

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA**

**PRÁCTICAS CULTURALES DISPUTADAS: LOS SENTIDOS DEL HIP-HOP  
EN LA CIUDAD DE QUITO EN EL PERÍODO 2005-2015**

**MARÍA CECILIA PICECH**

**JUNIO, 2016**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2013-2015**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA**

**PRÁCTICAS CULTURALES DISPUTADAS: LOS SENTIDOS DEL HIP-HOP  
EN LA CIUDAD DE QUITO EN EL PERÍODO 2005-2015**

**MARÍA CECILIA PICECH**

**ASESOR DE TESIS: SUSANA WAPPENSTEIN  
LECTORES/AS: MERCEDES PRIETO NOGUERA  
ALFREDO STORNAIOLO PIMENTEL**

**JUNIO, 2016**

## **DEDICATORIA**

Esta tesis se la dedico a mi fortaleza,  
a la entereza y amor incondicional  
de mi compañero Lautaro y de mi familia,  
Claudia, Armando, Diego, Andrés y Paula.  
Y muy especialmente a Zuni, que a sus 91 años  
sigue enseñándome de qué se trata la vida...  
Sin ellos, nada sería posible.

## AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a cada uno de los hiphoperos que participaron en esta investigación. Ellos me contaron sus historias, me mostraron sus barrios y me abrieron las puertas de sus casas, con el único objetivo de aportar a este estudio. Espero retribuir en algo lo mucho que me brindaron, la confianza y el respeto que me demostraron.

Agradezco a los gestores culturales que me enseñaron, desinteresadamente, sobre los procesos en los que se desenvuelven las políticas culturales en la ciudad de Quito. También a los funcionarios municipales que me recibieron, valorando esta temática muchas veces ninguneada en los sectores académicos y de poder.

A Susana, mi directora de tesis, por su ánimo, confianza y cariño. Apreció cada una de sus enseñanzas académicas y de vida;

A los profesores que me alentaron a seguir con este tema de investigación, brindándome generosamente materiales de estudio e indicaciones metodológicas;

A Laura, por su afecto y acompañamiento en todo el proceso de tesis. A Luz, por su alegría y ayuda técnica en los recorridos por el barrio San Roque.

A cada una de las personas que estuvieron ahí en los momentos más difíciles, que me dieron su aliento y apoyo para que siga adelante;

A la música, porque inspira, acoge y comunica.

... Agradezco cada paso, cada tropiezo, todas las caídas y todas las recuperaciones...

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
RESUMEN .....	7
INTRODUCCIÓN.....	8
“LA CULTURA NO ES PARA TODOS”: DISPUTAS Y NEGOCIACIONES EN EL HIP HOP QUITAÑO .....	8
Consideraciones teórico-metodológicas .....	13
Entrevistas semi-estructuradas .....	15
Observación Participante.....	17
Reflexiones sobre mi lugar como investigadora .....	19
Estructura de la tesis .....	21
CAPÍTULO I.....	24
HIP HOP: PERTENENCIA Y GESTIÓN CULTURAL EN QUITO .....	24
El Hip Hop en Estados Unidos: del gueto al mundo .....	25
Breve descripción de los elementos componentes del Hip Hop.....	28
Estudios del Hip Hop en sus apropiaciones.....	33
Procesos de institucionalización en América Latina .....	35
Escenas Hip Hop en Quito: arribo y desarrollo de la práctica .....	38
Marco político-cultural para el Hip Hop quiteño en el período 2005-2015 .....	46
Periodización en el tratamiento municipal del Hip Hop quiteño.....	53
CAPÍTULO II.....	60
PRÁCTICAS CULTURALES, ESPACIO Y DIFERENCIA SOCIAL .....	60
Prácticas culturales juveniles: jóvenes, cultura y poder .....	63
Culturas juveniles, un concepto en disputa .....	63
Cultura y política en las prácticas juveniles .....	67
Espacios de la ciudad y diferencia social: los límites a las prácticas culturales.....	74
CAPÍTULO III .....	82
LO POLÍTICO DE LA CULTURA: HIP HOP, SUBJETIVIDAD Y ORGANIZACIÓN .....	82
Hip Hop: ¿“algo más que música”?.....	85

De “pataletas” a <i>hiphoperos</i> .....	89
Lo político/ subjetivo de la práctica cultural del Hip Hop .....	90
Lo político/organizativo de la práctica cultural del Hip Hop .....	96
Comunidad Hip Hop Ecuador: la primera experiencia organizativa.....	97
Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur: “el sur también existe” .....	101
La organización como un derecho ciudadano .....	105
CAPÍTULO IV .....	112
LA CULTURA CONTENIDA: HIP HOP, JÓVENES, ESPACIO Y CIUDAD.....	112
Ciudad-Patrimonio: eje-directriz de las políticas culturales.....	116
Exaltar la cultura Hip Hop: estrategias que embellecen la ciudad-patrimonio ....	118
Acallar la cultura Hip Hop: requisas, ordenanzas e institucionalización .....	124
Normar la cultura Hip Hop: requisitos para ser “tenidos en cuenta” .....	131
Respuestas y reacciones en el Hip Hop ante la gestión cultural municipal.....	135
CONCLUSIONES.....	141
“LES PUEDE GUSTAR LA CULTURA HIP HOP PERO NO LA GENTE DEL HIP HOP”: POLÍTICA, ESPACIOS Y DIFERENCIA SOCIAL EN QUITO .....	141
¿Qué es una práctica cultural? .....	142
¿Quiénes tienen derecho a la ciudad? .....	144
Vínculos y participación ciudadana.....	146
BIBLIOGRAFÍA .....	150

## RESUMEN

Desde que el Hip Hop llegó a Quito a fines de la década del '80, se fue consolidando como una práctica cultural de las juventudes de la ciudad. Las adscripciones identitarias de sus cultores y los crecientes vínculos con distintos actores de la urbe, posicionaron a los colectivos culturales de Hip Hop como actores con peso e incidencia para reclamar y/o negociar su lugar en el espacio urbano.

Las identificaciones como hiphoperos implicaron valoraciones subjetivas y la posibilidad de acción colectiva que los colocó como actores políticos-culturales con capacidad de gestión. A partir del año 2005 en la ciudad de Quito, comienza un proceso en el que los colectivos culturales: 1) reclaman la validación social de su práctica como un “modo de vida” diferencial; y 2) solicitan respeto, reconocimiento y financiamiento a sus prácticas, en tanto manifestaciones artísticas de la ciudad.

En esta tesis me aboco al estudio del proceso a raíz del cual los colectivos de Hip Hop fueron delimitando los sentidos de la práctica, sus posibilidades de acción y expresión en la ciudad de Quito. Para ello, las agrupaciones establecieron relaciones, negociaciones y disputas con organismos estatales, ONG, fundaciones, movimientos sociales, culturas juveniles, vecinos, etc. Me enfoco, particularmente, en los vínculos sostenidos, en los últimos diez años, con las administraciones municipales en torno a los acuerdos y desacuerdos sobre la condición artística de la práctica y los usos “correctos” y permitidos de los espacios públicos.

Encuadrados en un campo de relaciones de poder que los exhibe como “arte urbano” a la vez que los controla y persigue como manifestaciones “vandálicas”, los colectivos se encuentran en desigualdad de condiciones para “negociar” con el Municipio, los sentidos, recursos y espacios de la práctica. Insertos en un marco político en el que se privilegia el patrimonio monumental, el turismo y la mercantilización de las prácticas culturales, en este trabajo me interesa analizar cómo es administrado y gestionado el Hip Hop en Quito, en tanto práctica no patrimonial y no turística.

Considero que el estudio del Hip Hop en sus relaciones constitutivas como actor de la ciudad, nos dice no solo sobre la manifestación en sí misma, sino principalmente sobre las directrices políticas que se privilegian en la gestión, administración y control de una práctica cultural juvenil en los espacios urbanos de Quito.

## INTRODUCCIÓN

### “LA CULTURA NO ES PARA TODOS”: DISPUTAS Y NEGOCIACIONES EN EL HIP HOP QUITAÑO<sup>1</sup>

*Este mundo no es para ti, este mundo es de universitarios graduados que han sido amaestrados (...) Este mundo no es para ti, este mundo es de blancos, de curas, de mojigatas puras (...) Este mundo no es para ti, al presidente le vale mierda que nos muramos de hambre, a la iglesia le vale mierda nuestras almas*  
(Resistencia Lírica Fuerte, 2014, diario de campo).

Este fragmento, cantado a capela por uno de los raperos de la agrupación, ocasionó la ovación de los treinta o cuarenta jóvenes presentes ese sábado en la liga barrial “Batallón Chimborazo”, al sur oeste de Quito. El grupo fue uno de los últimos en presentarse ese día sobre el escenario, improvisado con tablas y andamios. A la frase, el cantante le añadió el reclamo de que el Hip Hop no es valorado, ni por las autoridades ni por la sociedad en general, como una expresión artística de la ciudad. El *emcee* o *mc*<sup>2</sup> manifestó que a los *hoppers*<sup>3</sup>, identificados como delincuentes, se los vincula más a actividades vandálicas y de pandilla, que culturales y artísticas.

Dos situaciones ocurridas ese día le daban peso a su denuncia. Una había sido el altercado acontecido con la Policía Metropolitana esa mañana, cuando comenzada la actividad de grafitis hubo que detenerla por no poseer la autorización del Municipio. Según la Ordenanza Metropolitana n° 0332 dicha anuencia es esencial para que no se proceda con la represión, aunque se tenga el permiso privado del dueño del inmueble.

---

<sup>1</sup> A lo largo de la tesis utilizo el término Hip Hop en mayúscula, en referencia a la cultura y a la forma de vida que define una conciencia colectiva, según lo ha especificado KRS One (2009). Sin ánimos de reducir el Hip Hop a un “género musical y a un producto que se compra y se vende”, reconozco una práctica cultura compuesta por varios elementos, que serán explicados en el capítulo 1. Cuando uso la terminología hip-hop (con minúscula y separado de un guión) hago referencia al “producto y los acontecimientos asociados con la música rap y el entretenimiento; el hip-hop es un género musical” (KRS One, 2009: 28, 29).

<sup>2</sup> M.C. significa “Master of Ceremony” – Maestro de Ceremonias –. Es utilizado para referirse tanto a los presentadores de los conciertos como a los que componen, riman o improvisan letras sobre un ritmo métrico. A estos últimos también se los llama raperos.

<sup>3</sup> *Hoppers*, *hoperos*, *hiphoperos* o *hiphopas* son términos utilizados, tanto dentro como fuera de la cultura, para referirse a los cultores de algunas de las manifestaciones de la práctica conocida como Hip Hop. Aunque cada uno de ellos tiene una significancia particular (KRS One, 2009), en este trabajo los utilizo de forma indistinta, porque así han aparecido en el trabajo de campo realizado en Quito. Para más información ver *The Gospel of Hip Hop* de KRS One (2009).



El otro suceso ocurrió cuando el rapero cantaba la lírica referida. Hacia el final del concierto, se concentraron unas 70 personas que esperaban realizar un torneo de fútbol, que se desarrollaría en las canchas colindantes al espacio ocupado por los hiphoperos. Aunque hubo miradas de extrañamiento y parodias por parte de los deportistas y sus familiares, la discrepancia se sucedió cuando éstos subieron el volumen de su equipo de sonido – que superaba ampliamente al del evento –, superponiendo y tapando el rap con una cumbia. Esto provocó el descontento de los asistentes y organizadores, que debieron apurar las presentaciones de los grupos restantes para terminar el concierto lo antes posible<sup>4</sup>.

En este evento se concentran varias de las disputas y negociaciones que exploro en esta investigación. Por un lado, la validación social de una práctica que ha crecido considerablemente en los últimos años y que es reivindicada por los jóvenes quiteños como un estilo de vida “diferencial” que debe ser respetado por la sociedad en general. Por otro lado, se evidencia el reclamo por la falta de espacios para estas expresiones en la ciudad y la búsqueda de reconocimiento institucional a una práctica que cada día es más representativa de las vivencias locales. Lo que aquí se está disputando no son solo los sentidos del Hip Hop, sino los modos posibles de habitar los espacios públicos, el reparto de los recursos de Estado y las posibilidades de autonomía de las prácticas culturales juveniles en Quito.

En esta ocasión, tanto los policías – amparados en legislaciones nacionales y municipales – como los deportistas deslegitimaron al Hip Hop, no considerándolo un arte sino más bien una exhibición de jóvenes “peligrosos” y/o tumultuosos que deben controlarse o silenciarse. Estas actitudes se enmarcan en los sentidos construidos en torno al Hip Hop desde que éste arribó a Quito, a fines de los años ’80. Asociado a juventudes de barrios populares, especialmente los ubicados al sur de la ciudad, el Hip Hop y sus cultores se caracterizaron en vinculación con actividades delincuenciales, vandalismo, pandillas juveniles, consumo, tráfico de drogas y ociosidad.

Estas representaciones, consolidadas desde los medios de comunicación, son combatidas por los cultores en sus discursos, acciones cotidianas y presentaciones artísticas. Sin embargo, muchos de ellos reconocen que estas actividades forman parte

---

<sup>4</sup> Observación realizada en el concierto y grafitada “Con el puño en alto”, organizado por Rap Resistencia en la liga barrial “Batallón Chimborazo”. Quito, 21 de junio del 2014.

de la idiosincrasia del Hip Hop local y sus adeptos. A lo largo del trabajo de campo he escuchado historias de violencia, crímenes varios y “ajuste de cuentas” que involucran a hiphoperos de la ciudad. Lejos de querer reforzar estas significaciones, busco dejar en claro que los sentidos con los que se caracteriza al Hip Hop quiteño se inscriben en una larga historia de construcciones de “diferencias” sociales, económicas, étnico-raciales y espaciales en la ciudad de Quito (Grimson, 2011).

Los prejuicios y temores que suscitan los raperos en la sociedad se anclan, principalmente, en la pertenencia territorial, de clase, raza, edad y género de sus cultores. Ser hombre, joven, mestizo, afrodescendiente, indígena y/o “longo”<sup>5</sup>, de sectores sociales desfavorecidos y hiphopero, condensa sentidos sociales que sobrepasan la práctica misma. Como bien señala Hall (2003), las identidades comprendidas como “marcación de diferencia” se construyen en un determinado entramado de poderes históricos e institucionales, donde confluyen diferentes sujetos sociales (Hall, 2003: 20).

Dentro de esta perspectiva, me centro en el estudio de los vínculos y relaciones que los colectivos culturales de Hip Hop establecieron con diferentes actores sociales de la ciudad, en pos de pautar los sentidos y posibilidades de expresión de la práctica en Quito. Desarrollada como una manifestación cultural independiente, contestataria y autogestiva desde su arribo (Castaneda, 2002; Cano, 2014, entrevista), a mediados del 2000 se conforman colectivos culturales de jóvenes que buscan gestionar su cultura. Las agrupaciones funcionan como espacios organizacionales donde compartir e intercambiar información musical y como ámbitos desde los cuales realizar actividades artísticas y/o políticas para incidir en el plano cultural del barrio y/o la ciudad.

A partir de la “posibilidad de hacer algo” con la cultura, los colectivos de Hip Hop se vinculan con organismos estatales, ONG y fundaciones, para solicitar apoyos económicos y reconocimiento social a sus prácticas. Aunque hay posiciones encontradas en cuanto a cómo y en qué medida establecer estos nexos, el acceso a los incentivos es visto como la posibilidad de generar eventos artísticos “de calidad” y como “oportunidades” de ingreso económico ante la falta de empleos (Diario de campo,

---

<sup>5</sup> Palabra de uso popular en Quito para significar a los indígenas y mestizos de la sierra. Aunque se utiliza de forma despectiva es reivindicada por el grupo musical *Mugre Sur* como un concepto de identificación y autovaloración (Diario de campo, 2015).

2015). Sin embargo, no todos logran participar en las convocatorias y concursos para la promoción cultural estatal. La ausencia de conocimientos sobre cómo hacer un proyecto y/o la falta de “contactos”, se presentan como las trabas habituales que limitan el alcance de los recursos a solo algunos pocos colectivos culturales.

En la última década, el tratamiento estatal hacia el Hip Hop, principalmente desde el Municipio de Quito, se ha visto modificado. De un trato basado, exclusivamente, en la persecución y el control de la práctica y sus cultores, se ha intentado “incluir” al Hip Hop y su gente en los programas sociales y culturales de la ciudad. Como cada vez son más los jóvenes que se identifican con la práctica, evidenciando su presencia en los espacios urbanos, el gobierno local ha buscado realizar acuerdos y negociaciones en pos de generar una “convivencia pacífica” con los hiphoperos (Campos, 2015, entrevista).

Aunque hay posturas divergentes en las administraciones municipales en cuanto a este trato “inclusivo”, se desarrollaron políticas de incentivos, promoción y exhibición de la práctica, bajo los parámetros del “respeto” a la diferencia cultural. Teniendo en cuenta que aún prevalecen, fuertemente, los controles y persecuciones al Hip Hop en el marco de las directrices hegemónicas del cuidado al patrimonio y fomento al turismo, se ha desarrollado un escenario político ambiguo en el tratamiento de las culturas juveniles en Quito. Quienes quieran acceder a los subsidios y “ayudas” institucionales deben “normar” su cultura, adaptándola a los requerimientos solicitados. Quienes no puedan o no quieran hacer estos “ajustes”, seguirán siendo perseguidos y ninguneados. Como me dijo un gestor cultural, haciendo referencia a las “diferencias” en las políticas culturales de la ciudad: “la cultura no es para todos” (Vizúete, 2015, entrevista).

En este entramado de confluencias, negociaciones y disputas, los colectivos de Hip Hop quiteños construyeron y delimitaron los sentidos de pertenencia, identificación y los modos de ocupar los espacios urbanos. En el proceso se definieron sentidos de la práctica como modos de hacer política, que implicaron una redefinición subjetiva y organizacional de sus adeptos que se percibieron como ciudadanos con derechos y capacidad de gestión. En esta investigación, me enfoco especialmente en los vínculos que las agrupaciones culturales sostuvieron con las distintas administraciones municipales, en lo que respecta al uso, apropiación, gestión y control del espacio público como lugar de acción cultural, política y ciudadana de las juventudes quiteñas.

De acuerdo con lo expuesto, la pregunta que guía este trabajo es la siguiente: ¿De qué manera los colectivos de Hip Hop de Quito han disputado y negociado, con distintos actores sociales, los sentidos de las prácticas culturales de las juventudes de la ciudad, en el período 2005-2015?

La elección del lapso de tiempo escogido la sustento en: 1) lo puntualizado por los cultores, quienes señalan los mediados de los 2000 – a partir de las experiencias organizativas de la Comunidad Hip Hop Ecuador y Lado Sur – como un momento clave en el que se inicia un proceso donde la gestión y la incidencia política de los colectivos de Hip Hop adquieren mayor relevancia en la ciudad; y 2) lo observado en el trabajo de campo, donde pude constatar que el Hip Hop comienza a ser “incluido” en programas culturales estatales y proyectos sociales de organizaciones no gubernamentales, como herramienta social para el acceso y trabajo con poblaciones juveniles segregadas y/o en situación de riesgo.

En esta etapa se pautan los modos “correctos” y “no correctos” de ocupar los espacios públicos y se delimitan las nuevas dinámicas de relacionamiento entre el Municipio y las prácticas culturales juveniles de la ciudad. Durante el último período de la administración de Moncayo, el gobierno de Barrera y lo que va del de Rodas, se han definido los dos núcleos principales de disputas de los colectivos de Hip Hop con el Municipio. Por un lado, la gestión de la propia cultura por parte de los hiphoperos planteó un entendimiento de lo político que sobrepasa los límites asignados a la participación dada a las culturas juveniles. Por otro lado, la presencia y los modos de ocupar los espacios públicos, cuestiona permanentemente las políticas de distribución de lugares y recursos destinados a las culturas juveniles.

El abordaje de estas relaciones las realicé desde dos ejes de análisis: 1) una exploración de las especificidades que adquiere el Hip Hop en Quito, partiendo del entendimiento teórico de los nexos entre cultura, política e identidad; y 2) un estudio sobre los modos de relacionamiento, institucionalización y prácticas de autonomía que los colectivos culturales de Hip Hop han sostenido y desarrollado en vinculación con el Municipio de Quito. Para ello, he realizado un mapeo de los actores, lugares y eventos relevantes de la escena local, involucrados en la gestión del Hip Hop como práctica cultural de las juventudes quiteñas durante el período 2005-2015.

Considero que el estudio de las disputas y negociaciones de los sentidos del Hip Hop en Quito arroja luz sobre las dinámicas de relacionamiento y los patrones institucionales con los que se gestionan las manifestaciones culturales juveniles que no son parte del patrimonio cultural ni un atractivo turístico de la ciudad. Estudiar al Hip Hop como una práctica que se significa en las relaciones sociales y no fuera de ellas, me ha dado la posibilidad de indagar las ambigüedades y contrariedades políticas que se ponen en juego cuando se gestiona una cultura que no se enmarca enteramente en los dictámenes hegemónicos buscados. En esta investigación busco aportar al análisis de la configuración de las relaciones entre cultura, política e identidad para las juventudes urbanas, en tiempos de patrimonialización, globalización y mercantilización de prácticas culturales.

### **Consideraciones teórico-metodológicas**

*Toda opción metodológica impone ciertos límites a la tarea de recolección de información: es imposible hacer un mapa del tamaño del mundo*  
(Rockwell, 1980: 39).

En la tarea de construir conocimiento antropológico busco entender lo humano, tratando de desentrañar la “urdimbre de significados” que constituyen las acciones de los hombres (Geertz, 2003). Por ello, la perspectiva metodológica que utilizo en esta investigación la fundamento en un paradigma cualitativo con enfoque interpretativo y etnográfico. Mi tesis no busca “reportar el objeto empírico de investigación” – en este caso, la cultura Hip Hop –, sino “una interpretación problemática del autor” – o sea, de mi persona – acerca de un aspecto de la realidad de la acción humana” (Guber, 2001: 15). Lo que aquí presento no es un reflejo de lo que “realmente” sucede con el Hip Hop en Quito durante el período 2005-2015, sino una construcción teórica-metodológica fundamentada en el encuentro con los sujetos durante el trabajo de campo.

Esta metodología fue fundamental para delimitar la problemática y acceder al análisis del Hip Hop en Quito. Fue en la “situación de campo” en donde fui construyendo el conocimiento como proceso en vinculación directa con las elecciones teóricas. Allí, la reflexividad del investigador se tensiona con las de los investigados para producir el “recorte de lo real” que representa una investigación social (Guber,

2004). Las iniciales preguntas y consideraciones teóricas que tenía en torno al Hip Hop en Quito las modifiqué y definí una vez en campo, al encontrarme con los hiphoperos, los gestores culturales y las autoridades municipales. Fueron ellos los que me mostraron cuáles eran las problemáticas más relevantes del Hip Hop local.

El concepto de reflexividad se fundamenta en la propuesta de Bourdieu, quien considera que el entendimiento de toda práctica cultural implica una revisión de la labor del investigador, principalmente de los condicionamientos sociales que afectan el proceso de investigación. Para Wacquant (1995), Bourdieu es el intelectual que “nunca ha dejado de autoaplicarse los instrumentos de su ciencia”, reconociendo el rol de los intelectuales en la construcción de conocimiento. El investigador es comprendido como un “productor cultural”, que debe autoanalizarse y reflexionar “acerca de las condiciones sociohistóricas” que posibilitan y limitan la investigación. La reflexividad es entendida así como “una exploración sistemática de las “categorías de pensamientos no pensados que delimitan lo pensable y predeterminan el pensamiento” (Bourdieu, 1982: 10 en Bourdieu y Wacquant, 1995: 33) y que guían la realización práctica del trabajo de investigación” (Bourdieu y Wacquant, 1995: 32-33).

El análisis de las disputas y negociaciones de los colectivos de Hip Hop con actores institucionales, la fundamento además en la decisión teórico-metodológica de abordar las manifestaciones culturales insertas en un campo de relaciones sociales (Roseberry, 1998). Las prácticas culturales, entendidas como signos que pueden ser “leídos”, decodificados o interpretados, fueron las vías de acceso a los sentidos de pertenencia e identificación de los colectivos de Hip Hop quiteños, así como a los direccionamientos que los regulan y pautan (Hall, 1997: 2-6).

Siguiendo a Williams (1997) considero que los sentidos son producidos, construidos e intercambiados dentro de un proceso cultural hegemónico, que nunca es pasivo sino que es “continuamente renovado, recreado, defendido y modificado”, a la vez que “resistido, limitado, alterado y desafiado” (Williams, 1997: 134). Es a partir de esta idea que delimito y caracterizo el escenario político cultural en el que inserto el estudio del Hip Hop en Quito. Entiendo que éste es un campo configurado, histórica y espacialmente, tanto por procesos de institucionalización y negociación como de “ajustes” y resistencias.

A partir de la idea de que el conocimiento esta mediado por la interacción social y la reflexividad que se genera en el campo, las técnicas de investigación seleccionadas adquieren relevancia en tanto “herramientas del investigador para acceder al mundo social de los sujetos” (Guber, 2004: 95). Las decisiones en torno a las estrategias metodológicas empleadas para acercarme y trabajar con los sujetos investigados, fueron construyendo un modo de relacionamiento entre ellos y yo. Este vínculo me permitió insertarme en el campo cultural del Hip Hop como una investigadora interesada en la práctica. En este sentido, considero que no es lo mismo realizar una entrevista en profundidad que hacer un cuestionario con preguntas cerradas. De igual modo, no es la misma cosa hacer una observación participante que una donde el investigador se esconde o está fuera del alcance de los sujetos que investiga (Picech, 2012: 40).

En esta búsqueda, contacté a miembros de diferentes colectivos de Hip Hop, gestores culturales y funcionarios vinculados a la gestión de las prácticas culturales juveniles en Quito. La técnica utilizada fue la conocida como “bola de nieve”, a partir de la cual una relación con un sujeto investigado conlleva la concreción de relaciones de investigación con otros sujetos. También empleé el uso de internet, como herramienta fundamental para entrar en contacto con los jóvenes cultores de la práctica.

Las técnicas de investigación que dieron soporte a esta tesis fueron: 1) entrevistas semi-estructuradas realizadas a cultores de Hip Hop, gestores culturales y funcionarios municipales; y 2) observaciones participantes en diferentes eventos del género, reuniones de los colectivos culturales y encuentros con funcionarios públicos. Sin embargo, también he analizado: a) documentos públicos donde se especifican las políticas culturales del Municipio y el Estado-nación; b) materiales audiovisuales de difusión de los colectivos; y c) lo producido en los medios masivos de comunicación, como vía privilegiada a los valores sociales, en tanto productos culturales que reflejan, transmiten y construyen las imágenes de los grupos sociales (Perkins en Frigerio, 1991).

### *Entrevistas semi-estructuradas*

La entrevista es, según Guber (2004), “una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones”, a la vez que “una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores” (Guber, 2004: 203). Es en la entrevista donde, como antropóloga, afino mi escucha buscando acceder al universo

simbólico del entrevistado. Las palabras aquí adquieren gran relevancia, no solo porque hay que buscar las adecuadas para desencadenar las ajenas, sino también porque es necesario desentrañar los significados que los entrevistados dan a las palabras (Picech, 2012: 42). De igual modo, para Sanmartín Arce (2003): “la esencia de la entrevista es la escucha, una escucha que ahonda y se ensancha gracias a esa apertura de la atención provocada por la pregunta” (Sanmartín Arce, 2003: 82).

Al concebir el espacio de la ciudad como el ámbito en el que se disputan los distintos sentidos y apropiaciones del mismo, consideré de importancia, siguiendo a De Certeau (2000), acceder a los relatos de los actores que en él intervienen. Encontré en la entrevista semi-estructurada la técnica idónea para lograr este acceso. Según H. Russell Bernard (2002), este tipo de entrevista es la mejor opción cuando uno tiene solo una oportunidad de entrevistarse con alguien. Aunque da lugar a la espontaneidad de la entrevista no estructurada o abierta, se utiliza una guía de preguntas y tópicos previamente diagramados con el fin de que “no se dejen pasar” (Bernard, 2002: 205).

En principio, ingresé al campo cultural del Hip Hop quiteño a través de los enunciados de hiphoperos de distintos colectivos culturales, indagando sobre los sentidos e identificaciones en torno a la práctica y sobre las relaciones sostenidas con las instituciones estatales, principalmente el Municipio. Encontré en sus relatos un acceso privilegiado a las estructuras sociales, culturales y políticas en las que se insertan las agrupaciones (Hall y Jefferson, 2010: 27).

He realizado un trabajo de mayor profundidad etnográfica con dos colectivos, Galpón Urbano y Zona Roja, con los cuales concerté diversos encuentros. La elección de los mismos se fundamentó en sus accesos diferenciales a la hora de negociar con las instituciones municipales. Sin embargo, y de acuerdo con mi intención de captar una escena cultural, he entrevistado a miembros claves de distintos colectivos de la ciudad. Esta selección la hice con base en la trayectoria histórica de las agrupaciones y el reconocimiento dado por sus pares. Entre ellos, entrevisté a miembros de Quito Mafia, Lado Sur, Mugre Sur, Jatari Ñahui, Nina Shunku y Comunidad Hip Hop Ecuador.

En paralelo, fui pautando entrevistas con gestores culturales que, al haberse relacionado tanto con colectivos de jóvenes como con el Municipio, me aportaron información valiosa sobre las dinámicas de las políticas culturales en Quito. De igual modo, realicé entrevistas a funcionarios municipales que se vincularon con colectivos



de Hip Hop en el marco de los lineamientos de las políticas culturales de la ciudad. Estas entrevistas fueron claves para un “acercamiento discursivo” a las representaciones y sus políticas, “a las conexiones de los sentidos con el poder, la regulación de las conductas, la construcción de identidades y la definición de los modos en que serán representadas, practicadas y estudiadas” (Hall, 1997: 6).

### *Observación Participante*

La intención de abarcar una escena cultural, me expuso al hecho de tener que registrar en distintos lugares, situaciones y con diversos actores sociales. Sin embargo, y más allá de la heterogeneidad y amplitud del campo, una como investigadora sabe que “el proceso normal de observación es selectivo” (Rockwell, 1980: 42). Y es justamente la selección de personas, lugares y momentos la que va constituyendo la particularidad de la investigación, así como la reflexividad generada en la situación de campo.

Es esta una de las peculiaridades distintivas de la observación participante. Una no sabe de antemano qué actividades va a realizar (Guber, 2004: 172); éstas pueden ir desde colaborar en la organización de un evento de Hip Hop a ser el oído atento de un desamor. Pero, lo que sí debe tener una en claro es qué va a ir a observar. Si bien esto se fue definiendo en el transcurso del trabajo de campo, en esta investigación busqué captar: 1) en encuentros y/o eventos de Hip Hop, cómo los cultores se vinculan entre sí, ocupan el espacio de la ciudad y se relacionan con diversos actores institucionales y no institucionales; y 2) en las reuniones y negociaciones entre el Municipio y colectivos de Hip Hop, qué es lo que se dice y se hace, de ambos lados, al estar en contacto y comunicación.

El uso de esta técnica se sustenta en el entendimiento del discurso y la praxis como representación, no solo de las identidades de los hiphoperos quiteños, sino de las políticas que buscan “interpelarlas” (Hall, 2003). Lo que aquí privilegié fue tanto la indagación de los sentidos culturales para los sujetos de la investigación como los nexos establecidos entre cultura y poder que configuran sus “experiencias vividas” (Hall y Jefferson, 2010: 16, 17).

Al describir las diversas situaciones y momentos de observación, tuve la sensación de que la observación participante ha sido una técnica que ha durado todo el proceso de investigación. Aquí, adquiere sentido la definición de Bernard (2002), que la

conceptualiza como el “método humanístico y científico” que produce en el investigador un conocimiento fundado en las experiencias de pasar tiempo con los sujetos de la investigación. Aunque no he cumplido con el “mandato tradicional” de la antropología de mudarme a la comunidad, he asistido a eventos desde diciembre del 2013 y mantenido encuentros con diversos colectivos culturales desde mayo del 2014, que se hicieron más asiduos y constantes durante marzo y abril del 2015.

Al “detectar los contextos y situaciones en los cuales se expresan y generan los universos culturales en su compleja articulación y variabilidad”, es que la observación participante aporta información relevante a una investigación social. Es “la percepción y la experiencia directa” del investigador “la que garantiza la confiabilidad de los datos recogidos”. El lento “aprendizaje de los sentidos que subyacen tras las actividades de la población”, es “la fuente de conocimiento del antropólogo” (Guber, 2004: 172).

Aquí, es donde adquieren importancia las anotaciones, ideas, sensaciones y preguntas que surgen en cada encuentro y/o actividad. El diario de campo se transforma en el aliado de todo investigador, que regresa sobre el material observado para tensionarlo y cuestionarlo según sus direccionamientos teóricos. En esta tesis he utilizado un registro *a posteriori*, anotaciones realizadas una vez que me encontraba tranquila para redactar lo archivado en mi memoria. No elegir el registro *in situ*, se fundamentó en experiencias investigativas anteriores donde, a mi parecer, la “toma de nota” en campo provoca un ensanchamiento de la brecha entre investigador-investigado, dejando de ser una ayuda para la memoria y transformándose en un verdadero obstáculo para la comunicación (Picech, 2012: 41).

En esta investigación he realizado observaciones en: 1) eventos, foros y conciertos organizados por distintos colectivos: Lado Sur, Rap Resistencia, Barrio 593, Somos Mujeres Somos Hip Hop, Galpón Urbano, Jatari Ñahui, Zona Roja, Alfaro Vive Hip Hop, Nina Shunku; 2) encuentros cotidianos del colectivo Galpón Urbano, realizados en un establecimiento privado en San Carlos, y de Zona Roja, en espacios públicos de San Roque; y 3) reuniones, convocatorias, negociaciones y conciertos en los que se vincularon colectivos de Hip Hop con funcionarios municipales. Entre ellas: las convocatorias de la Secretaría de Inclusión Social a distintos colectivos para discutir las ordenanzas; las negociaciones del Galpón Urbano con la Secretaría de Inclusión Social

para pautar la concreción del “IV Concurso Nacional de Grafitis”; y los eventos y conciertos organizados por el Parque Urbano Cumandá, en el 2015.

### *Reflexiones sobre mi lugar como investigadora*

Desde que comencé el trabajo de campo temía no lograr el acercamiento necesario con los colectivos de Hip Hop quiteños. Además de las históricas diferencias que separan al investigador de los investigados – construcciones sociales que ubican a los académicos en un “halo” de distancia fundada en desigualdades “reales” de poder –, mi condición de extranjera y mujer eran “puntos críticos” para la aproximación a la investigación. Considerando las características del campo cultural, esto se me presentaba como un problema que debía sortear.

Sin embargo, una vez en el trabajo de campo caí en cuenta de que estas cualidades permitían posicionarme como investigadora con una mirada parcial y situada (Haraway, 1995) de lo sucedido en Quito. Como sostiene Guber (2004), los accesos al mundo social estudiado se dan tanto por las similitudes como por las alteridades con los sujetos de la investigación. Todo depende de cuáles sean las intensiones con las que se va al campo y cómo se manejen esas homogeneidades/ heterogeneidades en el terreno. Mucha de la riqueza y excepcionalidad de las investigaciones sociales dependen de estas experiencias. La objetivación de la que habla Bourdieu (2000), es la que me permitió realizar “las conciliaciones ficticias del doble juego”, donde se combinan “las ventajas de la pertenencia, de la participación y las ventajas de la exterioridad, del corte y de la distancia objetivante” (Bourdieu, 2000: 97). Comparto las reflexiones de investigación pensando que aportarían a la especificación del espacio social investigado.

La escena Hip Hop quiteña se caracteriza por ser “cerrada” a los cultores del género, quienes suelen conocerse e identificarse entre sí. No es un espacio en el que el público se renueve permanentemente, sino más bien “siempre son los mismos” los que asisten a los conciertos y eventos de la práctica (Motamix, 2015, entrevista). Aunque “llaman la atención” aquellos que no concuerdan con el estilo característico del Hip Hop o con las edades promedios de los asistentes, despierta más curiosidad en el público la presencia de extranjeros. A lo largo del trabajo de campo, solo he visto muy pocos en los eventos de la “Feria del Libro”, el Parque Cumandá o en conciertos de

artistas internacionales renombrados. Por lo demás, la escena Hip Hop quiteña se define enteramente local en cuanto a sus adeptos.

La distancia que genera mi condición foránea, no se funda solo por el hecho de no ser ecuatoriana, sino fundamentalmente por ser un “tipo” de extranjera. Soy argentina, de tez clara, rubia<sup>6</sup> y alta. En el contexto de Quito, paso muchas veces por “gringa” y me suelen hablar en inglés; esto me ha sucedido en más de una ocasión. Mi pertenencia étnica-racial provoca una ambigüedad: si por un lado puedo generar el encanto y la disposición a la seducción, por otro lado puedo suscitar rechazo y negación de los presentes. Si bien mis gustos musicales, la forma que tengo de vestir y mi edad me posibilitaron sentir, en muchas ocasiones, que estaba entre pares, he experimentado en campo las “diferencias” y complejidades de la escena.

En un contexto donde predominan los hombres, mi cualidad de extranjera se coaliciona con mi condición de mujer heterosexual. En una ocasión asistí a un concierto, acompañada por mi pareja, argentino y de tez clara. En el evento, un hombre le gritó en la cara – a él, no a mí – que el Hip Hop era de negros. Esta vivencia fue la única en la que experimenté directamente la verbalización expresa de la “diferencia” étnica-racial, sin embargo las miradas inquisitivas fueron una constante durante todo el trabajo de campo. ¿Qué es lo que estaba haciendo yo allí? ¿Qué es lo que quería? Cuando lograba comunicar mis intenciones de estudio, el extrañamiento se transformaba en sorpresa y admiración. Que una mujer extranjera quiera investigarlos, otorgaba valor a la práctica local y a los cultores de la misma (Diario de campo, 2015).

Las vivencias en el trabajo de campo me permiten especificar que la escena del Hip Hop quiteño se configura como un espacio predominantemente masculino. A pesar de que en los últimos años hay cada vez más mujeres que rapean, bailan o grafitean con un discurso de género, la mayoría de las asistentes lo hacen con sus novios y/o maridos o acompañadas de sus amigos; es raro ver un grupo de mujeres solas en los conciertos.

Además, encuentro que el Hip Hop local se estructura como un campo racializado y subalternizado, donde las miradas y apreciaciones externas – Municipio, ONG, investigadores, etc. – son buscadas y deseadas, a la vez que repudiadas y

---

<sup>6</sup> Es idóneo destacar aquí que las construcciones raciales se definen en el marco de las naciones y las regiones (Segato, 2007). En Argentina, puedo no ser definida como rubia. De hecho, siempre recuerdo una anécdota en la que al ir a comprar un champú para cabello claro, la vendedora me recordó que yo no era rubia. En el Ecuador, claramente sí lo soy.

rechazadas. Una vez que los cultores vieron que lo que me llevaba a hacer esta tesis surgía de un interés legítimo en la problemática – y no por un propósito administrativo y/o de control –, me trataron con respeto y amabilidad. No solo me contaron sus experiencias como hiphoperos, sino que me abrieron las puertas de sus casas, me presentaron a sus novias o esposas y me confiaron sus vivencias cotidianas.

Por último, quisiera comentar sobre las “diferencias” percibidas en torno a las pertenencias socio-económicas o de clase social. Me adscribo a una clase media con posibilidades de acceso educativo, salud y trabajo. Muchos de los cultores a los que entrevisté se perciben bajo esta clasificación, mientras muchos otros se reivindican pobres y olvidados. Esta categorización que fue, por momentos una similitud y por otros una diferencia con los hiphoperos, me permite caracterizar la escena como compuesta por jóvenes de diferentes clases y sectores sociales.

Sin embargo, encuentro que la práctica se reivindica como parte del *underground* cultural de la ciudad, con una fuerte vinculación con las vivencias de segregación de las juventudes de los barrios populares. A pesar de las relaciones institucionales inauguradas con el Estado, ONG y fundaciones, el Hip Hop en Quito se configura como una práctica cultural signada por la exclusión y la escasez de recursos de sus cultores.

### **Estructura de la tesis**

El presente trabajo de investigación está compuesto por cuatro capítulos y una conclusión. El capítulo I está organizado en dos partes. En la primera, desarrollo una breve contextualización histórica del Hip Hop en Estados Unidos, para luego presentar cómo se ha estudiado la práctica en sus diferentes apropiaciones en América Latina. A modo de antecedentes bibliográficos, retomo algunas investigaciones que han sido el soporte para plantear el tema de investigación de esta tesis. De igual modo, exploro en páginas de internet de diferentes municipios latinoamericanos, las representaciones y presentaciones del Hip Hop desde la institucionalidad. En la segunda parte del capítulo, realizo un recuento de cómo llega y se desarrolla la práctica en Quito. Para ello, me sustento en investigaciones anteriores y en el trabajo de campo realizado. Luego, presento el contexto político-cultural en el cual el Hip Hop es administrado y gestionado en la ciudad de Quito, en el período 2005-2015.

En el capítulo II me aboco a profundizar las concepciones teóricas que dan fundamento a esta tesis. Divido la exposición en dos grandes temas. En el primero, enmarco la problemática de investigación en los estudios de las prácticas culturales juveniles. Introduzco una discusión sobre “lo joven”, revisando las principales líneas teóricas desde las cuales se aborda su estudio. Luego, me inserto en el debate sobre las relaciones entre cultura y poder, con el fin de comprender las prácticas culturales juveniles dentro de un sistema de dominación y hegemonía. En el segundo núcleo teórico, encuadro el entendimiento de las disputas de la cultura en el marco de las ciudades. Presento los soportes que me permiten pensarlas como un campo de posibilidades y limitaciones, en el que las prácticas culturales se manifiestan bajo ciertos patrones de exhibición y/o control en el espacio urbano.

En el capítulo III argumento, en relación con el trabajo de campo realizado y los aportes teóricos puntualizados, que la práctica cultural del Hip Hop quiteño manifiesta lo político de la cultura en dos planos, uno subjetivo-personal y otro organizativo-comunal. Para el desarrollo de esta premisa indago cómo la práctica se define como “algo más que música”, a partir de la gestión y experiencia política de los colectivos culturales. Esto genera una transición identitaria que ubica a los hiphoperos como sujetos comprometidos con los procesos culturales y políticos que los involucran. A nivel subjetivo, esta identificación se expresa en la adopción de un modo de vida, basado en la autovaloración personal, la crítica social y un sentimiento comunal. A nivel organizativo, la conformación de colectivos culturales pone estas reivindicaciones en el ámbito público como demandas ciudadanas. La participación en las arenas políticas genera tensiones al interior del movimiento, dejando en claro que junto a los sentidos disputados se lucha por recursos, espacios, legitimidad y reconocimiento.

En el capítulo IV, indago los usos y apropiaciones de los espacios urbanos por los hiphoperos quiteños, en el marco de un entramado social en donde se privilegia la diferencia cultural, el turismo y el patrimonio. Arguyo que la práctica, al igual que otras propias de las juventudes quiteñas, es administrada bajo una matriz política ambigua, que la posibilita y exacerba a la vez que la limita y controla. Hago un recorrido por las políticas culturales, mostrando con ejemplos concretos cuáles son los ejes directrices que se privilegian al exhibir la imagen de la ciudad. Luego, examino cuáles son las pautas y requisitos que el Hip Hop debe cumplir para acceder a los incentivos, fondos y

permisos necesarios para llevar a cabo sus actividades en el espacio urbano. Por último, analizo cómo estas regulaciones repercuten en los colectivos culturales, trastocando sus formas de agrupación y redes colaborativas, a la vez que reforzando – bajo un discurso inclusivo y respetuoso de las diferencias – procesos históricos de segregación espacial y exclusión social.

Finalmente, en las Conclusiones presento los argumentos principales elaborados en esta tesis con la intención de exponer de forma clara los alcances de la misma.

## CAPÍTULO I

### HIP HOP: PERTENENCIA Y GESTIÓN CULTURAL EN QUITO

El Hip Hop en Quito se ha conformado local y espacialmente en los límites de la ciudad. Con esto no quiero decir que la práctica no haya mantenido, y mantenga, vínculos con Estados Unidos y/o con experiencias culturales de otras ciudades ecuatorianas y latinoamericanas. Los procesos globales, como la expansión territorial de las industrias culturales o el uso expansivo de internet a nivel mundial, han sido y son elementos cruciales para entender el fenómeno en su conjunto. Sin embargo, en esta investigación me aboco a los sentidos desarrollados por la práctica en los últimos diez años en Quito, postulando que éstos se conformaron: 1) en el marco de determinadas narrativas étnicas, raciales, de género y de clase (Frigerio, 2002) propias de la localidad; y 2) en relación y/o tensión con actores, gubernamentales y no gubernamentales, que se desenvuelven dentro de específicos procesos políticos y culturales de la ciudad.

Buscando sobrepasar la idea general que ubica a la práctica en esta ciudad, o en cualquier otra, como imitación o “copia burda” del “verdadero” Hip Hop, el norteamericano, parto de una concepción que postula que las apropiaciones locales son creaciones de una “diferencia situada” (Appadurai, 2001: 26). Lo resignificado y producido en el Hip Hop quiteño, en tanto práctica cultural de las juventudes de la ciudad, lo comprendo atendiendo al contexto social, histórico, político y geográfico en el que se inserta y desenvuelve. El peso dado a lo local parte de una decisión teórico-metodológica de priorizar una mirada que vincule la práctica con las dinámicas culturales y políticas de Quito.

En este capítulo, comenzaré detallando brevemente los inicios del Hip Hop en Estados Unidos, resaltando algunas de las características que la práctica adquirió en su contexto de origen, así como una descripción de los elementos artísticos que lo componen como cultura. Este apartado tiene el objetivo de brindar información de relevancia para comprender el fenómeno quiteño. Con la intención de delimitar la problemática planteada en esta tesis, haré un recorrido por las principales líneas de investigación desarrolladas en torno a las apropiaciones del Hip Hop, poniendo especial atención a los estudios que se abocan al análisis de las relaciones entre cultores y organismos estatales. Luego, realizaré un breve recuento de los crecientes vínculos que,



en diferentes países latinoamericanos, las instituciones gubernamentales sostienen con el Hip Hop. A partir de la revisión de notas periodísticas y páginas de internet de diferentes municipios, resaltaré la tendencia regional en la institucionalización de la práctica, sirviendo de marco contextual para comprender lo sucedido en Quito.

Realizada la aproximación temática a la problemática, me adentraré al contexto local, comenzando con una especificación del arribo y desarrollo del Hip Hop en Quito. Para ello, me sustentaré en investigaciones previas sobre la cultura en la ciudad (Burneo, 2008; Tingo Proaño, 2010; Salazar Estacio, 2013; Yépez Cerda, 2014), y en la información recabada durante el trabajo de campo (Diario de campo, 2014; 2015). A partir de la especificación de Burneo (2008), sobre los distintos escenarios en los que se expande el Hip Hop en Quito, puntualizaré actores, espacios y eventos relevantes que caracterizan la práctica en la ciudad.

