

EL RAP COMO PALANCA: "YO SOY LA ESCUELITA, EL FUTURO DE MI VIDA"



María Cecilia Picech

Antropóloga social por la Universidad de Rosario, Argentina. Magíster en Antropología por FLACSO, Ecuador. Dedicada al estudio de prácticas culturales en contextos urbanos, especialmente los vínculos entre música, política y ciudad. Además, es cantante de rap y ha dictado talleres en Quito y Rosario. E-mail: emecepicech@gmail.com

PRELUDIO

En este artículo me abocaré a reflexionar sobre el rap como herramienta educativa, expresiva y de reflexión personal y crítica social, basada especialmente en la experiencia de taller con los niños y jóvenes asistentes a la Escuelita Popular Mujeres de Frente en Quito, durante el año 2016. A partir de esta experiencia, y del material etnográfico recolectado en mi tesis "Prácticas culturales disputadas: los sentidos del Hip Hop en Quito en el período 2005-2015"¹, exploro desde una perspectiva teórico-práctica al rap como "palanca" de transformación personal y colectiva, que posibilita a los jóve-

¹ En la tesis abordo principalmente dos aspectos del Hip Hop, con énfasis en el rap, como manifestación sonora y performativa de la cultura: como herramienta de transformación subjetiva, y como modo de disputar los sentidos y espacios de la ciudad. La práctica política se configura así por el cambio que implica a nivel personal la adhesión y las posibilidades de acción colectiva que ésta conlleva. La tesis completa se puede ver en: <http://hdl.handle.net/10469/9646>

nes “hacer frente” a situaciones y vivencias problemáticas.

Por ello, este trabajo se nutre de una investigación social y mi experiencia como tallerista con jóvenes. En este sentido es el resultado de la confluencia de aspectos académicos y de gestión, que muchas veces se conciben separados (y hasta antagónicos) para los intelectuales.

EL HIP HOP: DEL GHETTO NORTEAMERICANO AL MUNDO

El Hip Hop nació como una respuesta artística y creativa a las experiencias de opresión y estigmatización de los afro-norteamericanos, estudiado principalmente como parte de un legado cultural de la tradición oral africana y de la diáspora, donde la música juega un rol fundamental al crear conciencia crítica sobre el mundo social circundante (Rose citado en Elliot-Cooper, 2012). En esta perspectiva, el Hip Hop se construyó como respuesta cultural de la colectividad negra al recrudescimiento de las políticas de segregación y abandono de los guetos neoyorquinos, como el South Bronx y Harlem,

hacia fines de los años 60 e inicios de los 70. El tráfico de drogas, la prostitución, las bandas organizadas de delincuencia, la falta de servicios sociales, el alto porcentaje de desempleo juvenil y las pandillas fueron el escenario en el que se desarrolló la práctica (Waquant, 2007: 39-40).

El Hip Hop no sólo brindó un sentimiento colectivo en torno a un entretenimiento, sino que creó espacios alternativos para “estar” en la ciudad. Si bien las pandillas fueron el modo predominante de territorializar el barrio, obtener protección y moverse, las competencias inauguradas con el *breakdance*, el *Djing*, el rap y el grafiti crearon códigos alternativos de enfrentamientos no violentos entre los jóvenes² (Tickner, 2006: 98-99). Para ello, fue fundamental la fundación de la Zulu Nation, la primera organización de Hip Hop creada por Africa Bambaataa Aasim, un joven del Bronx que buscó alejar la práctica de las pandillas y vincularla a una acción política reivindicatoria con el fin de “abrir las mentes” de los jóvenes del gueto (Chang, 2014: 123).

Más allá de que el vínculo inicial y parte de la identificación se construye a partir del consumo musical y de una estética definida, las funciones culturales, políticas

² El *djing* es la acción de ejecutar las tornamesas o giradiscos en el arte de componer, arreglar o mezclar música con efectos de sonidos, *samplers* y *loops*, extraídos de la manipulación de discos de vinilos. El *breakin*, *breakdance* o *b-boying* es el “estudio y aplicación de distintas formas de danzas urbanas y acrobacia callejera”, en el que se combinan técnicas de movimientos corporales como el *up-rockin*, *poppin* y *lockin*, *jailhouse* o *slip-boxing*, *electro boggie*, artes marciales como *capoeira* y los pasos de James Brown. El *emceein* es el arte de rimar palabras a un tiempo rítmico. Para KRS One (2009) “es el estudio y aplicación de la conversación rítmica, la poesía y el lenguaje divino”. Conocido generalmente como rapeo o rap, a sus practicantes se los denomina *emcees* o raperos, en tanto “poetas del Hip Hop” y “portavoces culturales” del movimiento. El arte del grafiti es “el estudio y la aplicación de la caligrafía de la calle, el arte y la escritura a mano”. Se lo conoce como arte en aerosol, *graff art* y murales urbanos, en donde se incluye el *bombin*¹³ y el *taggin*. A sus practicantes se los denomina escritores, grafiteros y/o artistas del aerosol (KRS One, 2009: 42- 43).

y educativas del Hip Hop forman parte inherente de la práctica. Estos dos procesos, el consumo y la acción comunitaria, que se consideran muchas veces antagónicos y opuestos, confluyen en el Hip Hop para construir un modo particular de accionar en el mundo contemporáneo, que redefine modos de hacer política y disputar espacios y sentidos sociales en la ciudad (Picech, 2016).

