan la contradicción que le ha dado al hip hop su poder. Aunque estas pandillas reafirman la dominación global por Estados Unidos, no aceptan las extensiones locales de su poder. La actitud que Díaz-Inostroza (s/f) define simplemente con la expresión “no estoy ni ahí<sup>16</sup>” representa un rechazo del status quo en favor de la identidad juvenil global que ellos encuentran en el hip hop. Aunque es parte de imperialismo cultural de Estados Unidos, es también una forma de empoderamiento.

Pero estos pandilleros son sólo la punta del iceberg. Como se ha visto, el hip hop puede

---

<sup>14</sup> Vulgarismo utilizado para significar “de ninguna manera”, “bajo ninguna circunstancia” (N. del T.).

---

<sup>15</sup> *Wannabe gangstas* en el original (N. del Y.).

<sup>16</sup> Forma coloquial utilizada por los jóvenes chilenos para expresar su desinterés respecto de algo o alguien (N. del T.).

significar cosas enormemente diferentes en situaciones diferentes. Los jóvenes han utilizado el hip hop de manera propia para desafiar el sistema y afirmar su identidad, y aún más importante, han demostrado la habilidad del hip hop para facilitar la comunicación entre diferentes grupos juveniles, proporcionándoles un espacio para discutir temas como la violencia y la influencia de los videos de *rap* estadounidenses en su cultura. En definitiva, el hip hop sirve como expresión de la cultura callejera local, así como un vehículo de comunicación a través de las fronteras culturales y sociales.

No obstante, hay un límite que el hip hop claramente no ha podido traspasar; a pesar de su habilidad para trascender fronteras internacionales y barreras idiomáticas, el hip hop ha permanecido como una cultura estrictamente orientada a la juventud. El hip hop revela una brecha generacional más prominente que nunca. Como dice Chuck D, “el hip hop ha venido a marcar una línea más generacional que racial, y por cierto ésta es una razón por la cual es tan amenazante para el sistema racista y clasista dominante; invita a una identificación por encima de las líneas prohibidas y demuestra una desafección generalizada de la maquinaria del capitalismo, en tanto el libre mercado es ampliamente celebrado en los medios de comunicación como el gran salvador económico” (Potter, 1995). Ciertamente, la afirmación de Chuck D apunta al centro de la cuestión. La tendencia dual del hip hop de afirmar y desafiar el poder del mercado, el capitalismo global y los conglomerados transnacionales, hacen de él más que sólo una forma de protesta en contra de las normas sociales. Es una afirmación de poder, porque le permite a los jóvenes contener el poder económico que el mismo hip hop les presta. El hip hop ha creado estructuras de poder alternativas, tanto globales como locales, que son capaces de crecer a través de su creciente participación en el mercado. Al mismo, el lenguaje común de la cultura hip hop, combinado con herramientas como internet, ha creado formas en que esta fuerza juvenil global puede comunicarse. Si estos jóvenes despertaran al poder que subsiste dentro de esta cultura juvenil global y urbana,

podrían estar haciendo más que sólo dólares.  
*Dream on.*

### Referencias bibliográficas

- Díaz-Inostroza, P. (s/f). “El hip hop en Chile: ¿una expresión de contracultura?” (mimeo).
- Fejes, F. (1981). “Media imperialism: an assessment”. En *Media culture and society*, vol. 3. New York: Random House.
- Garofalo, R. (1993). “Whose world what beat?” En *The world of music*, vol. 2. New York: Penguin.
- Kultura Hip Hop* (s/f). Varios números.
- Potter, R.A. (1995). *Spectacular vernaculars. Hip hop and the politics of postmodernism*. Albany, NY: State University Press.
- Rose, T. (1994). *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. Hanover, NH: Wesleyan University Press.
- Schiller, H.I. (1979). “Transnational media and national development”. En Nordenstreng, K. y H.I. Schiller (eds.), *National sovereignty and international communication*. New Jersey: Ablex.
- Tomlinson, J. (1991). *Cultural imperialism*. Baltimore, Maryland: John Hopkins University Press.
- Tunstall, J. (1977). *The media are American*. New York: Columbia University Press.
- Weinstein, J. y J.E. García-Huidobro (1991). “Men of the streets, women of the household: youth in popular sectors”. En Aman, K. y C. Parker (eds.), *Popular culture in Chile: resistance and survival*. San Francisco: Westview Press.