Por último, exploraré los procesos culturales y políticos en los que se inserta el tratamiento institucional del Hip Hop como práctica cultural de las juventudes quiteñas. Aquí enumeraré actores, eventos, políticas y procesos que configuran el escenario en el que las administraciones municipales, de los últimos diez años, se han relacionado con colectivos de Hip Hop. Para ello, fundamento lo expuesto en: 1) la información brindada, a través de entrevistas a hiphoperos, gestores culturales y funcionarios públicos y; 2) la revisión de páginas de internet, archivos del Municipio y documentos de gobierno, en los que se especifican las motivaciones y modalidades buscadas al entrar en contacto con colectivos culturales de Hip Hop.

En la confección del escenario cultural, encontré como principal obstáculo el hecho de que las dependencias municipales no cuentan con información archivada sobre eventos y procesos realizados por las anteriores administraciones. Solo a través del contacto personal con los encargados de haber trabajado en esos eventos o programas, pude obtener la información buscada.

### **El Hip Hop en Estados Unidos: del gueto al mundo**

El Hip Hop, como otras expresiones culturales de la diáspora africana en América, ha sido estudiado, fundamentalmente, como respuesta artística y creativa a las experiencias de opresión y estigmatización de los descendientes de africanos esclavizados (Frigerio, 2000). Para Tricia Rose, el Hip Hop debe comprenderse 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 en Elliot-Cooper, 2012).

Dentro de esta perspectiva, el Hip Hop es estudiado como respuesta cultural de la población afro-norteamericana, al recrudecimiento de las políticas de segregación y abandono de los guetos neoyorquinos, como el South Bronx y Harlem, hacia fines de los '60 e inicios de los '70. Al reducirse masivamente los derechos sociales y civiles ganados en la década precedente por los movimientos negros y latinos, se instauraron nuevos procesos de exclusión racial (Chang, 2014: 17-27). 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, inauguraron una “nueva línea de color urbana”, conformando el escenario en el que se desarrolló la práctica (Waquant, 2007: 39-40).

Como manifestación cultural de las juventudes racializadas de los guetos, el Hip Hop es presentado como una afirmación de la identidad de sus habitantes y como un espacio de resistencia a las formas institucionales y cotidianas de segregación racial y generacional (Rose, 1996 en Tickner, 2006: 68). Como señala Chang (2014): “si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del Hip Hop surgiría, precisamente por la falta de trabajo” (Chang, 2014: 25). Para Bourgois (2010), fue justamente la concentración en enclaves aislados, política y ecológicamente, lo que posibilitó la explosión de creatividad cultural, desafiando al racismo y a la subordinación económica de los guetos norteamericanos.

La influencia cultural, musical y política de la Jamaica post-independentista y el arribo de jamaquinos a Nueva York, fueron cruciales para la constitución del Hip Hop como práctica delimitada (Chang, 2014: 37). A partir de la réplica de los *soundsystem*<sup>7</sup> jamaquinos en los parques del Bronx, se fueron configurando los elementos constitutivos del Hip Hop: la actividad de los DJ, el baile de los *B-boys* – el *breakdancing* –, el *emceein* y el grafiti. Estos son los cuatro elementos con los que se

---

<sup>7</sup> Esto se especifica en la sección siguiente: “Breve descripción de los elementos componentes del Hip Hop”.

identifica a la cultura Hip Hop en todo el mundo. Al final de este apartado, incluí una breve descripción de los elementos y sus características.

Para Tickner (2006), el Hip Hop no solo 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 en la ciudad, las competencias inauguradas con el *breakdance*, el *Djing*, el rap y el grafiti crearon códigos alternativos de enfrentamientos no violentos entre los jóvenes (Tickner, 2006: 98-99). En 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 con una acción política reivindicatoria para “abrir las mentes” de los jóvenes involucrados (Chang, 2014: 123).

Hacia 1979, con la grabación de *Rappers’s Delight*, el hip-hop da sus primeros pasos en el *mainstream* musical estadounidense, iniciándose un proceso acelerado de comercialización de los elementos y estéticas de la práctica (Tickner, 2006: 99). Paralelamente, con la canción *The message*, grabada en 1982 por Grandmaster Flash and The Furious Five, se inaugura el costado más político y de protesta con el que se identifica al género en la actualidad: la representación en las líricas<sup>8</sup> de las vivencias y experiencias de los que no tienen voz en los medios de comunicación (Toner, 1998 en Burneo, 2008: 34). Como plataforma discursiva, el hip-hop político se asentó y popularizó con Public Enemy, una agrupación musical neoyorquina.

Paralelamente, hacia fines de los ’80 e inicios de los ’90, se originó en Los Ángeles el *gangsta rap*, con canciones que exaltan la vida de las pandillas, los lujos y el sexismo, como modo de vida de los raperos en los guetos (Chang, 2014). Esto afianzó las disputas por los sentidos de la práctica entre las dos costas norteamericanas, provocando enfrentamientos y muertes<sup>9</sup>. La rivalidad, convertida en espectáculo televisivo, consolidó la asociación del Hip Hop con la violencia, la criminalidad y la delincuencia. Para Tanner, Asbridge y Wortley (2009) esto instauró la idea en la sociedad norteamericana que escuchar rap es una influencia corrosiva para los jóvenes.

---

<sup>8</sup> De esta manera se denomina en la cultura Hip Hop a las letras de las canciones de rap.

<sup>9</sup> Una de las muertes más conocidas y lamentadas es el del rapero Tupac Amaru Shakur, hijo de Afeni Shakur, una activista de las Panteras Negras. Tupac muere, en 1996, a los 25 años tras varios disparos en su pecho, tras confusos enfrentamientos (Chang, 2014).

Las políticas de institucionalización y mercantilización que atravesaron la práctica en los últimos años fortalecieron “los estereotipos y la exotización de la diferencia racial y étnica como estrategia de comercialización”. Sin embargo, Tickner reconoce que a través de estos procesos, el hip-hop llegó a distintos lugares geográficos, adquiriendo otros significados de acuerdo al anclaje local realizado en la vida cotidiana de los cultores (Tickner, 2006: 100-102).

#### *Breve descripción de los elementos componentes del Hip Hop*

Todo nació en Estados Unidos, más específicamente en el Bronx en Nueva York. Los cuatro elementos característicos de la cultura Hip Hop se desarrollaron en las *blocks parties*, las míticas fiestas en los monoblocks del barrio donde florecieron y confluyeron los diferentes estilos de canto, baile, expresión gráfica y composición rítmica. Los participantes de aquellas fiestas debaten hasta el día de hoy si todas estas expresiones artísticas pueden definirse bajo el nombre de una misma cultura: Hip Hop (Chang, 2014: 146). Para Chang (2014), la unión de estas manifestaciones se fundamentó en la invisibilización que caracterizaba a los jóvenes del Bronx. El mostrarse y sobresalir constituía una actitud estética y política de lograr ser “más grandes, más salvajes y más audaces de lo que hubieran debido permitirle sus circunstancias; de crear algo a partir de la nada” (Chang, 2014: 147).

Más allá de esta controversia, hay un acuerdo entre los cultores de todo el mundo en reconocer como base de la cultura Hip Hop al *breakdance*, el rap, el *djing* y los grafitis. Parto de KRS One, quien explica que por cultura Hip Hop se entiende a “una tribu internacional de paz y prosperidad, cuya única visión del mundo se expresa a través de ciertas artes (...) independientemente de su origen racial, cultural, económico o religioso de fondo” (KRS One, 2009: 30). Describo, brevemente, cada uno de los elementos de una forma general, puntualizando sus orígenes y resaltando que éstos adquieren características particulares en los diferentes contextos en donde se desarrollaron posteriormente.

El *djing* o *turntablism* 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*

<sup>10</sup>, extraídos de la manipulación de discos de vinilos. Como práctica se originó en Jamaica en los años '50 y '60 en las reuniones culturales callejeras conocidas como *soundsystems*. Estos espacios, que consistían en una especie de discoteca móvil, fueron los ámbitos en los que los *dj* – *disc jockey* o *deejay* – comenzaron a “tirar” pistas musicales, experimentando con la mezcla de sonidos y géneros, como el blues, el jazz, el *rhythm and blues*, el calypso, la rumba, la samba y el mambo (White, 2000: 18; 137 en Picech, 2012).

Con la masiva migración de jamaicanos y caribeños a Estados Unidos, esta práctica comenzó a resignificarse en el contexto del Bronx. Clive Campbell, un joven jamaicano que llegó al barrio junto a su familia, se convirtió en uno de los padres fundadores del Hip Hop. Reconocido como Dj *Kool Herc* comenzó a organizar las *blocks parties*, en las que desarrolló su técnica de sampleo, denominada por el mismo “the Merry-Go-Round” (la calesita)<sup>11</sup>. Con esta técnica – conocida como *backspin* –, reproducía la parte instrumental de canciones como “Apache” y “Bongo Rock” de Incredible Bongo Band, y “Give it up or turn it loose” del álbum *Sex the Machine* de James Brown. Herc tuvo un gran éxito entre los bailarines que, *break* tras *break*, tenían la oportunidad de demostrar su talento, y entre los *emcees* o cantantes, que disponían de más tiempo para desarrollar sus líricas (Chang, 2014: 110).

Luego de Herc, vinieron *djs* como Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa, que generaron grupos de seguidores o *crews* que iban con ellos a todas las fiestas. Cada uno desarrolló diversas técnicas de reproducción, sampleo y *scratching*<sup>12</sup> que enriquecieron la actividad de los *djs*. Como toda práctica musical, el *djing* se encuentra en constante desarrollo y cambio, provocando nuevas reappropriaciones que aportan tanto al Hip Hop como a otras culturas musicales.

---

<sup>10</sup> Un *sampler* es una muestra o porción de sonido grabado en cualquier soporte que es reutilizado para una composición musical con otro fin. Un *loop* es una sección pequeña de una pista de sonido – normalmente entre uno y cuatro compases de longitud – que se repite continuamente (Wikipedia, 2016b; 2016c).

<sup>11</sup> Se utilizan dos discos con la misma canción para reproducir de forma alternada la parte de los *breakbeats*, el ritmo de percusión sin voces. De esta manera, cuando terminaba el *break* de un disco, se lanza el del otro, haciendo que “una sección de cinco segundos” se convierta en un “*loop* de cinco minutos de furia, creando su propia versión extendida del tema” (Chang, 2014: 110).

<sup>12</sup> Técnica característica de los *dj* de hip-hop en el que se reproducen sonidos distintivos mediante el movimiento con la mano de los vinilos hacia adelante y hacia atrás en la bandeja (Chang, 2014: 150).

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 el capoeira y los pasos de James Brown (KRS One, 2009: 42). Se desarrolló como práctica específica en las *block parties*, espacio cultural compartido por las distintas manifestaciones artísticas que componen el Hip Hop. Allí, los *b-boys* y las *b-girls*, o *breakers* de distintas *crews*, desplegaban su estilo dancístico.

La verdadera acción tenía lugar dentro de los *ciphers* [competencias] de baile, formados por los chicos que habían venido para disfrutar del “Merry-Go-Round” de Herc y que ya estaban adquiriendo cierta fama por su cuenta. Eran jóvenes con demasiada energía como para adaptarse a los precisos pasos de baile grupales como el *hustle* [pasos de la música disco]. Lo que hacían, en cambio, era simplemente saltar unos tras otro al centro de la pista y demostrar sus mejores movimientos, compitiendo entre sí y realizando “breaks” salvajes ante la atenta mirada de sus oponentes. Herc los llamaba los “break boys” o, para abreviar, “b-boys” (Chang, 2014: 122).

Entre las *crews* de *b-boys* más conocidas se encuentran los Nigga Twins, los Zulu Kings, los Disco Kids, entre otros. La más influyente ha sido la Rock Steady Crew, en donde participaron Richie ‘Crazy Legs’ Colón y Ken ‘Swift’ Gabbert, considerados dos de los más grandes *b-boys* de la historia (KRS One, 2009: 42). Con una fuerte influencia de las pandillas callejeras de esos años, los grupos de *breakin* utilizaban un despliegue corporal y estilístico como “una forma de agresión”, en una competencia de baile para “alcanzar la dominación del otro” a través de una demostración de fortaleza, destreza y originalidad en los pasos (Chang, 2014: 153).

Fueron nombrados por la prensa norteamericana con el término *breakdancing*, y conocidos mundialmente a través de películas y anuncios publicitarios. Actualmente, es considerado por muchos un deporte, con sus competencias y exhibiciones anuales.

El *emceeing* 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 (KRS One, 2009: 42, 43).

Como arte específico comenzó a desarrollarse con los M.C., “Master of Ceremony” – Maestros de Ceremonia – en los *soundsystems* jamaquinos, quienes oficiaban de presentadores y animadores del evento, improvisando letras y ritmos sobre una base instrumental (White, 2000 en Picech, 2012). Sin embargo, se lo reconoce heredero de una larga tradición oral africana, donde el *griot* – narrador del África Occidental – recurría a la música, la improvisación y la versificación para narrar leyendas e historias tradicionales o populares (Chang, 2014: 125).

La improvisación, *freestyle* o estilo libre es una de las técnicas del *emcein'*, en donde se riman palabras, ideas y metáforas de manera rítmica, sin haberlas escrito ni compuesto previamente, y sin perder el *flow* – la fluidez sobre el patrón rítmico –. Nace de la competencia de distintas *crews* y se realiza sobre una pista musical o sobre un *beatbox* – ritmos y sonidos musicales reproducidos, principalmente, con la boca –. Actualmente se realizan rondas callejeras, en donde los jóvenes se reúnen en círculo para demostrar su talento. También hay competencias de gran envergadura, como la “Batalla de Gallos” de Red Bull de donde salieron grandes raperos.

Entre los *emcees* más conocidos KRS One nombra a Cab Calloway, Coke La Rock, Pebbie Poo, Sha Rock, Melle Mel, Grandmaster Caz, Rakim, Queen Lisa Lee, Muhammad Ali, entre otros (KRS One, 2009: 43).

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*<sup>13</sup> y el *taggin'*. A sus practicantes se los denomina escritores, grafiteros y/o artistas del aerosol (KRS One, 2009: 43).

Esta manifestación comenzó a desarrollarse con los *tags* – firma personal hecha con aerosol o marcador – en las estaciones y vagones de trenes del Bronx, a principios de los '70. Prontamente se extendió a todo Nueva York; nombres como Taki 183, Zephyr, Lsd Om, Shadow, Lady Pink – ecuatoriana migrada a Estados Unidos –, entre otros, adquirieron una repentina visibilidad y fama en la ciudad. Hacia 1974, los grafitis ya eran murales temáticos de gran despliegue estilístico, en donde se imprimían “obras”

---

<sup>13</sup> *Bombin'* o “bombardeos” son las salidas a pintar, generalmente de noche o madrugada, realizadas por uno o más grafiteros, con la intención de plasmar sus grafitis en la mayor cantidad posible de superficie urbana (Chan, 2014: 159).

o “piezas” en las que se incluían creaciones con múltiples colores, líneas, figuras, frases y otros contenidos (Chang, 2014: 157-159).

Si bien la costumbre de dejar una marca personal es de larga data en la historia de la humanidad – las manos en las cavernas prehistóricas son un ejemplo –, en su manifestación escrita, el grafiti ha jugado un rol importante en muchos movimientos políticos y sociales contemporáneos, no solo en el Hip Hop. Como una “demarcación de personalidad” (Chang, 2014) y como un “acto de protesta social”, el grafiti es definido por KRS One como “el control revolucionario del espacio público” (KRS One, 2009: 43). Este elemento es uno de los que más independencia y distanciamiento ha generado de la cultura Hip Hop, buscando distinguirse de la misma.

Estos son los cuatro elementos fundantes de la cultura Hip Hop. Sin embargo, se suelen puntualizar otros. Para Afrika Bambaataa, el quinto elemento es el “conocimiento”, los “razonamientos basados en el entendimiento apropiado, el *overstanding*<sup>14</sup>, la sabiduría fundada en hechos” (Chang, 2014: 123). Para KRS One, el Hip Hop está compuesto por nueve elementos. A los descritos, agrega el *beat-boxing*, como “el estudio y aplicación de la música del cuerpo y del lenguaje corporal”; la moda callejera, como “el estudio y aplicación de las tendencias urbanas y estilos”; el lenguaje callejero, como “el estudio y aplicación de la comunicación de la calle”; el conocimiento callejero, como “el estudio y aplicación de la sabiduría ancestral”; y el emprendimiento callejero, como “el estudio y aplicación del justo comercio callejero y de las gestiones empresariales del Hip Hop (KRS One, 2009: 44, 45).

A continuación, pasaré a indagar las líneas de investigación desarrolladas en torno a las apropiaciones del Hip Hop en diferentes contextos sociales, resaltando aquellas que me permiten delimitar la problemática de esta tesis. Además, haré un recuento de la tendencia regional de los últimos años en relación con la institucionalización del Hip Hop, que servirá para introducir el caso quiteño.

---

<sup>14</sup> Utilizado por Afrika Bambaataa en la Zulu Nation pero tomado de la cultura Rastafari jamaicana, en la que se reemplaza el prefijo *under* – debajo – por *over* – sobre –, para significar que el entendimiento eleva – y no disminuye – a una persona (Picech, 2012: 66).



## **Estudios del Hip Hop en sus apropiaciones**

En este apartado me interesa remarcar qué es lo que las investigaciones sociales han priorizado al momento de estudiar las apropiaciones del Hip Hop, resaltando aquellas que aportan al análisis de la problemática propuesta en este trabajo. Considero, al igual que Tanner, Asbridge y Wortley (2009: 693), que el Hip Hop es uno de los géneros musicales y una de las prácticas culturales que más ha crecido en los últimos 20 años. Generando una gran cantidad de adeptos juveniles en distintas urbes del mundo, suscitó además un cuantioso número de estudios académicos que lo abordaron desde diferentes perspectivas.

He encontrado que la mayoría de las investigaciones exploraron, especialmente, las relaciones entre consumo e identidad en la transnacionalización del Hip Hop. Tickner (2006), quien analiza las apropiaciones de la práctica en Cuba, México y Colombia, resalta que a pesar de ser un producto de consumo, el Hip Hop ha funcionado como un instrumento de movilización de las juventudes marginales a nivel global. Otro de los puntos que remarca, y que he hallado con reiteración en estos estudios, es el análisis de las relaciones entre redes culturales de alcance global y reapropiaciones en contextos locales específicos (Tickner, 2006).

Desde esta perspectiva, el estudio de Shanti Pillai (1999) sobre el Hip Hop en Guayaquil, se centra en el análisis de los “procesos de traducción” de lo global a lo local, explorando las particularidades que adquiere la práctica entre jóvenes mestizos y afrodescendientes en la sociedad guayaquileña. La autora estudia las identidades en torno al género y la raza, remarcando la estigmatización y los desafíos a los “usos apropiados del espacio público” a través del Hip Hop. En este aspecto, toca una de las temáticas abordadas en este trabajo: la relación de los hiphoperos con el gobierno local en torno a las disputas sobre los usos de los espacios en la ciudad. Sin embargo, solo aborda la exclusión de los jóvenes a través de medidas y prácticas políticas que los niegan como ciudadanos, sin atenerse al estudio de los procesos de inclusión y negociación. Centrada en las adecuaciones diferenciales con respecto a lo global, Pillai (1999) no profundiza en las relaciones y tensiones que los hiphoperos guayaquileños establecieron con diferentes actores para conformar su identidad en la ciudad.

Otra de las temáticas resaltadas en los estudios del Hip Hop en América Latina, es el lugar de las ciudades en la configuración de las identidades juveniles. Pardue

(2004) en Brasil y Baker (2006) en Cuba, observan cómo los espacios urbanos marginalizados, en tanto realidades socio-geográficas territorializadas, adquieren tanta relevancia para las apropiaciones como la cuestión racial en términos identificatorios. Encuentro que aquí se prioriza un poco más las relaciones y/o tensiones establecidas por los hiphoperos con otros actores sociales, principalmente con los organismos estatales.

En el estudio que Baker (2006) realiza en La Habana, observa que la progresiva segregación espacial vivida en Cuba, a partir del incremento del turismo en los años '90, fue profundamente cuestionada por los raperos, evidenciando los patrones raciales y la discriminación espacial imperante en la administración de los espacios públicos. El autor relaciona la configuración de la identidad hoperera con las limitaciones estatales en torno a los usos espaciales, priorizando una perspectiva local en el análisis (Baker, 2006: 242, 243). Este trabajo sustentó las reflexiones en torno a las posibilidades de uso y ocupación de los espacios públicos que dispone el Hip Hop quiteño, en un marco político de creciente patrimonialización y exacerbación de lo turístico, y de un aumento de los recursos públicos estatales provenientes del segundo *boom* petrolero<sup>15</sup>.

Como bien señala Baker (2006), son pocos los estudios que analizan el Hip Hop como una práctica cultural que se define en relación y/o disputa con otros actores sociales, en el marco de las políticas y procesos de una ciudad específica. He hallado que en Cuba, debido tal vez a la gran cantidad de adscripciones juveniles en los '90, se ha abordado esta problemática con cierta profundidad. La institucionalización estatal de la práctica fue trabajada por, al menos, dos autores: Sujatha Fernandes (2003) y Geoff Baker (2005).

Fernandes (2003) parte de la idea de que las apropiaciones de imaginarios transnacionales por parte de jóvenes afro-cubanos, fueron utilizadas como herramientas para generar demandas y estrategias de acción en el marco político de la isla. Se centra en el estudio de las relaciones entre el movimiento Hip Hop, el Estado Socialista Cubano y las redes transnacionales de la música, resaltando cómo los flujos globales produjeron discursos locales sobre la raza y la discriminación racial (Fernandes, 2003: 576). La autora analiza cómo a partir de la fuerte influencia del Hip Hop en las juventudes negras de Cuba, el Estado debió desarrollar políticas de promoción de la

---

<sup>15</sup> Puntualización realizada por Mercedes Prieto en su lectura de esta tesis.

escena *underground*, con el fin de recapturar el apoyo popular en el Período Especial. Encuentra en las redes globales el elemento que impide que el proceso de cooptación sea total, aportando así con una re-conceptualización de las relaciones entre las fuerzas transnacionales y nacionales (Fernandes, 2003: 593; 604).

Por su parte, Baker (2005) indaga cómo y por qué el Estado se involucra con el rap en Cuba, examinando tanto los discursos del movimiento Hip Hop como de los funcionarios que lo promueven. Encuentra una preocupación del Estado cubano por nacionalizar la expresión, haciéndola coincidir con la ideología estatal. Por ello, estudia los mecanismos de institucionalización a partir de los cuales el gobierno comenzó, desde fines de los '90, a organizar festivales y financiar grupos de rap. Retoma y critica a Fernandes (2003) por analizar un Estado indiferenciado, sin reconocer las divergentes posturas en su interior ni enfocarse en las negociaciones institucionales. Para Baker, es fundamental que los estudios que abordan las relaciones de grupos culturales con el Estado, puedan correrse de una mirada dualista enfocada solo en la cooptación, sin complejizar sus abordajes. Según el autor, es necesario observar los procesos de consenso y negociación implicados tanto en los practicantes, los intermediarios como en los funcionarios estatales (Baker, 2005: 371-398).

Aunque las dos investigaciones citadas aportan a mi trabajo de distintos modos, considero, a diferencia de Baker (2005), que las relaciones establecidas entre los colectivos de Hip Hop y los organismos estatales no se dan en un marco de negociación de actores en igualdad de condiciones. Por lo contrario, éstas se realizan en un escenario en donde prevalecen las disputas por los sentidos culturales, insertas en determinadas e históricas relaciones de poder, que delimitan el campo de acción de los grupos considerados subalternos (Clarke et al., 2010:70-71). Como lo detallaré en el capítulo II, las relaciones que los colectivos de Hip Hop mantienen con el Municipio de Quito, si bien incluyen negociaciones y estrategias por parte de los jóvenes, se llevan a cabo dentro de ciertas limitaciones y presiones ejercidas desde el Estado por renovar su hegemonía (Williams, 1997: 107-112).

### **Procesos de institucionalización en América Latina**

Para la delimitación de la problemática de investigación de esta tesis, tuve en cuenta además: 1) los relatos de los cultores de Hip Hop quiteños y, 2) lo producido y circulado

en medios de comunicación estatales, donde se resalta y evidencia el creciente proceso de institucionalización de la práctica. Con la intención de remarcar que este fenómeno no solo se produce en Quito, indagaré cómo es tratada y administrada la práctica en otras ciudades latinoamericanas. A partir de la revisión de páginas de internet de diferentes municipios de Colombia, Argentina, Venezuela y Perú, puntualizaré cuáles han sido las relaciones sostenidas con los colectivos de Hip Hop, en el marco político de sus contextos particulares.

En Colombia, el Hip Hop es promovido e institucionalizado en el “Festival Hip Hop al Parque”, por el Instituto Distrital de las Artes – Idartes –, entidad adscripta y vinculada a la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá. En el institucional de esta secretaría se pone énfasis en que “la cultura es de todos”, razón por la que se debe garantizar el “derecho” a toda la ciudadanía (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2015). En este marco, el festival – que viene realizándose hace diecinueve años con gran convocatoria – es presentado como “espacio de diálogo y participación” en articulación con los hiphoperos de la ciudad (Idartes, 2013). Además, es exhibido como uno de los “mayores íconos culturales de Bogotá”, con gran atractivo turístico (Procolombia, s/f). Este festival fue referenciado por algunos de los cultores/gestores entrevistados como “un ejemplo” de cómo debería relacionarse el municipio con los colectivos de Hip Hop en Quito (Diario de campo, 2014; 2015).

Por otro lado, luego de que se reconociera el aporte cultural del movimiento Hip Hop bogotano, el municipio llevó adelante mesas de trabajo con los colectivos para coordinar la gestión de la práctica en la ciudad. La alcaldía asumió la responsabilidad de “identificar los procesos locales” y las “articulaciones de los distintos espacios territoriales” para “generar alianzas interinstitucionales en busca de construcción de política pública” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2013). Como parte del compromiso asumido, en el 2014 se llevó a cabo la “Primera Asamblea de Procesos Hip Hop”, reconocida como “una muestra del diálogo con las nuevas ciudadanías” (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2014).

En los últimos años en América Latina, el Hip Hop pasó de ser, exclusivamente, una práctica autogestionada por los cultores a ser un “recurso” (Yúdice, 2002) promovido y apoyado por distintos organismos, entre ellos las entidades gubernamentales. Como ha pasado con otras prácticas culturales musicales, el Hip Hop

comienza a ser incorporado con fuerza en las agendas de cultura de los distintos municipios. En Lima, Perú, a través del programa “Lima Joven” se organizó en el 2013, la segunda edición del “Festival Internacional de Culturas Urbanas ‘Pura Calle’”. El evento se realizó en centros comerciales de la ciudad y tuvo como premio el otorgamiento de clases de baile en Estados Unidos, poniendo en evidencia las conexiones que el municipio teje con actores privados y extranjeros en la promoción del Hip Hop, como arquetipo de “la cultura urbana” joven (La República. pe, 2013).

El Municipio de Lima busca la participación de los hoperos a través de diferentes eventos de “inclusión”. Uno de ellos es el “Concurso de Hip Hop y Poesía en homenaje a William Shakespeare”, organizado por “Lima Cultura” en el marco internacional de la “Plaza Mayor de la Cultura Iberoamericana”. Este evento tiene como objetivo entrecruzar “poesía de la calle” con tradición académica, para “acercar la experiencia de la literatura a los vecinos y vecinas de Lima”, buscando “resaltar la producción cultural y creativa de las ciudades” (Lima Cultura, 2014). Las articulaciones con grupos de Hip Hop se realizan también en otros municipios de Perú, como el de Huancayo. La práctica es promovida por Deportes y Recreación, con el fin de que las actividades físicas en espacios públicos “alejen a niños y jóvenes del consumo de drogas y alcohol” (Corre Diario, 2014).

Las diferentes manifestaciones del Hip Hop son fomentadas también como actividad o trabajo social con jóvenes, a través de campañas de concientización ciudadana y prevención de adicciones. Así, la Dirección de Cultura de Sucre, Venezuela, a través del “Festival Nuestro *Flow*: voz, vida y unión”, impulsa al Hip Hop “como herramienta de prevención, para evitar que jóvenes adopten vicios y conductas antisociales”. Los premios otorgados – acceso a un estudio de grabación y/o instrucción en academias de música – dan cuenta que el apoyo institucional al Hip Hop se fundamenta en que el mismo es considerado “parte del desarrollo cultural” de la ciudad (Alcaldía Sucre, 2013). Son estos procesos los que permiten que los jóvenes accedan a recursos en pos de crecer y vivir en su cultura.

En Rosario, Argentina, el Hip Hop ha sido impulsado por el municipio desde hace quince años, principalmente en la zona oeste, una de las más desfavorecidas de la ciudad. En este sector, la Secretaría de Cultura a través del Centro Municipal de Distrito Zonal, apoya a los cultores para que den talleres de *breakdance* y rap en la vecinal. Con

el fin de que los jóvenes puedan “salir de la calle, el alcohol y la droga”, el Hip Hop es promovido como expresión artística y trabajo social. En este sentido, se han organizado y/o financiado varios festivales como el “Encuentro Nacional de Hip Hop” y eventos como “Enclave Hip Hop”, amparando “intercambios” culturales entre la experiencia rosarina y la norteamericana (Pérez Castillo, 2007; Ceroventicinco, 2014).

A partir de estos ejemplos intento dar cuenta que en diferentes ciudades de América Latina, el Hip Hop es apoyado y promocionado por los municipios como una actividad artística, pedagógica y comunitaria, con el propósito político de entrar en relación con los jóvenes de la ciudad. No es mi intención aquí equiparar los ejemplos, ya que cada uno se inserta en relaciones políticas, culturales y territoriales específicas, pero sí puntualizar que estos procesos de institucionalización se vienen desarrollando, de forma paralela, en distintos países y ciudades de la región.

Así como Mustafá Yoda se convirtió en el primer rapero en cantar en cadena nacional en Argentina, en el marco del “Encuentro Federal de la Palabra” (La Nación, 2014), en São Paulo, el diputado y ex – jugador de futbol Ronaldo propuso al Congreso un proyecto de ley para institucionalizar la actividad de los hiphoperos, provocando la ira y movilización de los colectivos de la ciudad (Gagnani, 2014). A pesar de que el último ejemplo representa un caso extremo, da cuenta de los complejos procesos de relación, negociación y cooptación en los que se encuentran insertos los colectivos de Hip Hop en los últimos años.

Lo puntualizado en este apartado se inscribe en la búsqueda por comprender los mecanismos políticos mediante los cuales el Hip Hop en América Latina se ha convertido en una herramienta que los municipios buscan promocionar, a la vez que controlar, reconfigurando los escenarios y modos de expresión de la práctica.

### **Escenas Hip Hop en Quito: arribo y desarrollo de la práctica**

*Tomamos algo de allá, para poder decir cosas que están pasando acá. Estamos todavía aún en ese proceso... (Disfraz, 2015, entrevista).*

Considerando las investigaciones realizadas hasta el momento sobre el Hip Hop en Quito (Burneo, 2008; Tingo Proaño, 2010; Salazar Estacio, 2013; Yépez Cerda, 2014),

buscaré hacer un recuento de los inicios de la práctica en la ciudad, a modo de contextualización de la temática presentada en esta tesis. Me sustentaré, además, en el relato de los entrevistados para puntualizar brevemente cómo arriba la expresión y es acogida en Quito desde fines de los años '80 hasta mediados del 2000.

Para realizar este apartado me baso, principalmente, en la investigación de Nancy Burneo (2008), quien propone que los sentidos de la práctica se desarrollaron en diferentes escenarios culturales de la ciudad. La autora parte de un análisis de la “co-creación cultural” de los distintos grupos quiteños, resaltando la agencia de los jóvenes a la hora de significar el Hip Hop local. Concebido como una “forma de vida”, Burneo se concentra en las experiencias de los cultores, más allá de las “vivencias mediáticas” provocadas por el consumo (Burneo, 2008: 39-40). Esta investigación constituye un antecedente necesario para mi tesis, al brindarme la posibilidad de comprender las distintas escenas, actores, procesos y eventos del Hip Hop quiteño antes del 2007.

Al indicar cómo ha llegado el Hip Hop a Quito, todos los cultores coinciden en que los medios de comunicación jugaron un rol fundamental: video-clips televisivos, casetes y revistas fueron las vías principales a través de las cuales los ecuatorianos se acercaron, primero, a la música y estética del Hip Hop. Fueron importantes los programas musicales de MTV y los de entretenimiento local como “Video Show” o “Sintonizando”. Otro elemento clave en la apropiación de la música *underground* y la indumentaria del estilo, fue la migración masiva de ecuatorianos a Estados Unidos durante los '60 y '70, y el turismo de clase media en los '90 (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 emigraba 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, 2015, entrevista).

Más allá de las conexiones mediáticas o migratorias en el ingreso y desarrollo del Hip Hop en Quito, los adeptos coinciden que en el ámbito de la ciudad se impulsaron procesos idiosincráticos que lo caracterizaron particularmente. Si bien la práctica tuvo

mayor acogida primero en Guayaquil, las adhesiones generadas en Quito durante la década de los '90 propulsaron una fuerte impronta local. Mientras que en la ciudad-puerto las apropiaciones estuvieron vinculadas más estrechamente a las industrias culturales, con exponentes como Vanila Ice y Fernando Mejía, en la sierra se asentaron procesos que buscaron superar la mera imitación inicial, produciendo códigos y símbolos propios (Salazar Estacio, 2013: 17-19). Así, se desplegaron modos de vivir la práctica a partir de la organización de colectivos y/o *crews*<sup>16</sup> culturales, en estrecha relación con los movimientos sociales existentes en la ciudad (Cano, 2015, entrevista).

En los '90 hay un rito re bacán y re chévere que es un tema simbólico desde el Hip Hop al gobierno. Antes de que caiga Abdala Bucarán se pintaron las bombonas de gas en rechazo al alza del precio de gas (...) Ahí tomó un papel protagónico el movimiento en la ciudad, '96, '97, mediados de los noventa (Cano, 2015, entrevista).

Aunque la vertiente de las industrias culturales suele relacionarse con grupos artísticos del norte de la ciudad y el lado “más revolucionario” o de protesta social de la práctica a las luchas sociales llevadas a cabo en el sur (Cano, 2015, entrevista), lo cierto es que el Hip Hop instauró una forma identitaria que iría ganando adeptos en los jóvenes quiteños. Como una “alternativa de ‘ser’” para la generación que creció durante los '90, la cultura comenzó a asociarse a las “vivencias de la calle”, resaltado el carácter contestatario de la práctica frente a las autoridades y a los modos “normales” de “ser” joven en Quito. Las experiencias de marginalización comenzaron a relatarse en forma de Hip Hop, asentándose la concepción de la práctica “como el lenguaje de los menos privilegiados” (Burneo, 2008: 46-49).

En esta perspectiva, en 1988 nació la primera agrupación de Quito, los TNB – The New Breed, La Nueva Raza –. Formado por jóvenes del sur y del norte, aglutinaron cerca de 35 miembros, en su mayoría hombres, muy jóvenes, mestizos, de sectores medios y bajos. Conjuntamente, se gestaron dos lugares emblemáticos del Hip Hop en la ciudad, que luego serían reconocidos como las cunas de la práctica en Quito: el barrio de Turubamba, al sur y el Parque de la Carolina, al norte (Burneo, 2008: 42-44).

---

<sup>16</sup> 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. Para Burneo la elección del término en el contexto ecuatoriano, junto al de “clika”, se presenta en oposición expresa al de “pandilla” (2008: 62).



Las primeras tensiones entre los cultores no tardaron en manifestarse. Con base en la línea imaginaria – pero profundamente real e histórica – que divide la ciudad en norte y sur, los TNB se separan replicando esa contienda y evidenciando diferencias que marcarán al movimiento hasta la actualidad. Mientras que los del sur se quedan con el nombre, los del norte fundan Tzantza Matantza, una de las agrupaciones ecuatorianas más reconocidas dentro de la escena local e internacional. Luego surgen los HHC de Solanda y los Tales y Cuales en el centro (Burneo, 2008: 52, 53).

Más allá de lo sucedido, esta división da cuenta de que lo que se disputa son los sentidos del Hip Hop y la legitimidad o no de quienes se manifiestan con la expresión. Es aquí donde se construye la idea de que los jóvenes del norte, los “añiñados”<sup>17</sup>, no pueden hacer rap porque no viven “lo duro” de la calle (Motamix, 2015, entrevista). Aunque la mayoría de los entrevistados concuerda en que las tensiones entre el norte y el sur han tenido peso a la hora de conformar la escena local, son muchos los que consideran que las mismas se han atenuado. No solo porque se llevaron a cabo experiencias organizativas dentro del Hip Hop y desde la institucionalidad que tuvieron como objetivo aminorar esas diferencias, sino también porque en el norte hay una gran cantidad de barrios populares. Como me dijo un entrevistado: “en el norte también hay sures” (Vizúete, 2015, entrevista).

En su investigación, Burneo (2008) puntualiza ocho escenarios en los que el Hip Hop es resignificado en Quito, desarrollando implicaciones territoriales, culturales, políticas y sociales divergentes en cada uno de ellos. Si bien los ordena de una forma cronológica, con una línea de tiempo que va desde los tempranos ’90 hasta el 2007, muchos de ellos se suceden de forma paralela y discontinua en distintos espacios de la ciudad. Con base en su descripción, detallaré brevemente los escenarios, profundizando en los que tienen relevancia o incidencia en el contexto político y cultural de mi investigación. Considero que tal especificación permitirá un conocimiento más acabado de la complejidad de las escenas culturales en las que se desarrolla el Hip Hop quiteño.

El primer escenario descrito es la relación de los grupos de Hip Hop con las pandillas juveniles, en el contexto político y económico del Ecuador de principios de los ’90. A pesar de que ambos fueron relacionados desde los medios de comunicación,

---

<sup>17</sup> Este término se utiliza en la ciudad de Quito para hacer referencia a las personas de una posición socio-económica media alta o alta, o con actitudes y comportamientos asociados a esas clases.

Burneo señala que se entabló una rivalidad entre ellos, principalmente en torno a las concepciones de vida que fundamentan las prácticas. Esto provocó que se llevara a cabo una lucha por diferenciarse de las pandillas, reivindicando al Hip Hop como espacio colectivo de creación (Burneo, 2008: 61, 62).

Sin embargo, para algunos entrevistados estos vínculos fueron esenciales para el crecimiento de la práctica en Quito. Además de convivir en el territorio del barrio – “eran muchos, si es que no estabas con ellos no estabas con nadie” –, los miembros de las pandillas fueron los encargados de importar desde Estados Unidos la música, las vestimentas y la información necesaria para el desarrollo del género en los sectores menos pudientes de la sociedad ecuatoriana (Disfraz, 2015, entrevista).

El segundo escenario, Burneo (2008) lo ubica a mediados y fines de los '90, cuando el Hip Hop entra a la escena de la “nueva música ecuatoriana”. Son los primeros pasos por fuera del *underground* del barrio, dados en el centro-norte de Quito. En la promoción y difusión de los trabajos de grupos musicales – Tzantza Matantza es el referente del momento –, los festivales de música autogestionados tuvieron un rol importante. De igual modo, los programas radiales independientes, como el de Mayra Benalcázar en “La Metro”, que se sostiene hasta el día de hoy con una gran audiencia (Burneo, 2008: 63-66). También fue puntualizada la relevancia que han tenido las revistas y *fanzines* independientes en la consolidación del movimiento artístico y en lo referente a los primeros impulsos organizativos. Se resalta el rol cumplido por Alimaña, un gestor cultural que editaba una revista de culturas urbanas en los tempranos 2000, “La Sociedad de los Guerreros” (Psicosis, Diario de campo, 2015).

La utilización de medios de comunicación independientes, privados y/o públicos por parte de los cultores fue y es de gran importancia para el crecimiento de la escena quiteña (Salazar Estacio, 2013: 73). Programas radiales como el José Micrófono, *Boom Box* del Disfraz, Rapsodia, El Galpón FM, entre otros, constituyen pilares fundamentales para la consolidación de un movimiento juvenil en torno al Hip Hop en la ciudad. En este proceso, además, fue primordial la participación de grupos en eventos artísticos y culturales promovidos por el Municipio y fundaciones privadas.

Para Burneo (2008: 66), los apoyos económicos se concentran, principalmente, en el norte, reforzando las diferencias históricas construidas en torno al territorio. Esto ha sido señalado por los gestores entrevistados (Heredia, 2014, entrevista; Cano, 2014

entrevista; Vizuite, 2015, entrevista), quienes concuerdan que, mientras los subsidios se dirigen al norte, en el sur se consolida una tradición vinculada al *underground* y los movimientos populares. Esta situación va a buscar equilibrarse con políticas culturales durante la administración de Barrera, pero con mecanismos de selección que terminaron fragmentando los procesos comunitarios (Heredia, 2014, entrevista).

La tercera escena descrita por Burneo (2008) se vincula al crecimiento de la cultura Hip Hop en el norte de la ciudad, con el nacimiento y consolidación de dos *crews* a fines de los '90 y principios de los 2000: Equinoccio Flow, del barrio de Cotocollao y Quito Mafia, vinculados a la pista de *skate* del Parque de la Carolina. Según la autora, ambos se auto-identifican como jóvenes mestizos, de clase media y reivindican su “derecho” y “capacidad de hacer Hip Hop pese a no vivir en una situación social conflictiva”. Como consecuencia de la enemistad y rivalidad entre los grupos, fundadas en diferencias musicales y en los modos de concebir la práctica, se crea la Comunidad Hip Hop Ecuador, con el objetivo primero de unificar las *crews* (Burneo, 2008: 68-74).

Este es el cuarto escenario, titulado “tiempos de organización”, en referencia al proceso en el cual se conforma la primera organización de Hip Hop de la ciudad. Esta agrupación buscaba fortalecer y unificar al movimiento, primero enfocado en las controversias de las agrupaciones del norte y luego concentrándose en procurar la participación de los hoperos del sur (Burneo, 2008). Este es el escenario cultural que inaugura el contexto en los que enmarco mi investigación. Por tal razón, haré breves referencias considerando el hecho de que la mayor información sobre este proceso se encuentra, fundamentalmente, en el capítulo III de esta tesis. Según la autora:

La militancia desde la Comunidad se concentra básicamente en la demanda de que se cumplan los derechos de los hiphoperos como jóvenes que han “optado” por una forma diferente de ser. Ello lleva implícito trabajar también por erradicar los prejuicios que pesan sobre los hiphoperos. Concebir de esta forma el espacio de la Comunidad ha llevado a que se entablen relaciones con diversas instituciones y organizaciones. Entre las primeras están el Municipio de Quito y la Dirección Nacional de Jóvenes. En realidad, este es un proceso que se sigue construyendo en el camino, siendo fomentado por los discursos de las mismas instituciones estatales (Burneo, 2008: 75).

Como bien puntualiza Burneo, la Comunidad no solo es la primera organización que busca activar políticamente desde la cultura Hip Hop, sino que también es la que establece las primeras conexiones con organismos estatales. Este era uno de los reclamos fundantes del colectivo: solicitar a las autoridades incentivos y fondos como artistas urbanos, y dejar de ser tratados como delincuentes (Diario de campo, 2014; 2015). A pesar de los incipientes vínculos con “la institución”, que se profundizarán en los tiempos que dura la Comunidad, para algunos de los cultores participantes, los intereses del Municipio en fomentar la práctica se sustentaban en el “trabajo y compromiso de los hoperos”, y no en un genuino interés estatal por “hacer crecer la cultura Hip Hop” en la ciudad (El Parce, 2014, entrevista).

Las experiencias organizativas de la Comunidad Hip Hop en la Casa PukaYana, en la que compartieron posturas y debates con organizaciones políticas y agrupaciones juveniles, fue la primera vez que el Hip Hop en Quito estuvo dentro de un proceso de formación política colectiva. Fundamentados en el “derecho a la diferencia” (Burneo, 2008: 76), este conglomerado de agrupaciones ayudó a consolidar la idea de que el Hip Hop también podía ser político, que “se podía hacer algo” a partir de los movimientos juveniles urbanos (Sapín, 2014, entrevista). De esa experiencia quedan dos grupos musicales emblemáticos de la ciudad, que siguen hasta el momento, Dos Balas y Mugre Sur (Burneo, 2008: 76). Sin embargo, la Comunidad se desintegra en el 2009 por diferencias políticas, organizativas y personales (El Parce, 2014, entrevista; Sapín, 2014, entrevista).

El quinto escenario está compuesto por las dinámicas grupales en el sur de la ciudad desde el 2003, adquiriendo mayor fuerza organizativa luego de la Comunidad. Burneo (2008) resalta que el Hip Hop se construyó en el sur como una práctica de jóvenes mestizos de clase media-baja, que reflejaban en las líricas sus experiencias barriales, de clase y discriminación. El proyecto de disco “Lado Sur” buscó compilar estas canciones, conformándose luego en la Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur, que surgió como un colectivo “espontáneo” para “trabajar más organizadamente por el desarrollo de los elementos del Hip Hop” (Burneo, 2008: 82-90). Sin embargo, diferentes entrevistados remarcaron que este colectivo estableció estrechas relaciones con el Municipio durante la administración de Barrera, que terminaron perjudicando su

funcionamiento (Diario de campo, 2014; 2015). En el capítulo III trato más en profundidad las experiencias de este colectivo.

El sexto escenario se da en los barrios del centro, con grupos como Tales y Cuales, Estrategia y Clika Ecuatoriana, quienes expresan las vivencias de discriminación y exclusión, con contenido religioso e indígena. El séptimo escenario se refiere a los grupos de los barrios Carcelén, Comité del Pueblo y Carapungo. Conformados por jóvenes afros provenientes del Valle del Chota y Esmeraldas, valorizan su identidad étnica mezclando el hip-hop con ritmos locales, como la bomba y la marimba (Burneo, 2008: 90-98). Entre ellos, figuran X-tintos, Vespa, Ransa Company, entre otros (Disfraz, 2015, entrevista).

El último escenario, Burneo se lo dedica a las mujeres puntualizando la poca pero creciente participación de las mismas en el movimiento Hip Hop local (Burneo, 2008: 90-103). Aún no se había conformado el Colectivo Somos Mujeres Somos Hip Hop, que aglutinó a varias raperas de la escena quiteña, tratando temas de género y violencia contra las mujeres (Somos Mujeres Somos Hip Hop, 2014). Entre las más destacadas se nombra a Batu, una de las primeras raperas de la ciudad, Black Mama y Rima Roja en Venus. Si bien este colectivo se desintegró hacia fines del 2014, por problemas organizativos y personales, el Hip Hop con contenido de género se asentó como uno de los más redituables y “llamativos” para la promoción institucional (Diario de campo, 2014; 2015).

En los últimos años se configuraron nuevas agrupaciones de Hip Hop, imprimiendo en el escenario cultural local búsquedas y sentidos diferentes a los puntualizados. Ecu-Hop, Galpón Urbano, Nina Shunku, Zona Roja, Alianza Hip Hop para las Calles, Colectivo Jatari Ñahui o Rap Resistencia son algunos de los colectivos que han trabajado con distintos propósitos y perspectivas (Diario de campo 2014; 2015). Con ellos, se consolidaron nuevos espacios y eventos representativos de la práctica en la ciudad.