EL HIP HOP EN QUITO: MÚSICA Y ACCIÓN SOCIAL

Tomamos algo de allá, para poder decir cosas que están pasando acá. Estamos todavía, aún en ese proceso...
(Disfraz, entrevista en Picech, 2016).

Todos los entrevistados en mi tesis e investigaciones previas coinciden en remarcar que el hip-hop llega a Quito a fines de los años ochenta y durante los noventa, a través de los medios de comunicación masivos. Video-clips televisivos, casetes y revistas fueron las vías principales de difusión de la práctica, por medio de las cuales los ecuatorianos se acercaron a la música y a la estética. Otro elemento clave fue la migración de ecuatorianos a Estados Unidos durante los sesenta y setenta, y el turismo de clase media en los noventa (Burneo, 2008: 41-43).

[...] lo único que podemos rescatar del nacimiento del Hip Hop, que fue en los guetos de Estados Unidos, son los elementos de los que nacieron,

porque cuando nació en el Ecuador fue distinto, no fue bajo la misma dinámica. Nació desde la costa, nació por la gente que migraba a Estados Unidos y volvía, porque se cruzaban algunos discos, nació principalmente por el bboying y el rap, y en el camino se fue constituyendo y fue una dinámica distinta. Nació también un poco con pandillas, nació con pataletas, nació con cosas así, pero no fue el mismo fenómeno con el crack y las grandes mafias de Estados Unidos. Han sido dinámicas distintas (Factor, entrevista en Picech, 2016).

Más allá de las conexiones mediáticas o migratorias en el ingreso y desarrollo del Hip Hop en Quito, los adeptos coinciden en que se impulsaron procesos idiosincráticos en la ciudad que lo caracterizaron particularmente. Si bien la práctica tuvo mayor acogida primero en Guayaquil, vinculada más estrechamente a las industrias culturales, las adhesiones en Quito propulsaron una fuerte impronta local, relacionándose a procesos de una tradición comunitaria de larga data. Así, se desplegaron modos de vivir la práctica a partir de la organización de colectivos y/o *crews*³ culturales, en estrecha relación con los movimientos sociales existentes en la ciudad (Picech, 2016).

Aunque la vertiente de las industrias culturales suele relacionarse con grupos artísticos del norte de Quito y el lado “más revolucionario” o de protesta social de la práctica a las luchas sociales llevadas a cabo en el sur de la ciudad, lo cierto es que

³ El término en inglés *Crew* – tribu, equipo – es utilizado por los cultores para hacer referencia al grupo con el que comparten la cultura, a través de la escucha musical, producción y/u organización de eventos.

el Hip Hop instauró una forma identitaria que iría ganando adeptos en los jóvenes. Como una “alternativa de ser” para la generación que creció durante los noventa, la cultura comenzó a asociarse a las “vivencias de la calle”, resaltando el carácter contestatario de la práctica frente a las autoridades y los modos socialmente aceptados de “ser” joven en Quito. Las experiencias de marginalización comenzaron a relatarse en forma de Hip Hop, asentando la concepción de la práctica “como lenguaje de los menos privilegiados” (Burneo, 2008: 46-49).

Desde las primeras agrupaciones se construyeron y disputaron algunos sentidos vinculados a los modos de ejercer la práctica en la ciudad, que intentaré puntualizar aquí para dar una idea general de cómo el Hip Hop se vive en Quito:

1. Una presencia temprana vinculada a las pandillas juveniles, en el contexto político y económico del Ecuador de principios de los noventa, marcó identificaciones alimentadas por los medios masivos de comunicación, a la vez que formó parte necesaria de la práctica, al ser los pandilleros los encargados de importar desde Estados Unidos la música, las vestimentas y la información para el desarrollo del género (Disfraz, citado en Picech, 2016). Esto generó procesos de diferenciación, reivindicando al Hip Hop como espacio colectivo de creación (Burneo, 2008: 61, 62).

2. El Hip Hop local se caracteriza por una larga trayectoria como música *underground* del barrio, con organización de festivales y eventos comunitarios, sin una llegada masiva a los grandes festivales musicales de la ciudad. Sin

embargo, ciertos grupos artísticos – como Tzantza Matantza, Mugre Sur, el Bloque, 38 que no juega etc.–, fueron consolidando un escenario cultural, vinculado a la participación en eventos a través de productoras, posicionando al hip-hop como un género en la industria de la música y el entretenimiento local. Este escenario no se ha construido en oposición o disputa, sino en colaboración abierta con la acción colectiva y social de gestionar actividades con fines de visibilización y reconocimiento (Picech, 2016).