A los espacios ya enumerados, se suman el Boulevard de la 24 de Mayo, como lugar emblemático del Hip Hop en el centro, la Casa del Gato Tieso en la Tribuna del Sur, el barrio La Gasca, el Valle de los Chillos y ahora se está perfilando la casa de los Nina Shunku, como sitio de encuentro y organización. En cuanto a los eventos, son nombrados como constituyentes de la escena local: el concierto “Hip Hop contra el

Imperio” del 2005; el de Ariana Puello en el 2008; el de ONIX, en el 2011 en la Pisulí; los de la Tribuna del Sur, el “Festival del Ghetto” en Solanda y los conciertos de “Alfaro Vive Hip Hop”, que aglutinan los artistas nacionales más reconocidos con presentaciones internacionales, como la de Das EFX en el 2012. También se mencionan los eventos de rock, “Quitú Raymi” y “Quitú Fest”, como espacios en donde la escena Hip Hop quiteña se desarrolló en los últimos años.

La mayoría de estos eventos se llevan a cabo con recursos públicos y privados, gestionados por los mismos cultores. Recientemente, para las “Fiestas de Quitú 2015”, se presentó en el Parque Cumandá, una legendaria banda de hip-hop de los ’90: Delinquent Habits (Diario de campo, 2015). Esto indica que el género es considerado por el actual Municipio como una práctica juvenil de relevancia en la ciudad, a la que debe “complacer” y estimular a través de inversiones en espectáculos artísticos internacionales.

El crecimiento en el número de actores, eventos y lugares característicos dentro de la escena Hip Hop da cuenta, no solo del auge que la práctica cultural ha adquirido para los jóvenes quiteños en los últimos años, sino también del reciente interés de las instituciones gubernamentales en su gestión. En esta perspectiva, tanto los “viejos” como los “nuevos” colectivos actúan y se relacionan con distintos actores sociales, bajo un marco político que dispone nuevos ordenamientos para la cultura y el espacio público.

### **Marco político-cultural para el Hip Hop quiteño en el período 2005-2015**

A la hora de estudiar los vínculos establecidos entre una manifestación cultural juvenil y diferentes organismos estatales en Quitú, el caso del movimiento roquero se presenta como un antecedente inevitable. Con un gran número de adscripciones identitarias y con una fuerte presencia en la ciudad desde hace más de dos décadas, la cultura juvenil roquera es una de las más estudiadas por las ciencias sociales locales (Unda, 1996; Acosta, 1999; Arias, 2005; Ayala, 2007; Muñoz, 2012, Dammert, 2014). Retomo algunos de los estudios realizados sobre esta práctica para pensar el marco político cultural quiteño de los últimos diez años, en los que las culturas juveniles comienzan a ser gestionadas y promocionadas por las instituciones gubernamentales.

El trabajo de María Muñoz (2012) aborda el análisis de los grupos de rock en su vinculación con las políticas culturales, como un campo de derecho que permite la transformación y la democratización de la cultura, delimitada históricamente a lo culto e institucional. Según la autora, el rock ha contribuido como “gestión alternativa” a la dinamización del sector cultural local, a partir de dos acontecimientos: 1) el incendio de la Factory<sup>18</sup>; y 2) la aprobación de la nueva Constitución ecuatoriana. Desde una perspectiva de derechos para el desarrollo, concibe al rock como una “ciudadanía alternativa y emergente” (Muñoz, 2012: 8-10; 32-34).

El trabajo de Dammert (2014) aborda al “sujeto rockero” quiteño, centrándose en las relaciones establecidas con las instituciones estatales en la delimitación del campo de producción de las “culturas juveniles urbanas” en Quito. Para el autor, el “campo rockero”, además de estar articulado a la representación espacial de las diferencias sociales, se enmarca en un “juego abierto de inclusión/ exclusión”, donde se define al sujeto “joven” como construcción social disputada en el espacio de la ciudad (Dammert, 2014: 62).

Ambos estudios contribuyen a la construcción de la problemática planteada en esta investigación, centrada en el análisis de los colectivos de Hip Hop en Quito en sus relaciones – disputas y negociaciones – con diferentes actores sociales, con énfasis en las establecidas con el gobierno local municipal. Tanto el trabajo de Dammert (2014) como el de Muñoz (2012) aportan a la definición de un campo de estudio, donde las prácticas juveniles son concebidas en sus vinculaciones y articulaciones con las políticas definidas en el ámbito de poder, dejando de lado un abordaje cerrado, como entes aislados y autónomos.

Muñoz (2012) puntualiza como un hito importante en la historia de las políticas culturales del Ecuador, la creación del Ministerio de Cultura – al separarse del de Educación –, por el Gobierno de Correa en el 2007. Para la autora, este hecho hizo que el quehacer cultural y la producción artística adquirieran una relevancia “nunca antes vista en términos de política pública en el Ecuador” (Muñoz, 2012: 36, 37). Los cultores entrevistados coincidieron en que la apertura del Ministerio de Cultura marcó un cambio

---

<sup>18</sup> La Factory es una discoteca que agrupaba la escena roquera del sur de Quito. En abril del 2008, se incendió mientras transcurría un concierto, provocando la muerte de 19 personas (El Comercio, 2009). Esto llevó a un debate en torno a las políticas de seguridad y los derechos de las culturas urbanas juveniles en la ciudad (Heredia, 2014, entrevista).

en la gestión cultural de la ciudad, al instituir mecanismos de financiamientos por proyectos concursables (Diario de campo, 2014; 2015).

A nivel presupuestario nacional esto se ha visto reflejado en la duplicación del porcentaje invertido en cultura durante el año 2009<sup>19</sup> (Sistema de Información Cultural del Mercosur, 2016), acorde a un período de “reposición del Estado” con un aumento en los recursos públicos provenientes del segundo *boom* petrolero<sup>20</sup>. Si se considera que en ese año, durante la Administración de Barrera, se crearon las diversas Secretarías – entre ellas la de Cultura – se podría comprender el aumento en la mayor inversión en el área (Guerra, 2015, entrevista). La importancia dada a la cultura se fundamenta en la aprobación de los derechos culturales en la Constitución ecuatoriana del 2008 (Muñoz, 2012). En los artículos 21 a 25 de la nueva Constitución se hace mención a estos derechos, estrechamente vinculados a la posibilidad de manifestar libremente las “diferencias” culturales en el espacio público.

Como parte de la iniciativa política de privilegiar a la cultura como ámbito fundamental para el desarrollo social de los pueblos y como vínculo para reconstruir los espacios públicos articulados a la sociedad civil, se hicieron dos propuestas: 1) la Ley Orgánica de Cultura y 2) el Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013 y 2013-2017. La primera nació de un proceso de consulta ciudadana realizada durante el 2009, en el que participaron gestores, artistas, colectivos y pobladores en general. La ley, pensada para garantizar “la aplicación de los derechos culturales establecidos en la Constitución”, fue presentada por el ejecutivo a la Asamblea Nacional (Ley de Cultura, s/f: 5-14). Hasta el día de la fecha no ha sido aprobada; el legislativo solicita enmiendas y correcciones en torno a varios puntos, entre ellos la independencia de ciertas instituciones, el régimen laboral de los artistas y los derechos de autor (El Telégrafo, 2013).

El Plan Nacional del Buen Vivir es un plan de desarrollo que se presenta con el objetivo de consolidar los proyectos políticos del “Plan para la Revolución Ciudadana” de Alianza País<sup>21</sup> (Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 9). Este plan de desarrollo se

---

<sup>19</sup> Mientras que en el año 2008 se destinó 0,246% del Presupuesto Total - \$ 38.990.787 de \$ 15.817.954.065 -, en el año 2009 se designó 0,496 % del total - \$ 95.046.759 de 19.167.809.882 – (Sistema de Información Cultural del Mercosur, 2016).

<sup>20</sup> Observación realizada por Mercedes Prieto.

<sup>21</sup> El Movimiento de Alianza País – Patria Altiva i Soberana es un movimiento político iniciado en el 2006 en el Ecuador, impulsado por el actual Presidente de la República, Rafael Correa (Wikipedia, 2016a).



fundamenta en el concepto complejo del “Buen Vivir”, entendido como “la satisfacción de las necesidades” para que:

... las libertades, oportunidades, capacidades y potencialidades reales de los individuos se amplíen y florezcan de modo que permitan lograr simultáneamente aquello que la sociedad, los territorios, las diversas identidades colectivas y cada uno valora como objetivo de vida deseable (tanto material como subjetivamente y sin producir ningún tipo de dominación a un otro). Nuestro concepto de Buen Vivir nos obliga a reconstruir lo público para reconocernos, comprendernos y valorarnos unos a otros – entre diversos pero iguales – a fin de que prospere la posibilidad de reciprocidad y mutuo reconocimiento, y con ello posibilitar la autorrealización y la construcción de un porvenir social compartido (Ramírez, 2008 en Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 10).

De acuerdo con estos principios generales, el Plan busca la concreción de doce “grandes objetivos nacionales” con el fin de “concretar los desafíos derivados del nuevo marco constitucional”. Entre ellos, varios hacen referencia al derecho de igualdad en la diversidad y las identidades plurales, concentrándose en el objetivo n° 7: “Construir y fortalecer espacios públicos, interculturales y de encuentro común” (Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 11, 12). En este marco, se promueve la comunión de los ciudadanos, privilegiando el “uso adecuado” de los espacios y evitando la privatización y las acciones que atenten contra los bienes patrimoniales” (Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 291-293). En estos lineamientos nacionales se entrevé el rol que juega la cultura en el desarrollo, concebido como elemento desde el que relacionarse, promover y/o gestionar a las poblaciones “diversas” del país.

Entre las ejes programáticos, políticas y estrategias del Ministerio de Cultura, dos se aplican a los colectivos de Hip Hop locales: 1) los “Derechos Culturales”, entendidos como “aquellos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y solidario de los seres humanos y de los pueblos para simbolizar y crear sentidos de vida” (Carvajal Carvajal, 2008 en Ministerio de Cultura, 2011: 28); y 2) los “Emprendimientos Culturales”, comprendidos como “el conjunto de actividades de producción, comercialización y comunicación de gran escala de mensajes y bienes culturales que favorecen la difusión (...) de información, el entretenimiento y el acceso creciente de las mayorías” (García Canclini, 2001 en Ministerio de Cultura, 2011: 34). En ambos ejes se hace hincapié en la consideración de los movimientos sociales, “en especial los

juveniles y las denominadas ‘tribus urbanas’”, como actores estratégicos del desarrollo cultural de la nación (Ministerio de Cultura, 2011: 37).

Asimismo, la juventud – con todas las dificultades que acarrea su conceptualización – es uno de los grupos de atención primaria para la Constitución Nacional y el Plan Nacional de Desarrollo para el Buen Vivir, que la define como “el motor de la sociedad”. Según Romero, Sáenz de Viteri y Santos (2014), el Estado ecuatoriano no solo se ha enfocado en generar políticas públicas dirigidas a este grupo poblacional, sino que ha buscado desarrollar una mirada que los privilegie como “actores protagónicos en la construcción de la nueva sociedad” (Romero, Sáenz de Viteri y Santos, 2014: 207- 209).

A partir de estos hechos se estableció un marco legal desde el cual producir, promover, participar y gestionar las prácticas culturales de los jóvenes ecuatorianos. Encuadrados en el “respeto a las diferencias”, el Ecuador sintonizó sus políticas culturales con el “mandato global de la política de la identidad” (Segato, 2007: 15) o “la nueva política de la representación” (Yúdice, 2002: 162), siendo las diversidades culturales el parámetro a través del cual se mide la “modernidad” de las naciones y las ciudades. Desde la alineación a los principios promulgados por la UNESCO en la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural, el Ecuador ligó el desarrollo de la diversidad cultural de los pueblos al uso del espacio público como derecho ciudadano.

Ante estas disposiciones, la ciudad de Quito se presenta como un ejemplo paradigmático en lo tocante a la aplicación de leyes de inclusión y “respeto a la diversidad cultural”. En el 2004, Quito fue una de las ciudades participes de la aprobación de la Agenda 21 de la Cultura, en el “IV Foro de Autoridades Locales de Porto Alegre para la Inclusión Social” (Muñoz, 2012: 38). En este documento se aboga por la “centralidad de las políticas culturales” en los municipios, reconociendo la importancia de la cultura en “los procesos de desarrollo”. Se realizan recomendaciones a los gobiernos y organizaciones participantes, en las que se resalta los vínculos de la cultura con la gobernanza y el uso de los espacios públicos como “espacios de cultura”. A su vez, se hace hincapié en las relaciones entre cultura e inclusión social, con base en la promoción de la participación ciudadana y en el reconocimiento de la dimensión económica de la cultura (Agenda 21 de Cultura, 2004: 3-6).

Bajo los parámetros que colocan a las ciudades como “punta de lanza en el desarrollo de los países”, se delinearon los planes de gobierno del Distrito Metropolitano de Quito de los últimos años (Plan Equinoccio 21, 2004). En los planes de Paco Moncayo, denominados “Plan Equinoccio 21, Quito hacia el 2025”, “Plan Quito Siglo XXI-2” y “Plan Bicentenario” se hace hincapié en el “desafío” de lograr que Quito sea un “ciudad próspera y atractiva, democrática y solidaria, centro estratégico, turístico y capital de América” (Alcaldía Metropolitana, 2007).

En esta búsqueda, el programa de cultura se enfoca a construir el DMQ – Distrito Metropolitano de Quito – como un “centro internacional de producción y difusión cultural (...) con una población culta que vive a plenitud su identidad y que valoriza, respeta y fomenta la creatividad social, multicultural e intelectual” (Plan Equinoccio 21, 2004: 24). La cultura así se vincula fuertemente a “lo culto” en su proyección turística y patrimonial.

El turismo y el patrimonio son dos de los ejes estratégicos en los que se proyectan las políticas culturales de la ciudad, desde que Quito fue declarado “Patrimonio Cultural de la Humanidad” por la UNESCO en 1978. Constituyéndose en los lineamientos guías para la planificación territorial, política y cultural, el turismo y el patrimonio configuraron la matriz política hegemónica con la que se ha administrado la ciudad desde fines de los años ’80 – “más allá de las diferentes tendencias partidarias que la gobernaron” – (Cano, 2014, entrevista). Esto se ha visto reflejado en los ejes de políticas municipales propuestas en el Plan Metropolitano de Desarrollo de la Alcaldía de Barrera (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2012).

En el mismo se definen las políticas para el período 2012-2022, donde el eje seis “Quito Milenario, Histórico, Cultural y Diverso”, es el único que hace referencia a la cultura y a la diversidad (Muñoz, 2012: 38, 39). El concepto de cultura allí expuesto tiene una clara inclinación por lo patrimonial, priorizando como objetivo superior “fomentar la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural intangible y tangible” (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, 2012: 89). En el plan de trabajo de la Alcaldía de Mauricio Rodas 2014-2019, la cultura se encuentra vinculada al “desarrollo social y la identidad”, como objetivo específico para “transformar a Quito en una ciudad competitiva y de excelencia a nivel mundial” (Alcaldía Distrito Metropolitano de Quito, 2014: 23).

La relevancia de las culturas como palanca para el desarrollo y la visión de los jóvenes como “actores estratégicos” para su concreción (Rigail Arosemana, 2005), han generado una serie de políticas municipales que buscaron promocionar las prácticas culturales juveniles urbanas en un marco de definición de derechos y de participación ciudadana. Dicha participación se encuentra imbricada a dispositivos de inclusión, seguridad y uso “responsable” de los espacios públicos. Según Dammert (2014), en los últimos años ha habido un creciente interés por parte de las autoridades públicas, al menos en el discurso, por generar “mecanismos para incluirlos [a los jóvenes] como parte activa de la ciudad y sus políticas” (Dammert, 2014: 78).

En este marco se abren y/o promocionan espacios para las prácticas culturales de las juventudes, con énfasis en la actividad musical, a través de un aumento en el número de festivales y organizaciones culturales, y mediante un mayor apoyo y auspicio a las mismas (Dammert, 2014: 78). Así, la institucionalización del “Quito Fest” y el “Quito Raymi” se presentan como “logros” en el avance de las relaciones entre las prácticas juveniles urbanas y las instituciones municipales. Para Carranco, la intervención del Estado en las manifestaciones culturales de los jóvenes es fundamental para “acelerar procesos de sensibilización y tolerancia” en la sociedad civil (Carranco, 2015, entrevista).

Sin embargo, es necesario aclarar que el Municipio de Quito se ha limitado a apoyar y auspiciar los proyectos presentados por jóvenes en el territorio, y no a generar propuestas integradoras con base en sus necesidades e inquietudes (Lucero, 2015, entrevista). Para ello, ha sido de importancia la conformación de las distintas Secretarías Metropolitanas, entre ellas la de cultura en el 2009, en coordinación con las actividades de las administraciones zonales del distrito (Guerra, 2015, entrevista). Es a través de estas dependencias que los jóvenes solicitan tanto los apoyos económicos necesarios para la concreción de una actividad cultural como los permisos pertinentes para llevarlas a cabo de forma legal.

Para los hiphoperos es aquí donde se presentan dos de los inconvenientes más citados a la hora de hablar sobre las relaciones con el Municipio: 1) la apropiación de proyectos sin el debido reconocimiento de sus autores y promotores; y 2) la “tramitología” que conlleva solicitar permisos y apoyos económicos a eventos culturales. A pesar de estas “trabas”, encuentro que el Hip Hop ha tenido un lugar

relevante en los proyectos culturales de inclusión impulsados por el Municipio, tal vez en menor medida que el rock, pero con creciente incidencia y participación. Reconozco, con base en lo relevado por los entrevistados y en lo archivado por distintas secretarías y dependencias municipales, que estas políticas comienzan a aplicarse con mayor alcance a partir del año 2007, intensificándose durante el período 2009-2012 (Diario de campo, 2014; 2015).

Al momento de entrar en contacto con las instituciones municipales que trabajaron y/o se relacionaron con colectivos de Hip Hop locales, se destacan la Secretaría de Cultura, la Secretaría de Inclusión Social y la Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad. También, la Fundación Museos – Museo de la Ciudad, Museo de Arte Contemporáneo, Museo del Agua, etc. – y la Fundación Patronato San José, mediante el programa “Inclusión Social Juventudes” (Patronato San José, 2014).

Encuentro que este abanico de organismos desde los cuales el Municipio entra en contacto con la cultura Hip Hop quiteña da cuenta de que: 1) la práctica es considerada una cultura y una herramienta de inclusión y concientización para las juventudes; 2) se utiliza el arte y la cultura como mecanismos estéticos para “mejorar la sensación de seguridad” en la ciudad; y 3) se ha buscado trascender los espacios de manifestación convencionales de la práctica – la calle y el barrio –, mediante la exhibición de la misma en museos, centros educativos y culturales.

#### *Periodización en el tratamiento municipal del Hip Hop quiteño*

A partir del trabajo de campo realizado durante el 2014-2015 con colectivos culturales de Hip Hop, gestores culturales y funcionarios municipales, propongo una periodización de los distintos modos en que la cultura Hip Hop se ha relacionado con los organismos municipales, en el lapso de tiempo que abarca la presente investigación. Esta periodización se fundamenta en el tratamiento que ha recibido y generado la práctica en cada una de las administraciones municipales actuantes durante el período 2005-2015.

1) Período 2005-2009: en esta etapa se reconocen los primeros acercamientos de los colectivos de Hip Hop al Municipio y viceversa. Los cultores entienden que desde mediados de los 2000, el Hip Hop tomó mayor visibilidad en Quito debido al número ascendente de jóvenes adscriptos a la práctica. Paralelamente, reconocen que las

“instituciones”<sup>22</sup> empiezan a interesarse en el Hip Hop como cultura “alternativa” de los jóvenes (El Parce, 2014, entrevista) y como un medio político para contactar las juventudes “diversas” de la ciudad.

Este es el “momento de auge” del Hip Hop quiteño (Burneo, 2014, entrevista), donde las actividades culturales que se realizan se llevan a cabo mediante la ocupación del espacio público sin que medie la preocupación por “pedir permisos” a las autoridades. La organización de eventos conlleva más una organización por parte de los cultores que una búsqueda de recursos estatales (Sapín, 2014, entrevista). Esta situación se va a ir modificando a lo largo del período debido a que: 1) la Comunidad Hip Hop solicita “apoyo” económico como medida de reconocimiento institucional a su aporte cultural a la ciudad, y 2) la apertura del Ministerio de Cultura abre la posibilidad a los colectivos de acceder a recursos a través de proyectos concursables.

A pesar de estos acercamientos, los entrevistados relatan cierta independencia de los movimientos sociales y agrupaciones culturales de los procesos institucionales. Las relaciones de los colectivos de Hip Hop con el Municipio se restringían a: 1) algunos apoyos precisos para la realización de eventos concretos, brindando tarimas, sonido, lugares, etc., denunciando que la asignación de recursos se espacializada en el norte (Heredia, 2014, entrevista); y 2) persecución policial bajo el estigma social que vincula el Hip Hop a las actividades de pandillas y delictivas. En el 2007 muere asesinado Paúl Guañuna en manos de la policía<sup>23</sup>. Sin ordenanzas que pauten estrictamente la actividad de grafitis, era generalizada la persecución a los cultores, especialmente a los grafiteros.

Este período corresponde al segundo mandato de Moncayo (2000-2009) en el Municipio. Aquí, Margarita Carranco<sup>24</sup> es nombrada como un actor fundamental para el establecimiento de esos primeros vínculos destinados a la negociación y el auspicio. El primer evento en el que se reconoce un total “apoyo” institucional es el “III Concurso Nacional de Grafiti” en el 2007, organizado por La Comunidad Hip Hop Ecuador. El Municipio otorga el espacio, los andamios, los *spray*, el servicio de Cruz Roja y una mayor visibilización en los periódicos de la ciudad (Sapín, 2014, entrevista).

---

<sup>22</sup> De esta manera, los hoperos entrevistados se han referido tanto al Municipio como a las dependencias del Estado Nacional.

<sup>23</sup> Esto se encuentra detallado con mayor precisión en el capítulo IV.

<sup>24</sup> Es la responsable de la Secretaría de Inclusión Social en la administración de Rodas. Fue concejala y vice-Alcaldesa en el gobierno de Moncayo.

El arte comienza a ser utilizado como “recurso” y “enlace” para “confrontar la exclusión y violencia” de ciertos sectores juveniles. Bajo esta política, se crea en el 2008 en Turubamba, el CETOJ - Centro Tecnológico de Organizaciones Juveniles – (Cerbino y Panchi, 2014). Esta corporación, manejada por los Reyes y Reinas del Ecuador – miembros de la “Nación Latin Kings” –, fue apoyada por la FLACSO, el Instituto Nacional de la Niñez y la Familia y el Municipio de Quito (Cetoj, 2008). Este es uno de los programas que inaugura y antecede esta visión de la cultura que será aplicada a los colectivos de Hip Hop.

Si bien desde el Municipio se destaca que con los “apoyos” “se pretende incentivar a los jóvenes al arte y a la cultura, y a erradicar el vandalismo a través de actividades recreativas que promuevan la integración” (Explored, 2007), no hay acuerdo institucional sobre estos puntos. Son varios los sectores dentro de la municipalidad que consideran que estos auspicios no hacen más que “incentivar vándalos y drogadictos” (Carranco, 2015, entrevista). Por otra parte, los cultores resaltan que los eventos de Hip Hop local continúan siendo autogestionados, más allá de “pequeñas” intervenciones y “ayudas” específicas (Diario de campo, 2014; 2015). Como decía uno de ellos: “si al Hip Hop no lo mueven los propios hoperos, nadie va a mover un dedo” (El Parce, 2014, entrevista).

2) Período 2009-2014: durante el mismo se realizó un proceso de fortalecimiento de la intervención institucional en las prácticas culturales de la ciudad, acorde a las nuevas disposiciones políticas sobre la cultura. Desde el Municipio se crearon y auspiciaron espacios para las expresiones artísticas como el Centro de Arte Contemporáneo, el Cumandá y el Museo de la Ciudad. El Hip Hop, reconocido por el Municipio como práctica de las juventudes locales, adquiere mayor relevancia y participación en programas y actividades destinadas a esta franja poblacional. En la Resolución Municipal 0028, de enero del 2011, se estableció por ley el apoyo a las culturas urbanas, reforzando la transferencia de recursos a las personas y colectivos dedicados a estas actividades (Guerra, 2015, entrevista).

En el acercamiento municipal al Hip Hop local se prioriza la práctica como vía de acceso a las comunidades juveniles de diferentes barrios de la ciudad, y como recurso para activar reflexiones sobre distintas problemáticas sociales (Segovia, 2014, entrevista; Vega, 2014, entrevista). En esta perspectiva, se realizaron campañas de

concientización sobre la igualdad de género, el uso de drogas, el consumo consiente de agua, incentivos a la lectura y el cuidado del patrimonio, entre otras actividades (Diario de campo, 2014; 2015).

Parte de estos proyectos se enmarcan en las políticas que buscan “recuperar” el espacio público con perspectiva comunitaria. La mayoría de los informes a los que he podido acceder en donde se trabaja con jóvenes, se resalta esta característica. La investigación “Cuéntame tu Quito. Memoria, saberes y patrimonio” (Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2012), se inscribe en esta búsqueda. A través de un trabajo de recopilación de testimonios ciudadanos, se pretende evidenciar el valor de las apropiaciones subjetivas de los espacios públicos.

Si bien con el Hip Hop se favorece la relación arte-territorio-comunidad como trabajo social y colaborativo con jóvenes, también se han promocionado eventos artísticos-culturales, entre ellos conciertos y eventos del género. Entre los más renombrados figuran: 1) el “Verano de las Artes. Ruta de la Música”, donde el hip-hop tuvo su escenario como uno de los géneros musicales más representativos de la ciudad (Psicosis, 2015, entrevista); y 2) “Flujos Urbanos”, organizado por la Fundación Museos de la Ciudad en el 2012-2013. Buscando “intervenir el espacio público” a través del grafiti, promovido como “forma de construcción de ciudad”, se proyectó “crear en la ciudadanía un sentido de apropiación” de esos espacios (Fundación Museos de la Ciudad, 2014). Aunque estas actividades exceden al Hip Hop, son los eventos en que el Municipio se sustenta para abogar vínculos con la comunidad de jóvenes relacionados a la práctica (Diario de campo, 2014).

Este período coincide con el mandato de Augusto Barrera (2009-2014) como Alcalde de Quito por Alianza País. Mediante el refuerzo de las administraciones zonales y la creación de los Centros de Desarrollo Comunitario – CDC – se buscó acentuar la descentralización e institucionalización de la cultura en el territorio. Algunos gestores entrevistados consideran que dicho proceder ha resquebrajado el accionar histórico de los procesos culturales comunitarios, al: 1) realizar una selección de las agrupaciones subsidiadas en relación con las simpatías y la adhesión a ciertos lineamientos – “hay algunos que cuestionaban, a ellos no les dan, y a los que no cuestionaban, tengan, tengan, tengan...” (Heredia, 2014, entrevista) –; y 2) abrir CDC luego de haber



expropiado o vaciado las casas culturales que trabajaban en el territorio (Cano, 2014, entrevista).

En la escena política cultural de las juventudes y las culturas urbanas, aparece como un actor influyente Freddy Heredia, miembro activo del movimiento roquero del sur, quien asume como Concejal Alterno durante el 2009-2014. En su gestión, constituye mesas de diálogo con grupos de jóvenes en las administraciones zonales, con el fin de establecer un programa de políticas públicas incluyente para esta población (Muñoz, 2012: 40). Sin embargo, para algunos entrevistados su actuación fue controversial para el movimiento Hip Hop, ya que lejos de impulsarlo, lo quebrantó y limitó (Diario de campo, 2014; 2015). Su participación en los acuerdos firmados en el 2011 entre la Alcaldía y algunos colectivos de la ciudad, marcó un antes y un después en la escena hoper local. De allí se consolidaron las regulaciones de las Ordenanzas Metropolitanas n° 0282 y 0332, que sancionan las expresiones artísticas en el espacio público sin la debida autorización municipal previa.

Esta problemática será puntualizada con mayor profundidad en el capítulo IV. Sin embargo, quisiera dejar asentado que junto a las políticas de inclusión de las juventudes “diversas” y las culturas urbanas, se despliegan mecanismos de control y persecución a los que no se alinean con las disposiciones institucionales. Si bien se reconoce que durante este período se aumentó la promoción, visibilización y reconocimiento de la práctica, se denuncia un “desentendimiento nato” a los artistas urbanos (Sapín, 2014, entrevista). Las críticas más fuertes a esta gestión se centran en el hecho de no haber respetado las bases de organización popular en sus políticas de intervención en el territorio. Como remarca Yúdice (2002), la exaltación de las diferencias culturales conlleva, como contraparte, una reducción de las posibilidades de gestión por parte de los grupos culturales, y un control cada vez más difuso de la imagen que ellos promueven de sí mismos (Yúdice, 2002: 162).

3) Período 2014-2015: estos años corresponden a la etapa inicial de la administración de Mauricio Rodas, quien presidirá la Alcaldía hasta el 2019. En el Plan de Desarrollo Metropolitano y Ordenamiento Territorial, la diversidad cultural es vista como un recurso que, debidamente “planificada”, es uno de los motores del desarrollo económico de la ciudad (Alcaldía Metropolitana de Quito, 2015: 4). En concordancia con el plan de trabajo presentado, el arte y la cultura son unos de los fundamentos del

“desarrollo social y la identidad”, “factores fundamentales para la construcción de una ciudad compacta, conectada, segura y feliz”. Entre las políticas se da prioridad al cuidado patrimonial, al fomento cultural en el espacio público y los programas juveniles que contemplen temas de identidad y cultura urbana (Alcaldía Distrito Metropolitano de Quito, 2014: 38, 42).

En lo que va de la administración hubo un cambio en la dirección de la Secretaría de Cultura. La primera directora, Mariana Andrade – quien asumió el compromiso de “devolverle la alegría y dignidad” a la misma (El Comercio, 2014b) y de concertar políticas públicas para la gestión cultural en diálogo con los artistas (El Telégrafo, 2014) – renunció en enero del 2015. Andrade tomó esta resolución al no recibir un “apoyo frontal y decidido” por parte del Alcalde para elaborar una ordenanza cultural para la ciudad. Reemplazada por Pablo Corral, se aducen cambios en las políticas culturales, aunque se hace hincapié en que continuarán siendo “incluyentes y buscan[do] el desarrollo de la ciudad” (La República. ec, 2015). Sin embargo, y de acuerdo con las programaciones y propuestas culturales para las Fiestas de Quito 2014, se juzga a esta administración de promover una visión elitista e internacionalista del arte y la cultura, en detrimento de eventos y artistas locales (El Comercio, 2014a).

Si bien no puedo determinar con precisión las políticas propuestas en torno al Hip Hop en la ciudad, a partir del trabajo de campo he podido entrever ciertos lineamientos. Aunque en la Secretaría de Cultura se sigue manteniendo la lógica de los fondos concursables para eventos y/o conciertos, se remarca que no hay políticas específicas para el fomento de las prácticas culturales de los jóvenes (Lucero, 2015, entrevista). Por lo contrario, estas se promueven en vinculación con las pandillas juveniles para trabajar violencias, crímenes y delitos bajo un Plan General de Prevención Integral y Convivencia Pacífica (Campos, 2015, entrevista).

Con respecto a las relaciones establecidas con los colectivos de Hip Hop de la ciudad, he hallado que algunos conciertos que se venían realizando en el período anterior no se concretaron en esta Alcaldía – el de Tribuna del Sur –. Mientras otros, como el “Festival del Ghetto”, lograron acceder a los fondos concursables de la Secretaría de Cultura para realizar su evento (Diario de campo, 2014).

Por otro lado, la Secretaría de Inclusión Social a cargo de Margarita Carranco ha tenido un papel preponderante en las relaciones institucionales establecidas con

colectivos de Hip Hop. Entre estas: 1) se ha hecho un llamado en septiembre del 2014 a agrupaciones de artistas y grafiteros para participar de un debate y posible reforma de las Ordenanzas n° 0282 y 0332, que aún siguen sin modificarse; 2) se establecieron estrechas negociaciones con el colectivo Galpón Urbano, con quienes realizaron, entre otros eventos, el “IV Concurso Nacional de Grafiti” en marzo del 2015; y 3) se vincularon con distintos colectivos de Hip Hop a raíz de “Kbildos de Wambras”, “un espacio ampliado” en el que jóvenes de las nueve administraciones zonales, los de atención prioritaria y los de las culturas urbanas se reunieron a debatir sus derechos, necesidades y prioridades (Álvarez, 2015, entrevista; Kbuildo de Wambras Quito, 2014).

Si bien esta periodización es tentativa, constituye un escenario temporal en el cual insertar el entendimiento de las políticas, actores, eventos y procesos desarrollados en torno al Hip Hop en la ciudad de Quito, entre el 2005 y el 2015. Siendo una de las prácticas culturales que más adeptos juveniles ha logrado en los últimos años, considero necesario estudiar el Hip Hop en sus múltiples relaciones con diferentes actores sociales en el espacio de la ciudad. Entre ellos, las vinculaciones con las administraciones municipales son cruciales para comprender cómo se gestiona una práctica cultural juvenil en el marco de procesos políticos definidos con base en ciertos lineamientos de la cultura y en el patrón de inclusión de las identidades “diferentes”.

## CAPÍTULO II

### PRÁCTICAS CULTURALES, ESPACIO Y DIFERENCIA SOCIAL

*Las artes prestan a las empresas de la dominación o de la emancipación solamente aquello que pueden prestarles, es decir, pura y simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo invisible. Y la autonomía de la que pueden gozar o la subversión que pueden atribuirse descansan sobre los mismos cimientos (Rancière, 1996: 4).*

El Hip Hop se asienta en Quito, durante la década de los '90, como una práctica cultural que comienza a ganar adeptos entre jóvenes de sectores populares y medios de la ciudad. Identificados con algunas de las expresiones de la cultura – rap, *breakdance*, grafiti y dj –, los quiteños conforman grupos en torno a la práctica de estas manifestaciones, aglutinándose muchas veces en colectivos culturales. Estos son organizaciones informales de jóvenes que, sin previo requisito para su conformación, se conforman, fundamentalmente, alrededor de: 1) la pertenencia a un territorio determinado; el barrio aparece como un espacio a partir del cual generar y gestionar actividades culturales; 2) otras categorías de pertenencia, como el género y la adscripción racial; y 3) afinidades culturales, musicales y políticas acerca de qué se entiende por Hip Hop y qué es lo que se puede lograr a partir de su gestión.

Aunque seguramente hay otros motivos que sirven de base a la constitución de un colectivo cultural en Quito, encuentro que hacia mediados de los 2000 ya se habían desarrollado alrededor del Hip Hop dos campos de relaciones, diferenciados entre sí pero fuertemente vinculados al desarrollo y ejercicio de la práctica: a) un escenario artístico-cultural-empresarial, relacionado con la organización de eventos del género a través de productoras y discográficas, que lograron posicionar al hip-hop como un producto para la industria de la música y el entretenimiento local; y b) un escenario político-cultural-organizativo, a través del cual los colectivos se posicionan como actores públicos de la ciudad, al gestionar actividades y eventos con fines de visibilización y reconocimiento (Diario de campo, 2014; 2015).

Si bien estos escenarios confluyen y se retroalimentan en el Hip Hop local, me abocaré al análisis del segundo ámbito planteado, buscando entrever cómo la práctica se ha convertido para los colectivos de jóvenes en: 1) una herramienta desde la cual activar espacios de encuentro, debate y reflexión en torno a sus condiciones de vida y oportunidades de expresión; y 2) un medio a través del cual habitar la ciudad desde el uso y ocupación de espacios públicos, posicionando desde allí sus intereses como ciudadanos. Las posibilidades concretas que tienen los colectivos de promover y generar actividades culturales, así como de sostener la agrupación, se halla supeditada, entre otras cosas, a los recursos físicos, económicos e intelectuales que atesoren y/o puedan conseguir. Son aquí importantes los vínculos y negociaciones con organizaciones sociales, vecinos del barrio, fundaciones, ONG, dependencias municipales y estatales.

Como actores de la ciudad, los colectivos de Hip Hop están asociados a una práctica significada como expresión de las juventudes populares, territorializada en determinados sectores sociales de la urbe y relacionada, principalmente, a actividades vandálicas y delincuenciales. Además, la práctica es percibida como una expresión que si no se regula, atenta contra el patrimonio y las actividades turísticas de la ciudad. Estas representaciones son disputadas, por un lado, por los colectivos que reclaman ser considerados artistas urbanos con derechos a habitar la ciudad sin ser tratados como delincuentes. Por otro lado, el creciente uso del Hip Hop como instrumento de carácter pedagógico para llegar a las juventudes populares, ha abierto un nuevo campo de negociación y disputa entre colectivos culturales e instituciones gubernamentales y no gubernamentales de la ciudad.

En esta perspectiva, el Hip Hop se ha convertido para los organismos de poder, en una práctica cultural que, al marcar pertenencia entre distintos sectores juveniles, constituye una vía de acceso para la regulación y administración de estas poblaciones. Mediante políticas culturales y urbanísticas – de seguridad –, se pautan los modos “correctos” en que debe desarrollarse la práctica. Si estas manifestaciones culturales atentan contra las disposiciones establecidas son perseguidas, segregadas y estigmatizadas. De lo contrario, comienzan a ser valoradas y exaltadas.

Por ello, considero que la problemática aquí planteada en torno a la organización del Hip Hop en el marco local y a las disputas de sentidos generados en relación con el mismo, puede ser abordada desde las siguientes categorías de análisis: prácticas

culturales juveniles, espacios de la ciudad y diferencia social, incluyendo aquí variables ligadas a las clases sociales, la pertenencia étnico-racial y territorial.

El análisis de dichas relaciones las situó en el marco de un determinado proceso político – en el período 2005-2015 – caracterizado por: 1) disposiciones institucionales en torno a las expresiones culturales de las juventudes y a los usos del espacio público, encuadradas bajo dictámenes globales que privilegian el respeto y fomento de las diferencias culturales; y 2) un contexto en el que los jóvenes, ante una marcada despolitización y vaciamiento de los referentes organizativos del pasado – iglesias, gremios, sindicatos, etc. –, encuentran en la gestión y práctica de manifestaciones culturales un modo de hacer política y posicionarse como ciudadanos.

En el entramado local de relaciones de poder, el Hip Hop se posiciona como una práctica social subalterna cuyos significados se encuentran disputados por sectores dominantes de la cultura – ONG, fundaciones, organismos estatales –. Su manifestación concreta, en el ámbito de los espacios de la ciudad, está atravesada por procesos de cooptación, institucionalización, negociación y resistencia.

En este capítulo abordaré teóricamente el estudio de las prácticas culturales juveniles como espacios de representación, significación y disputa de sentidos, donde confluyen varios actores sociales además de los jóvenes cultores del género. El enfoque en los vínculos, negociaciones y tensiones generadas en torno a la práctica, como expresión artística, cultural y política de las juventudes urbanas de la ciudad, parte de una decisión teórica-metodológica enmarcada en lo que Williams (1994) puntualizó como fundamental para los estudios culturales. Según este autor, todo análisis de la cultura debe incluir un examen de las formaciones e instituciones específicamente culturales, así como de las relaciones establecidas por éstas (Williams, 1994: 14). También puntualizó que los estudios culturales no deben perder de vista “las limitaciones y los condicionamientos de los procesos hegemónicos, activos y formativos de las prácticas culturales” (Williams, 2009: 151).

En relación con lo postulado, indagaré algunas nociones en torno a las ciudades como escenarios de significación y campos de poder, constituidas por procesos de institucionalización y resistencia de prácticas culturales (De Certeau, 2000, Roseberry, 1998). Es en los espacios de la ciudad donde los colectivos de jóvenes construyen y definen sus identidades y pertenencias, buscando marcar los territorios con su presencia

en pos de ser visibilizados como actores culturales y políticos. Es allí también, donde se disputan concepciones y sentidos en torno a los usos y ocupaciones espaciales, establecidos como “correctos” y/o “permitidos” por las instituciones gubernamentales.

Las relaciones, negociaciones y disputas establecidas en torno a las prácticas culturales juveniles en el marco de los espacios de la ciudad se pautan y establecen de acuerdo con diferenciaciones, históricamente construidas y enquistadas en las relaciones sociales (Grimson, 2011). Así, las diferencias de clase social, la pertenencia y percepción en torno a la clasificación étnico-racial y las adscripciones territoriales de los cultores, cuentan a la hora de establecer gestiones, promociones y/o controles de la práctica del Hip Hop en la ciudad de Quito.

### **Prácticas culturales juveniles: jóvenes, cultura y poder**

#### *Culturas juveniles, un concepto en disputa*

En este apartado expondré unas breves consideraciones sobre las “culturas juveniles” con el propósito de: 1) explicitar el concepto de “joven” utilizado en esta investigación; 2) puntualizar las principales perspectivas analíticas desde las cuales se ha abordado la temática sobre las prácticas culturales de las juventudes; y 3) introducir un entrada desde la cual debatir en torno a los conceptos de prácticas culturales y su relación con lo político, que serán centrales para el abordaje teórico propuesto.

De acuerdo con Marcelo Urresti (2002), no todos los estudios que tuvieron como objeto el análisis de los códigos, valores y prácticas de los jóvenes han abordado la temática desde los términos de “cultura juvenil”. Uno de los primeros antecedentes es la Escuela de Chicago que, si bien no planteó el estudio desde este concepto, comenzó a preguntarse por el fenómeno de las pandillas y su relación con la ciudad. Aquí aparece la idea de que los valores de estas agrupaciones eran “contraculturales”, expresiones de rebeldía propias de la condición juvenil opuestas a las clases medias y altas (Urresti, 2002: 46). La perspectiva “contracultural” va a reforzarse a partir de la experiencia *hippie* de California en 1960 y los movimientos estudiantiles de los años '70 (Reguillo Cruz, 2012: 20). Esto caracteriza a las “contraculturas” como “maneras alternativa de vivir, enfrentadas a las formas de dominación técnica o el afán de lucro, una cultura de oposición y de búsqueda contrapuesta a los hábitos mayoritarios” (Urresti, 2002: 47).

Muchas de estas investigaciones se basaron en un concepto de lo “joven”, como una condición natural propia de la edad y pasajera. Desde los sectores de poder y el sentido común se pensó el “ser joven” bajo dos actitudes contrapuestas: 1) como sujetos inocentes y víctimas de las estructuras sociales; y 2) como sujetos peligrosos, revoltosos, violentos y rebeldes (Reguillo Cruz, 2012: 20-22). Esta visión esencialista fue puesta en duda por la antropología desde los años '40, a partir de los estudios de Mead (1979) en Samoa. La personalidad juvenil fue pensada como el producto de los condicionamientos culturales más que de las determinaciones biológicas; por ello, concluía la autora que “ser joven en Samoa no es lo mismo que serlo en Estados Unidos” (Mead, 1979: 37-47).

Desde una perspectiva sociocultural, pienso “lo joven” como un concepto complejo, multidimensional, histórico y social que cambia sincrónica y diacrónicamente al articularse a elementos sociales, económicos y políticos (Reguillo Cruz, 2012: 26-44). Para Cerbino, Chiriboga y Tutivén (2001: 29), el “ser joven” se encuentra definido, más que por la edad, por las inscripciones identitarias relacionadas a consumos culturales compartidos dentro de una sociedad determinada. De este modo, y como lo desarrollaré más adelante, son las prácticas sociales las que configuran los sentidos y clasificaciones (Hall, 1997). Por ello, “lo joven” no debe pensarse como esencia o “condición estructurada por una situación etaria” (García Canclini, 2012b: 9), sino más bien como una construcción social que se analiza en su dimensión simbólica, en relación con los “aspectos fácticos, materiales, históricos y políticos en los que toda producción social se desenvuelve” (Margulis y Urresti, 2008: 17).

Realizada esta aclaración, revisaré dos perspectivas de análisis en torno a las “culturas juveniles” urbanas que, en los últimos 40 años, han adquirido relevancia a la hora de abordarlas: 1) los estudios de las “subculturas”, definidas en su relación estructural e histórica a la clase social “parental” a la que pertenecen (Clarke et al., 2010: 67-79); y 2) las investigaciones sobre “tribus urbanas”, en tanto agrupamientos juveniles que, ante la individualidad y fragmentación de la modernidad, buscan generar comunidad en su interior (Maffesoli, 2004: 17). Mi intención es poder resaltar qué se ha priorizado en estos estudios con el objetivo de definir la perspectiva teórica de esta investigación.



En el libro *Rituales de Resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de Posguerra*, Stuart Hall y Tony Jefferson (2010) se proponen problematizar el concepto de “culturas juveniles”. A partir de su origen histórico en la post-guerra, el término fue asociado, exclusivamente, a ideas de consumo, industria cultural y *mass media*. En los años ‘50, la juventud fue presentada como el actor-metáfora del cambio social, sin que la referencia histórica tenga un peso decisivo en el análisis. De este modo, la cultura juvenil fue vista como el resultado de la fuerte influencia de los medios de comunicación, donde los adolescentes se concibieron como meros títeres e imitadores “sin sentido” de los intereses comerciales (Clarke et al., 2010: 81).

Buscando ir más allá de los estereotipos y desclasamientos propios de la época, la naciente Escuela de Birmingham propuso el concepto de “subcultura”, con la intención de devolverle al análisis la referencia a la clase y al contexto social de pertenencia (Hall y Jefferson, 2010: 16, 17). Explorando los nexos entre cultura y poder, el estudio de las subculturas tuvo el objetivo de analizar las particularidades estilísticas de las culturas juveniles, en relación con los lineamientos culturales heredados de los padres. La problemática de clase otorga el sentido y la forma a lo “innovador” de la subcultura (Clarke et al., 2010: 100), y el “estilo” aparece como evidencia simbólica del desafío y lucha de los jóvenes proletariados a las imposiciones dominantes (Hebdige, 2004). Estos autores proponen que las subculturas juveniles deben ser estudiadas en una triangulación dialéctica entre la cultura “parental”, de la cual son un subconjunto, y la cultura “hegemónica” (Clarke et al., 2010: 74, 123).

Retratando a las culturas juveniles de forma activa y resistentes a los procesos de dominación (Urresti, 2002: 48), la Escuela de Birmingham redujo a la clase la explicación o producción de las “soluciones estilísticas” (Clarke et al., 2010: 30). Este es uno de los principales motivos por los que no utilicé el concepto de subcultura en esta investigación. Me resulta demasiado enmarcado en los estudios culturales de la clase británica, no permitiéndome entrever la acción de otras variables propias de las realidades latinoamericanas, como las clasificaciones étnico-raciales y los determinismos territoriales. Sin embargo, estos estudios introdujeron una necesaria relación en el análisis de las culturas juveniles: éstas deben interpretarse en el marco de las estructuras sociales, políticas, culturales y económicas en las que se encuentran

insertas, resaltando el hecho de que más allá de las resistencias en el plano de la cultura, la hegemonía es mantenida estructural e históricamente (Willis, 1993; Hebdige, 2004).