3. En la construcción identitaria los vínculos con el municipio, otros organismos estatales, fundaciones u ONGS han sido escasos y tardíos, y han estado orientados a apoyar la gestión comunitaria iniciada por los jóvenes en sus barrios. Sin embargo, en los últimos años estos han ido en aumento, trastocando las dinámicas de la práctica. Entre los beneficios apuntados están: a) una mayor aceptación y tolerancia por parte de la sociedad quiteña; b) crecimiento de la escena cultural al generar eventos y conciertos financiados; y c) la apertura de un campo de acción para la gestión cultural. Por otro lado, provocaron: i) procesos de cooptación de agrupaciones y “apropiaciones” de proyectos; 2) resquebrajamientos de las relaciones comunitarias y autogestivas; y 3) favoritismos donde se beneficia “siempre a los mismos” (Picech, 2016).

4. El escenario artístico-cultural generado en torno al Hip Hop va a configurarse en vinculación directa con modos de vivir la práctica donde se resalta el

carácter político y organizativo del mismo. La agrupación en colectivos consolidó sentidos que, si bien colisionaron con reivindicaciones sociales preexistentes, definieron al Hip Hop como un medio para “hacer algo con la cultura”, más allá de “juntarte en la esquina con los panas⁴” (Motamix, citado en Picech, 2016). Esto conformó representaciones de la práctica, no sólo como un género musical con adhesiones juveniles, sino como un elemento de gestión y una herramienta para llevar a cabo trabajos sociales y/o de base comunitaria en sectores populares.

ALGO MÁS QUE MÚSICA

Estos procesos fueron definiendo al Hip Hop, tanto dentro como fuera de la escena cultural, como “algo más que música”, desarrollando formas de participación y prácticas políticas, marcadas por redefiniciones identitarias vinculadas a la gestión de la cultura, como un proceso de construcción subjetiva y compromiso comunitario. Además, esto suscitó un aumento de las relaciones, vínculos y negociaciones con otros actores de la ciudad, coadyuvando a la consolidación de un movimiento social en torno al Hip Hop en Quito.

Esto se genera en un contexto político caracterizado por: 1) disposiciones institucionales en torno a las expresiones culturales de las juventudes y a los usos del espacio público, bajo dictámenes globales que privilegian el fomento de las “diferencias culturales”; y 2) una marcada

despolitización y vaciamiento de los referentes organizativos del pasado –iglesias, gremios, sindicatos–. En este marco, la vivencia, gestión y práctica de manifestaciones culturales aparecen como un modo de vida y de posicionamiento ciudadano.

El accionar de lo político en lo cotidiano se sustenta en algunos fundamentos ontológicos identitarios y de accionar social del Hip Hop, que se pueden resumir en: 1) la búsqueda de autosuperación, autoconocimiento y autogestión, frente a una puesta en duda de los valores apprehendidos en la escuela, la familia y/o el barrio; 2) una crítica social que se revela en los comportamientos y en las expresiones artísticas (principalmente en las canciones); y 3) una “devolución” y/o comunicación con la comunidad –barrio, grupo de amigos, jóvenes de la ciudad o de otras–, en eventos, talleres o programas sociales (Picech, 2016).

Aquí es donde el Hip Hop comienza a percibirse como una herramienta educativa y pedagógica para la transformación personal y el trabajo social con la propia comunidad y/o con distintos sectores populares de la ciudad. A través de “dar valor” a las palabras y los cuerpos de aquellos que no son escuchados o tenidos en cuenta, se genera un proceso donde la propia resignificación provoca cambios que se traducen en gestión social. Esta revalorización se fundamenta en el *do it yourself* o “hazlo tú mismo”, como concepto básico del modo de vida *hopero*, reivindicando una actitud personal de autosuperación y autoconocimiento, frente al conformis-

⁴ Término utilizado en Ecuador y otros países latinoamericanos para hacer referencia a los amigos cercanos.

mo y la apatía social imperante. Esto conlleva una búsqueda y un cuestionamiento ontológico, como “una vía de escape” frente al destino programado.

Este es el talante que se requiere en las “batallas” de breakdance, freestyle o *beatmakers*⁵. Es preferible que las flaquezas y debilidades sean reconocidas por uno mismo, antes que sean usadas por otros en una competencia. Las destrezas y los aprendizajes se ponen a prueba en la calle y sobre una tarima. Así, se enuncian desde problemáticas familiares y/o vividas en el barrio hasta reflexiones sobre la pertenencia étnica y los mandatos socio-raciales de la ciudad.

La idea del Hip Hop como “palanca” se expresa como la capacidad de la práctica para mantener a los cultores “a salvo” en el barrio, fundamentalmente aquellos que han crecido en sectores segregados. Como filosofía o modo de vida se sustenta en el carácter “accesible” de la expresión, ya que no se necesitan demasiados recursos económicos para desarrollarla. Para bailar y/o rapear no hace falta demasiado dinero ni grandes equipamientos técnicos; pero sí dedicación y ensayo. Frente a la vida que el barrio brinda, el Hip Hop aparece como una “salvación”, una “sana”

expresión en la que ocupar el tiempo, la cabeza y el cuerpo. “Si uno consume pasta base, no puede bailar, cantar ni nada”, me decía un *hoper* del centro de Quito en uno de nuestros encuentros, sintetizando en una frase los requerimientos actitudinales necesarios para realizar la práctica (Picech, 2016).

Además del sentimiento de comunidad que se genera en torno al Hip Hop, surge con fuerza la idea de “hacer algo” con la práctica que produzca repercusiones en la escena local y en la sociedad en general. Con este fin se organizan conciertos, eventos y talleres para potenciar las aptitudes y posibilidades del movimiento quiteño, a la vez que se realizan trabajos sociales y/o de concienciación en sectores poblacionales desfavorecidos económicamente y/o en situación de riesgo –por ejemplo, refugiados–.

El colectivo o *crew* se convierte en el medio a través del cual los cultores replican a nivel comunitario aquello que vivencian en lo personal. Así, el Hip Hop no sólo funciona como “palanca” para el propio sujeto sino como herramienta para romper con la inacción social, activar la conciencia colectiva y generar crítica social.

Lo subjetivo se convierte en el fundamento del ser ciudadano, porque la acción a través de una organización deviene de una interiorización per-

⁵ Productores musicales que confeccionan beats – ritmos – sobre los que canta o improvisa un rap.

sonal de los postulados filosóficos de la práctica, a la vez que las experiencias grupales fortalecen e incentivan las adhesiones personales. Saberse sujetos con capacidad de cambio y acción, dignificándose a sí mismos a través del Hip Hop y replicando con otros, con la intención de generar un cambio social, son las bases del uso pedagógico y educativo de la práctica.

EL RAP COMO “PALANCA”: HERRAMIENTA COMUNICATIVA Y EDUCATIVA

A partir de aquello que había avizorado en la tesis, comencé a respetar inmensamente el trabajo de muchos hiphoperos y hiphoperas que realizan a diario una importante labor social, principalmente con niños y jóvenes. Basados en la convicción del poder que tienen las prácticas artísticas para devolver la dignidad a las personas y crear sentidos positivos para la vida,

el rap funciona como una herramienta educativa que genera procesos de reflexión, expresión y comunicación de representaciones individuales y colectivas en torno a diferentes temáticas sociales.

Al igual que el *breakdance* o el grafiti dentro de la cultura Hip Hop, el rap comienza a ser utilizado en Quito en centros culturales, escuelas populares, casas barriales y comunales, y hasta en el ámbito educativo formal como catalizador de experiencias subjetivas en niños y jóvenes, fomentando la exteriorización de ideas y sentimientos, a la vez que el trabajo en equipo y la co-participación en procesos creativos conjuntos.

Esto que observé en Quito es una de las características de la práctica desde sus inicios. El contexto racista y discriminatorio hacia la población afroamericana y latina en los Estados Unidos hizo que el rap se construya, no sólo como una técnica de expresión musical, sino como una herramienta de reflexión, debate y promoción de la cultura, como elemento de integridad personal y lucha por el respeto a las desigualdades sociales. Cuando el rap migró a América Latina en forma de canciones, vestimenta, gráficas y visuales, también llevó consigo la tradición de contar las realidades sociales circundantes y promover la defensa de los derechos humanos.

El rap se convirtió así en una herramienta de pensamiento y expresión artística no-violenta que promueve el autoconocimiento, la educación y la comunicación de los pueblos. Esto es lo que en la tesis uno de los entrevistados denominó “palanca”, porque ha sido el medio artístico para reivindicar la perseverancia, el esfuerzo, el talento y la convicción de “salir adelante”, superando los condicionantes existentes. Además, en el ámbito educativo se fomenta un aprendizaje integral del ritmo y la lírica, combinándolo con la capacidad individual y grupal de crear música. Acercándonos a la funcionalidad de la tradición oral, en su