Otro concepto utilizado ampliamente para abordar el análisis de las culturas juveniles ha sido el de “tribu urbana” de Michel Maffesoli (2004). Éste fue presentado en “El tiempo de las tribus”, de 1988, como una propuesta teórica para comprender los cambios en los modos de relacionamiento de los grupos sociales en las sociedades contemporáneas. El autor postula que las certezas y generalidades de la sociedad moderna, en torno a los modos de hacer comunidad, se hallan “saturadas”, encontrando un límite en el “cambio de época” de la última mitad del siglo XX. La fragmentación en agrupaciones-tribus pasa a ser el vínculo emocional preponderante, sustituyendo a las instituciones en su rol de generar cohesión social (Maffesoli, 2004: 20-22).

Maffesoli (2004) habla de un retorno de las formaciones tribales como una búsqueda por satisfacer las necesidades asociativas “arcaicas” que fueron dejadas de lado por el individualismo y la racionalidad de la modernidad. La “sociabilidad perdida”, entendida como “la forma pura de interacción”, el “estar juntos sin ocupación” es, para el autor, puesta en práctica de forma categórica por los grupos de jóvenes, que encarnan “el florecimiento y la efervescencia del neotribalismo”. Son estas agrupaciones – reunidas en torno a gustos musicales, sexuales, alimentarios, religiosos, etc. –, las que efectivizan los vínculos y las redes de solidaridad propias de las tribus. Lo que caracteriza a estas grupalidades es lo efímero, la fragmentación, lo heterogéneo, la simultaneidad, la ritualidad y la afectividad (Maffesoli, 2004: 23, 32, 102).

A pesar de que el concepto de “tribu urbana” permite visibilizar el lugar de la interacción y construcción de sentidos de pertenencia al interior de los grupos, considero que el mismo presenta una respuesta rápida y, según mi juicio, naturalizante de las formas de agrupamiento que se dan en las sociedades contemporáneas. Debo admitir que este concepto nunca me ha parecido una noción propicia para estudiar los grupos juveniles porque los aísla y desconecta de las relaciones sociales y entramados de poder en los que se encuentran insertos. Por ello, no es un término que elija para analizar la problemática aquí planteada, ya que le resta importancia, no sólo a los procesos políticos en los cuales las prácticas juveniles son significadas, sino también al rol ejercido por las instituciones en la configuración de las identidades juveniles.

De los dos conceptos presentados, el de “subcultura” es el que aborda más directamente las relaciones entre cultura y política ejercidas por las juventudes a través de las prácticas culturales. En este sentido, el marco analítico que le da sustento configura en parte el enfoque de esta investigación, en tanto se aproxima a las culturas juveniles a partir de su análisis dentro de estructuras de poderes hegemónicamente establecidas (Clarke et al., 2010). Por su parte, la noción de “tribu” se aleja de esta perspectiva, considerando que las finalidades del agrupamiento juvenil son “efímeras”, sin demasiada conexión e incidencia con propósitos políticos.

Tanto el concepto de “subcultura juvenil”, como en menor medida el de “tribu urbana”, se pueden enmarcar en estudios de larga trayectoria en la antropología, dedicados al análisis de grupos distintivos dentro de un conjunto mayor, como la ciudad o la nación. Unos de los primeros esbozos aparecen con la Escuela de Chicago, con Robert Park (1999) y sus estudios sobre el *hobo* y las pandillas, y Louis Wirth (1928), con su investigación sobre la vida de los migrantes en Chicago en *The Ghetto*.

Aunque son muchos los autores que han definido y debatido este concepto, la idea de subcultura alcanzó un punto crítico con la propuesta de Oscar Lewis (1961) en *Antropología de la Pobreza*. Allí define la “cultura de la pobreza” con 60 características distintivas del “modo de vida” de las barriadas latinoamericanas. Entre ellas, puntualiza: la incapacidad de generar ahorro, el alcoholismo, el alto número de hijos y la baja escolaridad, entre otras. Si bien esta investigación abrió una línea de trabajo académica, son varias las críticas que ha suscitado. Por un lado, proporciona una mirada dual de América Latina que conlleva a un cuestionamiento en torno a cómo se representan los sujetos de la investigación, y por otro, culpabiliza a los “pobres” de su condición y perpetuación naturalizando la cultura y los grupos.

Hago referencia a esto para enmarcar que el análisis de las culturas juveniles se ha realizado, mayormente, como un subgrupo dentro de una sociedad mayor. Este concepto que ha sido bastante cuestionado en la antropología en general, persiste a la hora de analizar las prácticas culturales de los jóvenes.

### *Cultura y política en las prácticas juveniles*

Las relaciones entre cultura y política en las prácticas juveniles contemporáneas han sido indagadas por la vasta línea de estudios culturales latinoamericanos, donde se

destacan autores como García Canclini (1995, 2012a, 2012b), Reguillo Cruz (2012), Ortiz (1995), Mato (2007), Martín Barbero (2010), Hopenhayn (1994), Cerbino (Cerbino, Chiriboga y Tutivén, 2001), entre otros. Abordando a las culturas juveniles como prácticas emergentes en el escenario político neoliberal latinoamericano de los '90 y principios del 2000, estos estudios asociaron su irrupción con el “desencanto” de lo político – entendido en su relación con lo partidario –, generado en parte por la derrota de las utopías sociales de los '70. El deterioro del ámbito económico y laboral, la crisis de los Estados-nación y el fortalecimiento de las industrias culturales, entre otros factores, llevó a estos autores a pensar que el sujeto juvenil se reconfiguró a partir del consumo cultural (Reguillo Cruz, 2012: 20-27; Hopenhayn, 1994: 9-19).

Una nueva forma de ser ciudadano se vinculó a las prácticas sociales a partir del consumo de las industrias culturales (García Canclini, 1995: 20). En este escenario, los jóvenes se pensaron como sujetos activos con capacidad de agencia y negociación, desplegadas por la posibilidad de pasar de ser receptores a emisores de mensajes (Hopenhayn, 1994: 36). Alejados de la idea adorniana de los consumidores como individuos pasivos contralados por las industrias, y apoyados en las posibilidades abiertas con internet (Castell, 1999), estos autores sostienen que, a través de los sentidos de pertenencia e identificación en torno a la música, la moda, ciertos objetos, etc., los jóvenes configuran un nuevo modo de hacer política en las ciudades contemporáneas (García Canclini, 1995; Reguillo Cruz, 2012; Hopenhayn, 1994).

La cultura aparece así como “un espacio estratégico de comprensión de las tensiones que desgarran y recomponen el ‘estar juntos’” (Martín Barbero, 2010: 22). Las prácticas culturales que conforman el fundamento de las identificaciones juveniles, son pensadas como integradas a un circuito de producción, circulación y consumo de sentidos y significados (García Canclini, 2012a: 20), donde adquieren relevancia las relaciones y los procesos de mundialización de la cultura y sus apropiaciones locales (Ortiz, 1995: 22). Las identidades son, desde este enfoque, analizadas como trans-territoriales, multilingüísticas y coproducidas entre lo local y lo global (García Canclini, 1995: 30, 115).

El énfasis puesto por estos autores en la cultura como producción e intercambio de significados desde el consumo, constituye el puntapié para pensar las prácticas culturales juveniles en el espacio urbano de Quito. El conjunto de actividades

relacionadas con el Hip Hop las entiendo como prácticas significantes, en tanto conforman un “mapa de significados” en el cual los sujetos representan su mundo y actúan en él. Alejada de posturas objetivistas que ubican a la cultura como una esencia cerrada, inmóvil, inmutable y determinada (Grimson, 2011: 18-20), comprendo la cultura en su dimensión “constitutiva y constituyente de la vida social que nunca es estable, homogénea ni pura”, y que se conforma a partir del diálogo y/o conflicto con los otros (Williams, 1994:12,13).

Stuart Hall (1997) entiende a la cultura como un conjunto de prácticas que se encuentran reguladas y organizadas por “sentidos compartidos”, generados en procesos de “producción e intercambios de significados – “el dar y tomar sentidos” – entre miembros de una sociedad o grupo”. Los sentidos, producidos y circulados en toda interacción personal y social, a través de distintos medios y/o expresiones, adquieren relevancia en tanto representan pertenencia, es decir dan sentido a las identidades a la vez que pautan, regulan y organizan las conductas y las prácticas (Hall, 1997: 2-4). En este aspecto, la adscripción al Hip Hop en Quito se representa, por sus cultores, a través de diferentes signos que son parte de un proceso constitutivo mediante el cual se da forma a los sujetos, los eventos y las prácticas, que pasan a ser significados como pertenecientes a la cultura.

La capacidad significativa de las prácticas como símbolos que representan pertenencia, me posibilita comprender que las prácticas culturales no se producen en un vacío, sino que son “leídas” dentro de un marco de interpretación determinado. Como bien remarca Hall, las prácticas son constituidas en un diálogo que “siempre es sólo parcialmente entendido, siempre intercambiado inequitativamente” (Hall, 1997: 4, 5). Las identidades así configuradas son entendidas de un modo no esencializado, estratégico y posicional, concibiéndolas como “punto de *sutura* entre los discursos y prácticas que nos “interpelan” como sujetos sociales y los procesos que producen subjetividades” (Hall, 2003: 20).

De este modo, la configuración de los sentidos del Hip Hop en Quito, no solo atañe a los propios cultores sino que diferentes actores comienzan a intervenir en la delimitación de sus significados. A medida que una mayor cantidad de jóvenes se identifica con la expresión, ésta comienza a tener más relevancia para otros actores sociales no implicados directamente en la actividad propiamente dicha. Organismos

gubernamentales y no gubernamentales, fundaciones, empresas privadas, medios de comunicación, periodistas, académicos, otras culturas juveniles y vecinos empiezan a ver y significar la práctica de diferentes maneras, dando cuenta de las particularidades sociales de los jóvenes que se adhieren a ella, y concibiéndola como un medio o vía para acercarse a los cultores.

Los sentidos del Hip Hop, producidos desde los medios de comunicación y las industrias culturales, a la vez que apropiados y resignificados por jóvenes de diversas latitudes (Mato, 2007: 16. 17), son actualmente exaltados, negociados, contestados y disputados por diversos actores sociales en el marco de las ciudades (Clarke et al., 2010; Williams, 2009). La convergencia de actores, sentidos e intereses en la configuración de las prácticas culturales contemporáneas en América Latina, ha conducido a García Canclini (1997) a pensar la cultura como “hibridez”. Entiendo por ello a las “fusiones creativas multitemporales y multiespaciales”, resultado de procesos “donde se entremezclan lo moderno y lo tradicional, lo culto y lo popular”, tanto en los sectores hegemónicos como en los subordinados (García Canclini, 1997: 111, 112).

Este concepto permite reflexionar la multiplicidad y multipolaridad de las iniciativas sociales, así como el carácter oblicuo de los poderes que se efectúan en los intersticios y las diferencias, cuestionando los límites fijos e inamovibles que definen a las “culturas” (García Canclini, 1997: 113; Bhabha, 2002). Sin embargo, puede ser inscripto en una perspectiva que pone entre paréntesis la pregunta por las relaciones de poder que pautan las prácticas culturales. No considero que ésta sea la intención de García Canclini, pero el concepto de “hibridez” ha dado lugar a análisis de la cultura reducida a sí misma, sin referencia a las estructuras que la regulan. Para Grimson (2011), la autonomía de lo simbólico frente a lo material ha sido el lema de los estudios culturales una vez liberada de las “ataduras” esencialistas: la cultura se interpretó sin especificar mediaciones ni marcos culturales (Grimson, 2011: 23).

La propuesta teórica de esta línea de investigación se realiza dentro de un marco interpretativo que resalta las diferencias, disputas y relaciones de poder. Sin embargo, encuentro que se pone mayor énfasis en el análisis del consumo de las industrias culturales mundializadas, como mecanismo dinamizador de las prácticas locales, que en el estudio de las dinámicas de poderes locales como configuradoras de un campo u escenario de posibilidades políticas para una determinada práctica cultural. En este

sentido, considero que el estudio de las redes propuesta por García Canclini (2012b), aunque permite mayor flexibilidad para el análisis de las relaciones entre jóvenes y estructuras de poder, también pierde de vista los procesos hegemónicos, de institucionalización y resistencia que configuran todo campo de relaciones sociales (Roseberry, 1998; Bourdieu, 1983).

Esta investigación, se inscribe en el análisis de las prácticas culturales juveniles “como constituidas y constituyentes de un campo signifiante más general”, que debe necesariamente ser tenido en cuenta en los estudios culturales. Williams (1994) considera que todo análisis de la cultura debe ocuparse tanto de las instituciones como de las formaciones culturales – en tanto formas de agrupación y auto-organización en torno a la producción cultural –, así como de las relaciones establecidas entre éstas (Williams, 1994: 13, 14, 53).

En este sentido, comprendo que el análisis de los colectivos de Hip Hop en Quito, como formaciones asociativas de organización grupal<sup>25</sup>, debe enmarcarse en la propuesta teórica de Williams. Una agrupación cultural es estudiada en vinculación con “la descripción y el análisis del contexto histórico general, en el cual todo orden social y todas sus clases y formaciones pueden ser adecuadamente considerados”. Debe examinarse, también, sin desdeñar “el análisis de las diferencias individuales al interior de las formaciones”, expresadas en la convergencia de intereses, rupturas, divisiones y en las tentativas de nuevas formaciones (Williams, 1994: 78, 79).

El análisis de la cultura inserta en específicas relaciones sociales se enmarca en una perspectiva que concibe a la cultura, no como dependiente y separada de la base material – económica y política – de la sociedad, sino como parte fundamental del proceso social y de la reconfiguración de las relaciones de poder (Benjamin, 2003: 37-41). La cultura vista como una esfera o anexo – superestructura – de otros ámbitos calificados como más importantes, terminó reduciéndola, según Williams (2009), a “un reino de meras ideas, creencias, artes, costumbres, determinadas por la historia material de la base”. Separada de la vida social, se fragmentó el entendimiento de la cultura del

---

<sup>25</sup> Según Williams (1994), estas formas de asociación no se componen en una “verdadera afiliación”, ya que se fundamentan en una agrupación de menor formalidad. Aunque creo necesario poner en duda estas consideraciones, la puntualización que hace el autor sobre estos grupos se ajusta de sobremanera a los colectivos de Hip Hop en Quito: “Es una forma más laxa de asociación, esencialmente definidas por la teoría y la practica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (Williams, 1994: 61).

proceso social total, del cual se encuentra indisolublemente relacionada (Williams, 2009: 28, 107).

Siguiendo a estos autores, considero de primordial importancia regresar a un análisis de la cultura entendida como “sistema significante” vinculado con ese “proceso social total” (Williams, 1994: 13); como “trama” en donde se producen “disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y las posibilidades de transformación” (Grimson, 2011: 41). Con la intención de no caer en análisis reduccionistas y esencialistas de lo cultural, es necesario que las culturas sean comprendidas como “campos de batalla”, atravesadas por “relaciones de fuerzas ideológicas que sí juegan a totalizar la hegemonía de sus representaciones del mundo” (Grüner, 1998: 22, 23).

El entendimiento de la cultura en lo que tiene de lucha se fundamenta en el discernimiento gramsciano del lugar que ésta ocupa en el establecimiento de los procesos hegemónicos. Para Williams (2009), esto se fundamenta en el reconocimiento del carácter material de la producción cultural. Las artes y las prácticas estéticas, como “prácticas reales”, son componentes primordiales para el análisis de los procesos activos y formativos de lo hegemónico y sus transformaciones (Williams, 2009: 123-125, 151).

Desde la distinción entre dominio y hegemonía propuesta por Gramsci, Williams (2009) considera a la última como el proceso complejo de entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales que vincula a la cultura con las distribuciones específicas de poder (Williams, 2009: 142, 143). Según este autor, la hegemonía:

... comprende las relaciones de dominación y subordinación, bajo sus formas de conciencia práctica, como una saturación efectiva del proceso de la vida en su totalidad; no solamente de la actividad política y económica, ni solamente de la actividad social manifiesta, sino de todas las sustancias de las identidades y las relaciones vividas, a una profundidad tal que las presiones y límites de lo que puede ser considerado en última instancia un sistema cultural, político y económico, nos dan la impresión a la mayoría de nosotros de ser las presiones y límites de la simple experiencia y del sentido común. En consecuencia, la hegemonía (es) un sistema vivido de significados y valores – constituyentes y constituidos – que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente (Williams, 2009: 145, 146).

Definida así la cultura en su relación con los procesos hegemónicos, ésta aparece como un ámbito en el cual se evidencia la lucha por los significados como disputa de sentidos.



La hegemonía no constituye una anulación de conflictos, sino que establece un “campo de posibilidades” en el que ese conflicto puede desarrollarse, coaccionando a los subalternos – y sus prácticas – a actuar de determinadas maneras que “renueven y mantengan un específico orden social” (Williams, 2009). De igual modo, la hegemonía debe analizarse como “un proceso dinámico, histórico, con brechas abiertas desde abajo o que no pueden ser clausuradas desde arriba” (Grimson, 2011: 46).

El margen abierto “desde abajo” fue examinado por Williams (2009) al estudiar las prácticas culturales residuales y emergentes. Entendió que ellas mantienen, necesariamente, una relación dialéctica con los procesos hegemónicos, presentándose como formas de resistencia, negociación y respuesta, que dinamizan y complejizan las relaciones sociales de poder. Vinculados directamente con estas prácticas deben posicionarse los procesos de institucionalización, o como los llama Williams de “incorporación”, que se presentan, la mayoría de las veces, en forma de reconocimiento, admisión y/o de aceptación (Williams, 2009: 161-165). Las culturas, “al igual que los grupos y las clases”, aunque enmarcadas en relaciones de dominación y subordinación, no pueden concebirse supeditadas a éstas. Por lo contrario, “entraran en lucha, buscando modificar, negociar, resistir o incluso derrocar su reinado” (Clarke et al., 2010: 72).

Sin embargo, la opción metodológica por acceder al proceso político a través de los colectivos culturales de Hip Hop, se sustenta en la convicción teórica de que éstos pueden decir algo sobre el contexto en el cual se encuentran insertos. No sólo a modo de repetición o resignificación de lo hegemónico, sino entendiendo sus prácticas y discursos como concepciones particulares de lo que se puede lograr a través del Hip Hop como herramienta político-cultural para hacerse escuchar en la ciudad. Siguiendo a Grimson (2013), sostengo que los subalternos – entendidos como posiciones instituidas en los complejos procesos hegemónicos –, no solo hablan sino que bailan, rapean, grafitean y sueñan como modos de “contestar, desviar, apagar, pero también activamente ignorar” los lugares múltiples de la hegemonía (Grimson, 2013: 15).

Con base en lo expuesto, considero que los colectivos culturales de Hip Hop en Quito reproducen a la vez que contestan las relaciones de poder dominantes. Por un lado, las agrupaciones juveniles configuran su cultura en un ámbito de lucha “desigual” en relación con organismos estatales, ONG y otros actores sociales con peso y decisión para regular los procesos políticos de la cultura. Allí se controla, interpela y gestiona el

Hip Hop como cultura juvenil estigmatizada y/o celebrada. Por otro lado, entiendo que en las maneras de vivir la cultura Hip Hop se definen modos de autovaloración y organización política que se constituyen como prácticas de resistencia y contestación a los modos hegemónicos de concebir la cultura.

Definiendo al Hip Hop como un modo de vida y una forma de habitar la ciudad, entiendo que las disputas en torno a los sentidos y significados atribuidos a la práctica juvenil, se “hacen carne” en las posibilidades y limitaciones concretas de los cultores de expresarse y manifestarse en el espacio público de la ciudad.

### **Espacios de la ciudad y diferencia social: los límites a las prácticas culturales**

El Hip Hop, como práctica cultural urbana que dice tanto acerca de los jóvenes que lo realizan como sobre las regulaciones y límites que recaen sobre ellos, se configura como un modo de estar, ocupar y dar sentido a los espacios de la ciudad. Así definí las prácticas culturales juveniles, como un mapa de significados a partir del cual un determinado grupo hace inteligible su mundo y acciona sobre él, constituido no de forma aislada sino inserto en relaciones sociales que lo estructuran y modelan (Clarke et al., 2010: 69). De acuerdo con esto, entendí que la representación de la cultura Hip Hop en Quito se ve configurada dentro de un circuito de cultura, donde se dan diversos procesos de producción y circulación, y donde determinadas políticas reglamentan su expresión (Hall, 1997: 3-5).

En esta perspectiva, me interesa indagar sobre las negociaciones y disputas establecidas entre los colectivos de Hip Hop quiteños con los organismos municipales, en el marco de la ciudad. Son en estos límites donde se define de qué se trata la práctica y cómo puede desarrollarse en el espacio urbano. Entiendo a la ciudad, siguiendo a Grimson (2011) como una “configuración cultural”, como un “espacio en cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad” (2011: 28). Esta noción resalta tanto la heterogeneidad que se interrelaciona en un espacio simbólico, como la particularidad histórica que el proceso de constitución de hegemonía adquiere en un lugar y un tiempo determinado.

Con base en lo expuesto, una ciudad puede ser definida como un espacio simbólico en el cual la heterogeneidad social se articula de forma histórica y particular, a partir de cuatro elementos integrantes: 1) campos de posibilidades y acciones

permitidas que pautan los modos en que los grupos pueden (o no) expresarse y presentar sus demandas; 2) partes constitutivas, heterogéneas y diferentes, interrelacionadas por una “lógica sedimentada de articulación situada” que les otorga sentido y clasifica; razón por la que tiene relevancia la disputa de sentidos; 3) una “trama simbólica común” que posibilita que aquellos que disputan se comprendan, “una lógica sedimentada de la heterogeneidad que habilita e inhabilita posiciones de sujetos y lugares de enunciación”; y 4) aspectos culturales compartidos en tanto se desarrollan “fronteras de lo posible” (Grimson, 2011: 172- 177).

Siguiendo esta línea, una ciudad también puede ser entendida, en los términos de Roseberry (1998), como un campo social, en la medida en que este concepto permite captar lo complejo y multicentrado de las relaciones, procesos, poderes y resistencias en la especificidad de localidades particulares. Según este autor, el mismo es útil para comprender diferentes procesos, puesto que: 1) remite a una noción de estructuración sin imponer la idea de una estructura preexistente, requiriendo para su entendimiento un mapeo de instituciones, formaciones sociales, corporaciones, comunidades, etc., en espacios sociales, políticos y culturales específicos; 2) pone el acento en el contexto, las relaciones y la historia local; 3) permite captar aspectos globales, localizados en relaciones específicas y particulares; y 4) propone límites fluidos para delimitar los campos, dependiendo de los específicos problemas históricos, políticos y culturales que se aborden (Roseberry, 1998: 517-522).

Los espacios de las ciudades aparecen como lugares elegidos por los hombres y mujeres contemporáneos para “habitar”, dotándolos de sentidos subjetivos al trascender lo geométrico, la pura forma, para constituirse en recuerdos, memorias, huellas y trazos de vida (Bachelard, 2010: 78, 79). Según De Certeau (2000), son las prácticas las que construyen los espacios de las ciudades, las que los dotan de sentido. Así como el caminar la ciudad es entendido como un espacio de enunciación donde se actualiza un orden establecido (De Certeau, 2000: 106-110), concibo a la manifestación del Hip Hop como una práctica significativa con capacidad de inventar y darle sentidos a los espacios de la ciudad. Estos pasan a estar “marcados” por las prácticas y expresiones de la cultura: barrios, plazas, esquinas, calles y muros dan cuenta de su presencia en Quito.

Sin embargo, y como vengo puntualizando, el entendimiento del Hip Hop como una práctica juvenil de la ciudad de Quito, que habita y configura el espacio a la vez que

es configurada por éste, no puede realizarse por fuera de las dinámicas de las relaciones de poder que en él se tejen y estructuran. Es, justamente, en dicha ocupación, en dicho “habitar” que los cultores, a través de la práctica, asumen una dimensión política, al resistir, negociar y/o acordar cómo expresar sus diversidades culturales, en un marco de relaciones de poder que posibilita, pero también limita y excluye.

El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está, de alguna manera, animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales. El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización, transformado en un término pertinente de múltiples convenciones, planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas. A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio "propio". En suma, *el espacio es un lugar practicado* (De Certeau, 2000: 129).

Este entendimiento es lo que conduce al autor a plantear que es en los espacios de la ciudad donde se manifiestan, tanto las agencias de los ciudadanos que resignifican los lugares, como las disputas y confrontaciones entre las formas de administrar la ciudad y las diferentes prácticas que la habitan y se reapropian de ella (De Certeau, 2000: 108-119; 129). Cobra importancia el análisis de las prácticas culturales en las ciudades, a través de un acercamiento discursivo, al modo propuesto por Hall (1997): entreviendo los efectos y consecuencias de las políticas de representación y diferencia, al pautar y estructurar los usos “autorizados” de los espacios (Hall, 1997: 4-5).

Las disputas generadas en torno a los sentidos y los espacios en el ámbito de la ciudad da cuenta de cómo a través de las prácticas culturales se alinean relaciones de poder, se regulan conductas, se construyen identidades y se definen los modos en que éstas deben representarse y practicarse (Hall, 1997: 5). Es en el espacio público donde se visibilizan las tipificaciones y clasificaciones sociales, expresadas en la “vida, los destinos y los derechos de las personas y los grupos” (Grimson, 2011: 26). A través de la gestión y administración del espacio público, en tanto “espacio físico, simbólico y político” (Borja y Muxí, 2000: 8), se evidencian las diferencias sociales y las desiguales distribuciones de poder. El permiso de uso a ciertas personas o prácticas y la negación a

otras, da cuenta de ello (Massey, 2004: 78-81). Como bien señala Borja, “la ciudad integra y margina; educa para la ciudadanía y también para la exclusión” (2009: 211).

Con base en esto, considero que la práctica del Hip Hop en el espacio urbano de Quito encuentra su materialidad, como “elemento de un proceso social material” (Williams, 2009: 125), en el hecho de que: 1) instaure un modo de ocupar y apropiarse de los espacios de la ciudad que se opone a los patrones urbanísticos que priorizan la patrimonialización y el turismo; y 2) proponen sentidos y representaciones sobre una práctica cultural de las juventudes, asociadas a determinadas categorías de género, clasificación racial, clase y territorio, que busca comprometerse con lo político, ya sea mediante la gestión y/o reivindicación concreta o por el solo hecho de hacerse visible en la ciudad. Esta presencia disputa con las narrativas hegemónicas que privilegian la privatización, mercantilización y espectacularización de los espacios públicos, a la vez que los construyen como lugares inseguros y peligrosos (Sarlo, 2009; Caldeira, 2007).

Que ciertos lugares se habiliten y otros se vedan para la práctica del Hip Hop en Quito; que se abran espacios culturales desde las administraciones estatales para que la práctica se desarrolle bajo ciertos parámetros, a la vez que se niegan y prohíben otros; que un vecino denuncie a un grupo de jóvenes “sospechosos” que bailan, rapean o grafitean en la esquina... Todo esto da cuenta de las relaciones y tensiones que dicha ocupación del espacio conlleva en diferentes actores sociales, entre ellos la sociedad civil y las instituciones gubernamentales.

Por ello, considero que las disputas en torno al Hip Hop en los espacios de la ciudad de Quito, posibilitan una aproximación al entendimiento de:

1) Las maneras en que los jóvenes buscan, cultural y políticamente, expresarse en, y a través de, el barrio y la ciudad. El barrio es definido, por Mayol (1999), como la porción del espacio público que, por su uso cotidiano, se vuelve íntimo y privado, funcionando incluso como un “lugar de repliegue” y contención frente a las diferencias intrínsecas al espacio urbano. En el Hip Hop, la referencia al lugar de pertenencia, al barrio, se vuelve clave no solo como terreno de identificación, sino como recinto desde el cual activar demandas sociales. Así, el espacio urbano se torna además de un lugar de conocimiento, en *el lugar de un reconocimiento* (Mayol, 1999: 8-12). Y es desde allí, entendido en el sentido propuesto por Fraser (2008), como políticas que buscan un

reconocimiento de la identidad comprendida como diferencia, desde donde se impulsan las reivindicaciones de justicia social propuestos por los grupos de Hip Hop quiteños.

2) Los mecanismos a través de los cuales se construye hegemonía y se consolidan las relaciones de poder mediante la gestión y administración política de la cultura (Benjamin, 2003). Si bien esto puede realizarse a través de la acción de la sociedad civil y empresas privadas, pondré especial atención a la gestión estatal de la cultura, en particular el efectuado por las administraciones municipales. Su actuación en el espacio público de la ciudad es visto como un modo de “intervenir” en la manera en que los vínculos sociales se crearon (Vich, 2006: 46). En este marco, ubico el entendimiento de las políticas culturales, de inclusión y de seguridad que se aplican al ejercicio del Hip Hop en Quito, como vías para fijar límites y ejercer presiones a las prácticas culturales de los jóvenes, con el fin de renovar y mantener un específico orden social (Williams, 2009).

Según García Canclini (1987: 26), el interés estatal en el área cultural, traducido en políticas que buscan orientar lo simbólico y obtener consenso para un tipo de orden social, se sustenta en el reconocimiento de su importancia como base de la hegemonía. Las políticas culturales, como parte de las políticas públicas, se implementan con el objetivo de tener un impacto en los procesos de significación, que pasan a estar mediados por las agencias gubernamentales (Grimson, 2014: 10, 11). Si bien ha sido el Estado el encargado histórico de administrar y organizar la diversidad cultural de una nación o una ciudad, en las últimas décadas se ha visto interpelado y/o reforzado por la actuación del sector privado y del “tercer sector” – fundaciones, ONG, organismos internacionales – (Yúdice, 2009: 214).

Esto ha generado que desde la institucionalidad se conciba a la cultura de un modo diferente al realizado por la antropología, entendiendo por ella un medio de desarrollo utilizado como herramienta para “luchar contra los efectos de la exclusión y la desigualdad” (Grimson, 2014: 10). Como activo y/o “recurso” que conlleva la modernización y democratización de las naciones, la cultura se definió como “instrumento de desarrollo” para gestionar identidades, enmarcando su gestión en lógicas globales de poder que reivindican la exaltación de las diversidades (Yúdice, 2002; 2009: 215-219; Vich, 2006). De este modo, se pautan cuáles y de qué forma

deben desarrollarse las expresiones culturales para que sean compatibles con el arquetipo de ciudad “diversa” buscado.

Quito, como ciudad-patrimonio, privilegia una relación con el pasado enmarcado en una concepción fragmentada del tiempo, separando un pedazo de cultura de su contexto histórico y vaciándolo de su sentido social. Las políticas culturales de la ciudad, que priorizan la patrimonialización y el turismo, imponen el valor de cambio frente al uso de las comunidades, inscribiéndose en lo que Benjamin describió como el oficio del coleccionista, para quien los objetos y/o los actos poseen sentido en tanto algo pasado, entrañable y lejano (Agamben, 2005).

En relación con esto, la ciudad se construye en la tensión entre “la ciudad real” y la “ciudad imaginada”, confeccionada esta última de acuerdo con ciertos modelos culturales para ser transmitidos a sus propios habitantes y a los turistas que la visitan. Son ciudades maquetadas para el consumo interno y externo, “sin tramos aburridos ni peligrosos, que no se proponen mostrar la ciudad “real” sino un conjunto de íconos que alimenten la fantasía que se fue a buscar” (Sarlo, 2009: 11; 185).

En este marco, las prácticas culturales juveniles, en especial aquellas cuya existencia se vinculan a “la calle” y a determinadas clasificaciones de clase, raza y territorio, son objeto de políticas de inclusión y de seguridad, con el propósito de regularlas e “intervenirlas” para ser exhibidas sin sus “huellas” de segregación, estigmatización y violencia. En definitiva, sin sus marcas de lo “real”. La discriminación territorial y la estigmatización racial hacia la práctica y hacia los jóvenes cultores de la misma se sustentan en lo que Jean Rahier Muteba y Peter Wade denominaron “topografía cultural”. Ésta, entendida como la estructuración espacial de las percepciones de raza y clase, donde se fijan cuáles son los espacios sociales que determinados cuerpos deben ocupar y cuáles no (Frigerio, 2014), constituye el fundamento sobre el cual se justifica su control.

Para ello, es necesario que la gubernamentalidad se aplique con toda la fuerza con la que fue descrita por Foucault (1999: 194), con la finalidad de lograr una efectiva administración de las poblaciones juveniles de la ciudad.

Por gubernamentalidad entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten

ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber, la economía política, como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad (Foucault, 1999: 195).

Vinculada directamente con los mecanismos de “seguridad”, este planteamiento tiene similitudes con la propuesta teórica realizada por Rancière (1996) en torno a la policía, en pos de comprender los vínculos entre ciudadanía y Estado. Para este autor, la policía no solo refiere a las fuerzas del orden estatal – a la que llama “baja policía” –, sino a una técnica de gobierno, un dispositivo de orden y control de la ciudadanía en pos de una “sana convivencia”. En este aspecto, la policía:

[...] define las divisiones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos de decir [...] es un orden de lo visible y de lo decible que hace que tal actividad sea visible y tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido (Rancière, 1996: 45).

Así, el control y la gestión del arte y la cultura por los organismos estatales parte del reconocimiento de su capacidad para “dar forma a lo sensible”, en lo que respecta a la “configuración de mundos posibles” (Rancière, 1996). La intersección e intervención de la práctica del Hip Hop, a través de políticas públicas, conjugando la función de la política con la de la policía, se torna una actividad fundamental para el mantenimiento de la hegemonía.

De este modo, el ordenamiento del espacio urbano a través de la prohibición de juntarse en algunos lugares, las continuas requisas y/o controles a los jóvenes que se visten de acuerdo al estilo hopero, y las disposiciones municipales y nacionales que regularizan la expresión – principalmente el grafiti –, hacen evidente la presencia estatal a través de operativos de control y de “establecimientos del orden” ciudadano. Así, las experiencias de lo público se encuentran marcadas y determinadas por las diferencias y clasificaciones sociales que reglamentan sus usos y posibilidades (Caldeira, 2007: 389).

Según los mismos cultores, la estigmatización y el prejuicio es lo que prima a la hora de hablar de Hip Hop en Quito. No sólo porque no es considerado un arte legítimo por la sociedad en general, sino porque quienes lo practican suelen ser catalogados como jóvenes “peligrosos”, asociados al consumo de drogas, el vandalismo y la actividad de pandillas. Es este el fundamento que justifica el control y/o la segregación.



Solo bajo los patrones hegemónicos establecidos, la práctica puede celebrarse como una cultura y un arte “legítimo” de la ciudad.

Enmarcada en la noción de cultura vista como un “recurso” a partir de la cual se busca gestionar identidades “reformateadas” con base en determinados lineamientos globales, exaltando las diferencias y transformándola en consumibles (Yúdice, 2002: 16; Segato, 2007: 28), el Hip Hop se configura en un campo de disputa “desigual”. Los colectivos de Hip Hop se ven así arrinconados, con poca capacidad de maniobra para gestionar y contralar su propia cultura y las imágenes que de ellos se promueve. Como bien dice Hall, los sentidos, inestables y cambiantes, “se disputan porque importan” (Hall, 1997: 10).

### CAPÍTULO III

## LO POLÍTICO DE LA CULTURA: HIP HOP, SUBJETIVIDAD Y ORGANIZACIÓN

*Lo que tenemos aquí, el Hip Hop del centro no es lo mismo que el del sur, no es lo mismo que el del norte. El de Quito no es lo mismo que el de Guayaquil, no es lo mismo que el de Estados Unidos. Quizás la manera de vestirnos sea la misma, pero las problemáticas a las que se adapta cada sector es muy distinto a la de otro. Entonces es por eso que no podemos decir en general el Hip Hop es lo mismo aquí que en otros países. No es lo mismo, ni siquiera en cada barrio es lo mismo. Porque tenemos diferentes cosas que decir, diferentes vivencias que transmitir y eso es lo que nos hace únicos (EseMismo, 2015, entrevista).*

*La onda política para la gente de acá era más controversial, porque ellos entendían política como el político, el poder que sí es real. Pero cada uno puede armar su propia política, y levantarse a tal hora, o a veces estar en la red mirando, informándote eso ya es parte de la política tuya ¿no? (...) Porque cuando vos estás hablando de algo social, ya lo estás haciendo político, porque te estás quejando y eso es parte de la política (...) yo creo que el rap es el micrófono, es el arma de difusión de tu alma y de tu mente y lo que quieras decir (Disfraz, 2015, entrevista).*

En una de nuestras charlas, EseMismo me contó lo importante que había sido el Hip Hop en su vida. Según él, no tiene que ver solo con la música que escucha y el estilo de vestimenta que lo caracteriza. No son los pantalones anchos, ni las chompas holgadas, tampoco es la visera de su gorra o su mirada desafiante, lo que lo hacen decir convencido: “yo soy Hip Hop”. Como modo de vida, la práctica se ha convertido en la filosofía que guía sus pasos y da forma a sus días. Para él, el Hip Hop le ha dado mucho, no solo sus valores y la *crew* de “panas”<sup>26</sup> del colectivo Zona Roja, sino la posibilidad única de expresarse y hacerse escuchar.

---

<sup>26</sup> En referencia a los amigos cercanos.

EseMismo nació y se crió en el barrio La Libertad, arriba de San Roque en la periferia de lo que se conoce como el Centro Histórico de Quito. Conoció de pequeño esta expresión cultural que ha sido su salvación y es su esperanza. Fue su salvación porque lo “mantuvo activo”, con la mente y el cuerpo despierto, atento y disciplinado con la práctica de las distintas manifestaciones artísticas. El *breakdance*, el rap, la posibilidad de ser *dj* y el grafiti fueron los sueños y las “anclas” que lo alejaron de la “vida fácil de la calle”; esa que ofrece el barrio, en donde prima la delincuencia y el consumo de drogas. Es su esperanza porque, a través de su colectivo, busca darles a los más chicos la posibilidad que tuvo él: de que su voz y su cuerpo signifiquen, denuncien las injusticias y den sentido a la vida (Diario de campo, 2015).

Estos relatos, al igual que otros que me han sido contados, son los cimientos sobre los que construyo las reflexiones presentadas en este capítulo. A partir del trabajo de campo con diferentes colectivos culturales de Hip Hop de la ciudad, y fundamentada en el marco analítico presentado en el capítulo anterior, presento uno de los argumentos de esta tesis. El Hip Hop se configura para las juventudes quiteñas, en el período 2005-2015, como una práctica cultural en donde la dimensión política se manifiesta tanto en el plano subjetivo como organizativo.

La concepción que define a la cultura como un “campo de batalla” (Grüner, 1998: 23) se halla en el corazón de este planteamiento. Siguiendo a autores que buscan recuperar la densidad política de la cultura (Grüner, 1998; Williams, 1994, 2009; Hall, 1997), considero que es necesario replantearse las bases desde las que se abordan las investigaciones sobre las prácticas culturales de los jóvenes. Estudiadas por lo general desde una perspectiva culturalista que las analiza sin referencia a las mediaciones sociales, históricas y político-económicas (Grüner, 1998: 27, 28; Williams, 1994), las culturas juveniles se definen en sí mismas. No es su vinculación con distintos actores sociales lo que prima como eje analítico en estos estudios.

En esta tesis, sugiero que es cuando el Hip Hop comienza a ser gestionado por los cultores, que éstos vivencian y se preguntan sobre lo político de su cultura. La redefinición de la práctica se lleva a cabo en el marco de particulares relaciones de fuerzas, donde se disputan y negocian los sentidos con distintos actores de la ciudad.

De acuerdo al trabajo realizado con los colectivos, ubico los inicios de la experiencia de lo político en la práctica del Hip Hop en Quito a partir de mediados de

los años 2000. En estos años es cuándo: 1) la práctica empieza a ser percibida, en principio por los mismos hoperos, y más adelante por los organismos institucionales, como “algo más que música”; y 2) se comienzan a gestar la primeras organizaciones político-culturales con claros propósitos redistributivos y de reconocimiento (Fraser, 2008). La gestión de la cultura a través de colectivos se desarrolla de forma paralela e interrelacionada con el escenario artístico, generándose vínculos, tensiones y contradicciones, que definen la práctica en la ciudad durante el período 2005-2015.

Las vivencias generadas a partir de la gestión de la propia cultura, se desenvuelven en un contexto neoliberal, donde las vías tradicionales de participación se encuentran desacreditadas. La antipatía de los jóvenes quiteños a asociarse en las organizaciones institucionales del pasado – iglesias, gremios, sindicatos, etc. – hace eco con la idea del “desencanto” (Reguillo Cruz, 2012), que ha guiado gran parte de los estudios culturales sobre jóvenes en el siglo XXI. Sin embargo, considero que es a partir de este “desinterés” que se desarrolla una resignificación de lo político desde la práctica de la cultura. Esta reinterpretación, que pone en cuestión los sentidos dominantes de qué es hacer política (Álvarez, Dagnino y Escobar: 1998: 8), se experimenta en dos planos vinculados entre sí, el subjetivo-personal y el grupal-organizativo.

En este capítulo busco trascender la mirada que analiza las relaciones entre cultura y política en las prácticas culturales juveniles contemporáneas, poniendo el eje en el consumo y la globalización. Si bien estos conceptos son fundamentales para entender ciertas problemáticas actuales, considero que una práctica cultural como el Hip Hop se politiza cuando se localiza. Son las relaciones sociales que desde la cultura se tejen, las que llevan a los adeptos a plantearse lo político de “su” cultura. No es desde el consumo que se reclama ser tenidos en cuenta como ciudadanos, sino desde la resignificación de la práctica en un particular contexto histórico de relaciones sociales.

Para ello, abordaré cómo los aprendizajes inaugurados con los colectivos de gestión provocaron ciertas redefiniciones de la práctica, configurando una nueva dimensión identitaria en los cultores: “de pataletas a hoperos”. El proceso por el cual los hiphoperos comienzan a percibirse y pensarse a sí mismos como ciudadanos con derechos esta signado por las experiencias organizativas de la Comunidad Hip Hop Ecuador y Lado Sur, pioneras en el trabajo con la cultura Hip Hop en Quito.

En este proceso, los colectivos de Hip Hop establecieron conexiones con diferentes instituciones y actores de la ciudad, que fueron decisivas para la redefinición identitaria de los cultores y la gestión de la cultura. Los vínculos con el Municipio, fundaciones, ONG, empresas privadas, vecinos y otros movimientos sociales en el período 2005-2015, dieron forma a la cultura Hip Hop local. Estas ideas parten de la propuesta realizada por Williams (1994), explicitada en el capítulo II.

Habiendo abordado las vivencias de lo político de la cultura Hip Hop, explicitaré brevemente algunas de las tensiones que genera la naciente gestión cultural al interior del movimiento. Las mismas giran en torno a las distintas concepciones de las relaciones entre lo político y lo cultural, adquiriendo central importancia las conexiones con las instituciones estatales. Dichas disputas dan cuenta del lugar de lo político en las prácticas culturales juveniles, trascendiendo la mirada cerrada que condena a lo cultural a ser analizado como si fuera una esfera en sí misma.

### **Hip Hop: ¿“algo más que música”?**

Una vez decretada “la muerte de los grandes relatos”, la cultura adquirió dimensiones extraordinarias. Se convirtió, de algún modo, en la depositaria de las cuestiones políticas. “Desterrada” la idea de una revolución social a gran escala<sup>27</sup>, lo cultural fue el “nuevo” recinto de lo político. Alejándose de su estrecha vinculación con la utopía del cambio económico propuesto por Marx, lo político empezó a pensarse en relación con la vida cotidiana y los pequeños actos. Como lo remarca Martín Hopenhayn (1994):

... si algunos mitos de emancipación o desarrollo parecen haber estallado en mil pedazos – tanto en América Latina como en otras regiones –, de esos mitos siempre habrá retazos, esquirlas y jirones que proveen parte de la materia prima para elaborar nuevos proyectos colectivos (Hopenhayn, 1994: 9).

Los movimientos sociales, las culturas “alternativas” y las manifestaciones populares fueron los herederos de estas esquirlas, diseminadas, multiplicadas y *aggiornadas*. El lamento del autor por el debilitamiento de los Estados-naciones y el descentramiento de

---

<sup>27</sup> Escapa al tema puntualizar los mecanismos utilizados por los poderes de Estado para buscar “desterrar” la idea de revolución en América Latina. Cabe mencionar, como uno de los principales instrumentos, el plan estratégico de exterminio de personas e ideas, a través de las dictaduras militares y los gobiernos democráticos autoritarios en casi la totalidad de los países latinoamericanos.

“la cultura” en las industrias culturales, lo lleva a postular una atomización e individualización de la práctica política (Hopenhayn, 1994: 11, 35-36).

Una nueva relación entre cultura y política es pensada como el resultado del “efecto combinado de la globalización, la emergente sociedad de la información y la valorización de la democracia” (Hopenhayn, 2005: 17). La participación ciudadana y la ocupación del espacio público por parte de la sociedad civil y los movimientos sociales encuentran en el mercado la vía para expresar sus reivindicaciones y demandas. El consumo es la nueva forma de ciudadanía presentada, donde la cultura se politiza y la política se culturaliza (García Canclini, 1995: 18-30).

Ahora bien, me pregunto si este análisis basta para comprender qué es lo que sucede con las experiencias político-culturales de los hiphoperos quiteños. ¿Son solo el resultado de las “migajas” de esos grandes sueños? ¿O allí se está resignificando lo político sobrepasando la mera cuestión del consumo? Partir de la idea de una politización de la cultura y una culturización de la política desde el mercado, ¿no es continuar con el análisis de las esferas – lo cultural, lo político, etc. – como si fueran compartimientos estancos que se hibridizan o separan de acuerdo con las circunstancias socio-económicas?

Sostengo que la cultura es enteramente política. Y en este sentido, coincido con Yúdice (1996) cuando plantea que “no es deseable” pensar “la producción y el estudio de la cultura en sí [misma]”, como una esfera autónoma, ya que “la cultura no puede evadir ni el mercado ni la política” (Yúdice, 1996: 111). Si bien la práctica del Hip Hop en Quito, como en distintos lugares del mundo, se configura a partir de los consumos musicales y estéticos, ¿cómo analizar todas las actividades organizativas y cambios subjetivos que se generaran “más allá” de lo que proponen las industrias culturales?

Estimo que lo que los hace decir a los hiphoperos quiteños que ellos son ciudadanos con derechos no puede reducirse a un análisis que sostenga como eje explicativo al consumo y la globalización. La resignificación de la práctica en el contexto de la ciudad constituye el ancla desde donde los cultores se paran para pensar, reclamar, solicitar y exigir el cumplimiento de sus derechos ciudadanos. La cultura se politiza cuando se localiza y se localiza cuando se politiza. Las relaciones con diferentes actores – institucionales y no –, en un determinado entramado histórico de poderes,

generan que una práctica cultural desarrolle los vínculos políticos que la definen de acuerdo al lugar y a las personas que la reivindican como propia.