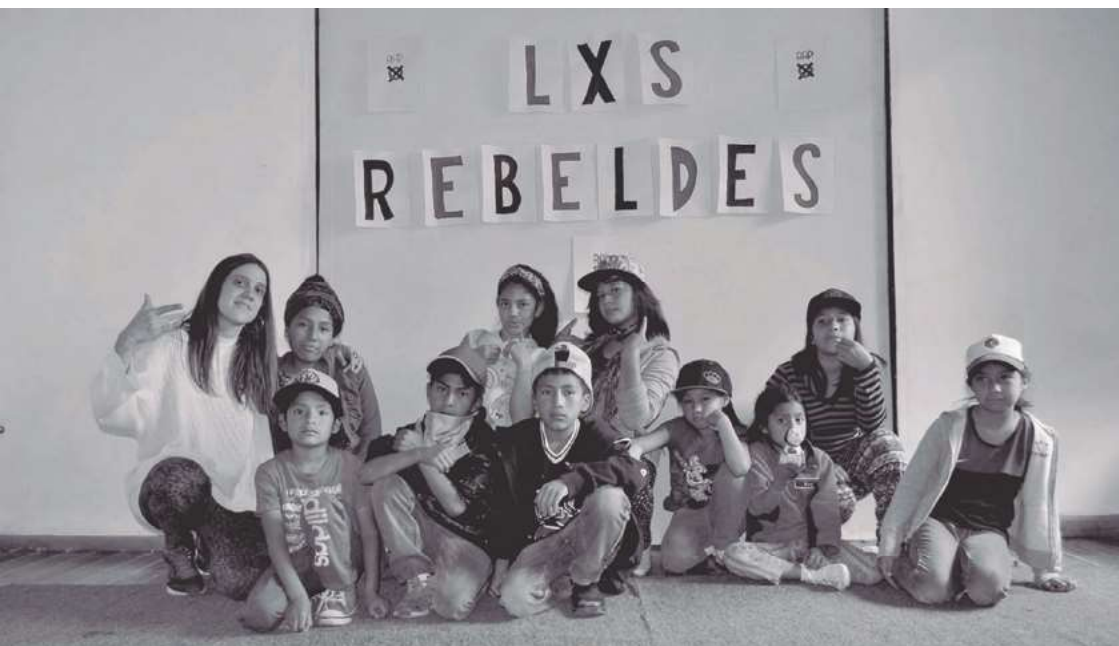
tarea de narrar historias y crear comunidad, el rap otorga a niños y jóvenes la posibilidad de hacer música sin ser músico profesional ni ejecutante sobresaliente de un instrumento musical.

En este sentido, el rap facilita el aprendizaje musical, la creatividad, la reflexión personal y la comunicación de ideas, fomentando la práctica de la lectura, escritura e investigación (ya que en muchos casos es necesario indagar algunos temas para componer), para dar forma lírica a los aprendizajes y experiencias de vida. También ayuda a niños y jóvenes a la retención mnemotécnica, posibilitando el desarrollo de una memoria rítmica y sonora dado por el hecho de recordar una letra y un modo de cantarla.

PROYECTO LA ESCUELITA: TALLER RAP, RITMOS Y RIMAS

Nunca había dado un taller de rap, pero sí cantado, compuesto rimas y canciones en Rosario y Quito. Sin embargo, a principios del 2016, Cris –una amiga que colaboraba en Mujeres de Frente– me pidió que armara una actividad con rap para los hijos e hijas de las mujeres que asisten a esta escuela de educación popular. Primero dije no, pero después lo pensé y acepté como una oportunidad para ponerme a prueba y salir de la inacción social a través de lo que sabía hacer. Siempre busqué activar con proyectos concretos el cambio social y esta era una posibilidad que no podía negar, más aún luego de haber tenido la experiencia de tesis, donde conocí más en profundidad los fundamentos del rap.

La Escuela Mujeres de Frente es una organización autogestionada de alfabetización para mujeres privadas de su libertad y de sectores populares de la ciudad. Nació como un proyecto en la cárcel, y en el 2016 – año en el que di el taller – estaba físicamen-



te ubicada en el centro histórico de Quito. El taller "Rap, Ritmos y Rimas", creado en conjunto con Sista Aguss⁶, lo impartí entre abril y diciembre de ese año como parte de las actividades recreativas para los niños y adolescentes, hijos e hijas de las mujeres asistentes a la Escuelita y de algunas mujeres que, privadas de libertad, tienen sus hijos al cuidado de "La tía Gloria", lideresa de la organización, y otras mujeres del proyecto.

La idea de hacer un taller de rap surgió como una posibilidad de expresión para los chicos, a través de un medio conocido y escuchado por ellos. Muchos, aunque no se familiarizaban directamente con el rap, escuchaban ritmos afines como el reggaetón y se sentían muy atraídos por lo estético-performático del hip-hop, como cultura musical del *mainstream*⁷ contemporáneo. Mi inexperiencia, junto al entusiasmo de los chicos, fue un cóctel explosivo, que muchas veces se tradujo en mi desilusión. No lograba que todos tuvieran interés en las actividades que les proponía, y muchos de los juegos generaba situaciones de violencia entre ellos. Esto era de esperarse, ya que los asistentes al taller eran chicos y chicas, de entre 7 a 16 años; mientras que a algunos le gustaba alguna actividad, a otros le aburría y viceversa.

Muchas veces quise desistir, otras, me sentía contenta y motivada. Siempre había uno o dos de los chicos que sí se involucraban en el proceso de aprendizaje, lo cual era un incentivo cuando los demás no pres-

taban atención, o decían constantemente que querían jugar y no hacer ejercicios de ritmo y rimas. Además, me sostenía pensar que con esta actividad estábamos revirtiendo un poco sus historias, ya que ellos no suelen ser escuchados ni tenidos en cuenta en la escuela o en la casa. Con el rap podían decir algo, pero ¿ellos querían?

Luego me di cuenta que era el proceso natural de acercamiento, no sólo a un modo de expresión, sino también a mi persona. Ellos debían confiar en mí, saber que, como muchos de los talleristas anteriores, no me iba a ir, dejándolos, superada por la situación de entrar en contacto con ellos. Terminando el curso, la Tía Gloria me dijo "pensé que no lo ibas a resistir, pero te quedaste". Y al quedarme obtuve la experiencia y la convicción del poder del rap como herramienta educativa para niños y jóve-

SIEMPRE VAMOS A RESISTIR

Esto es así, siempre vamos a resistir
Con un lema, una respuesta para salir de aquí
Estamos construyendo alternativas
Para expresar y divertirnos en la vida

Quiero que se escuche mi voz
Que se escuche bien fuerte esta canción
Soy Blady y tengo una razón
Una lady verdadera, con sentido y corazón

Oiga, no es parálisis ni nombre es Ariana
Aunque crea que lo haces
No tengo poderes ni matices
Solo esta actitud para que amanece

Escúchame, yo no me ando con vueltas
Ponte pilas, despierta y no te duermas
Vengo a sacudirte, darte aviso a tu mente
Que aquí llega Darwin con un ritmo candente

Yo soy Cora, la que con los años mejora
Soy de esta lugar la más coladora
Si me calgo me levanto, me reinvento en cada hora
Una niña buena y una máquina comora

Soy una chica dinámica, métrica, utópica
Princesa de mis sueños, una guerrera única
Busco cambiar la realidad, cada día mejorar
Para que puedan conocerse de verdad.

LXS RE

ESTA ES NUESTRA REALIDAD

Esta es nuestra realidad
Con penas y alegrías esa es la verdad
Construimos nuestros sueños,
construimos nuestros miedos
Damos palas a lo que nos toque afrontar

El amor sovieneza por uno mismo
Por uno mismo pero sin egoísmo
Yo quiero un amigo de verdad
Que me quiera y me respete con sinceridad
A veces no sé como tomar la realidad
Necesito que me des libertad
De la cárcel de mi mente
Conciente, se siente
Que me eleve y no solo me contenta

Hacerlos bulling a los demás
Tratarlos como animal, eso está muy mal
Te crees superior, te piensas muy matón

⁶ Este taller, impartido por Sista Agus (aka Agustina Brarda) en Rosario en el 2016, fue base para la conformación de la actual Escuela de Hip Hop del Municipio de Rosario. Más información en: <https://www.galpondela-musica.gob.ar/page/escuelas/id/4/title/Escuela-de-Hip-Hop>

⁷ Tendencia o corriente mayoritaria, aplicado para nombrar pensamientos, gustos o preferencias dominantes.

nes. Supe que, al rimar, ellos podían expresar ideas y sentimientos que no solían manifestarse, y que, además, los motivaba completamente el hecho de saber que sus palabras podían ser escuchadas. Cuando les propuse hacer un video⁸ y grabar los temas en un estudio profesional, todo tomó otro color.

El video fue filmado en la mitad del proceso de taller, con una canción que fue escrita por mí en su integridad, en donde hacía referencia a cada uno de ellos, rimando palabras con sus nombres. La canción tuvo el título de “Siempre vamos a resistir”. Como a ellos les gustaba cantar y también bailar, hicimos una coreografía para el video. En esos días, aprovechando los ensayos, nos presentamos en la Escuela Argentina, invitados por Tía Gloria, para el acto de fin de curso. Algunos de

los chicos asistían a esa escuela, así que nos presentamos en un ámbito conocido y familiar para ellos, lo que hizo que muchos estuvieran nerviosos y ansiosos por la presentación. Pero salimos, lo hicimos, y recibimos muchos aplausos. Ellos se encontraron juntos en este proceso y se motivaron unos a otros. También algunos niños-espectadores se acercaron para querer participar del taller, lo que generó orgullo en ellos y en mí.

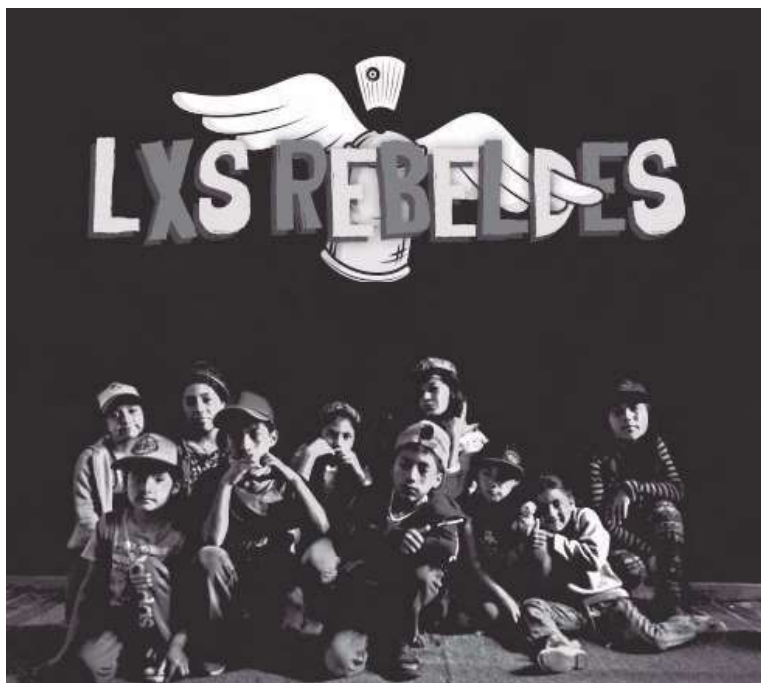
Para la segunda parte del taller, me propuse que ellos puedan escribir algo, que sus palabras tomen forma de canción, con temas y preocupaciones que consideren importantes. No sabía cómo lograrlo, para eso me ayudaron Cris y Paz, dos de las mujeres que llevan adelante el proyecto, pasándome algunas técnicas educativas y pedagógicas que busqué integrar en el proceso creativo con el rap. Con revistas y dibujos les pedí a los más grandes (a partir de 12 años), que seleccionen algunas imágenes que les guste, luego que las agruparan, y con una palabra las integren. Una vez que tuvimos los temas-disparadores, comenzamos a trabajar con esas imágenes y dibujos para generar rimas en torno a ellos. Las temáticas fueron: el *bullying*, el amor, el maltrato en la mujer, el rap y la cárcel. Compose un coro que las integrara, haciendo referencia a que sus realidades se encontraban e integraban en La Escuelita, como el lugar que les posibilita dar otras respuestas y actitudes en sus vidas. La canción la llamamos “Esta es nuestra realidad”⁹.