Para Álvarez, Dagnino y Escobar (1998), la reducción del ciudadano al consumidor realizada en el neoliberalismo se configura desde “una distintiva definición del dominio político y de sus participantes”, minimizando el rol de la sociedad civil. Consideran que es necesario examinar la visión alternativa de ciudadanía propuesta por los movimientos sociales, no solo en lo que respecta a la inclusión de sus agendas en las políticas públicas, sino en las disputas de sentidos generadas en torno a lo político. Para estos autores, es a través de las políticas culturales de los movimientos sociales donde se observan las relaciones entre cultura y política, más allá de las propiciadas por el consumo (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998: 1, 2).

En cuanto a las prácticas del Hip Hop, éstas pueden pensarse tanto desde líneas que las interpretan como consumos que generan identificaciones, hasta marcos que las catalogan como partes de un movimiento social. En esta investigación, elijo abordar las prácticas culturales como prácticas políticas, donde el consumo y la lucha social se entretrejen para dar forma a los sentidos y las vivencias de los cultores. Lo político, concebido como “una instancia antropológicamente originaria y socialmente fundacional” y “como espacio de una ontología práctica del conjunto de los ciudadanos” (Grüner, 2005: 81), adquiere cuerpo con y en la gestión de la cultura.

Lo político en el Hip Hop se genera en dos planos interrelacionados: 1) el nivel subjetivo-personal, y 2) el estrato grupal-organizativo. En el primero, el Hip Hop constituye el canal a través del cual los jóvenes logran “dar valor” a sus propias palabras y cuerpos. La comprensión de la realidad mediante “el lente” de la práctica y la potencialidad de la expresión artística-cultural, son los fundamentos que sustentan la idea de que el Hip Hop es “salvación” y “auto-superación”. En el segundo ítem, examino cómo a partir de la conformación de agrupaciones culturales, los jóvenes buscaron gestionar la práctica como una vía para ejercer sus derechos en la ciudad, generar ingresos, “combatir” representaciones estereotipadas, apoyar manifestaciones políticas y realizar trabajos sociales con niños y adolescentes de sectores socioeconómicos segregados de Quito y alrededores.

Aunque muchos hoperos rehúsan del término “político” para referirse a sus prácticas, considero que los postulados y acciones que sustentan las identificaciones en

Quito, pueden comprenderse como políticas culturales (Álvarez, Dagnino y Escobar: 1998) o políticas de la cultura (Alvarado y Vommaro, 2010 en Arce Cortés, 2012). Esta aseveración se sustenta en el concepto de cultura utilizado en esta investigación. Los sentidos y las prácticas de los individuos y los grupos, postulados como formas de vida y cambios subjetivos, se definen, consienten, negocian y disputan en un “campo estratégico de lucha y en un espacio articulador de conflictos” (Barbero, 1987 en Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 35). Como señala Álvarez, Dagnino y Escobar:

Culture is political because meanings are constitutive of processes that, implicitly or explicitly, seek to redefine social power. That is, when movements deploy alternative conceptions of woman, nature, race, economy, democracy, or citizenship that unsettle dominant cultural meanings, they enact a cultural politics (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998: 7).

El Hip Hop comienza a pensarse como “algo más” que una música en el segundo momento de la práctica en la ciudad, al que nombré como escenario político-cultural-organizativo (ver capítulo II). Apoyándose – algunas veces más y otras, menos – en el escenario artístico-cultural-empresarial iniciado en los años ’90 en el Ecuador, el Hip Hop se reivindica como herramienta política desde la cual posicionarse identitariamente y reclamar atención a las autoridades de la ciudad. De acuerdo con Slater (1998), cuando una práctica cultural se presenta como política da cuenta de que los sentidos que definen qué es y qué no es político “cambian con la emergencia de nuevos modos de subjetividad”. Que el Hip Hop en Quito se vuelva una práctica política, no quiere decir, en palabras de Slater “que sea solo política” (Slater, 1998: 384).

Los procesos de politización inaugurados en este período producen “formas alternativas a las vías institucionales y estatales de lo político” (Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 26). Sin embargo, la posibilidad de producir y negociar sentidos y prácticas “alternativas” se desarrollan en específicos campos y relaciones de poder (Roseberry, 1998). Aunque los sujetos produzcan prácticas que lo lleven a cuestionar representaciones de lo político, asimismo se encuentran insertos en determinadas estructuras sociales que los condicionan. Con esto quiero decir que más allá de que se logre impugnar determinados valores a través de las prácticas culturales, los sujetos no se encuentran exentos de reproducir roles y patrones de la cultura hegemónica.



## De “pataletas” a *hiphoperos*

*Los pataletas mutamos, éramos pataletas ahora  
somos hiphopers* (Factor, 2015, entrevista).

La construcción del espacio político del Hip Hop en Quito se posibilita en el momento en el que los cultores se perfilan como actores sociales de la ciudad. Es a través de las agrupaciones culturales que los jóvenes se inmiscuyen en las problemáticas locales, buscando visibilización y reconocimiento para sus prácticas. No solo son las demandas por faltas de espacios, incentivos y atención las que dan forma a los propósitos de estos colectivos. Lo que los mismos hoperos reconocen como fundamental de la etapa inaugurada, es que ellos se constituyeron como sujetos que participan y se comprometen con los procesos culturales y políticos que los involucran.

Como bien lo expreso uno de ellos, es mediante este proceso que los cultores pasan de ser considerados “pataletas” a auto-identificarse *hiphoperos*. El término “pataleta” es empleado de forma despectiva, tanto dentro como fuera de la práctica, para nombrar a aquellos jóvenes que utilizan el atuendo característico del Hip Hop – principalmente pantalones anchos, de ahí el nombre –, pero que aún no han desarrollado la “conciencia social necesaria para reivindicar la cultura” (Factor, 2015, entrevista).

Ser gestor y activista de su cultura es lo que diferencia a un “pataleta” de un verdadero hiphopero. A partir de que se dan las primeras experiencias organizativas y se gestan las primeras *crews* culturales de jóvenes en la ciudad, se produce un proceso en el que se configuran subjetividades políticas que sustentan las adhesiones a la práctica (Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 50, 51). Se diversifican y cambian los propósitos que justifican las adscripciones culturales así como los modos de vivenciarlas. Aunque los cultores saben que la gran mayoría de “chamos”<sup>28</sup> que se acercan al Hip Hop se encuentran apegados a un consumo pasivo, sin preguntarse por el “lado político” o social de la práctica, están convencidos de que la gestión abre posibilidades culturales y políticas no exploradas por los jóvenes de la ciudad (Diario de campo, 2015).

La identificación se convierte así – gracias a la acción de sus gestores – en un “modo de ser” joven que cuestiona los sentidos del arte, la participación, el lugar de la

---

<sup>28</sup> Término usado para hacer referencia a los niños o más jóvenes.

cultura y de la acción política. Los sentidos de ser hiphopero se postulan como un modo de expresión y un modo de vida, que plasma en lo estético – música, ropa, movimientos corporales y gráficas – la “actitud” y los valores necesarios para afrontar el día a día. Ser hiphopero es un modo de vivir y recorrer la ciudad; es una forma de manifestar el descontento social y buscar “salidas” a las condiciones existentes.

A pesar de que hay muchas formas de ser adepto a la práctica en la ciudad, los procesos por los cuales un joven o una joven se asumen como hiphopero o hiphopera plantean cambios a nivel subjetivo y grupal. Ser un hiphopero se demuestra en las actitudes personales y en las acciones cotidianas. También en el trabajo y el esfuerzo por aportar al crecimiento de la comunidad Hip Hop a la que se pertenece. No es solo reunirse con los “panas” en la esquina, sino que es también buscar financiamientos y espacios para poder realizar un evento. Es querer superarse y no caer en un conformismo artístico ni personal. Ser hiphopero es emprender un camino de conocimiento y autoconocimiento que fortalezca los códigos grupales y comunitarios del Hip Hop (Motamix, 2015, entrevista).

Como señalé antes, encuentro que el cambio en la forma de vivir el Hip Hop se propició en dos niveles, uno subjetivo y otro organizacional. En la práctica estos planos son vivenciados por los cultores, la mayoría de las veces, de forma conjunta y como parte del mismo proceso de identificarse como hiphoperos. Por cuestiones explicativas y con la intención de presentar de forma clara el material, exploraré por separado estos dos niveles pensados a partir de compartir diferentes experiencias con los jóvenes en el trabajo de campo. Este ordenamiento no pretende ser exclusivo ni dar explicaciones totalizadoras de lo político de la cultura; aunque sí busca dar algunas pautas para pensar de qué forma las juventudes quiteñas han configurado los sentidos de lo político de la cultura en el contexto de la ciudad, en los últimos diez años.

### **Lo político/ subjetivo de la práctica cultural del Hip Hop**

Inscribo este apartado en la búsqueda presentada por el grupo de trabajo de Alvarado, Borelli y Vommaro (2012), quienes indagan las formas actuales de participación, organización y producción política de los jóvenes en América Latina y el Caribe. Frente a la idea generalizada de que la actitud política de la juventud se compone por la apatía, el individualismo, el consumismo y el desinterés social, estos autores plantean

reconfigurar el campo epistemológico desde el cual pensar los modos y los sentidos del hacer político (Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 26, 27).

Esta perspectiva comprende al sujeto juvenil con capacidad de agencia para pensar-se y transformar-se, a partir de la participación en espacios de sociabilización contruidos en torno a prácticas y movimientos culturales. Como bien explica Tapia (2012: 11), el hacer política en el horizonte de la cultura conlleva una redefinición subjetiva que produce y discute los sentidos de la vida colectiva. En el Hip Hop, los cultores han encontrado un medio para repensar los lugares que la cultura hegemónica les ha asignado, así como las posibilidades de cambio a los órdenes establecidos. A través de la participación en la cultura, los hoperos han redefinido no solo la función de la cultura en la vida cotidiana sino también el lugar de lo político en la cultura.

Siendo las prácticas culturales de todos los días un terreno para la práctica política (Álvarez, Dagnino y Escobar: 1998: 3), me interesa indagar los fundamentos ontológicos que guían las subjetividades hoperas en Quito. Siguiendo lo puntualizado por los entrevistados, considero que los postulados sobre los que se basa la práctica son: 1) la búsqueda de auto-superación, auto-conocimiento y auto-gestión, frente a una puesta en duda de los valores aprehendidos en la escuela, la familia o el barrio; 2) una crítica social que se revela en los comportamientos y en las expresiones artísticas; y 3) una “devolución” y/o comunicación con la comunidad – barrio, grupo de amigos, jóvenes de la ciudad o de otras, etc. -, en eventos, talleres o programas sociales.

Al hablar de los primeros acercamientos al Hip Hop, los adeptos coinciden en que, más allá de una música y un estilo “novedoso”, encontraron una forma de expresión y un modo de vida que les dio valor y dignidad. La mayoría de los entrevistados son jóvenes que conocieron el Hip Hop entre mediados de los años '90 y principios del 2000, desde los medios de comunicación o por familiares que vivían en Estados Unidos. Sin saber mucho sobre la práctica, la música y el baile fueron las actividades que generaron mayor adhesión y agrupación. El barrio y el colegio fueron los espacios en donde se escucharon las primeras canciones, se formaron los primeros grupos y vínculos, que luego derivarían en las *crews* o colectivos de cultores.

Para mí el Hip Hop es vida, es mi vida. Muchas de las veces cuando me sentía mal o estaba en alguna cuestión, en algún problema, fue quien me sacó adelante

(...) Toda tu inconformidad tú la podías decir libremente, entonces esa libertad de expresión fue también lo que más me llamó la atención. Poderte expresar, desahogarte de lo que tú quieras... Sí es que estabas cabreado, rapeabas cabreado, te inspirabas en una cosa así, estabas feliz lo mismo. Entonces fueron las distintas notas que podías hacer. Y más que nada era una nota súper económica, para hacer rap no necesitas tener una banda, básicamente (...) Entonces, tenías para hacer... no necesitabas mucho para poder salir (EseMismo, 2015, entrevista).

Muchos de los cultores sostienen que el Hip Hop ha sido la práctica que los ha mantenido “a salvo” en el barrio, fundamentalmente, aquellos que han crecido en sectores segregados y/o no favorecidos de la ciudad de Quito. Al indagar sobre los sentidos que la práctica ha adquirido en la vida de los adeptos, la idea del Hip Hop como “refugio” ha sido expresada más de una vez.

... y yo como que busqué mi refugio en la calle, eso es lo que encontré en el Hip Hop, o sea el refugio que necesitaba (...) Entonces como que el Hip Hop canalizó toda esta energía, esta furia, esta rabia que es como que dices ‘¿por qué es así la vida? (...) es como que el Hip Hop sí te ayuda a canalizar toda esta energía (Bow, 2015, entrevista).

Como una “salida” o “palanca”, la práctica se presenta como una vía económica y disponible para la expresión artística, ante las escasas posibilidades socio-económicas. Para bailar y/o rapear no hacen falta mayores recursos monetarios; pero sí dedicación y ensayo. Frente a la vida que el barrio les brinda, el Hip Hop aparece como una posibilidad de expresión “sana”, una actividad 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 hopero del centro de Quito en uno de nuestros encuentros (Diario de campo, 2015).

Desde los primeros momentos, la práctica se significó estrechamente vinculada a pandillas, consumo, tráfico de drogas, violencia y delincuencia juvenil. Lo cierto es que todas estas historias componen no solo el entorno de muchos de los cultores quiteños, sino que también forman parte de la idiosincrasia del Hip Hop local. Algunos de los referentes de la práctica atravesaron situaciones complicadas, en donde la cárcel ha sido el destino final; otros, han muerto. Uno de los casos más renombrados es el de Supremo de Strategia, quien actualmente es una inspiración para muchos jóvenes del centro de Quito. Asesinado luego de un concierto por motivos desconocidos, el crimen se

encuentra impune. Como una colega me dijo, al conversar sobre las vivencias del Hip Hop y su gente: “el barrio cobija, pero también mata” (Diario de campo, 2015)<sup>29</sup>.

Los vínculos con las pandillas es un tema recurrente a la hora de hablar de los grupos de Hip Hop en Quito. Si bien, los primeros esfuerzos organizativos estuvieron destinados a marcar la diferencia con las agrupaciones pandilleras, como expondré más adelante en este capítulo, algunos de los hoperos reconocen que esas relaciones fueron fundamentales para el establecimiento de la práctica en la ciudad. Los pandilleros fueron los que trajeron de Estados Unidos – antes de que empiece a circular por el mercado – mucha de la música y la ropa que compuso el estilo que caracterizó al Hip Hop quiteño. Ellos fueron también los que pautaron el modo de estar en el barrio... “Si es que no estabas con ellos no estabas con nadie” (Disfraz, 2015, entrevista).

Al igual que en los Estados Unidos, la práctica de las distintas manifestaciones del Hip Hop fueron los elementos que marcaron la diferencia entre aquellos dedicados a “cultivar” su arte y los que realizaban actividades criminales (Chang, 2014). Ante la opción de robar, drogarse, formar parte de una pandilla o una mafia, el Hip Hop es para los adeptos quiteños una “salvación”. La historia de EseMismo, contada al inicio de este capítulo, es la historia de muchos jóvenes que encontraron en el *breakdance*, el rap o el grafiti, formas de expresar el descontento, la rabia y la furia. Como me dijo uno de los cultores: “del Hip Hop nos agarramos para salir de la calle” (Bow, 2015, entrevista).

Las “batallas” o competencias cumplen un rol fundamental en esta tarea. Las destrezas y los aprendizajes se ponen a prueba en la calle o sobre una tarima. Las batallas de *breakdance*, *freestyle* o *beatmakers*<sup>30</sup>, organizadas por los mismos hoperos, no solo sirven para que “avance” la cultura, sino para que cada cultor se esfuerce por superarse a sí mismo. Esto se reconoce como el costado más “salvaje” del Hip Hop, asociado a la supervivencia en ambientes hostiles, como la calle o el barrio.

El Hip Hop va más allá de la política, me entiendes. Hay un Hip Hop bien salvaje que (...) es una onda más instintiva... y viene de las batallas (...) es una nota más espiritual porque te eleva a otro raciocinio, te eleva a otra dimensión, ¿me entiendes? A otra percepción de la vida donde tienes esa nota del conocimiento,

---

<sup>29</sup> Esta hermosa frase se la debo a mi colega y amiga Luz Estrella, quien me ha acompañado a San Roque en más de una oportunidad para realizar un registro audiovisual para los cultores.

<sup>30</sup> Se llama *beatmakers* a los productores musicales que confeccionan *beats* – ritmos – sobre el que, generalmente, canta o improvisa un rapero.

del buscar y fortalecerte (...) tratar de ir más allá que toda la gente que te ha hecho a un lado, ¿me entiendes? Eso podría yo ver del Hip Hop que le inyecta a la gente. Porque acá en Ecuador, como te digo, cuando todo era alcoholismo y drogadicción, la gente estaba perdida en disputas callejeras, apareció ya esta nota del Hip Hop como ya poder hacer algo, de juntarnos, hacer un concierto, a ver qué tal nos vas (...) Esa huevada fue loquísima, cambio nuestra forma de ver la vida (Motamix, 2015, entrevista).

El Hip Hop presenta la posibilidad para muchos jóvenes de “hacer algo”, de expresarse, de buscar “tener una mejor vida” frente al destino que la sociedad tiene programado para ellos. La práctica de estas manifestaciones artísticas conlleva, según los cultores, un proceso de autoconocimiento y superación personal que implica una búsqueda y un cuestionamiento de lo propio. Es preferible que las debilidades y flaquezas sean reconocidas por uno mismo, antes que sean usadas por otros en una competencia. Aquí se enuncian desde problemáticas familiares o vividas en el barrio hasta reflexiones sobre la pertenencia étnica y los mandatos socio-raciales de la ciudad.

Cuando te digan “longo”, no te avergüences (...) los colonizadores dijeron que cuando te decían esa palabra era un insulto, que tenías que agachar tu cabeza... “¿mande?”, todo el mundo cuando le dices algo, te dice “¿mande?”, ¿mande, qué? (se ríe) (Disfraz, 2015, entrevista).

Identificarse como hiphopero también implica conocer sobre la historia de la cultura en Estados Unidos. La vinculación de la práctica a la lucha contra la discriminación racial y a favor de los derechos civiles es reivindicada por los cultores quiteños como “la esencia” y los “principios” del Hip Hop global. Reconocida como “cultura de protesta” o “cultura de atrás”, se rescata el potencial expresivo del cantar, pintar o bailar como exteriorizaciones del descontento social. El rap, el *breakdance* o el grafiti son “armas” con las cuales disparar ideas y sentimientos o “dejar marcas” en la ciudad. Esta representación se equipara con aquella que concibe a un hopero como un “guerrero” que le hace frente a las dificultades que la vida le depara (Diario de campo, 2015).

Ahora bien, ¿cómo pensar los componentes reflexivos y expresivos de las subjetividades *hiphoppers* en relación con las estructuras sociales en las que se desarrollan? Maristella Svampa (2000) analiza los elementos subjetivos como resultados, devenidos en el individuo contemporáneo, de las nuevas relaciones entre estructura y acción. Para la autora, el “distanciamiento” del individuo frente a las

estructuras – ya sea interpretado como un proceso de individuación o de decaimiento de los “soportes” históricos –, subraya la necesidad de “repensar las nuevas dimensiones que adquieren los procesos de socialización en las sociedades contemporáneas” (Svampa, 2000: 10-14).

Las fuertes objeciones a los aglutinantes sociales tradicionales, vividas en Quito hacia fines de los '90 y principios del 2000, suscitaron un contexto propicio para que muchos jóvenes encuentren en el Hip Hop los fundamentos-guías de sus existencias. “La identidad no aparece más como un dato”, sino “como una pregunta, un cuestionamiento” (Svampa, 2000: 13). El individuo que reflexiona y expresa a través del Hip Hop es un sujeto que redefine su lugar en la sociedad, sabiéndose producto de un contexto histórico determinado, a la vez que agente de su destino. Por eso, los hoperos quiteños remarcan que, a pesar de que prevalecen tendencias que exaltan el individualismo y el exitismo – con gran éxito comercial –, la práctica en la ciudad ha logrado desarrollar un carácter colectivo y comunitario.

La búsqueda personal adquiere sentido cuando se comunica. La expresión de vivencias e ideas a través de la práctica, no solo pretende “sacar fuera” los sentimientos personales, sino que se busca “abrir cabezas”. Para los hiphoperos es importante el destino social que se le da al “mensaje” de sus canciones o grafitis. Sin embargo, recalcan que más allá del impacto que puedan generar en el público, es fundamental vivir con base en los valores sostenidos como ejes de existencias. El arte no está allí solo para expresar-se, sino fundamentalmente para transformar-se.

“Canalizar las energías” en prácticas artísticas es vivido por los hoperos quiteños como un logro personal avalado por la comunidad o colectivo. El haber conseguido “hacer algo” a pesar de las pocas oportunidades educativas y/o de los escasos recursos disponibles, es lo que celebran los cultores en sus encuentros. Ya sea en la calle, los eventos, conciertos, talleres o en las fiestas, los jóvenes se reúnen para “demostrar” sus capacidades. Si bien es importante exhibir el “estilo” personal en las “batallas”, también lo es el compartir con los “panas” lo conseguido. Es aquí donde el cambio subjetivo se manifiesta y multiplica, donde los logros individuales adquieren sentidos sociales. Este *feedback* con la comunidad Hip Hop es fundamental para los cultores.

Las fiestas, los conciertos y la esquina son los espacios de sociabilización del Hip Hop en Quito, en donde se exponen los sentidos que fundamentan la práctica. En

todo encuentro de *hiphoppers* se celebra lo que se ha conseguido, artística y culturalmente, y se exhibe ante la comunidad. Es por eso que muchos de los conciertos duran todo el día. Todos y cada uno de los participantes demuestran, a través del baile, el rap o el grafiti, el esfuerzo personal implicado y los sentidos compartidos. La concepción de Arendt sobre la política, entendida como el espacio público creado “entre” los sujetos (Arendt en Tapia, 2012: 9) se “hace carne” en los hoperos quiteños, quienes en cada encuentro co-crean los postulados que guían sus existencias.

A diferencia de la visión “setentista” de la política, que considera las fiestas como un “obstáculo” para la organización revolucionaria, los hoperos de Quito desarrollaron un sentido de lo político que no se encuentra dissociado de las fiestas y los encuentros lúdicos. El *underground* es el espacio en donde se teje una trama subterránea de encuentros, conciertos, festivales y eventos, que reconstituyen la sociabilidad que se reclama en crisis (Jacoby, 2011: 19, 20). La música y el baile juegan un rol fundamental, no solo como medios expresivos, sino por sus capacidades para alterar el “mundo vital” de quienes la escuchan, ejecutan o interpretan (DeNora, 2004). Siendo estas reuniones parte de la vida cotidiana de los cultores, asumo que la música juega un rol político en las celebraciones de la práctica, donde el cuerpo aparece como representación y vehículo de la transformación subjetiva que se promueve.

### **Lo político/organizativo de la práctica cultural del Hip Hop**

Para el grupo de estudio de CLACSO, encargado de investigar sobre las prácticas políticas de las juventudes contemporáneas, es necesario trascender las visiones que polarizan las relaciones entre juventud y política. Encuentran que el desarrollo de experiencias de participación, organización y producción desde jóvenes en América Latina y el Caribe, ha estado signado por “al menos dos dimensiones reiteradas”. Una es la participación en los denominados movimientos sociales y la otra, es aquella que genera experiencias de organización a partir de la producción en prácticas culturales (Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 25, 26).

Las dos primeras organizaciones de Hip Hop en Quito tuvieron como epicentro el norte y el sur de la ciudad, respectivamente. Para los cultores, la Comunidad Hip Hop y Lado Sur: 1) fortalecieron la conciencia de los *hiphoppers* locales, al valorizar la cultura como factor aglutinante de los jóvenes de la ciudad; 2) posibilitaron relaciones



con otros actores sociales – culturas juveniles, movimientos sociales urbanos o actores institucionales, gubernamentales y no gubernamentales – que coadyuvaron a la consolidación de un movimiento social en torno al Hip Hop; y 3) plantearon las primeras políticas culturales del movimiento quiteño, buscando posicionar al Hip Hop como práctica artística y no como “música de delincuentes” (Diario de campo, 2015).

Con características distintas, estas dos experiencias marcaron un antecedente en relación con ciertas líneas de organización y participación, pautando “el camino a seguir” por los colectivos que las precedieron. En este sentido, las prácticas generadas funcionaron como eventos, entendidos “como el espacio y el tiempo en que se gestan formas de participación y práctica política que tendrán resonancias en situaciones posteriores” (Borges, 2003 en Alvarado, Borelli y Vommaro, 2012: 66, 67).

A continuación presentaré brevemente algunas de las características y acciones realizadas por la Comunidad Hip Hop Ecuador y la Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur, para luego acercarme a los sentidos puestos en juego desde los colectivos culturales en Quito, en los últimos diez años.

#### *Comunidad Hip Hop Ecuador: la primera experiencia organizativa*

*La Comunidad Hip Hop nace porque había ya un movimiento, en el 2001, 2002, 2003... se percibía que había ya más gente rapeando, haciendo grafitis... Agrupémonos más, veamos qué podemos hacer, no pensábamos como agrupación, sino más bien como un grupo de personas*  
(Disfraz, 2015, entrevista).

La Comunidad Hip Hop Ecuador se conforma en el año 2004 como una organización cultural auto-gestionada, que busca impulsar y valorizar la cultura Hip Hop en Quito, a la vez que frenar las agresiones y contiendas entre dos *crews* de la ciudad: la Quito Mafia y Equinoccio Flow. Aunque no se logró este objetivo, la Comunidad asentó la necesidad, entre los *hoperos*, de organizarse para “unificar el movimiento” y gestionar eventos a favor de la cultura Hip Hop local (Diario de campo, 2015).

Aglutinando adeptos, principalmente, de la zona norte de Quito – aunque también participaron del sur y del centro –, llegaron a ser entre 50 y 60 miembros: la

mayoría hombres jóvenes, mestizos, de sectores medios y universitarios (Burneo, 2008: 74). Los espacios de encuentro y reunión oscilaban entre la pista de *skate* del Parque de La Carolina, la Sexta, el Parque Inglés, en el barrio de San Carlos y las viviendas particulares de algunos de los miembros.

Guiados por los principios de organización de la Zulu Nation, supieron establecer estatutos y reglamentos que pautaron el funcionamiento interno del colectivo (Motamix, 2015, entrevista). Sin obtener – por decisión propia – reconocimiento legal, los hoperos quisieron hacer de la Comunidad “algo serio”. Por ello, realizaron registros en actas de cada encuentro y/o reunión e implementaron mecanismos de lealtad, como la firma de un juramento de compromiso al momento de ingresar al colectivo (Psicosis, 2015, entrevista).

Aunque, en un primer momento, buscaron replicar una estructura jerárquica, similar a una empresa y/o institución pública – con presidente, secretarios, tesoreros, etc. –, hacia los últimos años, se examinaron modos de conducción más horizontales. Los mecanismos de participación se concibieron, desde un principio, democráticos, utilizando la votación a la hora de decidir actividades o posicionamientos. Pusieron en práctica “el micrófono de la verdad”, para pautar los tiempos de los oradores en las asambleas o debates, con la intención de fomentar el respeto (Diario de campo, 2015).

En un documental publicado en internet se exponen los propósitos políticos de la Comunidad: 1) des-estigmatizar al Hip Hop frente a la sociedad ecuatoriana en su conjunto; y 2) demostrar al Alcalde de Quito – Paco Moncayo en ese momento –, que los hoperos son artistas y que, como tales, necesitan “apoyos” de las instituciones gubernamentales. La creciente presencia de la cultura en la ciudad justifica este pedido. El reclamo es por financiamiento y espacios para las actividades del Hip Hop: se pide inclusión e institucionalización (Comunidad Hip Hop Ecuador, 2005).

[Queremos] dar una buena idea de lo que es el Hip Hop, una cultura de cuatro elementos, que cada elemento es importante. Nosotros representamos a cada uno de esos elementos, y creemos que es una necesidad para todos que nos apoyen las identidades, porque cada vez hay más gente que se nos une, cada vez seguimos creciendo y vamos a seguir creciendo. Entonces por eso estamos buscando apoyo de entidades también... (Comunidad Hip Hop Ecuador, 2005).

Es a través de la Comunidad que se establece como posibilidad la opción de reunirse “con tus amigos y hacer algo” (Motamix, 2015, entrevista). De manera auto-gestionada – con muy poca “ayuda” de las instituciones hasta el 2007 – la Comunidad organiza el primer “Foro Nacional de Hip Hop”, y el primer, segundo y tercer “Concurso Nacional de Grafiti”. Es aquí en donde se comienzan a explorar las ideas y acciones que presentan al arte como una herramienta social para la gestión cultural, a la vez que se crean espacios para la reflexión de la propia cultura.

Desde la Comunidad se tejieron vínculos con organizaciones de Hip Hop de Cuba, Venezuela y Bolivia, que ayudaron a posicionar políticamente la práctica. Las conexiones con Hip Hop Revolución de Caracas, en el 2005, propiciaron sentidos que ubicaron al Hip Hop como un “arma” cultural de los pueblos frente al imperialismo y la guerra de Estados Unidos. El 18 de marzo del 2006, la Comunidad organizó el primer festival “Hip Hop contra el Imperio”, con una gran convocatoria frente a la embajada norteamericana en Quito<sup>31</sup>. Recordado como un acontecimiento “épico” para el movimiento local, el evento evidencia las posibilidades de incidencia política y la capacidad de denuncia y/o crítica social de la práctica (Sapín, 2014, entrevista).

Estos pronunciamientos relacionaron a la Comunidad con agrupaciones políticas y movimientos sociales de la ciudad. Una de estas alianzas es la de la Casa Puka Yana, un colectivo político, de corta vida, conformado por la CONAIE, asambleas barriales, Indi Media Ecuador, Quito Raymi, Diabluma, colectivos punks y el colectivo Hip Hop. Funcionando con el aporte de todas las organizaciones, la Comunidad organizó los “Viernes de Hip Hop” y el “Cine Hip Hop”, entre otros eventos (Sapín, 2014, entrevista; Psicosis, 2015, entrevista). Estas experiencias organizacionales moldearon no solo las posturas políticas de muchos de los que participaron en la Comunidad, sino que también aportaron a que el Hip Hop quiteño se perciba potencialmente político.

Así, la Comunidad es concebida por sus cultores como un espacio: 1) de estudio e investigación – para componer canciones con temáticas específicas, por ejemplo sobre el ALCA o la Guerra de Irak; 2) de exploración organizacional y política; y 3)

---

<sup>31</sup> La fecha escogida hace referencia al 18 de marzo del 2003, día en el que Estados Unidos invadió Irak. Iniciada como propuesta desde Venezuela, se realizaron conciertos y foros en Estados Unidos, España, Costa Rica, Colombia, Cuba, Brasil, Bolivia y Ecuador. En Quito, este evento fue gestionado por la Comunidad hasta el 2009; luego estuvo a cargo de diferentes agrupaciones que lo realizaron de forma discontinúa. La Comunidad editó tres volúmenes del disco “Hip Hop contra el Imperio”, recopilando canciones de artistas quiteños que participaron en los conciertos (Sapín, 2014, entrevista).

catalizador de sentidos organizacionales, contribuyendo a que la práctica sea vista “con buenos ojos” por las instituciones y la sociedad en general. La Comunidad fue fundamental para que los adeptos quiteños dejen de ser considerados “pataletas” o “patas sucias” y devengan hiphoperos, gestores de su propia cultura.

Sin embargo, la poca experiencia y la falta de una postura política delimitada, provocó numerosas tensiones tanto dentro como fuera de la agrupación. Con rupturas, quiebres y peleas, la Comunidad se mantuvo vigente hasta el 2009. En este sentido, el colectivo asentó no solo un antecedente en la organización y gestión de la cultura, sino que también pautó lineamientos de cómo, y en torno a qué, se desplegarían las disputas entre los cultores.

Si por un lado, las relaciones inauguradas con las instituciones gubernamentales son vistas como el punto de inflexión a partir del cual los colectivos y/o *crews* de hiphoperos comenzaron a ser tenidos en cuenta como una cultura joven “alternativa”, es también el momento bisagra en el que las “broncas” al interior de la agrupación se acentúan. La Comunidad Hip Hop inicia estas vinculaciones en el 2007 con el “III Concurso Nacional de Grafiti”, consiguiendo apoyo municipal. Margarita Carranco aparece como una figura clave – “sensible” a las problemáticas juveniles – para dicho enlace (El Parce, 2014, entrevista).

De ahí en más, las relaciones con actores gubernamentales y no gubernamentales se multiplicaron. Un evento recordado por los miembros de la Comunidad es el de Arianna Puello<sup>32</sup> en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, en el 2008. El concierto se dio en el marco del festival “Mujeres Hip Hop”, que buscó reivindicar los derechos de la mujer dentro y fuera de la escena. El proyecto, ideado por las mujeres de la Comunidad, logró una amplia visibilidad “con un mensaje positivo en contra de la violencia de género” (El Parce, 2014, entrevista). “Fue un evento impresionante, o sea vinieron unas 2000 personas y fue a lo bestia” (Psicosis, 2015, entrevista). La realización se hizo con el apoyo económico del Ministerio de Cultura – ganaron fondos concursables – y de UNIFEM Región Andina, de ONU Mujeres. A pesar de ser un “logro” de la Comunidad, paradójicamente, fue la última actividad realizada por la organización.

---

<sup>32</sup> Mc y artista dominicana que logra una fuerte popularidad en toda América de habla hispana.

Este evento evidenció, por un lado, la importancia que el Hip Hop adquiriría para las instituciones a la hora de realizar actividades de “concientización” juvenil sobre distintas problemáticas sociales. Por otro lado, reveló a los hoperos las posibilidades abiertas con la gestión cultural, principalmente en la organización de eventos y conciertos financiados. Disuelta la Comunidad, muchos de estos trabajos fueron realizados por la asociación civil Corporación Hip Hop Sumak Kausai y el colectivo cultural Galpón Urbano, conformado por jóvenes que habían participado en la organización. Para ellos, la Comunidad fue la “universidad” en la que se formaron como gestores culturales (Psicosis, 2015, entrevista).

#### *Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur: “el sur también existe”*

Al hablar sobre las organizaciones en Quito, esta agrupación es nombrada como una de las precursoras en la gestión cultural del Hip Hop en la ciudad. Nació en el 2006 en la Tribuna del Sur, en el Pintado, luego de varias reuniones que congregaban entre 100 y 150 jóvenes. La intención primera era “reunirse para hacer algo” y de esos encuentros surgió la idea de grabar un compilado que recoja las canciones de los grupos de la zona. Se realizaron cinco discos que fueron grabados, masterizados y publicitados por el colectivo. “... nosotros lo que hicimos fue eso, visibilizar el trabajo de toda la gente. Entonces claro, la gente nos apoyó. Toda la gente se interesó. Y eso fue la pauta para que nos organizáramos” (Rafer, 2015, entrevista).

Algunos de los que condujeron el proceso de esta organización habían vivido la experiencia de la Comunidad Hip Hop. Ese impulso y la certeza de una identidad diferencial, espacial y de clase, de los jóvenes en las “espaldas del Panecillo”<sup>33</sup>, los llevó a conformar un colectivo para visibilizar y gestionar la escena en el sur. Según Burneo (2008: 87), el Hip Hop en el sur replicó las contiendas históricas que dividen simbólicamente a la ciudad en norte y sur.

... la realidad de la vida del sur, a la realidad de la vida de los “chamos” de allá [del norte, en referencia a la Comunidad] era muy distinta. Allá yo me topaba con jóvenes que eran raperos pero no tenían necesidades, o sea, eran hijos de gente de dinero pero les gustaba el rap, entonces tampoco les discriminábamos, querían

---

<sup>33</sup> Esta es una metáfora de uso corriente para referirse a las personas o a los espacios urbanos del sur de la ciudad; al sur de la Virgen del Panecillo – ubicada en el centro histórico de Quito –.

ayudar (...) Pero siempre hubo esa diferencia social, es la historia del sur y el norte que hubo toda la vida. Allá son los añiados y acá son los pobres, el gueto (Rafer, 2015, entrevista).

Lado Sur se conformó como un colectivo auto-gestionado que, más allá de buscar visibilizar a los raperos del sur, pretendió resaltar la “cultura Hip Hop en sí”. A diferencia de la Comunidad, que tuvo “un costado más político”, Lado Sur se presenta como una organización “más de barrio, más de gueto” (Disfraz, 2015, entrevista). Así, el colectivo buscó conocer en profundidad la cultura Hip Hop con el fin de fortalecer y hacer crecer la escena a través de conciertos y eventos. “Solo somos Hip Hop y el Hip Hop es así, mete bulla, mete baile y ya (...) Para nosotros es más revolucionario hacer un concierto súper fuerte que estar ahí en un tema específico” (Rafer, 2015, entrevista).

Uno de los aspectos más definitorios del colectivo, según quienes participaron de la experiencia, fue la posibilidad de apropiarse de un espacio público, consolidándolo como un recinto Hip Hop en la ciudad. La “Casa del Gato Tieso”<sup>34</sup>, un depósito abandonado en la plaza colindante a la Tribuna del Sur, fue tomada con el propósito de cumplir un sueño: tener un lugar propio donde desarrollar la práctica y promoverla (Disfraz, 2015, entrevista). La ocupación fue paulatina, primero pintaron las paredes externas de la Casa y luego consiguieron las llaves para ingresar<sup>35</sup>. Fue a través del grafiti que los jóvenes empezaron a “marcar” la plaza, recuperándola del abandono que recaía sobre el espacio. Luego, una vez dentro, la limpiaron, le pusieron piso e hicieron refacciones. La mayoría de los vecinos del barrio celebró el ingreso de los jóvenes a ese depósito, como vía o medio para “darle vida” a la “boca de lobo” que era ese lugar. Ante la presencia de *yonkies* y criminales, los hiphoperos fueron bien vistos.

Barrimos, trapeamos, redecoramos, pintamos, trajimos lo que no nos servía y lo que nos servía de nuestras casas y lo montamos ahí: sillones, cojines, alfombras, una mesa de ping-pong, llevábamos nuestras pesas y cosas así, típicos de *guaguas* cuando tienen su casa del árbol (...) Y cuando no estábamos en la casa, estábamos jugando básquet, planeando lo que queríamos hacer, soñando más que todo (Disfraz, 2015, entrevista).

---

<sup>34</sup> Al momento de ingresar a la Casa, encontraron un gato disecado, de allí el nombre (Burneo, 2008).

<sup>35</sup> Estas llaves estaban en manos de una señora del barrio que tenía una asociación de vecinos. En un primer momento lo compartieron y luego – debido a que la señora era madre de un hiphopero del grupo – consiguieron que les cedan el lugar (Rafer, 2015, entrevista).

El uso del espacio público es planteado como un “derecho ganado” por los jóvenes del barrio, quienes se vieron en la necesidad de buscar un apoyo legal para sostenerlo. La recuperación de la Casa llevó al grupo a plantearse la posibilidad de convertirse en una asociación cultural, principalmente para conseguir los permisos de usufructo del lugar y para acceder a las convocatorias que comenzaban a abrirse hacia la escena hopera. Reconocidos como Centro Juvenil Lado Sur, se creó la Asociación Cultural Lado Sur, registrados en el Ministerio de Cultura del Ecuador.

Ser una organización ya te permite acceder a algunas cosas. Entonces ya no eres solo una persona que pide una cosa, sino eres una organización que necesita de un medidor de agua, de luz, de un convenio para utilizar, de los permisos del concierto. Entonces ya cuando íbamos a pedir un permiso no decíamos ‘yo soy Raúl García, necesito esto’. ‘Yo soy de la Organización Lado Sur, trabajamos con jóvenes, necesitamos esto’. Y es mucho más fuerte... (Rafer, 2015, entrevista).

La legalización del grupo trajo muchos cambios para la organización. Me parece un punto importante el remarcado por el actor: solo a partir de ese reconocimiento el colectivo consiguió gestionar espacios, eventos y acceder a convocatorias para financiamientos. El ciudadano sin un respaldo grupal es, muchas veces, impotente. Esto ha sido aprehendido por los jóvenes en la gestión de su cultura.

Con el propósito de obtener fondos, el colectivo tuvo que “golpear un montón de puertas”, aprender a manejarse con las autoridades y conocer las líneas de mandos de las secretarías y ministerios. Cartas, recomendaciones, certificaciones, llamadas, esperas... Todos los artilugios legales fueron puestos en práctica para que se consideren las peticiones y los requerimientos de los jóvenes del sur. Ellos, en el camino, también aprendieron que era legítimo reclamar por espacios y auspicios para el desarrollo de sus prácticas culturales: “... porque legalmente es nuestro derecho constitucional que tengamos fondos para hacer actividades como las nuestras” (Rafer, 2015, entrevista).

Del interés casi nulo de los inicios y el rechazo reiterado de los proyectos, el colectivo logró hacerse escuchar. Aunque las relaciones con las instituciones fueron difíciles al comienzo, la experiencia obtenida y la insistencia dieron sus frutos. Lado Sur se vinculó con diferentes organismos gubernamentales y no gubernamentales, quienes apoyaron distintas iniciativas culturales, principalmente conciertos, talleres y concursos. Ejemplos de ello son la cuarta edición del “Festival Internacional de Hip Hop”, en el

2010, donde se presentó el rapero Kurtis Blow de Nueva York, y la séptima edición, en el 2013, con Chip Fu de Brooklyn. Ambos conciertos representan, para Lado Sur, un triunfo de la escena hopera quiteña, que por medio de la gestión de los recursos del Estado ofrece a los jóvenes la posibilidad única de ver artistas referentes en el Ecuador.

La asociación supo conseguir, durante la administración de Barrera, un lugar en las agendas municipales para debatir temáticas referidas a juventudes en general, culturas urbanas y Hip Hop en particular. Las conexiones con el concejal Freddy Heredia, si bien les permitió la concreción de ciertos proyectos, les reafirmó la fragilidad de esas relaciones, a la vez que el puesto subordinado del Hip Hop en las políticas culturales. Envueltos en un escándalo mediático fueron responsabilizados, por el movimiento Hip Hop, de la aprobación de la Ordenanza 332, artículo 104, numeral 7, que sanciona al grafiti y reprime a los grafiteros<sup>36</sup>. Aduciendo “trucos políticos”, Lado Sur sostiene que fueron utilizados con fines publicitarios y estrategias electoralistas.

Más allá de las diferencias, los hoperos reconocen que esta experiencia organizativa ha fortalecido la escena local. Muchas organizaciones se han inspirado en lo sucedido en el sur, principalmente en lo que respecta a la posibilidad de gestionar un espacio propio para las actividades del grupo. Esto ha sido el motor de las agrupaciones quiteñas, aunque no se han podido concretar en la mayoría de los casos por diferentes razones. Otro de los puntos que resaltan los cultores al hablar sobre Lado Sur es el cuidado o cautela que deben tener al trabajar con instituciones gubernamentales. Los objetivos que persiguen las autoridades distan de los propósitos de los colectivos de Hip Hop. Esto ha sido dicho y vivido más de una vez (Diario de campo, 2014; 2015).

Actualmente, Lado Sur no se encuentra realizando actividades regulares. Más allá de algunos encuentros o ferias en “La Casa del Gato Tieso”, no se presentaron convocatorias ni a concursos para obtener recursos. El último concierto organizado fue el de Chip Fu en el 2013 en la Tribuna. Luego de ese evento, la Asociación se disgregó

---

<sup>36</sup> Esta ordenanza fue puesta en circulación en junio del 2013, por medio de la Unidad de Investigaciones y Medio Ambiente de la Policía Metropolitana, en coordinación con la Agencia Metropolitana de Control (Agencia Pública de Noticias de Quito, 2013). Fue un escándalo porque, un tiempo antes, habían sido publicadas, en distintos medios gráficos, unas fotografías del Alcalde dándole la mano a un hiphopero, luego de haber firmado un acuerdo de “convivencia” entre ambas facciones. El mismo establecía los lugares autorizados para grafitear, comprometiéndose el Municipio a fomentar la cultura, con auspicios, talleres y espacios (El Telégrafo, 2011). De la Ordenanza no se habló en ningún momento (Rafer, 2015, entrevista).



momentáneamente. Muchos de los que participaban viajaron, algunos fueron padres y otros están trabajando en distintos proyectos. La Casa sigue siendo de Lado Sur, que pretende cumplir diez años de ocupación para que el espacio sea legalmente cedido a la Asociación. Como puntualizó uno de sus miembros: “nosotros la hemos defendido [a La Casa] como algo para los jóvenes, porque no existen [espacios], y menos aún para la cultura Hip Hop” (Rafer, 2015, entrevista).

### **La organización como un derecho ciudadano**

A partir de las experiencias organizativas de la Comunidad Hip Hop Ecuador y de la Asociación Cultural Juvenil Hip Hop Lado Sur se han desplegado, en los últimos años, una enorme cantidad de organizaciones en Quito. Aunque no hay datos exactos, se estima que para el año 2011 había 150 agrupaciones (El Telégrafo, 2011). Con distintos niveles de convocatoria y capacidad de gestión, muchos de los colectivos se mantienen en el tiempo, pero muchos otros se desarman para dar lugar a nuevas agrupaciones. Debido a esto y al hecho de que son muy pocos los colectivos reconocidos institucionalmente, es muy difícil el registro exacto de su número.

En relación con lo observado en campo, encuentro que los grupos de cultores podrían clasificarse en tres tipos: 1) las *crews* o colectivos de artistas, a los que los une un propósito cultural, resaltando el aporte a los cuatro elementos del Hip Hop: grafiti, rap, *dj* y *breakdance*, y/o al movimiento en su conjunto; 2) colectivos políticos, que buscan a través del Hip Hop realizar trabajos sociales y/o de base con jóvenes de sectores populares; y 3) colectivos de gestión o productoras, que elaboran proyectos para conseguir financiamientos específicos para realizar distintas actividades y/o eventos. Si bien algún colectivo puede identificarse más cerradamente con uno de los tipos de esta clasificación, lo cierto es que muchos de ellos combinan los tres aspectos.

La mayoría de las agrupaciones en Quito son organizaciones independientes, con miembros móviles y jerarquías establecidas en relación con el grado de incidencia y trabajo de quienes se asumen como líderes o conductores del grupo. A pesar de que en los últimos años han aumentado los apoyos y/o auspicios por parte de las instituciones estatales y privadas, para los entrevistados el movimiento se mantiene auto-gestionado y *underground*. Se resalta la vinculación de los colectivos con los espacios comunitarios de los barrios con la intención de incidir en el campo cultural de la ciudad.

... la gente lo está haciendo, gestionando su casa barrial o en un garaje, seguro porque es nato del Hip Hop, está inmerso en su lógica. Casi no necesitas nada, un parlante, una pista de cualquier artista que te bajas de internet y un micrófono. Entonces es tan fácil hacerlo, y además no hay recursos en la gran mayoría de gente que hace hip-hop, entonces están con una gran necesidad económica. Haces con lo que tienes (Sapín, 2014, entrevista).

Si en el plano individual se resalta la transformación subjetiva experimentada como un cambio en el “modo de vida” a raíz de la práctica del Hip Hop, al hablar sobre lo grupal se remarca:

1) El sentimiento de comunidad con personas que escuchan lo mismo que uno y comparten valores en cuanto a cómo debe vivirse la cultura. Para Svampa (2000), la subjetividad desarrollada en la práctica cultural es lo que une a los jóvenes en torno al consumo de una misma música, generando una “comunidad emocional” que los distancia de sus padres (Svampa, 2000: 147-148). La pertenencia a la comunidad Hip Hop, o más específicamente a un grupo particular, es para los cultores la base que sustenta la existencia de los colectivos, así como el crecimiento de la cultura.

El Hip Hop nos une a las diferentes formas de pensar o de expresarnos de cada uno, creo que es lo que nos hace de menos y nos da el respeto para tolerarnos entre nosotros mismos (...) dentro de la organización ha sido súper bacán porque tú te ves con personas que quieren lo mismo que tú, que escuchan lo mismo que tú. Entonces eso nos ha juntado hasta el día de hoy. Al menos en la *crew* que estamos y que seguimos ahí. O sea, porque el Hip Hop, más no es un estilo de música, sino que es una cultura en general (EseMismo, 2015, entrevista).

2) La necesidad de “hacer algo” con la práctica que provoque repercusiones en la escena hopera local y en la sociedad en general. Se organizan conciertos, eventos y talleres para potenciar las aptitudes y posibilidades del movimiento quiteño, así como trabajos sociales y de concientización en sectores poblacionales desfavorecidos económicamente y/o en situación de riesgo – por ejemplo: refugiados –. La organización constituye así el medio a través del cual los hiphoperos buscan salir del anonimato y de la inacción, logrando visibilizarse como un conglomerado de personas que comparten la misma cultura y “hacen algo” con ella.

Un cambio importante es el hecho de que, por un lado, como que se ha puesto de moda lo de los colectivos, pero no desde un punto de vista denigrante ni malo, sino en el que ya entiende la gente la necesidad de que hay que agruparse por algo más que simplemente vacilar en el barrio (...) empezarnos a organizar con objetivos claros, con metas (Factor, 2015, entrevista).

Para los entrevistados la posibilidad de agruparse y gestionar su propia cultura parte de la comprensión de que ésta se encuentra inserta en un contexto social que la influye y moldea. “Surge entendiendo que la política, la cultura, el arte, los deportes, las leyes están ligados y que el Hip Hop no debe estar desligado de eso, porque es parte de la sociedad y es parte de todo” (Factor, 2015, entrevista). Esta conciencia soporta la representación que aparece de forma reiterada en las entrevistas: quienes están haciendo y creando la cultura Hip Hop en Quito son ciudadanos con los mismos derechos que cualquier otro y por ello deben ser escuchados, respetados y tenidos en cuenta por las instituciones estatales.

La organización, creo, es justamente para poder surgir, para poder avanzar (...) Y también la otra cuestión era pelear por nuestros derechos, hacernos respetar. Porque nosotros, al igual que cualquier ciudadano, somos personas. Entonces eso era lo principal, hacernos notar que nosotros estamos aquí y que no somos lo que la gente se imagina que somos (...) nosotros queremos hacer un cambio positivo para la sociedad y poder salir adelante con el resto de personas (EseMismo, 2015, entrevista).

Con los colectivos culturales, los hiphoperos desarrollan un espacio de participación política desde el cual inmiscuirse en las problemáticas de la ciudad y disputar los dominios simbólicos asociados a la práctica (Hall, 1997: 1-3). La subjetividad se despliega en los colectivos culturales, encontrando su campo de acción y potenciación. Son las organizaciones las catalizadoras de la nueva etapa en la escena local, posibilitando la construcción de un sujeto colectivo – los *hiphoppers* – con capacidad de pensarse como partes de la ciudad e incidir en ella como sujetos ciudadanos (Tapia, 2012: 11).

La cultura se manifiesta política porque se concibe interactuando con distintas instituciones y actores sociales, con los cuales negocia y disputa no solo los sentidos que representan al Hip Hop, sino también los significados de qué es hacer política. Para Escobar (2008), los movimientos sociales producen “conceptos alternativos” en torno a

lo político que cuestionan los lugares tradicionales de participación asignados a la sociedad civil. Así, los colectivos hoperos quiteños construyen políticas culturales “alternativas” desde “escenarios públicos no gubernamentales o extra-institucionales” que contestan, refuerzan o discrepan con las políticas culturales institucionalizadas desde el Estado (Escobar, 2008).

El reclamo de ciudadanía de los jóvenes presenta una concepción democrática que supera ampliamente la lógica representativa del modelo político contemporáneo (Aguilera Ruiz, 2010: 96). Si la democracia neoliberal limita la participación ciudadana al voto cada cierto período de tiempo, los hoperos a través de sus organizaciones buscan hacer de lo cotidiano algo político. No solo sus canciones realizan una crítica social, sino que saben que reunirse a “hacer algo” con fines comunitarios es en sí una cuestión política. Los modos tradicionales de hacer política son cuestionados en las “acciones concretas” de los colectivos culturales (Álvarez, Dagnino y Escobar: 1998: 6).

El Hip Hop desde nuestra forma de ver siempre ha tenido un contexto político... hacer política en sí es, no necesariamente politiquería como lo ve la gente, estar ahí como los gobernantes, mandatos y todo eso, hacer política es una reunión con jóvenes que piensan construir algo. Estas haciendo política al final de cuentas también (Psicosis, 2015, entrevista).

La concepción de política presentada por los cultores para concebir sus prácticas hace eco con el concepto de lo político de Grüner (2005: 77), entendido como “la plena participación comunitaria del acto fundacional” de lo social. La idea de la agrupación de ciudadanos como un hecho político es comprendida en oposición a la noción de política representacional aprehendida: la del Estado, sus gobernantes y aparatos. Ésta se percibe “politiquería”, en tanto se representa como “degeneración de la política”, en el sentido de un “aprovechamiento egoísta del poder o de la posición pública para fines de simple vanidad o enriquecimiento” (Borja, s/f). Pensar lo político desde el Hip Hop implica para sus adeptos cuestionar los sentidos inculcados socialmente:

... muchas veces el mismo sistema te dice que la política es mala, te hace creer que la política es lo peor que puede haber, cosas así. Entonces la gente piensa que el Hip Hop no tiene que mezclarse con la política, pero no se dan cuenta que ellos están haciendo política, que son parte de esto (...) nosotros estamos involucrados políticamente dentro de todos los procesos (EseMismo, 2015, entrevista).

Según los hoperos, la organización en asociaciones, *crews*, colectivos y productoras ha sido el paso necesario para que los reclamos sean escuchados y tenidos en cuenta por las instituciones estatales. Desde la Comunidad en adelante éste fue uno de los objetivos perseguidos por los colectivos. En los últimos diez años se realizaron marchas y protestas exigiendo a las autoridades ser tratados como artistas, demandando más espacios y financiamientos para el Hip Hop (El Parce, 2014, entrevista; Sapín, 2014, entrevista). Este es uno de los mecanismos más utilizados por los cultores para solicitar el “cumplimiento de sus derechos” ciudadanos. Otro es la participación en fondos concursables, presentados por las dependencias culturales de la nación y municipales (Rafer, 2015, entrevista).

Nosotros tenemos que buscar la manera de ver cómo el Estado puede apoyarnos para mejorar la ciudad (...) Nos toca a nosotros, somos el pueblo quienes estamos en las dinámicas diarias y tenemos que buscar las maneras de hacerles ver al Estado cómo tienen que ellos manejar las cosas, porque en la calle se manejan de una forma distinta a como lo maneja en su oficina el burócrata que este ahí (Psicosis, 2015, entrevista).

El rol activo que los hoperos asumen como ciudadanos conlleva la tarea de “exigir” al Estado el cumplimiento de su papel como promotor cultural, al dar soporte y auspicio a las iniciativas de la sociedad civil. Entre las actividades de control ciudadano se incluye el “monitoreo de las acciones públicas” (Aguilera Ruiz, 2010: 95) y los procesos de negociación con los organismos estatales al organizar un evento y/o concierto.

La mayoría de cultores consideran legítimos los fondos concursables como mecanismos de incentivos estatales. Para ellos, la posibilidad de hacer uso en sus actividades de las arcas del Estado es un derecho constitucional que poseen como ciudadanos. Incluso, en la búsqueda de recursos, algunos colectivos han optado por constituirse como “personas jurídicas” u ONG, con la intención de acceder a “mayores provechos” a la hora de trabajar con las instituciones.

Claro, porque no es lo mismo llegar a hablar así como un joven de un barrio que quiere hacer un conciertito para sus amigos que decir “mira yo soy de una organización de Hip Hop que trabaja con la cultura, y yo sé que ustedes tienen plata y tienen que darnos para hacer algo (Rafer, 2015, entrevista).

Las relaciones crecientes con los organismos públicos ponen en entredicho la histórica lógica autogestionada y comunitaria de los colectivos de Hip Hop en Quito. A pesar de que la gran mayoría de organizaciones subsisten autónomamente con muy pocos recursos, las vinculaciones institucionales de algunas agrupaciones han provocado tensiones recurrentes y en aumento al interior del movimiento.

Las disputas entre los hoperos giran, principalmente, en torno a: 1) la participación o no en agendas de espectáculos institucionales que terminan beneficiando a los organismos estatales más que al movimiento, poniendo en evidencia quienes son los que tienen el poder de decidir cómo, dónde, cuándo y en qué condiciones se realiza un evento financiado. “Ponerte en contra de ellos no es lo más factible porque te vas a terminar enemistando y no te van a auspiciar nada. Porque al fin y al cabo son ellos los que mandan con el dinero y los auspicios” (Rafer, 2015, entrevista); y 2) a la distribución desigual de los recursos. Los hoperos aducen que son siempre los mismos a quienes se les otorgan los financiamientos, provocando entredichos y fragmentaciones entre las distintas agrupaciones. Se reclama un reparto territorializado en el norte, beneficiando a los colectivos culturales con más recursos, posibilidades y accesos educativos.

Estas tensiones se condicen con los concursos promulgados desde el Estado, principalmente a partir del nacimiento del Ministerio de Cultura en el 2007. Las convocatorias abiertas para festivales, ayudas y auspicios puntuales, instauraron una lógica en donde prima la búsqueda de financiamiento a través de proyectos concursables (Sapín, 2014, entrevista; Vizúete, 2015, entrevista). Es en este contexto en donde las disputas entre agrupaciones toman otra dimensión: no solo se discuten las diferentes maneras de concebir el Hip Hop, sino que se establece una clara contienda por el reconocimiento y los bienes disponibles ¿Quién accede a los recursos para la cultura? ¿Qué se necesita para recibir el apoyo de las instituciones?

Las fricciones dentro de la escena hoperá de Quito dejan claro que las luchas por la cultura no son solo a nivel de significados, sino que en tanto “prácticas reales” se dan dentro de “un proceso social material total” (Williams, 2009: 125). En este sentido, las disputas por los sentidos desplegados en la escena Hip Hop quiteña deben entenderse como “luchas simultáneamente materiales, políticas y culturales” (Álvarez, 2009: 28).

En este capítulo busqué dejar en claro que el carácter político de la cultura Hip Hop en Quito es vivenciado por sus cultores en un plano subjetivo y organizativo. La adhesión cultural provoca replanteos y cuestionamientos, tanto en el “modo de vida” de los adeptos – quienes se valorizan a través de la práctica –, como a los límites de la participación ciudadana, al entendimiento de qué es hacer política y quiénes pueden ejercerla. En el próximo capítulo, me centraré en el análisis de las relaciones, negociaciones y contiendas, que los colectivos de Hip Hop han establecido con las administraciones municipales en los últimos diez años. Las lógicas contrapuestas con las que el Municipio de Quito se vincula con las organizaciones echan luz de cuáles son los intereses que priman a la hora de gestionar los espacios públicos de la ciudad.

## CAPÍTULO IV

### LA CULTURA CONTENIDA: HIP HOP, JÓVENES, ESPACIO Y CIUDAD

*Los movimientos de Hip Hop vienen haciendo ciudad desde que nacen, desde el abandono de todo tipo, económico, educativo, familiar. Es tu forma de hacer, de apropiarte, de vivir, digamos... Cuando nace el grafiti Hip Hop que es el 'getting up', el hacerse ver, el poner tu firma y el decir 'oye cara estoy vivo', digamos... estoy vivo y mírame en la pared, sino quieres mirarme ya me vas a mirar, cachas. Pero yo estoy vivo y existo y esta es mi ciudad, y eso es ligado al Hip Hop desde su nacimiento hasta ahora (...) La presencia nuestra, como movimiento está en las calles todo el tiempo, la ciudad está atestada de firmas y existimos, ¿no? Brutalmente (Sapín, 2014, entrevista).*

*Nosotros peleábamos por los espacios. Porque se nos tome en cuenta para las decisiones, también. Que piensen en nosotros cuando hacían la planificación de la ciudad o lo que sea. Que piensen también en los jóvenes, no solo en el comercio. Entonces, era lo que nosotros reclamábamos aquí (EseMismo, 2015, entrevista).*

Desde el momento en que el Hip Hop llegó a Quito fue marcando su presencia en las calles, plazas, predios y todo aquel recinto urbano ocupado por sus adeptos. En los últimos años, el número de jóvenes que se consideran parte de la cultura, reivindicándose como hiphoperos o hiphoperas, ha crecido enormemente. A través del grafiti, el *breakdance* o las rondas de *freestyle*, los quiteños y las quiteñas fueron imprimiendo los espacios de la ciudad con sus existencias. Desde una reunión en la esquina con los “panas” hasta un concierto o evento en el barrio, o en algún sitio de mayor envergadura – como un estadio, parque o auditorio –, los hoperos han ido apropiándose de distintos lugares y sectores de Quito, grabando en ellos sus sentidos y representaciones.

A través de los colectivos de cultores, el Hip Hop se ha posicionado, en los últimos diez años, como una expresión artística-estética con incidencia política-económica en lo que respecta a la gestión cultural local. Como un actor de la ciudad ha



establecido vínculos con diferentes instituciones, organismos, movimientos sociales, fundaciones y miembros de la sociedad civil, con los cuales ha negociado y disputado los sentidos de la práctica. En este capítulo me centraré en las relaciones que los colectivos han mantenido con las administraciones municipales de Quito, en el período 2005-2015. El eje de análisis girará en torno a los usos del espacio público y el derecho a la ciudad de los hiphoperos quiteños, como jóvenes que gestionan su cultura en el marco de un específico campo social (Roseberry, 1998), donde se privilegia la diferencia cultural, el turismo y el patrimonio.

La concepción de los colectivos de Hip Hop como entidades que se conforman a partir de sus interacciones, es aplicable a una noción de cultura que “tampoco puede seguir entendiéndose como una esfera autónoma sin relaciones con la política y la economía” (Vich, 2005: 275). Los sentidos del Hip Hop no solo forman un “modo de vida” para sus cultores, sino que se construyen como “recurso” desde el cual posicionarse como ciudadanos y reclamar derechos (Yúdice, 2002). La cultura, interdependiente de las dimensiones económicas, políticas y sociales, es constituida y constituyente de la “vida social material” de la ciudad (Williams, 2009: 28, 29).

Los nexos de los procesos de significación con los de producción material y reproducción social dan cuenta que la cultura es “una trama donde se producen disputas cruciales sobre las desigualdades, sus legitimidades y las posibilidades de transformación” (Grimson, 2011: 41). Para los jóvenes quiteños, pelear los sentidos de la práctica es también luchar por – más y mejores – espacios para el Hip Hop, como expresión legítima de la ciudad. Abogar ser tratados como artistas y no como delincuentes no solamente busca transformar los prejuicios sociales sino también reclamar – más y mejores – presupuestos para esta práctica cultural. Al disputar la cultura, poniendo en tela de juicio qué puede ser considerado como tal y qué no, se disputa un reconocimiento ciudadano y una redistribución material dentro de un específico entramado de poder (Fraser, 2008).

Desde esta perspectiva, la ciudad de Quito es pensada como el escenario en donde se manifiestan los conflictos y negociaciones en torno a lo cultural. Como expuse en el capítulo II, entiendo que una ciudad es una “configuración cultural”, como “campos de posibilidad” donde “los grupos pueden identificarse públicamente de cierto modo (y no de otros) para presentar sus demandas” (Grimson, 2011: 173-179). En los

últimos diez años, los colectivos de Hip Hop se han constituido como un actor cultural y político de la ciudad, negociando y disputando sus representaciones con los organismos estatales, a la vez que haciendo valer sus derechos como práctica cultural de las juventudes quiteñas.

Las políticas culturales son los medios a través de los que se legitiman o contestan relaciones de desigualdad e inequidad (Álvarez, Dagnino y Escobar, 1998: 5-6). En Quito, las políticas culturales estatales han estado guiadas históricamente por: 1) un principio socio-espacial que divide a la ciudad en norte y sur, siendo el norte el beneficiario de las ayudas y subsidios, mientras que en el sur se reconoce un abandono en materia de derechos culturales y servicios sociales; y 2) un eje directriz que ubica al patrimonio arquitectónico en el centro de la gestión cultural (Vizuete, 2015, entrevista; Cano, 2014, entrevista).

Estas políticas han sido atenuadas y/o reforzadas con la centralidad que la cultura fue adquiriendo en la administración de las poblaciones y como recurso para el desarrollo social. En el caso de Quito, como resalté en el capítulo I, este acento fue propiciado por: 1) la adhesión a la Agenda 21 de Cultura, donde hubo un compromiso en trabajar con la ciudadanía en pos de situar a la cultura como una “dimensión clave en las políticas urbanas” (Agenda 21 de Cultura, 2004); y 2) la reforma constitucional del 2008 que declara la libertad y el derecho de todas las personas a “construir y mantener su propia identidad cultural” y a “participar del espacio público como ámbito de deliberación, intercambio cultural, cohesión social y promoción de la igualdad en la diversidad” (Constitución de la República del Ecuador, 2008).

En relación con lo observado en campo<sup>37</sup>, encuentro que los modos en que las administraciones municipales se han relacionado con la cultura Hip Hop se ajusta al principio socio-espacial de la ciudad – pero con algunas reservas como lo desarrollaré más adelante –, ateniéndose enteramente al eje patrimonial. Desde el tratamiento casi nulo de mediados de los 2000 se han desarrollado vinculaciones y nexos decisivos para establecer pautas de cómo la práctica debe (o no) manifestarse y ocupar la ciudad (De

---

<sup>37</sup> Este capítulo se sustenta en entrevistas y encuentros con colectivos de Hip Hop, funcionarios públicos y gestores privados. La revisión de políticas culturales y urbanas impulsadas desde el Estado me ha posibilitado una noción más acabada del campo de posibilidades desplegado para la gestión cultural. Haber participado en un proceso de negociación entre un grupo de cultores y la actual dependencia municipal ha sido clave para indagar sobre los procesos y requisitos pautados a la hora de representar la cultura Hip Hop en Quito.

Certeau, 2000). A pesar de variaciones en el tratamiento recibido por los organismos administrativos, hallo que el Hip Hop, como práctica cultural de las juventudes quiteñas, es inserto en una matriz política ambigua que posibilita y exacerba, pero también limita la manifestación cultural.

Desde el pedido de la Comunidad Hip Hop, la institucionalidad ha desarrollado distintos mecanismos y programas para “incluir” a los hiphoperos. Como explicitaré en este capítulo, la actividad es promovida como una exhibición de la diferencia cultural urbana y como artefacto de inclusión social en el tratamiento de las juventudes. Sin embargo, las representaciones de la práctica como expresión “vandálica” de jóvenes “peligrosos” o “revoltosos” que no acatan los patrones de seguridad y convivencia vigente, persisten en funcionarios, en el trato cotidiano con la policía, en las ordenanzas que la regulan y en la sociedad en general. El Hip Hop, al igual que otras manifestaciones juveniles, es objeto de políticas urbanísticas y de seguridad que colocan a los jóvenes como delincuentes y/o pandilleros antes que artistas.

La ambigüedad de la que es objeto la cultura Hip Hop en Quito se ajusta al modelo que privilegia el cuidado del patrimonio y al fomento del turismo más que a la valorización de las prácticas culturales de los ciudadanos. Apreciada solo si se institucionaliza, es decir si cumple los parámetros de exhibición y promoción política, el Hip Hop y los colectivos que lo gestionan se encuentran atravesados por esta disyuntiva. En la economía política de la cultura, la práctica está inserta en un marco que oscila entre la presencia/ausencia de la expresión en la ciudad y entre la valoración /desprestigio de sus manifestaciones y cultores.

En la primera sección, indagaré cómo la gestión cultural del Hip Hop en Quito está direccionada por políticas que privilegian el patrimonio, el turismo y la seguridad. A partir de ejemplos concretos, mostraré cómo estos intereses son los ejes-directrices de las políticas culturales en Quito. Más allá de discursos que preconizan la diversidad cultural, las categorías socio-étnico-espaciales continúan pesando a la hora de reglamentar los usos de la ciudad. Ser hombre joven, mestizo – afrodescendiente, indígena o “longo” –, de sectores sociales desfavorecidos y además hiphopero, son identificaciones que no concuerdan con la imagen urbana que se busca proyectar desde el poder. La escasez y la precariedad son fundantes del Hip Hop quiteño en la mayoría de los casos.

Luego, en un segundo apartado, examinaré las pautas y requisitos que el Hip Hop, como práctica cultural de las juventudes urbanas, debe cumplir para acceder a los incentivos, fondos y permisos necesarios para llevar a cabo sus actividades. La cultura debe manifestarse bajo ciertas condiciones, so pena de no hacerlo. De este modo, el Hip Hop se norma para hacerse público, se le “limpia la cara” para exhibirse como “cultura diversa”. Son estas exigencias las que dan cuenta de que la práctica cultural está inserta en un campo de poder que la muestra y estimula, pero también la prescribe y controla.

Por último, analizaré cómo estas regulaciones han repercutido en los colectivos de Hip Hop de Quito, trasfigurando modalidades de agrupación y redes colaborativas. La creciente institucionalización y normalización de la práctica ha provocado diferentes reacciones por parte de los cultores, que van desde negociaciones y acuerdos con los organismos administrativos hasta frontales enfrentamientos con la policía. Este rango de respuestas evidencia que lo que se pone en juego en la gestión cultural son los sentidos de la práctica, el acceso a los recursos y el derecho a una ciudadanía plena.

### **Ciudad-Patrimonio: eje-directriz de las políticas culturales**

Quito, ha sido la primera ciudad del mundo declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, en 1978, por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura – UNESCO – (Ministerio de Turismo, 2013a). Tal distinción se fundamenta, principalmente, en el aspecto monumental de la ciudad, la arquitectura religiosa de corte hispánico y los aportes artísticos de la “Escuela Quiteña” (Efemérides, s/f). En 1984, el Centro Histórico de Quito es declarado por la UNESCO, “bien perteneciente al Patrimonio cultural del Estado” (UNESCO, 1984). Como un testimonio colonial, Quito se representa como ciudad-anticuario, que debe preservarse “en frascos de formol” para su colección y exhibición (Nietzsche, 2008).

El patrón cultural que erige a Quito como ciudad-patrimonio se ancla en la idea de “tradición”, adquiriendo nuevos sentidos a partir de su vinculación con el “mundo de las mercancías” y el turismo (Benjamin, 2005). La trasmisión de la cultura, basada en un tipo especial de relación con el pasado, se fundamenta en el valor de un objeto, persona, edificio o práctica, no con base en el “contexto vivo” en el que se desarrolla, sino en tanto pieza coleccionable, acumulable y exhibible (Agamben, 2005: 169-174).

A través de la arquitectura monumental, el Estado-nación y la Municipalidad de Quito, consolidan la “conciencia nacional” y “los sentimientos de pertenencia, identidad y continuidad (pero también de alienación, diferencia y distancia)” (Radcliffe y Westwood, 1999: 91). La ciudad-patrimonio funciona como un mecanismo de poder para activar la memoria en la ciudadanía, de un pasado glorioso y espectacular, preservándose de las múltiples “formas de habitar” la ciudad (Diario de campo, 2014; 2015). Estas “distintas maneras de hacer” se encuentran y se enfrentan en la ciudad, entendida como un “campo de fuerzas, condicionado por dispositivos y aparatos de poder y por las relaciones de clase” (Kingman Garcés, 2008: 37).

El vínculo entre patrimonialización y turismo adquiere un particular sentido en Quito. Desde el momento en que se declara Patrimonio de la Humanidad, se estima factible y deseable que el “tesoro interno” de la ciudad se exhiba a los turistas extranjeros como testimonio de su historicidad y grandeza. El turismo internacional refuerza aún más la idea de ciudad-patrimonio o ciudad-museo, reactualizando permanentemente la mirada de la elite dominante (Kaplan, 1993: 105). Ciertas “esencias” nacionales y modos de vidas “tradicionales” son exhibidas como “exóticas” y puestas en venta a los turistas extranjeros, que buscan objetos “únicos” y experiencias “inolvidables” como *souvenirs* (Vich, 2007: 159) de la ciudad andina.

En el Plan Nacional del Buen Vivir (2009) la conexión entre patrimonio y turismo se actualiza en el marco del estado plurinacional y pluricultural: “la riqueza cultural y el patrimonio natural de gran biodiversidad, hacen del Ecuador un destino turístico privilegiado” (Plan Nacional del Buen Vivir, 2009: 394). El documento evoca al patrimonio tangible e intangible, reconociendo el valor patrimonial de expresiones culturales, saberes, costumbres y tradiciones diversas. Para Lacarrieu (2004), la institucionalización del patrimonio intangible buscar reconocer la importancia de “los sujetos que intervienen y se apropian de los “bienes” patrimoniales”. Sin embargo, remarca que en las políticas culturales aplicadas por organismos estatales prevalece una visión que privilegia “las “cosas” por sobre los procesos constitutivos de los bienes y expresiones culturales” (Lacarrieu, 2004: 157-158).

Por lo tanto, hay ciertos bienes y prácticas que son institucionalmente declarados “Patrimonio Cultural”, mientras que otras expresiones y saberes no lo son. El Hip Hop es una de las prácticas que, aunque progresivamente se hacen mayoritarias y visibles en

la ciudad de Quito, no gozan de este estatuto. Me pregunto: ¿cómo es gestionada una práctica cultural no patrimonial y no turística en el contexto de la ciudad-patrimonio?

Es preciso recordar que la gestión de la cultura Hip Hop se negocia y coordina entre diferentes actores sociales, incluidos los colectivos culturales, dentro de una matriz política ambigua. Por un lado se exalta la expresión, subvencionada y promocionada desde los organismos estatales, y por otro se reprime y restringe su presencia en el espacio público a partir de ordenanzas, requisas y procesos de institucionalización. Esta ambigüedad reconoce un eje directriz que estipula para qué lado se inclinarán las políticas culturales urbanas. Ese patrón es la preservación patrimonial que, desde los años '80, viene condicionando las políticas en materia cultural, más allá de la administración que esté al mando (Cano, 2014, entrevista).

#### *Exaltar la cultura Hip Hop: estrategias que embellecen la ciudad-patrimonio*

Para Thomasz (2013), las ciudades contemporáneas van vinculando progresivamente “el derecho a la ciudad” con el “derecho a la belleza”, como pre-requisito de la valoración de sus ciudadanos (Améndola, 2000 en Thomasz, 2013: 63). El concepto “derecho a la ciudad”, introducido por Henry Lefebvre en 1968, refiere al derecho político de todo ciudadano de hacer propia la ciudad, instaurando “un escenario de encuentro para la construcción de la vida colectiva”. Este derecho, reconocido en la Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad, en el 2001, es incluido en la Constitución del Ecuador del 2008, fundamentándose en tres ejes: un “ejercicio pleno de la ciudadanía”; “la gestión democrática de la ciudad” propiciada por una participación ciudadana; y “la función social de la propiedad”, basada en el “derecho individual” a la misma (Mathivet, 2009).

La asociación de este derecho con el “derecho a la belleza”, Thomasz (2013) lo argumenta en el imperativo contemporáneo de “resultar bellos, atractivos y agradables”. Recayendo no solo en “la configuración de los espacios urbanos”, sino también en la regulación del “acceso de los ciudadanos a ellos” (Thomasz, 2013: 63). Las ciudades, como “patrimonios a ser preservados”, institucionalizan un “mandato colectivo” de “embellecer y monumentalizar” los espacios, que recae tanto en el Estado como en la sociedad civil (Fiori Arante, 1996: 232-234).

Es este el imperativo que los hiphoperos quiteños deben acatar si desean visibilizarse y ocupar la ciudad con sus manifestaciones artísticas sin ser perseguidos.

En la ciudad-patrimonio, la institucionalización de las prácticas es una condición *sine qua non* para cualquier expresión cultural que se exhiba en la vía pública. El Hip Hop, criminalizado y discriminado, comienza a ser objeto de políticas culturales estatales, con la intención de generar apropiación por parte de los jóvenes y mayor aceptación de la sociedad civil (La Hora Nacional, 2015).

Los primeros acercamientos de los colectivos de Hip Hop al Municipio consistían, principalmente, en la solicitud de apoyos con espacios y recursos a conciertos y/o eventos impulsados por los cultores. En la Alcaldía de Moncayo, paulatinamente, se fueron institucionalizando algunas manifestaciones culturales juveniles en el espacio público – “Quito Fest” es el ejemplo característico –, intensificándose y diversificando durante la administración de Barrera (Carranco, 2015, entrevista). El Parque Urbano Cumandá, entre otros, se presenta como un “espacio recuperado” para la ciudadanía joven de la ciudad (Cumandá Parque urbano, 2015). En lo que va de la gestión de Rodas, se buscó visibilizar la cultura Hip Hop como una manifestación de los jóvenes de la ciudad, a partir de subsidios, apoyos y negociaciones para eventos concretos (Diario de campo, 2015).

Estas políticas ampliaron los recursos económicos y los espacios institucionales disponibles para el desarrollo de talleres, eventos y conciertos de la cultura Hip Hop, bajo los patrones de exhibición de la ciudad-patrimonio (De la Vega, 2014, entrevista). Como detallé en el capítulo I, desde la institucionalidad se impulsaron tres representaciones del Hip Hop: 1) como vía de acercamiento a la población joven en la realización de campañas de concientización de diferentes tipos: uso consciente del agua corriente, incentivos a la lectura, uso “responsable” del espacio público y del patrimonio, etc.; 2) como medio para “recuperar” y “embellecer” la ciudad, “dándole vida” a los espacios públicos abandonados, a la vez que “mejorando la sensación de seguridad” (Campos, 2015, entrevista); y 3) como una expresión artística de los jóvenes de la ciudad, que puede exhibirse en museos y/o en circuitos artísticos legitimados (Diario de campo, 2015).

Enmarcados en la primera y segunda vertiente, el Municipio impulsó varios proyectos con la intención de concientizar a la comunidad sobre el uso del espacio público en el Centro Histórico, coadyuvando a una apropiación “adecuada” por parte de los jóvenes (Segovia, 2014, entrevista; Campos, 2015, entrevista). En esta perspectiva,

la Fundación Museos contactó algunos grupos de Hip Hop como representantes de la población joven de los barrios involucrados. Como parte del proyecto “Reconocer San Juan”, del Centro de Arte Contemporáneo, se realizó un grafiti con la temática “seguridad e higiene cultural” como cierre de un proceso de debate comunitario (Reconocer San Juan, 2012). El Museo de la Ciudad, a través de “Guardianes del Patrimonio”, se vinculó con el colectivo Zona Roja de San Roque, apoyándolos en la “recuperación” de un depósito abandonado para “convertirlo en Centro Cultural”. Los jóvenes, en contrapartida, dictaron talleres en el Museo y debatieron sobre la ciudad y sus usos (De la Vega, 2011).

El arte, la música y la cultura son explotados por el Municipio como “recursos” (Yúdice, 2002) y “enlaces” (Cerbino y Panchi, 2014), que posibilitan la “inclusión” de las juventudes y la “seguridad” de los espacios. Por un lado, se les “da la oportunidad a los jóvenes de que se expresen a través de lo que saben”, y por otro se garantiza una “recuperación” y “embellecimiento” de los espacios públicos con el fin de hacerlos más “seguros” y “habitables”. Durante el 2015, el Municipio en coordinación con distintas secretarías, llevó a cabo un proyecto para recuperar las escalinatas del Centro Histórico a través del grafiti<sup>38</sup> (Campos, 2015, entrevista).

En concordancia con la tercera vertiente puntualizada, el Hip Hop es exhibido como una práctica artística “novedosa” y “colorida” de los jóvenes quiteños, que debe ser incentivada e institucionalizada para que no contradiga los patrones de convivencia urbanos y los cánones de belleza del “mundo del arte” (Caldeira, 2010: 126). Para Margarita Carranco, el Hip Hop por sus características sonoras y estéticas es más fácilmente “digerible” por la sociedad civil que el rock (Carranco, 2015, entrevista). La aceptación, no obstante, requiere del acatamiento de ordenanzas, normativas y procesos de institucionalización, que describiré con mayor detalle en el apartado siguiente.

La comunidad Hip Hop tenía menos problemas de estigma, su forma de vestir era más colorida, su ropa, etc. La música como más atractiva, menos violenta. La música del hip-hop tiene un ritmo que te puede, a pesar de que puede estar diciendo cosas duras en sus letras, pero es un ritmo que te provoca adhesión (Carranco, 2015, entrevista).

---

<sup>38</sup> En este proyecto han sido seleccionados los ganadores del “IV Concurso Nacional de Grafiti”, llevado a cabo por el colectivo Galpón Urbano con el apoyo de la Secretaría de Inclusión Social (Trabajo de Campo, 2015).



Para los cultores, el crecimiento en el número de adeptos y la mayor visibilización de la práctica ha generado el acercamiento de todo tipo de instituciones. Aunque se estima que el interés creciente del Municipio se debe a una “caza” de votos juveniles, se sabe que el hip-hop es “vendible” y que su comercialización como “cultura de la calle” o “cultura urbana” es vista con buenos ojos por las instituciones. La mayoría de los colectivos que busca trabajar con estas organizaciones, sabe que debe adecuarse a los principios de exhibición, para conseguir apoyo o promoción de sus actividades.

.... el grafiti o los grafiteros somos “frescos”, los hiphoperos somos “frescos” frente al Municipio y las publicidades, y por eso también hubo un acercamiento a ciertos espacios para que vendan sus productos, sus cosas (...) Somos comerciables porque deslumbramos, somos atractivos, somos *cool*, juveniles, diferentes (Sapín, 2014, entrevista).

Esta condición ha provocado que el Hip Hop sea captado tanto por empresas privadas para publicitar sus productos, como por organismos estatales interesados en la práctica para exposiciones artísticas programadas. Aunque las dos intervenciones signifiquen un posible ingreso monetario para los hoperos, un “camello” de la cual obtener recursos, reconocen ciertas diferencias entre bailar y/o rapear frente a una conocida tienda de ropa que hacerlo en el marco de “La Feria del Libro” o en una exposición de Arte Contemporáneo. Lo que allí se pone en juego es una cuestión de “justicia social” en el doble sentido presentado por Fraser (2008), de reconocimiento político y redistribución de ingresos públicos, que es valorado altamente por los hiphoperos.

El potencial de exhibición del Hip Hop es más notorio en el caso del grafiti, que es promocionado en diversos festivales artísticos de la ciudad como una expresión “moderna”, “propia de las grandes urbes”. El “Detonarte” y el “Concurso Nacional de Grafiti” son ejemplos de eventos inicialmente auto-gestionados que reciben apoyo creciente del Municipio y otros organismos (Diario de campo, 2015). Convertidos en espectáculos urbanos patrocinados por el Estado con apoyo de entidades privadas, el

grafiti y las otras manifestaciones del Hip Hop, están en la mira de las políticas culturales juveniles (Caldeira, 2010: 124)<sup>39</sup>.

Sin embargo, no todos los grafitis son promocionados institucionalmente. Por lo contrario, solo son exhibidos aquellos que acatan las normativas vigentes, ajustándose al modelo de los circuitos artísticos; los demás son perseguidos por la policía, con una fuerte desaprobación de la sociedad civil que considera que “ensucian” y “afean” la ciudad (Caldeira, 2010). Por otra parte, la rentabilidad – económica y política – que los organismos públicos y privados pueden obtener de estas expresiones, no se traduce necesariamente en un beneficio para los hiphoperos. La mayoría de las veces las participaciones artísticas no son pagadas o lo son a muy bajo costo, dándose incluso la situación donde son los jóvenes los que tienen que pagar para participar de los eventos (Motamix, 2015, entrevista). Como me dijo uno de los entrevistados: “... es fácil explotarnos, porque ven algo muy rentable a bajo precio” (EseMismo, 2015, entrevista).

De este modo, la condición de “arte” atribuida a las manifestaciones del Hip Hop no parece ser una característica intrínseca a la práctica, sino que depende de las circunstancias en las que son exhibidas. Si las mismas se realizan acatando las normativas de seguridad y bajo los mecanismos de presentación desarrollados por los organismos estatales, sí lo son. En caso contrario, son expresiones vandálicas que no merecen este calificativo. Ejemplo de ello es un proyecto impulsado durante la administración de Barrera, denominado “Arte para todos”, que expuso en la vía pública – “en paredes, puentes, túneles convertidos en lienzos” (Ministerio de Turismo, 2013b) – obras de artistas consagrados y grafiteros del Ecuador.

Publicitado en un video-documental sobre el grafiti en Quito (De Luca et al., 2014), el proyecto fue presentado por María Sol Corral, por entonces Vice Alcaldesa del DMQ:

---

<sup>39</sup> También se da la situación inversa: el grafiti y el Hip Hop son espectáculos patrocinados por empresas privadas con el apoyo de entidades públicas. Ejemplo de ello fue un evento artístico realizado por Adidas en octubre del 2014 en Guápulo. Para la ocasión se cerró la única vía de acceso del barrio, sin consulta previa a los vecinos, que llevan adelante una fuerte campaña para prohibir y/o disminuir el tránsito vehicular por el Camino de Orellana, declarado patrimonial. Esto me llevó a pensar en las vicisitudes del patrimonio y en el uso “restringido” del espacio público: mientras los vecinos reclaman la patrimonialidad no son escuchados por las autoridades, pero sí el espacio es concedido (y clausurado) para publicidad de una empresa privada. En este sentido: ¿De quién es el patrimonio? ¿El espacio es público para los espectáculos pero no para la gente? (Diario de campo, 2015). Estimo que esta reflexión es aplicable al Hip Hop y a cualquier otra manifestación artística que no se realice en el marco de exhibición y/o mercantilización descrito.

El mío fue el pensar que así como hay muchas ciudades en el mundo que hoy día tienen una expresión artística afuera en las calles, nosotros teníamos que también tenerla, como Patrimonio de la Humanidad que somos (...) no solamente queremos una ciudad llena de grafitis, queremos una ciudad llena de arte (...) entonces para lograr eso teníamos que generar un proyecto que se llama “Galería de Arte Urbano” (Corral, entrevista en De Luca et al., 2014).

Nótese que el grafiti se considera arte (urbano) *solo sí* es enmarcado en un proyecto institucional que lo “eleva” a tal distinción. De lo contrario, es solo un grafiti en la calle sin el “atractivo” necesario para ser exhibido. Esta idea se refuerza cuando Corral puntualiza que, antes de que ella presente la iniciativa en el 2012, los grafiteros eran considerados “los vándalos de la ciudad, lo peor... aparte no había nada expuesto en las paredes... nada” (Corral, entrevista en De Luca et al., 2014). Sin entrar en detalles sobre la apropiación – o más claramente, cooptación – de proyectos culturales por las instituciones estatales – situación descrita innumerables veces por los hiphoperos quiteños –, la “Galería de Arte Urbano” busca “sacar a la calle” las obras de arte, desconociendo – o ignorando premeditadamente – que las paredes de Quito están atiborradas de arte.

Este ejemplo es útil para dejar en claro que el Hip Hop, en tanto “arte urbano”, es exaltado y exhibido en Quito como un medio para “embellecer” y “estetizar” el espacio público. Como bien señala Corral, la ciudad debe ponerse a la altura de las grandes capitales mundiales – Madrid, Barcelona, Londres, Berlín, San Francisco, Saõ Paulo, entre otras (Ministerio de Turismo, 2013b) – en lo que respecta a la promoción institucional del arte urbano. Esta propuesta, enmarcada en los parámetros de la ciudad-patrimonio, “busca estimular visualmente al visitante para que tenga no solamente una grata estadía en el país, sino también, una agradable experiencia visual” (Ama la vida TV, 2013).

Así, la patrimonialización y el turismo son los ejes que guían la confección de políticas culturales desde el Municipio de Quito, cuyos beneficiarios son aquellos jóvenes que logran amoldar su propuesta cultural a los requerimientos institucionales. Aunque los concursos y subsidios son “abiertos” a todo el mundo, no todos logran ajustarse a sus exigencias. Solo aquellos jóvenes que tengan el acceso económico,

educativo y cultural para realizar un proyecto accederán a estos “beneficios”. La gran mayoría de los cultores del Hip Hop serán excluidos.

A través de estas gestiones no sólo se “limpia la cara” de la ciudad, sino que se transforma a sus habitantes “indeseables” en “artistas” que “adornan” y “embellecen” la urbe. Acorde al modelo global de ciudades culturales, donde el “derecho a la belleza” es condición de una ciudadanía plena, las administraciones municipales en Quito publicitan una práctica solo si es regulada. Así, la dotación de sentidos a la práctica se configura en un campo de lucha desigual para los cultores, donde los significados, imágenes y valores son disputados por agentes con intereses bien precisos y delimitados, en cuanto a lo que quieren que esos espacios signifiquen. Dentro de este entramado de poder y exclusión, las prácticas artísticas y culturales de los jóvenes de la ciudad son perseguidas y controladas.

#### *Acallar la cultura Hip Hop: requisas, ordenanzas e institucionalización*

*Si no nos han detenido hace diez años, no nos van a detener ahora, que ya tenemos más y somos más grandes. No, no nos van a detener, para nada, es más, sigue creciendo y seguirá creciendo mientras estemos nosotros ahí metiendo huevos y ovarios, obviamente (Disfraz, 2015, entrevista).*

La otra cara de la moneda de la exhibición institucional del Hip Hop en la ciudad-patrimonio es el control de la práctica y la persecución policial a sus adeptos. Este es el rostro más conocido por los cultores y es con el que primero se han relacionado en el tiempo. Desde su llegada a Quito, las distintas manifestaciones del Hip Hop fueron blanco de sospechas y hostigamientos. Sus adeptos saben que, hasta el día de hoy, su estilo de vestir provoca rechazo y temor en la sociedad. “De pronto hay gente que está con gorra o vestida de cierta forma caminando de noche por la calle y la policía seguro va a parar... segurísimo...” (Disfraz, entrevista en La Hora Nacional, 2015).

Cuando el domingo 7 de enero del 2007 apareció en la quebrada de Zámbriza, al norte de Quito, el cuerpo sin vida de Paúl Guañuna, toda la comunidad Hip Hop quiteña se estremeció. Paul era un joven de 16 años que había sido capturado por la policía cuando estaba escribiendo el nombre de su *crew* – Mapagüiras – en una pared cerca del

lugar en donde residía (CEDHU, 2011). El joven, al igual que miles en la ciudad, era amante del género musical y adepto a la cultura Hip Hop. Su muerte puso en evidencia el acoso policial cotidiano que los jóvenes calificados de “sospechosos” padecen en la ciudad de Quito. Varios hiphoperos acompañaron a los familiares en el reclamo por justicia para que los culpables sean condenados en juicio ordinario, sentando un precedente en la lucha a favor de los derechos a la expresión de los jóvenes en el Ecuador<sup>40</sup> (Geo Dos *feat* B-Maik, 2009).

El abuso policial es asunto corriente para los hiphoperos en Quito. Los relatos de requisas en la calle por averiguación de antecedentes o de llamados a la policía por vecinos asustados ante la presencia de un grupo de jóvenes, son numerosos y recurrentes. Para Freddy Heredia, ex – concejal durante la administración de Barrera, los hiphoperos al igual que los roqueros, los músicos callejeros o los tatuadores, son vistos con malos ojos por la sociedad adulta que “no logra aceptar a quienes son diferentes” (Heredia, 2014, entrevista).

La indiferencia y los prejuicios sociales hacia las “culturas urbanas”, de las que no están exentos los “servidores públicos” – como señala Carranco –, se combaten según ella con la intervención de las instituciones estatales. Esto se logra reglamentando espacios y otorgando posibilidades de expresión en contra de la “clandestinidad característica de estas prácticas”. La institucionalización aparece así como una vía para la “convivencia ciudadana” y la adhesión social. Para Carranco es necesario pasar de la “tolerancia” al “respeto” social hacia las culturas juveniles y de la “represión” a la “protección” por las fuerzas policiales (Carranco, 2015, entrevista).

Más allá del discurso y la voluntad política de algunos funcionarios, lo cierto es que en la mayoría de los conciertos de hip-hop a los que asistí, hubo una enorme cantidad de policías revisando a todos los que ingresaban: se buscaba drogas, alcohol y armas. Tratados como posibles delincuentes o infractores, los hiphoperos son objetos de desconfianza, control y vigilancia por parte de la policía. El apoyo institucional a un evento – como lo fue el “7mo Festival del Ghetto” que se llevó a cabo en Solanda con el

---

<sup>40</sup> Los culpables Geovanny Xavier Álvarez Zambrano, Claudio Ermel Chicaiza Caiza y Eduardo Santiago Cruz Live fueron condenados en febrero del 2008 por el Juez Primero de lo Penal a 20 años de reclusión cada uno. En el 2009, se reformuló la sentencia y se les dio una pena de 9 años. A pesar de que los acusados presentaron recursos de revisión para suprimir la condena, la Segunda Sala de lo Penal de la Corte Nacional de Justicia rechazó tal petición (CEDHU, 2011).

patrocinio de la Secretaría de Cultura – conlleva, en la mayoría de los casos, el acatamiento de ciertas imposiciones y restricciones: presencia policial y anuncio publicitario que dé cuenta de la “ayuda” recibida.

Los subsidios institucionales son elementos claves para que los jóvenes lleven adelante sus programaciones y/o actividades culturales con cierta infraestructura, convocatoria y bajo los patrones de legalidad establecidos en la ciudad. La mayoría de las veces trabajar con organismos, sean estos gubernamentales o no, es la única posibilidad de generar “eventos de calidad” en Quito. Con esto me refiero a disponer de un buen sonido y tarima, pago a los artistas y un espacio adecuado para que las actividades se desenvuelvan sin mayores inconvenientes (Motamix, 2015, entrevista). Si bien, algunos colectivos tienen “oportunidad” de recibir recursos de ONG, fundaciones y/o empresas privadas, los vínculos con el Municipio son (casi) ineludibles. Es la Administración Distrital, y más específicamente la Administración Zonal, la que habilita o no el uso de un espacio público para la realización de un evento programado (Diario de campo, 2014; 2015).