OUT tapa caja y CD Ixs rebeldes.

⁸ Este proyecto fue realizado en forma conjunta con Luz Estrella y Diana Álvarez, quienes llevaron adelante, ese mismo año, un taller de audiovisual dictado a los niños y niñas de La Escuelita. El mismo está disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=iCkGtOB7os>

⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=EjKqUQlJ9cg>



Tapa caja CD.

En la Artisteca, del grupo *Diners Club*, un espacio cultural localizado también en el Centro Histórico, encontré un estudio de grabación que apoya actividades comunitarias y procesos colectivos de creación artística, que fue perfecto para nuestro nulo presupuesto. En un día, grabamos los dos temas del taller, y los chicos pudieron conocer el proceso de grabación en un estudio "de verdad". Una vez masterizados y mezclados los temas por Jorge, quien tuvo una paciencia enorme y una dedicación plena, tuvimos los dos temas que fueron grabados en un disco casero que se los repartí a cada uno. Con un diseño de tapa y disco por parte de Lautaro, mi compañero, hicimos realidad un sueño.

Nos presentamos a fin de año, en la actividad de cierre de la Escuelita donde asis-

ten todas las mujeres con sus hijos, y en la feria que realiza la organización una vez al mes para obtener recursos para su sustentabilidad. Las presentaciones tuvieron su cuota de nerviosismo, tal como la primera vez, pero aquí había un condimento más, eran sus familias las que iban a verlos y escucharlos. Observé algunas mamás muy emocionadas, hermanos y hermanas felices. Al final del acto la Tía Gloria se me acercó y me dijo "es muy importante lo que estás haciendo". Me contó que una de las mamás le dijo, emocionada, que por fin vio a su hijo haciendo algo que no es destructivo, sino constructivo. Terminé de entender la fuerza del rap para generar procesos de identidad y subjetividad con impacto comunitario, en niños y jóvenes que viven situaciones difíciles y disruptivas en contextos segregados.

REFLEXIÓN Y ACCIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

La idea del rap como “palanca” también refiere a la situación en la que a través de una práctica artística se consiguen efectos y resultados que van más allá de la expresión misma, produciendo impactos en los planos subjetivos, culturales y sociales de los cultores. Es decir, que

el arte se manifiesta político, al ser una experiencia musical que actúa como disparador de cambios en la forma de vida y de ver el mundo de quienes lo ejecutan. Esto cuestiona los límites del arte y la cultura, resignificando los sentidos del hacer política y la acción ciudadana que los jóvenes pueden realizar en la ciudad.

A partir de las experiencias de campo en la tesis y en el taller de La Escuelita, entiendo que el Hip Hop define mecanismos de autovaloración y crítica social que se configuran como prácticas de resistencia y contestación a modos hegemónicos de vivir la cultura musical dominante del momento. Ante el reggae-tón que les propone la industria, cargado de sentidos misóginos, machistas, racistas y clasistas, el rap representa una alternativa de “ser” joven que, a través de una expresión, plasma en lo estético —música, ropa, movimientos corporales y gráficas— las actitudes y valores necesarios para encarar el día a día.

Hacer frente a las dificultades y buscar salidas a las condiciones existentes, definen al Hip Hop con sentidos alternativos a los legitimados. No sólo se cuestiona qué es hacer arte, frente a la concepción que lo

separa de la vida cotidiana y lo coloca en los museos, sino que también se confrontan modos de vida socialmente aceptados y reproducidos en prejuicios y actitudes de segregación, para los jóvenes de sectores segregados en Quito. En donde se privilegia la adhesión temprana a una actividad productiva/laboral, incluso tareas delictivas vinculadas al tráfico de drogas y la prostitución como “únicas salidas” posibles, así como la conformación de una familia y embarazos adolescentes, el Hip Hop funciona, muchas veces, como “palanca” para repensar condiciones subjetivas, sociales y económicas no favorables, e idear dispositivos de acción libertarios y comunitarios.