Aunque algunos colectivos trabajan como productoras o empresas culturales, la gran parte de las agrupaciones no poseen recursos para generar una actividad acorde a las disposiciones actuales. La Ordenanza n° 0284 del 2009 pauta las condiciones en las que se debe producir un espectáculo público en Quito. Se entiende como deber y obligación del Municipio “exigir condiciones mínimas” de “calidad y seguridad” a quienes organicen conciertos y espectáculos. Entre los requisitos se resalta: el pago de tributos por parte de los organizadores, la adecuación del local a las normas de seguridad vigentes y permisos en distintas secretarías y seccionales (Ordenanza Metropolitana n° 0284: 1).

La ordenanza establece las cláusulas para la realización de espectáculos culturales de carácter público, partiendo del entendimiento de que éstos son llevados a cabo por instituciones, empresas u personas que se dedican profesionalmente a ello. Sin embargo, la legislación deja por fuera los eventos comunitarios, los conciertos de Hip Hop organizados por colectivos culturales para sus amigos, conocidos y/o allegados. “Es muy difícil realizar conciertos sin que te persigan”, me decía Equis cuando la policía suspendió un concierto en el espacio cultural que gestiona. Acceder a los permisos es casi imposible, me comentaba, no solo porque se requiere del pago de altos

impuestos sino también por la numerosa cantidad de trámites burocráticos que se precisan para la autorización de un evento<sup>41</sup> (Equis, 2015, comunicación personal).

... cuando uno quiere hacer en su casa, no puede, porque tiene que tener permiso (...) antes era más “fresco” poder hacer, ahora no hay como, es muy difícil. El Estado parece que tiene que controlar todo... o sea hay que pasar por ahí, como un filtro, por ahí hay que pasar y si es que a ellos les da la gana bien, y si no, no. O sea si es que pagas, obviamente, porque es que pagar todos esos impuestos y todos esos permisos, es un billete. Entonces la gente que se decide es a no hacer a veces, o hacerlo y arriesgarse más bien (Disfraz, 2015, entrevista).

Según los hiphoperos – en especial aquellos de más de 30 años –, las regulaciones sobre los eventos culturales efectuados en la vía pública se han intensificado enormemente en la última década. Paralelamente a que se ampliaron los incentivos y subsidios a las prácticas culturales desde las instituciones estatales, se agudizaron los controles sobre los usos del espacio público en la ciudad. Ahora, más que antes, es difícil realizar un evento de forma “clandestina”, es decir no contando con los permisos necesarios sin que la policía intervenga. Es habitual que un concierto o evento se suspenda por el arribo policial luego del llamado de algún vecino/a, molesto por el “ruido” o porque los jóvenes estén fumando marihuana. Sin embargo, como señala Sapín, la producción cultural *underground* del Hip Hop quiteño se sigue sosteniendo a pesar de la creciente vigilancia en la ciudad-patrimonio:

... que el nivel de situación política o cultural de gestión en la ciudad ahorita es impresionante y que las instituciones están ahí a otro nivel, sin duda. Pero estoy seguro que hoy hubo un concierto o que ayer hubo un concierto en cualquier barrio de Hip Hop. Estoy seguro de que sigue siendo *under* (...) hay cantidad de gente que esta rapeando en sus barrios, gestionando sus espacios o cogiendo un micrófono en cualquier esquina o cogiendo *freestyle* en la calle, y están haciendo ciudad desde su arte urbano que es un *beat box* o un rap (Sapín, 2014, entrevista).

---

<sup>41</sup> Para la realización de eventos micro, como son la mayoría de los conciertos de Hip Hop en Quito, la Ordenanza dictamina: “a) Copia de los contratos del local, artistas y sonido e iluminación; b) Copia del Registro Metropolitano de Promotores y Organizadores de Espectáculos; c) La Licencia Anual actualizada de Promotor y Organizador de Espectáculos; d) La licencia de funcionamiento del local emitido por la Comisión Calificadora de Locales de Espectáculos Públicos, y e) El compromiso del Cuerpo de Bomberos de prestar su socorro a lo largo de toda la realización del espectáculo”. Además, la Ordenanza exige poner en conocimiento a la Intendencia General de Policía sobre el espectáculo (Ordenanza Metropolitana n° 0284: 12).

Muchos conciertos se realizan en espacios privados que se disponen al público para la ocasión del evento. Sancionado por las ordenanzas, la producción del Hip Hop local se mantiene *underground*, “clandestino” para las disposiciones actuales. Las muertes ocurridas en un concierto en Nayón – una parroquia al nororiente de Quito –, en junio del 2014, recrudecieron las discusiones sobre los permisos otorgados y las competencias jurídicas de los distintos órganos de control. A la hora de asumir responsabilidades, la presidente del Gobierno Parroquial dejó en claro que, según “el Código Orgánico de Ordenamiento Territorial, Autonomía y Descentralización (COOTAD), las parroquias se hacen responsables de los eventos en espacios públicos y no de los realizados en lugares privados. La competencia es allí de la Tenencia Política y la Intendencia, según específico la funcionaria (El Comercio, 2014c).

Más allá de este caso particular, la situación da cuenta de la encrucijada en la que se encuentran los colectivos de Hip Hop: no pudiendo acceder a los permisos para realizar eventos de forma legal y con las protecciones que otorgan las leyes, se ven obligados a incurrir en la ilegalidad y la clandestinidad sin las protecciones debidas. O, más bien, someterse a un trato desigual al negociar con el Municipio el uso de un espacio público. La “donación” de espacios, cuentan los cultores, conlleva el “típico intercambio de favores”, en el que la Alcaldía demanda bailarines, raperos o grafiteros para que, gratuitamente, participen de un evento institucional (Diario de campo, 2015).

Este “intercambio” da cuenta de las relaciones de poder que se entretienen en la escena cultural. A pesar de los avances en materia de subsidios y descentralización de recursos, las políticas culturales no favorecen a este tipo de eventos. Clausurados por “posibles disturbios” y/o porque los hiphoperos son “marihuaneros” y “maleantes” (Hip Hop Libre, 2015), las políticas culturales en la ciudad-patrimonio precarizan aún más la labor de los cultores de Hip Hop.

La falta de espacios para conciertos y eventos de las culturas juveniles es uno de los déficits más renombrados, tanto por cultores como por funcionarios, al momento de reconocer las fallas de las políticas culturales en Quito. Junto a esta problemática, se enumera una concentración de la oferta cultural en el centro-norte de la ciudad, sin que haya una distribución igualitaria de recursos, espacios y subsidios en el territorio. La descentralización de bienes y servicios culturales, comenzado en la administración de Moncayo, se hace “más evidente” con Barrera a partir de la apertura de los Centros de



Desarrollo Comunitario – CDC – (Guerra, 2015, entrevista). Sin embargo, estos centros no logran absorber las prácticas culturales de los jóvenes. Aunque algunos ofertan talleres de *breakdance* o rap, lo cierto es que en más de una ocasión desde los CDC se reproducen las lógicas de segregación social. Tal es el caso relatado por los miembros de Zona Roja, en uno de nuestros encuentros. Cito lo registrado en mi diario de campo:

EseMismo me señaló el CDC y me dijo que allí ellos no pueden entrar. Me contó un episodio ocurrido hace algunos años, cuando habían organizado un evento y consiguieron el apoyo del CDC. Ese día un vecino del barrio, que tiene una tienda, solicitó que el evento no se realice. El evento era por lograr una expresión libre de humo y alcohol. Al no contar con ese apoyo lo hicieron con sus cosas y equipos, y lograron que no haya humo ni alcohol, “algo bien difícil acá”, me dice. El vecino al otro día tenía un evento con auspicio de Pilsener, que terminó con riñas y problemas. EseMismo remarcó esto para ejemplificarme la discriminación que sufrían (Diario de campo, 2015).

Si bien la Reforma Constitucional del 2008 y el Plan del Buen Vivir reconocen al espacio público como un “espacio intercultural”, “de encuentro” de la ciudadanía en pos de la apropiación, a la hora de hablar sobre las prácticas culturales juveniles hay ciertas reservas, como señaló Patricio Guerra de la Secretaría de Cultura. A la desigual distribución de recursos culturales en el territorio, en el caso del Hip Hop se suma otra problemática: el no-respeto por parte de los jóvenes a las pautas patrimoniales y turísticas de la ciudad. Cuando expresiones como el grafiti o el *tag* pueden “ensuciar” la ciudad, es necesario reglamentar la práctica con ordenanzas y leyes, en pos de “mantener una ciudad sin manchas”; un “espacio intocable”, “estético y limpio para los visitantes” (Guerra, 2015, entrevista).

En el 2011, luego de vínculos reiterados entre algunos colectivos de Hip Hop y el concejal Freddy Heredia, se firmó un “acuerdo de corresponsabilidad” entre cultores y el entonces Alcalde Augusto Barrera (Guerra, 2015, entrevista). El convenio partió del reconocimiento de los hiphoperos como una “cultura alternativa de importancia” con la cual el Municipio debía realizar “acuerdos, diálogos e inclusiones”. El Alcalde se comprometió a impulsar al Hip Hop en la ciudad, con eventos, talleres y seminarios, a cambio de que los jóvenes no grafiteen en lugares no autorizados. Se dejó en claro que lo que prima es el “respeto a la ciudad” y “la valoración del pasado a través de la preservación del patrimonio” (El Telégrafo, 2011).

La propuesta fue que se hizo referencia a que por año se gasta 100 mil dólares en arreglar puentes, pintar paredes y murales, arruinados por los grafitis y los *tags*. El acuerdo consistía en que el Municipio hizo una propuesta de que los jóvenes respetaban el patrimonio y ellos invertían esa cantidad de dinero en comprar pinturas, cediendo espacios, para que puedan “pintar bien”, “embellecer la ciudad” (Bow, 2015, Diario de campo).

A los meses de este “acuerdo”, sale a la calle la Ordenanza n° 332, que en el artículo 104, numeral 7, sanciona al grafiti y reprime a los grafiteros. Para realizar un grafiti ya no solo es necesario contar con la autorización del dueño del inmueble – como lo era antes –, sino que además es obligatorio tener un permiso municipal. Para los hiphoperos esta maniobra ocasionó dos situaciones: por un lado, dificultó aún más la actividad del grafiti en la ciudad, con trámites burocráticos y de control – ya que se debe presentar el boceto a realizar –, y por otro, generó un quiebre sustancial en el movimiento quiteño, aduciendo traiciones y favoritismos.

Más allá de las peleas internas, los entrevistados saben que dicho “acuerdo” se fundamentó sobre las relaciones desiguales a las que se exponen los cultores al “negociar” con el Municipio su presencia en la ciudad. En la gestión de la cultura y en la configuración de políticas culturales, los hiphoperos son exhibidos pero no escuchados; exaltados como “cultura alternativa” o “urbana” bajo ciertos parámetros, a la vez que son perseguidos, controlados e institucionalizados. La ambigüedad municipal en el tratamiento del Hip Hop queda expresada en los intentos por “ordenar” una cultura bajo patrones de exhibición que no le son propios. Así, el arraigo comunitario y autogestionado de los colectivos quiteños se encuentra fracturado por ordenanzas, subsidios y plataformas de gestión municipales<sup>42</sup>.

Aunque ésta ambigüedad permite a los hiphoperos acceder a recursos y reconocimiento social, dichos beneficios no son para todos. Solo aquellas agrupaciones que cuentan con el “capital social” requerido por las instituciones y que están dispuestas a normar su cultura, alcanzan las “ayudas” municipales; la gran mayoría sigue inmersa en los mecanismos de exclusión y segregación cultural de la ciudad. Las posibilidades

---

<sup>42</sup> Ejemplo notorio de ello es la plataforma digital “Muros Libres de Expresión Grafica Alternativa”, lanzada en el 2014 por la Secretaría de Territorio, con el objetivo de “facilitar” el proceso de concesión de espacios públicos a artistas y colectivos. A pesar del intento “amigable” y facilitador” del Municipio la plataforma no ha tenido el éxito esperado entre los cultores (Diario de Campo, 2015).

de que un colectivo sea considerado un grupo de artistas y no un grupo de vándalos dependen tanto de su procedencia social como del grado de institucionalización que estén dispuestos a aceptar. Para ello, se deben realizar “concesiones” y ajustes en pos de una cultura “limpia”, “sin marcas de lo real” para ser exhibida en la ciudad-patrimonio.

### **Normar la cultura Hip Hop: requisitos para ser “tenidos en cuenta”**

La mayoría de programas de inclusión e incentivos culturales que el Municipio de Quito ha lanzado en los últimos diez años, teniendo como objetivo a los grupos de Hip Hop, parten del reconocimiento de una “diferencia cultural” que debe promulgarse, mostrarse y respetarse. Acorde a las reformas constitucionales y a los planes del Buen Vivir, los hiphoperos, como integrantes de una cultura “minoritaria” en Quito, son promovidos institucionalmente por: 1) el hecho de ser “jóvenes”, con necesidades de expresión “propias de la edad”; y 2) ser una cultura “de la calle”, “urbana” y “popular” (Diario de campo, 2015). Aquello que transforma a los cultores en “peligrosos” (Pillai, 1999: 496), es también lo que los convierte en objetos de políticas públicas.

La diferencia cultural, entendida desde la perspectiva de la Política de la Identidad, parte del reconocimiento de una “afirmación defensiva” de grupos que han propuesto acciones reivindicativas frente al racismo, el sexismo y la homofobia (Arditi, 2000: 9). Siendo las experiencias de exclusión de mujeres, homosexuales, poblaciones afrodescendientes, jóvenes, etc., las que fundamentan estas políticas, en los últimos años las “diferencias” se han convertido en mercancías, “mero signo, emblema, fetiche”, exaltados por los Estados-naciones como insignias de “modernidad” (Segato, 2007: 45).

El Municipio muestra el valor de los colectivos de Hip Hop como “diferencia cultural” de los jóvenes quiteños. Desde esta perspectiva, se promueven talleres, conciertos, conversatorios y eventos que buscan “concientizar” a la sociedad sobre el aspecto creativo de la práctica. Es frecuente que la cultura Hip Hop se exhiba como una “cultura urbana” junto al rock, el *skate*, el punk, el reggae, etc. Ejemplo de ello fue el “S3R Festival: el destrabe de las tribus urbanas”, organizado por los colectivos juveniles De la Calle, La Mala Junta y León de Hierro, con el apoyo de la Secretaría de Inclusión Social. Allí se alegó por la “unidad” de las “culturas urbanas” y por la “defensa de los derechos de estos grupos juveniles” (El Comercio, 2015).

Desde una mirada diferencial, los colectivos culturales también trabajan con el Municipio como agrupaciones que representan la figura de los “jóvenes” quiteños de sectores populares. Los proyectos del Museo de la Ciudad, detallados más arriba, se inscriben en esta búsqueda. Muchas veces cuando se indaga sobre las perspectivas “juveniles”, los grupos de Hip Hop son los encargados de personificarlas. Ejemplo de ello fue el ciclo “Octubre, mes incluyente”, organizado en el 2012 por el Museo de la Ciudad. En ese marco, un grupo de hiphoperos realizó un taller-debate sobre los modos de ser joven en Quito, compartiendo el ciclo con colectivos LGBTI y comunidades afros de la ciudad (Diario de campo, 2015).

Tanto en la administración de Barrera como en la de Rodas, la categoría “joven” aparece reiteradamente vinculada al “arte” y al “espacio público”, en estrecha relación con las “culturas urbanas”. Este es un concepto bastante difuso, pero ampliamente utilizado por las instituciones estatales para referirse a las prácticas culturales, deportivas y de recreación que los jóvenes quiteños desarrollan en su habitar cotidiano en la ciudad. Las “culturas urbanas” son entendidas dentro del marco institucional que presenta al “arte” y “la cultura” de los jóvenes como vías para la “convivencia ciudadana” y la “prevención de delitos”. El concepto de “joven” que subyace a esta concepción está cargado de asociaciones esencialistas que lo vinculan a la “adrenalina”, la “rebeldía”, la “des-institucionalización” y “lo contestario” de ese período de la vida (Diario de campo, 2015).

Es desde este enfoque que se promueve institucionalmente la visibilización de las “culturas urbanas” y se programan políticas culturales para esa franja poblacional. Sin desechar la tradicional visión que asimila al “joven” con “la droga”, “la delincuencia” y “la violencia”, las culturas y las artes son gestionadas como “paliativos” a estas problemáticas. Es esta la matriz en la que encajan los colectivos de Hip Hop, a la vez que la fomentan. Para trabajar con el Municipio, las agrupaciones culturales saben que deben resaltar el costado pedagógico y profiláctico de la práctica, desestimando o minimizando el lado más “crudo” o “gamín”<sup>43</sup> en la que sus cultores se ven involucrados.

---

<sup>43</sup> El término “gamín” es usado por los adeptos para hacer referencia al costado “más salvaje” del Hip Hop, aquel que se vincula con las vivencias de la calle, la astucia callejera y la acción de pequeños actos delincuenciales (Motamix, 2015, entrevista).

Los proyectos que postulan al Hip Hop como un elemento de transformación comunitaria (Isaac, 2015, comunicación personal), como un “recurso” cultural para mejorar condiciones sociales, ampliar la tolerancia o la participación cívica y estimular el crecimiento económico, son privilegiados a la hora de recibir financiamientos. Como bien señala Yúdice, el vínculo cultura-desarrollo es la visión que predomina en los organismos encargados de subvencionar ideas (Yúdice, 2002: 23-25). Por eso, casi todos los proyectos Hip Hop promovidos por el Municipio de Quito tienen un enfoque de género, paz – en contra de todo tipo de violencia y discriminación –, promoción de alguna actividad deportiva, cuidado del medio ambiente o seguridad ciudadana.

En esta búsqueda, el colectivo Galpón Urbano supo construir lazos con diferentes instituciones estatales, fundaciones, ONG, etc., en su tarea de presentar al Hip Hop como una herramienta de expresión, auto-conocimiento y superación personal (Diario de campo, 2014; 2015). El baile y el rap son entendidos como “alternativas saludables” para un contexto “donde las drogas y el alcohol ganan espacio” (Ruiz, 2013: 70); como un “refugio” o “salvación” para los jóvenes en situaciones económicas y/o sociales críticas. La concepción del Hip Hop como herramienta para la concientización y el trabajo social con jóvenes constituye el núcleo de sentidos en donde confluyen diferentes actores de la escena cultural quiteña. Son estas representaciones las que deben exaltar los colectivos si desean financiamientos; son esos sentidos los que las instituciones buscan financiar.

El colectivo Galpón Urbano ha trabajado, entre otros proyectos: a favor de los derechos de la mujer en el “IV Concurso Nacional de Grafitis” apoyados por la Secretaría de Inclusión Social; en el programa “Voces de Paz en la Frontera” del FOSIN – Fomento de Seguridad Integral de la Frontera Norte – del Gobierno ecuatoriano y la ONG GyZ (Psicosis, 2015, entrevista); en la “Feria del Libro” en Quito y Guayaquil con el “Pabellón Alternativo” (El Galpón FM, 2014); y en “La Feria de la Seguridad Integral y Convivencia Pacífica” de la Secretaría de Seguridad (Campos, 2015, entrevista). Algunos de estos eventos se realizaron con la personería jurídica Corporación Hip Hop Sumak Kawsai, ONG creada para trabajar con el Hip Hop como promotor de “justicia, equidad, participación y democracia” (Diario de campo, 2015).

Aunque una asociación civil u ONG conlleva cumplimientos burocráticos difíciles de sostener en el tiempo, los cultores concuerdan que estos nombramientos

facilitan la otorgación de recursos. Presentarse ante instituciones estatales y/o privadas con personería jurídica da “seriedad” al grupo, que pasa a ser visto con “buenos ojos” por las autoridades. El “profesionalismo” de un colectivo es requisito para acceder a los financiamientos gubernamentales. Por ello, la experiencia laboral de una agrupación y los vínculos atesorados brindan “credibilidad” y “reconocimiento” institucional a los gestores. Al ser considerados “actores de peso” y no como “un grupo de ‘chamos’ que solo quiere hacer un concierto”, los colectivos se jerarquizan de acuerdo con la trayectoria en gestión cultural acumulada (Diario de campo, 2015). Esto genera circularidad en el otorgamiento de los recursos, recayendo en los mismos grupos con experiencia y dejando por fuera a los que recién se inician en la labor de gestión.

El “proyectismo” y la “diversidad cultural” de los colectivos de Hip Hop quiteños son alentados institucionalmente si sus propuestas culturales se enmarcan en los patrones del “desarrollo” (Vich, 2006: 48). El esquema donde el arte es promovido como mecanismo de inclusión social, Méndez (2014) lo denominó “economía neoliberal de la cultura”. Allí, es la “creatividad” de los jóvenes el recurso intercambiado por financiamientos, espacios o “colaboraciones” institucionales. Si bien participar de estas subvenciones es (casi) el único medio de poder “vivir de la cultura”, los hiphoperos ocupan un lugar subordinado dentro de este esquema: como obreros no calificados que aportan servicios y “diversidad” de acuerdo con las exigencias del “nuevo estadio del desarrollo capitalista” (Yúdice, 2002: 35).

Paralelamente, para acceder a los beneficios económicos de la gestión cultural, los colectivos deben “limpiar” las “huellas de la calle”, abandonar las “marcas” de segregación, estigmatización y violencia en las que se inserta la práctica en Quito. En esta tarea se ven envueltas las agrupaciones que realizan eventos o conciertos financiados por algún organismo estatal o privado. Los puntos más problemáticos, alrededor de los cuales se centran las negociaciones, son: las riñas o peleas entre grupos y el consumo de marihuana. Los cultores encuentran que el último punto es crítico, ya que un gran número de adeptos consume “hierba” y reivindica su uso, mientras que las instituciones gubernamentales persiguen a los usuarios. “Muchas veces en los eventos tenemos que andar diciéndoles uno por uno que no fumen”, me comenta un hiphoper. El uso de marihuana se presenta como un “límite” a la hora de que las instituciones financien eventos culturales a gran escala (Diario de campo, 2015).

Lo “real” de la cultura puede mostrarse en las canciones, el baile o la lírica, no en las relaciones sociales que sustentan las expresiones culturales. El Municipio acepta “lo contestario” y “rebelde” del Hip Hop, entendiéndolo como una manifestación “natural” de los jóvenes, pero no está dispuesto a exhibirlo en los eventos subvencionados. La “diversidad cultural” debe ajustarse y normarse para recibir “apoyo” institucional. Aunque es deseable y hasta beneficioso ser “diferente” – según el mandato: “ser diferente para ser moderno” (Gros, 1997 en Segato 2007: 45) – solo se puede serlo bajo ciertos parámetros, orquestados y delineados para que esa diferencia pueda ostentarse performáticamente sin perturbar el “orden y las buenas costumbres” de la sociedad.

### **Respuestas y reacciones en el Hip Hop ante la gestión cultural municipal**

Al comentarles a los hiphoperos entrevistados mi interés por estudiar los vínculos que los colectivos culturales desarrollaron con el Municipio en los últimos diez años, la mayoría coincidió en que es una problemática que los atraviesa completa y complejamente. Algunos calificaron de “inevitable” y “natural” al proceso por el cual las agrupaciones entraron en contacto con los organismos estatales, entendiéndolo dentro de un progresivo marco de reconocimiento de derechos. Otros, piensan que el Hip Hop debe mantenerse contestario, *underground* y crítico al Estado, sin embargo no dejan de participar en concursos y presentaciones promovidos por esas entidades.

Claro, obviamente en el camino fuimos entendiendo que hay que dejar esa idea puritana de ‘el sistema está en mi contra, porque el capitalismo es mi enemigo’. Sí, el capitalismo es tu enemigo, de acuerdo, pero los recursos que están dentro del gobierno son míos, son de mis impuestos, son del petróleo, son de la riqueza de mi país. Me pertenece a mí, y en vez de que se lo roben algunos pocos, que tal sí gestiono eso, pero no para robarme yo, sino para distribuirlo entre mi gente, para el beneficio de todos (Factor, 2015, entrevista).

A pesar de las distintas posturas, los hiphoperos entienden que hubo cambios en los modos en que los colectivos se vinculan con las instituciones: antes, imperaba el reclamo a través de la protesta y la lucha; ahora, prima la presentación de proyectos y la participación en fondos concursables (Diario de campo, 2014; 2015). Aunque estos mecanismos se presentan más equitativos y accesibles a todos, considero que refuerzan

las diferencias socio-económicas y culturales de los adeptos, legitimando procesos históricos de segregación espacial y exclusión social.

De acuerdo con lo recapitulado durante la investigación, los cultores consideran que las crecientes relaciones entre los colectivos de Hip Hop y el Municipio produjeron “cambios” tanto positivos como negativos en la práctica. Por un lado, generaron: 1) mayor aceptación y tolerancia por parte de la sociedad quiteña; 2) un crecimiento de la escena cultural ante la eventualidad de generar eventos y conciertos financiados; y 3) la apertura de un campo de acción donde la gestión cultural aparece como una actividad política y una “posibilidad” para los cultores de generar ingresos. Por otro lado, provocaron: 1) procesos de cooptación de agrupaciones y “apropiaciones” de proyectos; 2) resquebrajamientos de las relaciones comunitarias y autogestionarias fundantes de la práctica en Quito; y 3) favoritismos que benefician “siempre a los mismos” en detrimento de todo el movimiento<sup>44</sup> (Diario de campo, 2015).

Las críticas a las modalidades de vinculación de las agrupaciones con el Municipio resaltan algunos puntos en contra del proceder institucional. Si bien, se reconoce que durante la administración de Barrera se produjo una ampliación y descentralización de los incentivos económicos a la cultura, se estima que éstos se desarrollaron “sin un entendimiento de las dinámicas propias de los movimientos”. Al desestructurar las bases organizativas de los colectivos, se intensificó aún más las diferencias socio-espaciales de la ciudad. Mientras que en el norte se consolidó la tradición de gestores culturales y agrupaciones artísticas, en el sur se agrietaron los vínculos comunitarios desarrollados (Cano, 2014, entrevista).

De este modo, los dispositivos de subvención implementados no “apoyaron” los procesos sociales que se venían dando, sino que los debilitaron: “a los que cuestionaban, a ellos no les dan, y a los que no cuestionaban, tengan, tengan, tengan, pero no se logra fortalecer un mallado que ya existía, los quiebra” (Heredia, 2014, entrevista).

Las denuncias reiteradas de los cultores por “apropiación” o robo institucional de propuestas y proyectos es otro de los asuntos remarcados. Varias han sido las agrupaciones que me relataron algún episodio de estas características. Aunque se

---

<sup>44</sup> La “cuña” institucional es uno de los mecanismos informales reconocido por los entrevistados como “muy importante” a la hora de acceder o no a un financiamiento. Denunciado por los excluidos y callado por los beneficiarios, su fuerte presencia denota la estructura de privilegios que prima en la gestión cultural de Quito.



nombran algunas instituciones municipales – el CAC y el Museo de la Ciudad – que “respetan” el aporte de los jóvenes, se denuncian plagios y usurpaciones sistemáticas de proyectos por el Municipio. El proceder es el siguiente: luego de algunos contactos iniciales con los colectivos, en donde presentan sus inquietudes y propuestas ante los funcionarios, se cortan las relaciones sin motivo aparente. Al cabo de un tiempo, los jóvenes ven que su proyecto es impulsado por el Municipio como una “brillante idea propia”, beneficiando a particulares o a grupos específicos. Ejemplo notorio de ello fue la “Galería de Arte Urbano”, presentada más arriba (Diario de campo, 2014).

El accionar municipal previo a las Ordenanzas n° 0332 y 0282 es mencionado por los cultores y gestores para ejemplificar los mecanismos de cooptación en los que se vieron involucrados los colectivos de Hip Hop. Sin ser notificados de una presunta legislación sobre los usos del espacio público, los colectivos fueron invitados por el Municipio para expresar sus puntos de vistas con respecto a esa temática. Luego del “acuerdo” firmado entre Barrera y representantes del movimiento Hip Hop, donde se pautaron los lugares autorizados para realizar grafitis, salieron a la calle las ordenanzas.

Estas medidas resquebrajaron aún más el movimiento Hip Hop quiteño. Los cultores aducen que fueron “utilizados” ante la inmediatez de las elecciones municipales, para legitimar medidas restrictivas y excluyentes que complejizaron las manifestaciones culturales en el ámbito público. La política de “inclusión” y “diálogo” firmada solo por algunos, terminó siendo repudiada por todos (Burneo, 2014, entrevista). Al buscar responsables se culpabiliza a algunos colectivos de “traidores” o “cómplices”, mientras que los señalados aducen haber sido engañados. Nunca se les comentó sobre las legislaciones en puerta (Diario de campo, 2014; 2015).

En septiembre del 2014, la Secretaría de Inclusión Social de la actual administración municipal convocó a colectivos, grafiteros y artistas urbanos a reunirse para debatir sobre la criminalización de las prácticas en la ciudad. Allí, los funcionarios se posicionaron en contra de esas medidas, comprometiéndose a realizar reformas a las ordenanzas. Aunque los colectivos participantes se mostraron descreídos de las promesas, se reunieron en dos ocasiones para discutir sobre los puntos que deberían reformarse (Diario de campo, 2014).

A pesar de que las ordenanzas aún no se modificaron, encuentro que estas reuniones evidencian dos características del proceso de relacionamiento establecido

entre los colectivos y el Municipio: 1) un interés manifiesto por parte de las instituciones locales de entrar en contacto e “incluir” a los hiphoperos en el ordenamiento de la ciudad; y 2) grandes dificultades de organización autónoma y de acción colectiva por parte de los jóvenes agrupados en los colectivos.

A pesar de los vínculos establecidos, se aduce un “desinterés” del Municipio por las prácticas culturales juveniles, traducidos en el poco presupuesto destinado a su promoción y en la falta de “voluntad” para generar mecanismos de participación más equitativos (Heredia, 2014, entrevista). Frente a esto, los cultores consideran que “los intereses del Estado van separado de los intereses del Hip Hop” (Rafer, 2015, entrevista), alegando que “hay un desentendimiento nato desde la institución con los movimientos urbanos” (Sapín, 2014, entrevista). Para los hiphoperos, los organismos estatales promueven o incluyen la práctica en sus programaciones con la intención de generar algún rédito político: “solo quieren la foto donde se los vea apoyando a los jóvenes” (Diario de campo, 2014).

Ante este escenario, las posibilidades de los colectivos de generar nexos institucionales se reducen a: 1) vincularse a partir de solicitar “apoyo” a un proyecto concreto; 2) intervenir a través del pedido de las instituciones; y 3) participar de los fondos concursables. En el primer caso, son los colectivos los que solicitan al Municipio que los “acoliten”<sup>45</sup> con espacios, tarimas para escenario o sonido para desarrollar un evento. En la segunda situación, alguna dependencia estatal hace una convocatoria para que un grupo de cultores haga una presentación artística.

M: ¿Y en qué consisten los apoyos?

D: Económicos, si quieres una tarima ahí ya, sí te ponemos la tarima, te ponemos ahí el sonido, pero nos das el espacio del *banner* para poner ahí atrás. Pues ya, nosotros también no sabíamos que estaban interesados en ese aspecto, entonces decíamos ‘vamos a tener el concierto, *wow* con buen sonido y todo’. Dale, montémoslo de una, si nos van a dar, dale aprovechemos. Entonces siempre como que las entidades públicas han tomado esa iniciativa, por así decir entre comillas, de apoyarte, de ayudarte, sí pero siempre con un interés, siempre está ese interés detrás (...) tal vez ellos están viendo como atribuirse el proyecto, y decir ‘ah, nosotros organizamos eso’, nosotros les dimos esto... Ellos nunca fueron parte de la raíz, solo estuvieron ahí cuando nosotros estuvimos con más gente, armados (Disfraz, 2015, entrevista).

---

<sup>45</sup> Verbo utilizado en Ecuador para hacer referencia a la acción de ayudar o colaborar.

En los dos primeros casos, los jóvenes deben “negociar” con las instituciones para acordar los “intercambios pautados”, buscando que éstos sean lo más justos y equitativos posibles. Los hiphoperos detallan los puntos que buscan “poner sobre la mesa” al momento de la negociación: que exista una retribución monetaria a las actuaciones artísticas; que no se comprometa a los jóvenes a participar de alguna actividad partidaria extra como parte del “intercambio de favores”; que los funcionarios no hagan publicidad o campaña durante los conciertos; y que se considere a los adeptos como promotores e ideólogos de los eventos. Sin embargo, al momento de la “negociación” las partes no están en igualdad de condiciones. En la mayoría de los casos, se ven obligados a aceptar los requisitos que las entidades les imponen en pos de conseguir los recursos necesarios para llevar adelante sus proyectos.

La participación en concursos y premios a nivel municipal y nacional se presenta como una alternativa “democrática” a la hora de conseguir financiamientos. Bajo la retórica de que “cualquiera” puede participar, se esconde un mecanismo elitista que termina privilegiando a los grupos que poseen el nivel educativo y la formación cultural necesaria para redactar un proyecto acorde a los requisitos de presentación. Muchos de los colectivos de Hip Hop, principalmente aquellos que “viven lo duro”, relacionándose cotidianamente con situaciones de violencia, tráfico de drogas y delincuencia (Motamix, 2015, entrevista), no consideran este mecanismo como una posibilidad. “Es natural que no tengan relación con el Estado. No está en el imaginario de ellos pedir financiamiento” (Burneo, 2014, entrevista). No solo no se enteran de las convocatorias sino que al momento de preguntarles sobre las relaciones con los organismos estatales, la respuesta es casi unánime: “no hay relación, no nos tienen en cuenta, no les importamos” (Diario de campo, 2015).

Por último, entiendo que este dispositivo de participación ciudadana presenta una lógica de intervención diferente al desarrollado por los colectivos culturales de la ciudad, impulsando a los gestores a convertirse en “empresarios de la cultura”. El financiamiento a eventos concretos a través de concursos se presenta en oposición a las lógicas comunitarias y procesuales históricas de las agrupaciones sociales en Quito (Vizúete, 2015, entrevista). Si por un lado, los fondos concursables excluyen a la mayor parte de colectivos por no poder competir con propuestas de un alto “capital cultural”

(Bourdieu, 1979), por otro incita a los grupos a abandonar la tradición colectivista de agrupación para consolidarse como empresas productoras de cultura.

“Saber hacer un proyecto” se transforma en un recurso escaso entre los colectivos de Hip Hop en Quito. Quienes detentan ese conocimiento logran acceder a los fondos y financiamientos destinados a la cultura; aquellos que no saben cómo confeccionarlo directamente no tienen chance de participar. El “proyectismo” se consolida así como el modelo institucional imperante para la gestión cultural en la ciudad, beneficiando a aquellas agrupaciones cuyos cultores poseen mayor accesibilidad económica y educativa. La gran mayoría de colectivos se mantiene en el *underground*, es decir independientes y autogestionados, a la vez que invisibilizados y perseguidos por usos “inapropiados” de los espacios públicos.

Con un discurso que privilegia las “diferencias” y el aporte de las culturas urbanas juveniles, los organismos municipales – y otras entidades gubernamentales – se vinculan con los colectivos de Hip Hop bajo un esquema de relacionamiento ambiguo. Mientras que se promueve y se busca visibilizar, con incentivos y propuestas “inclusivas” al “otro lado” de la producción cultural y artística quiteña, se regulan, restringen y persiguen las expresiones que no se encuadran en el mandato estético de la ciudad-patrimonio.

Reconocida la riqueza simbólica y estética de la práctica, hay una falta de atención institucional al “estado de carencia y exclusión” que están sometidos los miembros de esas culturas (Carvalho, 2005: 20). La cultura Hip Hop, alejada de todas las “interferencias” socio-económicas de sus adeptos, es exhibida como una manifestación “creativa” de los jóvenes “de la calle”, siempre y cuando no evidencien sus marcas de segregación.

## CONCLUSIONES

### **“LES PUEDE GUSTAR LA CULTURA HIP HOP PERO NO LA GENTE DEL HIP HOP”: POLÍTICA, ESPACIOS Y DIFERENCIA SOCIAL EN QUITO**

En esta tesis he investigado cómo una práctica cultural, como el Hip Hop, es vivida por sus cultores y definida en el marco político de la ciudad en el que se inserta. Para ello, me centré en el análisis de los sentidos que los colectivos de Hip Hop en Quito desarrollaron sobre sus prácticas, comprendiéndolos dentro de un escenario en donde prevalecen negociaciones y disputas con diferentes actores sociales. En la definición de los marcos de acción y significación de la práctica, han sido cruciales tanto los vínculos más cercanos y cotidianos – familiares, vecinos y otras prácticas culturales juveniles –, como los entablados con organismos estatales, ONG, fundaciones, empresas privadas, etc. En este entramado, consideré particularmente los nexos entre las agrupaciones de Hip Hop y las administraciones municipales, durante el período 2005-2015.

Partiendo de una decisión teórico-metodológica, me aboqué al estudio de los colectivos de Hip Hop en sus relaciones y no como entes aislados definidos en sí mismos. En el capítulo II fundamenté este enfoque en el marco analítico que concibe a las prácticas culturales en un campo específico de relaciones de poder que las conforman y determinan, a la vez que éstas resisten, confrontan y/o se alinean. La mayoría de las investigaciones que revisé sobre prácticas culturales juveniles, se centran en el análisis de las particularidades idiosincráticas de los grupos observados, sin poner demasiada atención a los vínculos y relaciones que éstos establecen. Considero que esta perspectiva no hace más que esencializar “lo joven”, reforzando la idea de una entidad que se explica a sí misma sin resaltar el carácter histórico-cultural de la categoría.

Con esta tesis pretendí aportar una mirada sobre las prácticas culturales que diga tanto sobre la propia manifestación como sobre los condicionamientos que la posibilitan y delimitan, en el marco de un lugar y un tiempo histórico determinado. Son las relaciones, negociaciones y confrontaciones con distintos actores sociales las que delinear los sentidos de las prácticas. Los vínculos que los colectivos culturales establecieron con diferentes entidades institucionales y no institucionales en Quito durante el período 2005-2015, fueron construyendo y modificando las representaciones

sociales sobre el Hip Hop, además de disputar los límites asignados a lo cultural, lo político, la participación ciudadana y el derecho que se tiene a habitar la ciudad.

### **¿Qué es una práctica cultural?**

A partir del trabajo con los colectivos de Hip Hop en Quito, postulé que las prácticas culturales y las construcciones identitarias generadas en torno a ellas, son vividas por sus cultores como un modo de vida y una forma de hacer política. Estos sentidos se delinearon en el proceso en el que las agrupaciones culturales se posicionaron como actores con incidencia y participación en la gestión de sus expresiones artísticas. La consolidación de un escenario político-cultural-organizativo, fue fundamental para que el Hip Hop en Quito comience a percibirse como una práctica cultural con una clara incidencia social.

Sin negar la presencia de otros modos de vivir la cultura, vinculados al consumo y ostentación de un estilo, argumenté que la reinterpretación de lo político a través del Hip Hop es vivido por los cultores en un plano subjetivo-personal y en uno grupal-organizativo, que se entretajan como partes de un mismo proceso de identificación. Expuse que a nivel subjetivo, la adhesión a la práctica genera un proceso de auto-valoración y dignificación de las propias palabras y cuerpos. Junto a esto, se ponderan los procesos de auto-superación y auto-gestión que conlleva el Hip Hop, al enseñar que a través de la voluntad y el esfuerzo personal se logra “salir” de situaciones difíciles. Concebido como “refugio” o “palanca”, el Hip Hop es para los cultores una vía “sana”, “económica” y disponible de expresión y auto-conocimiento, ante las escasas posibilidades socio-económicas.

La crítica social es otro elemento clave en el proceso subjetivo de asumirse hiphoper. El repudio a la discriminación y xenofobia, como legado “original” de la práctica, conlleva un proceso de valoración de la propia ascendencia étnica. Lo “longo” es reivindicado en el contexto de Quito como un lugar de enunciación y denuncia a los actos racistas de la ciudad. Este proceso se completa con la “devolución” o retribución a la comunidad como uno de los pilares fundamentales de la práctica. A través de eventos, talleres y/o programas sociales se busca “demostrar” lo conseguido, a la vez que “abrir cabezas” con un “mensaje positivo” en cuanto a las posibilidades de expresión y acción.

Es en las fiestas, los conciertos y la esquina donde adquiere sentido social el proceso subjetivo de reconocerse un hiphopero.

Así, el estrato grupal-organizativo se imbrica con la transformación personal de los cultores. Éste se sustenta en el sentimiento de comunidad y en una necesidad de “hacer algo” con la cultura que genere repercusiones en la escena local. Desplegado en Quito a partir de las experiencias organizacionales de mediados del 2000, la conformación de agrupaciones culturales permitió, según los hiphoperos: 1) fortalecer y valorizar la identidad Hip Hop ante la sociedad quiteña; 2) establecer vínculos con distintos actores políticos de la ciudad que contribuyeron a la consolidación de un movimiento social en torno a la práctica; y 3) proponer políticas culturales vinculadas al Hip Hop, buscando posicionarlo como un arte y no como una actividad vandálica.

Más allá de los sentidos y las prácticas en el Hip Hop quiteño, considero que la experiencia vivida por los cultores nos alienta a pensar a las culturas como modos de vida que, en el diálogo y contestación con otros modos de vida, se definen políticas. Esto que reclamaba Williams (2009) para los estudios culturales, lo revalido en la investigación con los hiphoperos en Quito. Las representaciones de las prácticas culturales se desarrollan en negociación y disputa con distintos actores sociales, bajo determinados lineamientos políticos, culturales y económicos más generales. Las culturas permiten el desarrollo de procesos subjetivos y grupales, insertas en relaciones que la posibilitan y condicionan. En este aspecto, toda práctica cultural se define política porque se ejerce y significa en el marco de relaciones de poder estructurales.

La decisión de estudiar el Hip Hop en su dimensión local ayudó a definir lo cultural en imbricación con lo político. En el capítulo III sostuve que: “el Hip Hop se politiza cuando se localiza y se localiza cuando se politiza”, resaltando que una práctica cultural global se concibe política en un lugar y tiempo determinado, a partir de las relaciones sociales en las que se inserta. La búsqueda de visibilización y validación de la práctica, así como las negociaciones en pos de reconocimiento social y redistribución económica, hicieron del Hip Hop una práctica cultural con una fuerte incidencia social y comunitaria para las juventudes quiteñas.

A través de la práctica no solo se adquiere una visión del mundo que se construye en relación/ tensión con aspectos culturales más generales y hegemónicos de la sociedad quiteña, sino que se propone un modo de accionar políticamente sobre ella.

Lo subjetivo se define político, porque las decisiones personales en torno a la elección del modo en el que se vive son las pautas desde las que se piensa el cambio social. En tanto práctica cultural que fundamenta la expresión y la transformación subjetiva y social de los jóvenes, el Hip Hop en Quito propone un modo de habitar la ciudad, redefiniendo el lugar de lo político y la participación ciudadana.

### **¿Quiénes tienen derecho a la ciudad?**

En la construcción de la práctica del Hip Hop quiteño, la ciudad aparece como el espacio decisivo en que se delimitan tanto las posibilidades e incidencias de la expresión, como las limitaciones y controles que recaen sobre ella. A través del baile, el rap y el grafiti, se instaura un modo de habitar la ciudad que evidencia la presencia de identificaciones juveniles que “se corren” de los lugares y modos de expresión asignados por el poder. Asociado a determinadas categorías de género, clasificación racial, clase y territorio, y vinculado a contextos de violencia, delincuencia y drogadicción, el Hip Hop en Quito da cuenta de que no todos los jóvenes tienen los mismos derechos de habitar la ciudad. Revela, también, el carácter público y político de una práctica cultural que no se ajusta a los patrones urbanísticos hegemónicos.

En la ciudad de Quito, primera urbe declarada Patrimonio de la Humanidad, se privilegia la privatización, mercantilización y espectacularización de los espacios públicos. La relevancia dada al patrimonio monumental, bajo el imperativo de que la ciudad debe resultar “bella” y “segura” para el atractivo y fomento turístico, constituye la directriz que pauta los modos en que las prácticas culturales deben manifestarse. Los recientes procesos de institucionalización, fomento y subsidio estatal al Hip Hop se enmarcan en este requerimiento. Galerías urbanas, “acuerdos de convivencia pacífica” y eventos donde se promueve la concientización en torno a los usos “correctos” de la ciudad-patrimonio, son algunas de las estrategias desplegadas por el Municipio para reglar las maneras en que la práctica habita y se hace presente en la ciudad.

Todo acuerdo y negociación se enmarca en esta norma; no hay posibilidad de que la misma se cuestione. Enunciado como una co-responsabilidad y una obligación de todos los quiteños, las “diversidades” culturales se promueven en el espacio público siempre y cuando no contradigan estos mandatos. En esta dirección, el Hip Hop es exhibido, gestionado y administrado como una manifestación “moderna” y “diferente”



de las juventudes urbanas. Bajo narrativas de “inclusión” y “fomento a la creatividad” de los jóvenes de los barrios populares, los organismos municipales – y otras entidades gubernamentales y no gubernamentales – “apoyan” y visibilizan el Hip Hop, sin una intención expresa de transformar las condiciones estructurales de violencia y segregación en las que muchos de sus cultores se encuentran inmersos.

Presentadas como “el otro lado” de la producción cultural quiteña, se reconoce la riqueza de la práctica en un molde que exalta las diferencias culturales para su consumo y exposición. Como una manifestación “novedosa” y “colorida”, el Hip Hop es subvencionado como herramienta de inclusión social y/o como arte urbano “alternativo” para “recuperar” y “embellecer” los espacios de la ciudad. Como me dijo un rapero en nuestros encuentros: “les puede gustar el Hip Hop con su “cara lavada”, pero no la gente del Hip Hop” (Diario de campo, 2015).

En el capítulo IV sostuve que los vínculos que el Municipio sostiene con los colectivos de Hip Hop se enmarcan en un esquema de relacionamiento ambiguo. Mientras que por un lado se promueve y visibiliza la práctica, por otro se persigue, restringe y controla. La prohibición de reunirse en determinados lugares y las continuas requisas policiales a los hiphoperos por “portación” de estilo o “rostro”, dan cuenta del interés del Estado en mantener el “orden” y la “seguridad” de los espacios públicos de la ciudad. Calificado como expresión vandálica de jóvenes “peligrosos” o “irreverentes”, el Hip Hop en Quito ha sido blanco, no solo de estigmas sociales, sino también de ordenanzas municipales y ordenamientos penales que deslegitiman la práctica y criminaliza a sus adeptos. Este es el rostro institucional más conocido por los hiphoperos de la ciudad.

Lo expuesto da cuenta de que el derecho a la ciudad no es un privilegio de todos. Las “diferencias” culturales son promovidas como deseables en tanto no contradigan los dictámenes hegemónicos. Las experiencias de lo público se pautan y establecen de acuerdo a las diferenciaciones y clasificaciones sociales históricamente construidas en la ciudad. La percepción y adscripción de los cultores a una clasificación étnico-racial, a una clase social y a un territorio/barrio determinado cuentan al delimitar quienes tienen derecho de habitar y significar la ciudad sin controles ni requisas.