Así, a través de la práctica se construye una visión del mundo en relación/tensión con aspectos culturales más generalizados de la sociedad quiteña, y se proponen modos de acción y transformación de lo social. Lo subjetivo es interpretado como una decisión política porque las elecciones personales en relación a la forma en que se vive, pautan los modos de pensar el cambio social. Como práctica cultural que fundamenta la expresión subjetiva de los jóvenes, el Hip Hop en Quito propone un modo de habitar la ciudad que redefine el lugar de lo político y la participación ciudadana.

La acción social mediante talleres y trabajos comunitarios quiebra, además, la idea imperante del “desinterés” juvenil hacia el quehacer político. Más allá de la posibilidad concreta de conformar agrupaciones, incidir en políticas públicas, generar fuentes de ingreso económico, apoyar manifestaciones sociales y realizar actividades sociales a través del rap, su potencia política toma cuerpo principalmente en la posibilidad de los cultores de saberse sujetos con derechos “iguales a cualquier otro”. Su réplica pedagógica en talleres crea espacios de contención, solidaridad, debate y formación apoyado en prácticas autogestivas y comunitarias como bases del trabajo social. El rap se ubica, así, como una manifestación artística y una práctica musical que gestiona las desesperanzas y el descontento social de los jóvenes.

De este modo, la vivencia de la música y el baile como “recursos para la acción, el sentimiento y el pensamiento”, juegan un rol fundamental, no sólo como medios expresivos, sino por sus capacidades para alterar el “mundo vital” de quienes se identifican con la práctica (DeNora, 2004). Aunque con el rap no se cambian realidades sociales, como la pobreza y el desempleo, a través del arte se “contesta, desvía, apaga, y activamente se ignora” los lugares múltiples de la hegemonía (Grimson, 2013: 15).

Los mecanismos históricos de exclusión y discriminación en la que se encuentran inmersos los niños y jóvenes de La Escuelita no han cambiado con el tema *Esta es nuestra realidad*, pero sí se ha abierto un espacio para la expresión de lo no dicho, de lo que siempre está callado en relación a la reproducción de las desigualdades históricas y las realidades sociales circundantes. “Yo soy la Escuelita, el futuro, la esperanza de mi vida” (coro de esa canción) condensa la idea de que, más allá de las dificultades de cada joven, La Escuelita es el espacio que los une, funcionando como “palanca” para la vida cotidiana.

Lo personal se imbrica en lo comunitario a través del rap, pero también lo comunitario transforma lo personal.

En un contexto donde “nadie les pregunta [a los chicos] qué es lo que piensan o sienten”, el taller de rap en la Escuelita es un acto político que exalta la capacidad comunitaria y comunicativa de toda práctica artística. Y esa posibilidad es la que termina de cerrar el círculo para la antropóloga que quiero ser: estudiar, vivenciar y accionar toda problemática social para transformarme y generar un impacto en las realidades sociales circundantes. He encontrado en la antropología y el rap dos prácticas y saberes que pueden potenciarse mutuamente para incentivar a los y las jóvenes a conocerse a sí mismos y ser agentes de cambio para sus comunidades.

Bibliografía

- Burneo, Nancy (2008). *Agrupaciones juveniles y co-creación cultural: historia del hip-hop en Ecuador*. Tesis de Licenciatura en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Chang, Jeff (2014 [2005]). *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- DeNora, Tia (2004 [2000]). *Music in Everyday Life*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Elliot-Cooper, Adam (2012). "Interview Tricia Rose: "Hip-Hop can be a poetic force for a social movement" en *Ceasefire Magazine*. Disponible en: <http://ceasefiremagazine.co.uk/tricia-rose-hip-hop-poetic-force-social-movement/>.
- Grimson, Alejandro (2013). "Introducción" en Alejandro Grimson y Karina Bidaseca (Coord.). *Hegemonía Cultural y Políticas de la Diferencia*: 9-20. Buenos Aires: CLACSO.
- KRS One (2009). *The Gospel of Hip Hop*. Brooklyn NY: Power House Books; I am Hip Hop.
- Picech, María Cecilia (2016). "Prácticas culturales disputadas: los sentidos del Hip Hop en Quito en el período 2005-2015". Tesis de Maestría en Antropología, FLACSO Ecuador. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/9646>
- Sansone, Livio (2000). "Os Objetos da Identidade Negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de Culturas Negras no Brasil" en *Mana* 6 (1): 87-119.
- Tanner, Julian, Mark Asbridge and Scot Wortley (2009). "Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance" en *Social Forces*, 88 (2): 693-722.
- Tickner, Arlene (2006). "El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural" en *Temas*, 48: 97-108.
- Wacquant, Loïc (2007 [2001]). "La nueva línea de color urbana. Estado del gueto en la Norteamérica posfordista" en *Parias Urbanos, Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*: 33-103. Buenos Aires: Manantial.