Lo público de los espacios es puesto en cuestión en la gestión institucional del Hip Hop en Quito. Mientras que el derecho a la ciudad se presenta como un beneficio

restringido a algunos pocos “incluidos”, la mayoría de los hiphoperos quiteños debe justificar, constantemente, su presencia “indeseable” en los espacios de la urbe. Como me decía Trobador Clandestino, en uno de nuestros encuentros en San Roque, refiriéndose al constante acoso policial: “Siempre que estamos reunidos nos vienen a botar (...) a veces hasta nos dicen ‘demuestren’ para ver si sabemos bailar o cantar” (Trobador Clandestino, 2015, conversación personal).

### **Vínculos y participación ciudadana**

La resignificación del Hip Hop, a partir del cual éste comienza a ser percibido como “algo más que música” por sus cultores, se da en el contexto neoliberal de la ciudad de Quito desde fines de los años ’90. En un escenario donde prima la privatización de los espacios públicos y un “desinterés” juvenil por las vías tradicionales de participación política – partidos políticos, iglesias, gremios, sindicatos, etc. –, el Hip Hop se presenta como una opción identitaria desde la cual los jóvenes pueden expresarse cultural y políticamente, reclamar atención a las autoridades y exigir respeto a sus derechos como ciudadanos.

Amalgamada a la tradición de movimientos sociales y gestión comunitaria en Quito, la práctica se reinterpreta como una expresión artística y cultural a través de la cual los jóvenes manifiestan la protesta y el descontento social. El Hip Hop construye su presencia en la ciudad como una herramienta político-cultural que significa un “modo de ser” joven que cuestiona los sentidos imperantes del arte, la participación ciudadana y los lugares asignados a la cultura y a la acción política. Al igual que el rock metal y el *punk* en Quito, lo estético/performativo ocupa un lugar de importancia en la identificación; por medio de la música, la vestimenta, los movimientos corporales y las gráficas se “dice” algo sobre sí mismos y sobre el mundo en el que se habita.

A través de los colectivos culturales, los hiphoperos comenzaron a disputar sentidos sobre la práctica y a incidir en las políticas culturales destinadas a los jóvenes en la ciudad. La gestión de la propia cultura permitió, también, generar fuentes de ingreso económico, apoyar manifestaciones políticas y realizar actividades sociales con niños y adolescentes en barrios y/o sectores sociales segregados de Quito. Sin embargo, lo que resaltan los cultores como el mayor provecho desplegado con los colectivos es la posibilidad de plantarse como ciudadanos con derechos “iguales que cualquier otro”.

Reclaman ser escuchados y tenidos en cuenta por el Estado, al que le solicitan más espacios y presupuestos para las prácticas culturales juveniles.

Los mecanismos ciudadanos más utilizados por los hoperos para evidenciar un reclamo político, dar a conocer un posicionamiento o llamar la atención estatal son las marchas y/o protestas a través de eventos culturales, como conciertos o foros. Si bien estos instrumentos se encuadran en el modelo político representativo, encontré que en la práctica los colectivos de Hip Hop desarrollan representaciones de lo político que superan la idea de participación limitada al voto. Algunas agrupaciones han creado espacios de contención, solidaridad, debate y formación que han sido reconocidos como “universidades” por los mismos cultores. La transformación subjetiva y la formación de agrupaciones desde el Hip Hop, replantea los límites de la participación ciudadana y los sentidos de qué es hacer política y quiénes pueden ejercerla.

En los últimos años, la participación en fondos concursables para proyectos culturales es presentada por el Municipio como una vía “democrática” para la distribución de recursos estatales. Sin embargo, solo se benefician algunos pocos. Los cultores que logran acceder a estas convocatorias son los que cuentan con el trasfondo económico, educativo y cultural necesario para presentar un proyecto de acuerdo con las exigencias solicitadas. La mayoría de los hiphoperos siguen inmersos en mecanismos de exclusión y discriminación que reproducen las desigualdades históricas de distribución económica y cultural de la ciudad. El dispar reparto de recursos, subsidios y servicios en el territorio se aplica en el Hip Hop quiteño, aunque el eje norte-sur se encuentre trastocado. A esto se refirió uno de los gestores culturales cuando sostuvo que “en el norte también hay sures” (Vizúete, 2015, entrevista).

Si bien estos concursos logran visibilizar algunos proyectos que generan mayor adhesión de la sociedad quiteña, los dispositivos de distribución se presentan en oposición a las lógicas comunitarias y autogestivas de los colectivos culturales. Como postulé en el capítulo IV, estos mecanismos de intervención empujan a los grupos a abandonar la tradición autónoma y colectivista de agrupación para consolidarse como empresas productoras de cultura. El “proyectismo” se consolida así como el modelo imperante para acceder a los recursos del Estado, erigiéndose como un bien atesorado por los que “saben cómo hacerlo”. Los hiphoperos se ven inducidos, de esta manera, a

abandonar su rol como gestores culturales y a constituirse como empresarios de la cultura. El Hip Hop se institucionaliza y mercantiliza o se invisibiliza y persigue.

Si antes los vínculos de los colectivos culturales con el Estado, se limitaban al reclamo y enfrentamiento directo, en los últimos años se fue consolidando una plataforma de negociaciones y acuerdos en los que se pautan los modos en que los jóvenes pueden o no manifestarse en la ciudad. Es en este punto, donde se concentran las mayores diferencias entre los cultores quiteños. No solo se presentan tensiones internas en los distintos modos de significar la práctica, sino que hay una clara disputa por los recursos públicos y el reconocimiento institucional que su asignación conlleva.

No obstante, los nexos entre el Hip Hop, como práctica cultural de las juventudes quiteñas, y las administraciones municipales y/o nacionales se enmarcan en un campo de relaciones de poder desigual. Mientras que organismos estatales, fundaciones y ONG se presentan como actores con peso e incidencia para regular los procesos políticos de la cultura, los colectivos de Hip Hop muchas veces solo deben acatar lo impuesto o rechazarlo.

Persecuciones policiales por el uso de “ropa ancha”; controles excesivos en los ingresos a los conciertos; ningún incentivo económico a las producciones artísticas que no se ajusten al modelo estético promovido; trabas y dificultades para que se lleven a cabo eventos comunitarios; negociaciones no cumplidas; proyectos apropiados y/o robados; ausencia de pagos en las contrataciones artísticas; presencia institucional “solo para las fotos”; ordenanzas que controlan y persiguen la práctica...

Estas situaciones dan cuenta del lugar subordinado que tiene el Hip Hop al “negociar” los sentidos, recursos y espacios de la práctica en el escenario cultural de la ciudad. A pesar de ello, considero que la cultura Hip Hop define modos subjetivos de autovaloración y organización política que contestan y desafían los límites hegemónicos que conciben a las prácticas culturales juveniles separadas del entorno social y político en el que se desenvuelven.

De acuerdo con lo explicitado, en esta tesis he argumentado que los colectivos de Hip Hop en Quito se constituyen como actores políticos con cierta incidencia en la gestión de su cultura a partir de que comienzan a tejer relaciones con distintos actores, institucionales y no institucionales, de la ciudad. Esto provocó una redefinición

identitaria en los cultores, que se posicionaron como hiphoperos. Entendí que este posicionamiento conllevó al entendimiento de lo político en la cultura como una actividad cotidiana y un derecho ciudadano. En el momento en el que los colectivos “negocian” con el Municipio su presencia en la ciudad, se ven insertos en una matriz política que privilegia el turismo, el patrimonio monumental y la mercantilización de las culturas. Así, la práctica se exhibe y expone como “arte urbano” si se enmarca en los procesos de institucionalización desde estas directrices. Al no ajustarse y normarse al modelo buscado, la cultura Hip Hop y sus adeptos siguen siendo perseguidos, invisibilizados, demonizados y controlados.

Por último, quisiera dejar asentado aquí posibles estudios que enriquecerían enormemente la línea de investigación presentada en esta tesis. Con la misma busqué contribuir al análisis de las dinámicas políticas de la cultura en Quito, durante el período 2005-2015, en lo que respecta a los procesos de identificación y gestión de una práctica cultural-artística en un determinado marco de relaciones de poder. Considero que un análisis comparativo de lo expuesto con investigaciones que indaguen cómo han sido gestionadas las prácticas culturales juveniles en otras latitudes y/o en otros períodos de tiempo, puede arrojar luz sobre las dinámicas de relacionamiento entre políticas públicas, jóvenes y prácticas culturales no-hegemónicas en las ciudades contemporáneas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Adrian (1999). "El rock: ¿un movimiento social o un nuevo espacio público?". *Ecuador Debate* (42).
- Agamben, Giorgio (2005). "El ángel melancólico". En *El Hombre sin contenido*: 167-185. Madrid: Altera.
- Aguilera Ruiz, Oscar (2010). "Cultura política y política de las culturas juveniles". *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Año 15, N° 50: 91-102. Maracaibo, Venezuela: CESA – FCES – Universidad del Zulia
- Alvarado, Sara, Silvia Borelli y Pablo Vommaro (2012). "GT Juventud y prácticas políticas en América Latina: comprensiones y aprendizajes de la relación juventud-política-cultura en América Latina desde una perspectiva investigativa plural". En *Jóvenes, políticas y culturas: experiencias, acercamientos y diversidades*, Sara Victoria Alvarado, Silvia Borelli y Pablo A. Vommaro (Ed.): 23-78. Buenos Aires-Rosario: CLACSO; Homo Sapiens Ediciones.
- Álvarez, Sonia (2009). "Repensando la dimensión política y cultural de los movimientos sociales: algunas aproximaciones teóricas". En *Repensar la política desde América Latina. Cultura, Estado y movimientos sociales*, Raphael Hoetmer (Coord.): 27-36. Lima, Perú: Programa Democracia y Transformación Global, Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Álvarez, Sonia, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (1998). "Introduction: The Cultural and the Political in Latin American Social Movements". En *Cultures of Politics, Politics of Culture. Revisioning Latin American Social Movements*, Sonia Alvares, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (Ed.): 1-29. Westview Press.
- Appadurai, Arjun (2001 [1996]). "Aquí y ahora". En *La Modernidad Desbordada*: 17-38. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Arce Cortés, Tania (2012). "El gótico como una expresión político cultural". En *Jóvenes, políticas y culturas: experiencias, acercamientos y diversidades*, Sara Victoria Alvarado, Silvia Borelli y Pablo A. Vommaro (Ed.): 261-277. Buenos Aires-Rosario: CLACSO; Homo Sapiens Ediciones.
- Arditi, Benjamin (2000). "Introducción". En *El reverso de la diferencia. Identidad y política*, Benjamin Arditi (Ed.): 7-14. Caracas, Venezuela: Nueva Sociedad.
- Arias, Diego (2005). *Rockeros: construcción gráfica de un imaginario urbano*. Tesis de Licenciatura. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Ayala, Pablo (2007). *El rock en Quito*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- Bachelard, Gastón (2010 [1957]). "Casa y Universo". En *La poética del espacio*: 71-106. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baker, Geoff (2005). "¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba". *Ethnomusicology*, 49 (3): 368-402.
- (2006). "'La Habana que no conoces': Cuban Rap and the Social Construction of Urban Space". *Ethnomusicology Forum*, 15 (2): 215-246.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los Pasajes*: 69-126. Madrid: Akal.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México DF: Ediciones Itaca.

- Bernard, H. Russell (2002). "Interviewing: Unstructured and Semistructures". En *Research Methods in Anthropology. Qualitative and Quantitative Approaches*: 203-239. New York: Altamira Press.
- Bhabha, Homi (2002). "Introducción: los lugares de la cultura". En *El lugar de la cultura*: 17-38. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Borja, Jordi (2009). *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*. Barcelona: Editorial UOC.
- Borja, Jordi y Zaida Muxí (2000). "Introducción. El espacio de la representación". En *El espacio público, ciudad y ciudadanía*: 7-11. Barcelona: Ediciones Electa.
- Borja, Rodrigo (s/f). "Politiquería". En *Enciclopedia de la Política*. Disponible en: <http://www.encyclopediadelapolitica.org/Default.aspx?i=&por=p&idind=1201&termino=> Visitado el 15 de octubre 2015.
- Bourdieu, Pierre (2000). "Sociólogos de la creencia y creencia de los sociólogos". En *Cosas Dichas*: 93-97. Barcelona: Gedisa.
- (1983). "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase". En *Campo del poder y campo intelectual*: 9-35. Buenos Aires: Folios Ediciones.
- (1979). "Los Tres Estados del Capital Cultural". En *Sociológica*: 11-17. Azcapotzalco, México: UAM. Disponible en: <http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf>. Visitado el 26 de noviembre 2015.
- Bourdieu, Pierre y Loïc Wacquant (1995). *Respuestas por una Antropología Reflexiva*. México: Editorial Grijalbo.
- Bourgois, Philippe (2010). "Introducción". En *En busca del respeto, vendiendo crack en Harlem*: 31-48. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- 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.
- Caldeira, Teresa (2010). "Un espacio público cuestionado. Muros, grafitis y pichacões en Saõ Paulo". En *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*: 115-137. Argentina, España: Rúbrica.
- (2007 [2000]). *Ciudad de Muros*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Carvalho, José Jorge de (2005). *Las culturas afroamericanas en Iberoamérica: lo negociable y lo innegociable*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Castaneda, Pablo (2002). "El hip hop crece en Quito". *Tintají*, Quito (1): 12.
- Castell, Manuel (1999). "Paraísos Comunales: identidad y sentido en la Sociedad Red". En *La era de la Información (2) El poder de la identidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cerbino, Mauro, Cinthia Chiriboga y Carlos Tutivén (2001). "Epistemología, teoría y metodología". En *Culturas juveniles. Cuerpo, música, sociabilidad & género*: 13-51. Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Cerbino, Mauro y Marco Panchi (2014). "Jóvenes, violencias y subjetividades: El arte como recurso y enlace". En *Reflexiones sobre la intergeneracionalidad en Ecuador. Una aproximación*: 193-203. Quito: El Telégrafo.
- Chang, Jeff (2014 [2005]). *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gansta rap*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Clarke, John, Stuart Hall, Tony Jefferson and Brian Roberts (2010 [1975]). "Teoría I. Subculturas, Culturas y Clase". En *Resistencia a través de Rituales. Subculturas*

- juveniles en la Gran Bretaña de la Posguerra*, Stuart Hall y Tony Jefferson (Ed.): 67-165. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Observatorio de jóvenes, comunicación y medios.
- Dammert, Manuel (2014). *Rockeando Quito: juventud, cultura y campos en disputa*. Tesis Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología. FLACSO, Ecuador.
- DeNora, Tía (2004 [2000]). *Music in EverydayLife*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- De Certeau, Michel (2000 [1990]). “Prácticas de Espacio”. En *La invención de lo Cotidiano I. Artes de Hacer*: 103-141. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- De la Vega, Paola (2011). “Talleres de propuestas de la comunidad sobre el Museo de la Ciudad y su función de espacio público”. En *Informe Final. Consultoría para la conceptualización y ejecución de estudio demográfico de la población aledaña al Museo de la Ciudad*. Quito: Archivo Museo de la Ciudad.
- De Luca, Jessica, Katie Foglia, Nick Sander and Caitlin Stone (2014). “Graffiti: los tatuajes de Quito”. Ohio University’s Documentary Storytelling in Ecuador Program. Disponible en: <http://vimeo.com/84375657>. Visitado el 20 de mayo 2014.
- Elliot-Cooper, Adam (2012). “Interview Tricia Rose: “Hip-Hop can be a poetic force for a social movement””. *Ceasefire Magazine*. Disponible en: <http://ceasefiremagazine.co.uk/tricia-rose-hip-hop-poetic-force-social-movement/>. Visitado el 3 de diciembre del 2014.
- Escobar, Arturo (2008). “Lo Cultural y lo Político en los Movimientos Sociales Latinoamericanos”. Disponible en <http://fleecc.blogspot.com/2008/03/escobar-lo-cultural-y-lo-politico-en-los.html>. Visitado el 12 de mayo 2015.
- Fernandes, Sujatha (2003). “Fear of a Black Nation: Local Rappers, Transnational Crossings, and State Power in Contemporary Cuba”. *Anthropological Quarterly*, 76 (4): 575-608.
- Fiori Arantes, Otilia (1996). “Cultura da Cidade: Animação sem frase”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 24: 230-241. R.J. Brasil, IPHAN.
- Foucault, Michel (1999 [1994]). “La “gubernamentalidad””. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III*: 175-197. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Fraser, Nancy (2008). “La justicia social en la era de la política de la identidad: redistribución, reconocimiento y participación”. *Revista de Trabajo*, 4 (6): 83 - 99. Disponible en: <http://new.pensamientopenal.com.ar/16112009/genero02.pdf>. Visitado el 15 de marzo del 2014.
- Frigerio, Alejandro (2014). “La Ciudad Salvaje. Sobre Religiosidad, Raza y Ciudad”. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. <http://www.bifurcaciones.cl/2014/05/la-ciudad-salvaje/>. Visitado el 22 de mayo del 2014.
- (2002). “Outside the Nation, Outside the Diaspora: Accommodating Race and Religion in Argentina”. *Sociology of Religion*, 63 (3): 291-315.



- (2000). “Introducción: Repensando la cultura negra”. En *Cultura Negra en el Cono Sur: Representaciones en Conflicto*: 27-42. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.
- (1991). “Nuevos Movimientos Religiosos y Medios de Comunicación: La Imagen de la Umbanda en Argentina”. *Sociedad y Religión*. Buenos Aires (8): 69- 84.
- García Canclini, Néstor (2012a). “Prefacio” y “Introducción: Creatividad y Jóvenes: Prácticas Emergentes. En *Cultura y desarrollo. Una revisión crítica desde los jóvenes*, Néstor García Caclini y Maritza Urteaga (Coord.): 11, 18; 19-36. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- (2012b). “Conversación a modo de prólogo” y “Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes”. En *Jóvenes, Culturas Urbanas y redes digitales. Prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*, Néstor García Canclini, Francisco Cruces y Maritza Urteaga (Coord.): X – XIX; 3-24. Madrid: Editorial Ariel.
- (1997). “Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales”. En *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, época II; Vol. III (5): 109-128. Colima, México.
- (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México DF: Grijalbo.
- (1987). “Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano”. En *Políticas culturales en América Latina*, Néstor García Canclini (Ed.): 13-27. México D.F.: Grijalbo.
- Geertz, Clifford (2003 [1973]). *La interpretación de las culturas*. España: Gedisa Editorial.
- Gagnani, Juliana (2014). “Projeto de lei de Romário irrita rappers”. *Folha de S. Paulo*, 12 de fevereiro. Disponible en: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/151766-projeto-de-lei-de-romario-irrita-rappers.shtml>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- Grimson, Alejandro (2014). “Introducción. Políticas para la justicia cultural”. En *Culturas Políticas y Políticas Culturales*, Alejandro Grimson (Comp.): Buenos Aires: 9-14. Ediciones Böll Cono Sur.
- (2013). “Introducción” En *Hegemonía Cultural y Políticas de la Diferencia*, Alejandro Grimson y Karina Bidaseca (Coord.): 9-20. Buenos Aires: CLACSO.
- (2011). *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Grüner, Eduardo (2005). “La tragedia, o el fundamento perdido de lo político”. En *La Cosa Política o el acecho de lo Real*: 69-114. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- (1998). “Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek”. En *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el Multiculturalismo*, Frederik Jameson y Slavoj Žižek: 11-64. Buenos Aires – Barcelona – México: Paidós.
- Guber, Roxana (2004 [1991]). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- (2001). *La Etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

- Hall, Stuart (2003 [1996]). "Introducción: ¿quién necesita "identidad"?" En *Cuestiones de identidad cultural*, Stuart Hall y Paul du Gay (Comp.): 13-39. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- (1997). "Introduction". En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, Stuart Hall (Ed.): 1-11. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson (2010 [1975]). "Una vez más: Resistencia a través de Rituales". En *Resistencia a través de Rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la Posguerra*, Stuart Hall y Tony Jefferson (Ed.): 13-66. La Plata: Universidad Nacional de la Plata. Observatorio de jóvenes, comunicación y medios.
- Haraway, Donna (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*: 313-346. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Hebdige, Dick (2004). "Función de la Subcultura". En *Subcultura: el significado del estilo*: 103-191. Barcelona: Paidós.
- Hopenhayn, Martín (2005 [2001]). "¿Integrarse o Subordinarse? Nuevos Cruces entre Política y Cultura". En *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas*, Daniel Mato (Comp.): 17-40. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales- CLACSO.
- (1994). *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de la Cultura Económica de Chile.
- Jacoby, Roberto (2011). "Experimentos en las inmediaciones del arte y la política". En *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos*: 6-27. Barcelona: Ediciones de la Central.
- Kaplan, Flora (1993). "Mexican Museums in the Creation of a National Image in World Tourism". En *Crafts in the World Market. The Impact of Global Exchange on Middle American Artisans*, June Nash (Ed.): 103-125. Albany, N.Y., United State of America: State University of New York Press.
- Kingman Garcés, Eduardo (2008). "A manera de introducción: ciudad, modernidad y poder". En *La ciudad y los otros Quito 1890-1940. Higienismo, ornato y policía*: 35-58. Quito, Ecuador: FLACSO, Sede Ecuador.
- KRS One (2009). *The Gospel of Hip Hop*. Brooklyn NY: Power House Books; I am Hip Hop.
- Lacarrière, Mónica (2004). "El Patrimonio Cultural Inmaterial, un recurso político en el espacio de la cultura pública local". Ponencia presentada en VI Seminario sobre Patrimonio Cultural: Instantáneas Locales, el 21, 22 y 23 de octubre en Santiago de Chile: 154-189.
- Lewis, Oscar (1961). *Antropología de la Pobreza. Cinco familias*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Maffesoli, Michel (2004 [1990]). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (2008 [1996]). "La juventud es más que una palabra". En *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Mario Margulis (Ed.): 13-30. Buenos Aires: Biblos.

- Martín Barbero, Jesús (2010). “Comunicación y cultura mundo: nuevas dinámicas globales de lo cultural”. *Signo y Pensamiento*, vol. XXIX (57): 20-34. Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.
- Massey, Doreen (2004). “Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, 57: 77-84.
- Mathivet, Charlotte (2009). “El derecho a la ciudad: claves para entender la propuesta de crear ‘Otra ciudad posible’”. *Diálogos, propuestas e historias para una Ciudadanía Mundial*. Disponible en: <http://base.d-p-h.info/es/fiches/dph/fiche-dph-8034.html>. Visitado el 5 de noviembre 2015.
- Mato, Daniel (2007). “Cultura, comunicación y transformaciones sociales en tiempos de globalización” En *Culturas y transformaciones sociales en tiempos de globalización. Perspectivas latinoamericanas*, Daniel Mato y Alejandro Maldonado Fermín (Comp.): 13-84. Buenos Aires: CLACSO Libros.
- Mayol, Piere (1999 [1994]). “El Barrio”. En *La invención de lo Cotidiano II. Habitar, Cocinar*, Michel de Certeau, Luce Guiard y Piere Mayol (Ed.): 5-12. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Mead, Margaret (1979 [1939]). “Introducción”. En *Adolescencia y Cultura en Samoa*: 37-47. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Méndez, Lourdes (2014). “Los demagógicos vericuetos de la decolonialidad del saber: el caso de la Universidad de las Artes de Ecuador”. Ponencia provisional a ser presentada en el Congreso de la Federación de Asociaciones de Antropología del Estado Español en septiembre del 2014.
- Muñoz, María Magdalena (2012). *Gestión cultural del rock metal en Quito: ejercicio de derechos culturales en Quito desde la experiencia del movimiento metalero*. Tesis Maestría en Ciencias Sociales con mención en Antropología. FLACSO, Ecuador.
- Nietzsche, Friedrich (2008). “Sobre la utilidad y el perjuicio de la Historia para la vida (II Intempestiva)”. En *De mi vida y los filósofos pre platónicos. El nacimiento de la tragedia. Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida y la ciencia jovial. Sobre verdad y mentira en sentido extra moral. El caminante y su sombra*: 323-403. Madrid: Gredos.
- Ortiz, Renato (1995). “Introducción”. En *Otro Territorio*: 15-25. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Pardue, Derek (2004). “Putting *mano* to music: The mediation of race in Brazilian rap”. *Ethnomusicology Forum*, 13 (2): 253-86.
- Park, Robert (1999). *La Ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Pérez Castillo, Edgardo (2007). “Rosario, cuna del hip-hop”. *Página 12- Rosario* 12, 13 de mayo. Sección Cultura y Espectáculos. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8517-2007-05-13.html>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- Picech, María Cecilia (2012). *Rastafari en Argentina: construcción identitaria en contexto de tansnacionalización*. Tesis de Licenciatura en Antropología orientación sociocultural. Universidad Nacional de Rosario, Argentina.

- Pillai, Shanti (1999). "Hip-Hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales". *Bulletin de l' Institut Français d' Études Andines*, 28 (3): 485-499.
- Radcliffe, Sarah y Sallie Westwood (1999). *Rehaciendo la Nación. Lugar, identidad y política en América Latina*. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Rancière, Jacques (1996). "La distorsión: política y policía". En *El desacuerdo. Política y Filosofía*: 35-60. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Reguillo Cruz, Rossana (2012 [2000]). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rigail Arosemena, Alberto (2005). "A los jóvenes, actores estratégicos del desarrollo". En *La situación de la juventud. Miradas, definiciones y construcción de políticas públicas*, Francisco Cevallos Tejeda (Coord.). Tomo 1. Quito, Ecuador: Sistema Integrado de Indicadores sociales del Ecuador –SIISE, Equipo de Investigación SIJOVEN.
- Rockwell, Elsie (1980). "Etnografía y teoría en la investigación educativa". *Revista Dialogando, Red Escolar Latinoamericana de Investigaciones Cualitativas de la realidad escolar*, Santiago de Chile: 29-45.
- Romero, Paola, Fernanda Sáenz de Viteri y Francisco Santos (2014). "El Buen Vivir y las políticas públicas para la juventud". En *Reflexiones sobre la intergeneracionalidad en Ecuador. Una aproximación*: 207-221. Quito: El Telégrafo.
- Rose, Tricia (1994). *Back Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan: University Press.
- Roseberry, William (1998). "Social Fields and Cultural Encounters". En *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, G. Joseph, C. LeGrand and R. Salvatore (Ed.): 515-524. Durham and London: Duke University Press.
- Ruiz, Gabriela (2013). "Hip hop. El arte de mantenerse en pie". *La Revista Q. La Revista de la Ciudad*. Sección Cultura. Noviembre (44): 70-73.
- Salazar Estacio, Víctor Hugo (2013). *Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito*. Tesis previa a la obtención del título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Central del Ecuador.
- Sanmartín Arce, Ricardo (2003). "La entrevista en el trabajo de campo". En *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa*: 79-106. Barcelona: Ariel.
- Sarlo, Beatriz (2009). "La ciudad de las mercancías". En *La ciudad vista: mercancías y cultura urbana*: 13-58. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Segato, Rita Laura (2007). "Introducción". En *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*: 15-36. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Slater, David (1998). "Rethinking the Spatialities of Social Movements: Questions of (B)orders, Culture, and Politics in Global Times". En *Cultures of Politics, Politics of Culture. Revisioning Latin American Social Movements*, Sonia Alvares, Evelina Dagnino y Artur Escobar (Ed.): 380-401. United State of America: Westview Press.
- Svampa, Maristella (2000). "Introducción". En *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Maristella Svampa (Ed.): 9-24. Buenos Aires: Editorial Biblos.

- Tanner, Julian, Mark Asbridge and Scot Wortley (2009). "Listening to Rap: Cultures of Crime, Cultures of Resistance". *Social Forces*, 88 (2): 693-722.
- Tapia, Luis (2012). "Prólogo". En *Jóvenes, políticas y culturas: experiencias, acercamientos y diversidades*, Sara Victoria Alvarado, Silvia Borelli y Pablo A. Vommaro (Ed.): 7-13. Buenos Aires-Rosario: CLACSO, Homo Sapiens Ediciones.
- Tickner, Arlene (2006). "El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural". *Temas*, 48: 97-108.
- Tingo Proaño, Fausto Alejandro (2010). *Discursos sobre las dinámicas de inclusión /exclusión social de jóvenes de 19-24 años pertenecientes a las culturas urbanas-juveniles de punk y hip hop en la ciudad de Quito Ecuador*. Tesis previa a la obtención del título de Psicólogo. Universidad Politécnica Salesiana Sede Quito.
- Thomasz, Ana Gretel (2013). "Derecho a la vivienda y derecho a la belleza en la ciudad de Buenos Aires. Construyendo el derecho a la ciudad". En *Segregación y diferencia en la ciudad*, María Carman, Neiva Vieira y Ramiro Segura (Coord.): 61-82. Quito: FLACSO, Sede Ecuador: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO): Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda.
- Unda, Mario (1996). *Identidad y movimientos sociales: procesos de constitución del movimiento roquero en Quito – Proceso de introducción del rock en Quito*. Tesis de Licenciatura en Sociología y Ciencias Políticas. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Urresti, Marcelo (2002). "Culturas Juveniles". En *Términos críticos de sociología de la cultura*, Carlos Altamirano (Dir.): 46-49. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Vich, Víctor (2007). "La Nación en Venta: Bricheros, Turismo y Mercado en el Perú Contemporáneo". En *Cultura y Neoliberalismo*, Alejandro Grimson (Comp.): 159-168. Buenos Aires: CLACSO.
- (2006). "Gestionar Riesgos: agencia y maniobra en la política cultural". En *Políticas culturales: ensayos críticos*, Guillermo Cortés y Víctor Vich (Eds.): 45-71. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Instituto Nacional de Cultura.
- (2005). "Las políticas culturales en debate: lo intercultural, lo subalterno y la dimensión universalista". En *El Estado está de vuelta: desigualdad, diversidad y democracia*, 265-276. Lima: IAEP
- Waquant, 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.
- Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- (1997 [1977]). "Teoría Cultural" En *Marxismo y Literatura*: 91-164. Barcelona: Ediciones Península.
- (1994 [1981]). *Sociología de la Cultura*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Paidós.
- Willis, Susan (1993). "Hardcore: Subculture American Style". *Critical Inquiry* 19 (2): 365-383.
- Wirth, Louis (1928). "The Chicago Ghetto". En *Ghetto*: 195-240. Chicago: Phoenix.
- Yépez Cerda, Santiago Ulises (2014). *La contracultura Hip-Hop: como movimiento social de la ciudad de Quito*. Tesis previa a la obtención del título de Sociólogo.

Universidad Central del Ecuador. Facultad de Jurisprudencia, Ciencias Políticas y Sociales.

Yúdice, George (2009). "Política cultural". En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (Coord.): 214-219. México: Siglo XXI Editores.

----- (2002). *El recurso de la Cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Editorial Gedisa.

----- (1996). "Estudios Culturales y Sociedad Civil". *Revista de Investigaciones Literarias*, Año 4, N° 8. Caracas: 97-112.

## DOCUMENTOS

Agencia Pública de Noticias de Quito (2013). "Se controlan graffitis en Quito". Sociedad. Disponible en: [http://www.noticiasquito.gob.ec/Noticias/news\\_user\\_view/se\\_controlan\\_graffitis\\_en\\_quito--9524](http://www.noticiasquito.gob.ec/Noticias/news_user_view/se_controlan_graffitis_en_quito--9524). Visitado el 1 de octubre 2015.

Agenda 21 de la Cultura (2004). Ciudades y gobiernos locales Unidos – Comisión de Cultura. Barcelona: Ajuntament de Barcelona; Institut de Cultura. Disponible en: [http://www.sicsur.org/archivos/tratados/11112010084132\\_AG21 .pdf](http://www.sicsur.org/archivos/tratados/11112010084132_AG21.pdf). Visitado el 4 de noviembre 2015.

Alcaldía Distrito Metropolitano de Quito (2014). "Plan de Trabajo 2014-2019 de Mauricio Rodas". Quito.

Alcaldía Metropolitana de Quito (2015). "Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial". Versión Aprobada. Disponible en: <http://gobiernoabierto.quito.gob.ec/wp-content/uploads/documentos/interactivos/PLAN/files/assets/downloads/publication.pdf>. Visitado el 14 de febrero del 2015.

Alcaldía Metropolitana (2007). Rendición de Cuentas 2007. Paco Moncayo Gallegos. Quito, D. M. Disponible en: [http://www.quito.gob.ec/documents/lotaip/m\\_mecanismos\\_de\\_rendicion\\_de\\_cuentas/2009/rendicion\\_cuentas\\_2007.pdf](http://www.quito.gob.ec/documents/lotaip/m_mecanismos_de_rendicion_de_cuentas/2009/rendicion_cuentas_2007.pdf). Visitado el 12 de enero 2016.

Alcaldía Sucre (2013). "El hip hop tomo el municipio Sucre con Nuestro Flow", 10 de abril. Disponible en: [https://alcaldiamunicipiosucre.gob.ve/2013/04/10/17366\\_el-hip-hop-tomo-el-municipio-sucre-con-nuestro-flow/](https://alcaldiamunicipiosucre.gob.ve/2013/04/10/17366_el-hip-hop-tomo-el-municipio-sucre-con-nuestro-flow/). Visitado el 6 de diciembre del 2014.

Ama la vida TV. Canal Turístico online del Ecuador (2013). "Galeria de Arte Urbano, Quito". Disponible en: <http://www.amalavida.tv/novedades/galeria-de-arte-urbano-quito>. Visitado el 11 de noviembre 2015.

CEDHU – Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (2011). "Caso Paúl Guañuma: muerte a manos de la policía – Enero 2007". Disponible en: [http://www.cedhu.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=19&Itemid=5](http://www.cedhu.org/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=5). Visitado el 11 de noviembre 2015.

Ceroveinticinco (2014). "Enclave Hip Hop. Intercambio de experiencias Rosario – EEUU". Novedades, Municipalidad de Rosario. Disponible en: <http://www.ceroveinticinco.gob.ar/page/noticias/id/1625/title/Enclave-Hip-Hop.->

- Intercambio-de-experiencias-Rosario---EEUU. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- CETOJ (2008). “¿Qué es el Cetoj?”. Blog del Centro Tecnológico de Organizaciones Juveniles Turubamba. Disponible en: <http://cetoj-cetoj.blogspot.com/2008/04/asfaf.html>. Visitado el 14 de enero del 2016.
- Comunidad Hip Hop Ecuador (2005). “Todo tiene un comienzo”. Realizado por Josue Reinoso. Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=xpeP6mL54nQ>. Visitado el 23 de julio del 2014.
- Constitución de la República del Ecuador (2008). “Artículo 21 al 25 - Sección Cuarta: Cultura y Ciencia”. Disponible en: [http://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion\\_de\\_bolsillo.pdf](http://www.asambleanacional.gob.ec/sites/default/files/documents/old/constitucion_de_bolsillo.pdf). Visitado el 16 de diciembre del 2014.
- Corre Diario (2014). “Municipio promueve práctica del Hip Hop y Breakdance”, Ciudad, 28 de abril. Disponible en: <http://diariocorreio.pe/ciudad/municipio-promueve-practica-del-hip-hop-y-br-34791/>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- Cumandá Parque Urbano (2015). “Quienes somos”. Disponible en: <http://www.qmandaparque.gob.ec/index.php/quienes-somos>. Visitado el 10 de noviembre 2015.
- Efemérides (s/f). “Quito Patrimonio de la Humanidad”. Septiembre Memorable. Disponible en: <http://www.efemerides.ec/1/sep/quito.htm>. Visitado el 3 de noviembre 2015.
- El Comercio (2015). “El Festival S3R busca la inclusión de las culturas urbanas en Quito”. Sección: Tendencias – Cultura, 30 de agosto del 2015. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/tendencias/festivals3r-inclusion-culturasurbanas-quito-veranodelasartes.html>. Visitado el 3 de diciembre del 2015.
- (2014a). “Quitonia requiere un escenario fijo para grandes conciertos”. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/actualidad/quitonia-requiere-escenario-fijo-grandes.html>. Visitado el 17 de noviembre del 2014.
- (2014b). “Mariana Andrade: La secretaria tendrá un política de puertas abiertas”. Tendencias Cultura. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/tendencias/cultura/mariana-andrade-secretaria-tendra-politica.html#.U3P5gDnlIE4.facebook>. Visitado el 17 de noviembre del 2014.
- (2014c). “La Tenencia Política autorizó el evento musical en Nayón”. Sección: Actualidad – Justicia, 23 de junio del 2014. Disponible en: <http://www.elcomercio.com/actualidad/tenencia-politica-nayon-jovenes-heridos.html>. Visitado el 19 de noviembre 2015.
- (2009). “Nunca más. Tragedia de Factory”. Disponible en: <http://especiales.elcomercio.com/2010/04/factory/>. Visitado el 18 de diciembre del 2014.
- El Galpón FM (2014). Programa de Radio emitido en diciembre del 2014 en Radio Pichincha Universal.
- El Telégrafo (2014). “Le pedimos a Rodas libertad y reestructura total”. Disponible en: <http://www.telegrafo.com.ec/cultura1/item/le-pedimos-a-rodas-libertad-y-reestructura-total.html>. Visitado el 23 de noviembre del 2014.

- (2013). “Artistas debatieron el proyecto de Ley de Culturas”. Justicia. Disponible en: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultural/1/artistas-debatieron-el-proyecto-de-ley-de-culturas>. Visitado el 8 de enero del 2016.
- (2011). “Grafiteros y Alcalde de Quito firman un acuerdo”. Información General. Disponible: <http://www.telegrafo.com.ec/noticias/informacion-general/item/grafiteros-y-alcalde-de-quito-firman-un-acuerdo.html>. Visitado el 21 de mayo del 2014.
- Explored. Archivo digital de Noticias desde 1994 (2007). “Quiero expresarme a mi gusto”. Disponible en: <http://www.explored.com.ec/noticias-ecuador/quiero-expresarme-a-mi-gusto-268647.html>. Visitado el 17 de diciembre del 2014.
- Fundación Museos de la Ciudad (2014). “Flujos Urbanos. Arte Urbano en el DMDQ”. Disponible en: <http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec/index.php/noticias/item/110-flujos-urbanos-arte-urbano-en-el-dmdq>. Visitado el 17 de diciembre del 2014.
- Geo Dos *feat* B-Maik (2009). “Homenaje a Paúl Guañuna”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5icjY2sLOrk>. Visitado el 11 noviembre 2015.
- Hip-Hop Libre (2015). “Denuncia Pública – Abuso Policial”. Disponible en: <https://www.facebook.com/HipHopLibreInc/videos/1038488546183630/?theater>. Visitado el 18 de octubre del 2015.
- Idartes – Instituto Distrital de las Artes (2013). Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/hiphop/>. Visitado el 5 de diciembre del 2014.
- Instituto Metropolitano de Patrimonio (2012). “Cuéntame tu Quito. Memoria, saberes y patrimonio”. Quito: Tres Pupilas.
- Kbildo de Wambras Quito (2014). “Agenda de sueños de las juventudes del Distrito Metropolitano de Quito”. Secretaría de Inclusión Social, Alcaldía de Quito.
- La Hora Nacional (2015). “La diversidad y el rechazo marcan el paso del hip hop”. Sección: Underground, 6 de noviembre del 2015. Disponible en: <http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/fotoReportaje/1101881927#.Vjzy0SvCr5w>. Visitado el 6 de noviembre 2015.
- La Nación (2014). “Mustafá Yoda, el primer rapero que cantó en cadena nacional”, Sección Política, 8 de abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1679221-quienes-se-presentaron-en-la-inauguracion-del-encuentro-federal-de-la-palabra>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- La República.ec (2015). “Quito, con giros en su política cultural tras renuncia de Mariana Andrade”. Cultura. Disponible en: <http://www.larepublica.ec/blog/cultura/2015/01/13/quito-giros-politica-cultural-renuncia-mariana-andrade/>. Visitado el 17 de Octubre de 2015.
- La República.pe (2013). “Municipalidad de Lima organiza competencias de Hip Hop, Breakdance y Rap”, sección Sociedad, 4 de junio. Disponible en: <http://www.larepublica.pe/04-06-2013/municipalidad-de-lima-organiza-competencias-de-hip-hop-break-dance-y-rap>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.



- Ley de Cultura. Cien conquistas ciudadanas (s/f). Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador: Oficina de Cooperación Técnica.
- Lima Cultura, Municipalidad Metropolitana de Lima (2014). “Concurso de Hip-Hop y Poesía en homenaje a William Shakespeare”, Artes Escénicas e Industrias Culturales. Disponible en: <http://www.limacultura.pe/teatros/noticias/2014-10-22/concurso-de-hip-hop-y-poesia-en-homenaje-william-shakespeare>. Visitado el 6 de diciembre del 2014.
- Ministerio de Cultura del Ecuador (2011). “Políticas para una Revolución Cultural”. Quito, Ecuador.
- Ministerio de Turismo (2013a). “Quito celebra 35 años de la declaración como Patrimonio Cultural de Humanidad”. Noticias. Disponible en: <http://www.turismo.gob.ec/quito-celebra-35-anos-de-la-declaracion-como-patrimonio-cultural-de-humanidad/>. Visitado el 3 de noviembre 2015.
- (2013b). “Quito, una galería de arte para todos”. Noticias. Disponible en: <http://www.turismo.gob.ec/quito-una-galeria-de-arte-para-todos/>. Visitado el 11 de noviembre 2015.
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (2012). “Plan Metropolitano de Desarrollo 2012-2022”. Disponible en: [http://www.quito.gob.ec/documents/Plan\\_Metropolitano\\_desarrollo\\_2012-2022.pdf](http://www.quito.gob.ec/documents/Plan_Metropolitano_desarrollo_2012-2022.pdf). Visitado el 10 de octubre 2014.
- Ordenanza Metropolitana n° 0122 (2004). “Espacios Públicos”. Disponible en: [http://www7.quito.gob.ec/mdmq\\_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20A%C3%91OS%20ANTERIORES/ORDM-122%20-%20ESPECTACULOS%20PUBLICOS.pdf](http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20A%C3%91OS%20ANTERIORES/ORDM-122%20-%20ESPECTACULOS%20PUBLICOS.pdf). Visitado el 19 de noviembre 2015.
- Ordenanza Metropolitana n° 0282 (2012). “Acera, fachadas y cerramiento”. Disponible: [http://www7.quito.gob.ec/mdmq\\_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20MUNICIPALES%202012/ORDM-0282%20%20%20%20ACERAS,%20FACHADAS%20Y%20CERRAMIENTO S-MANTENIMIENTO.pdf](http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20MUNICIPALES%202012/ORDM-0282%20%20%20%20ACERAS,%20FACHADAS%20Y%20CERRAMIENTO S-MANTENIMIENTO.pdf). Visitado 4 de julio del 2014.
- Ordenanza Metropolitana n° 0284 (2009). “Espacios Públicos”. Disponible en: [http://www7.quito.gob.ec/mdmq\\_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20A%C3%91OS%20ANTERIORES/ORDM-284%20-%20ESPECTACULOS%20PUBLICOS.pdf](http://www7.quito.gob.ec/mdmq_ordenanzas/Ordenanzas/ORDENANZAS%20A%C3%91OS%20ANTERIORES/ORDM-284%20-%20ESPECTACULOS%20PUBLICOS.pdf). Visitado el 19 de noviembre 2015.
- Ordenanza Metropolitana n° 0332 (2010) “Gestión Integral de Residuos sólidos”. Disponible en: <http://www.emaseo.gob.ec/documentos/pdf/cartilla332.pdf>. Visitado el 10 de octubre del 2014.
- Patronato San José. Secretaría de Inclusión Social, Alcaldía de Quito (2014). “Inclusión social de Juventudes. Casa Metro Juventudes”. Disponible en: <http://www.patronato.quito.gob.ec/inclusion-social-de-juventudes/casa-metro-juventudes.html>. Visitado el 17 de diciembre 2014.
- Plan Equinoccio 21 (2004). “Quito hacia el 2015” (Resumen). Plan Estratégico del DMQ. Disponible en: [http://www.diba.cat/c/document\\_library/get\\_file?uuid=bef0205c-c48e-4035-b9d0-eb108ca22d5b&groupId=175591](http://www.diba.cat/c/document_library/get_file?uuid=bef0205c-c48e-4035-b9d0-eb108ca22d5b&groupId=175591). Visitado el 10 de Enero 2016.
- Plan Nacional del Buen Vivir 2009-2013: *Construyendo un Estado Plurinacional e Intercultural* (2009). Quito, Ecuador: Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo – SENPLADES.

- Procolombia (s/f). “Festivales al Parque en Bogotá”. Disponible en: <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/atracciones-turisticas-recomendadas-informes-especiales/festivales-al-parque-en-bogota>. Visitado el 5 de diciembre del 2014.
- Re-conocer San Juan. Memoria reflexiva del proyecto de mediación comunitaria (2012). Documento cedido por el Centro de Arte Contemporáneo.
- Secretaría de Cultura, Alcaldía de Quito (2014). “Programas y proyectos”. Disponible en: <http://www.quito.gob.ec/secretarias/secretaria-de-cultura#programas>. Visitado el 21 de septiembre del 2014.
- Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. (2015). “Institución”. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/institucion>. Visitado el 5 de enero del 2016.
- (2014). “Se realizó la Primera Asamblea de Procesos Hip Hop en Bogotá”. Disponible en: <http://culturarecreacionydeporte.gov.co/se-realizo-primer-a-asamblea-de-procesos-hip-hop-en-bogota>. Visitado el 5 de diciembre del 2014.
- (2013). “Mesa de Trabajo con el Movimiento Hip Hop”. Disponible en: <http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/galerias/mesa-de-trabajo-con-el-movimiento-hip-hop>. Visitado el 5 de diciembre del 2014.
- Sistema de Información Cultural del Mercosur (2016). “Presupuesto Cultural. Incidencia del presupuesto destinado a Cultura sobre el Presupuesto Total. Ecuador. Años 2004 a 2010. En porcentajes”. Disponible en: [http://www.sicsur.org/archivos/estadisticas/Presupuesto\\_Cultural\\_Ecuador\\_2004\\_a2010%20CARGADO.gif](http://www.sicsur.org/archivos/estadisticas/Presupuesto_Cultural_Ecuador_2004_a2010%20CARGADO.gif). Visitado el 7 de enero del 2016.
- Somos Mujeres Somos Hip Hop (2014). “Soy Mujer, soy Hip Hop”. Página de Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/soymujer.soyhiphop.5?fref=ts>. Visitado el 11 de diciembre del 2014.
- UNESCO (1984). “Declaratoria de Quito. Declarar el Centro Histórico de la Ciudad de Quito Patrimonio Cultural del Estado”. Disponible en: [http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ecuador\\_declaratoria\\_d\\_e\\_quito\\_06\\_12\\_1984\\_spa\\_orof.pdf](http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/ecuador/ecuador_declaratoria_d_e_quito_06_12_1984_spa_orof.pdf). Visitado el 4 de noviembre 2015.
- Wikipedia (2016a). “Alianza PAIS”. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alianza\\_PAIS](https://es.wikipedia.org/wiki/Alianza_PAIS). Visitado el 11 de enero del 2016.
- (2016b). “Sampler”. Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Sampler>. Visitado el 2 de junio del 2016.
- (2016c). “Loop”. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Loop\\_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Loop_(m%C3%BAsica)). Visitado el 2 de junio del 2016.

## ENTREVISTAS

- Álvarez, Gabriela. Área Juventudes de la Secretaría de Inclusión Social DMQ – Administración Rodas. Entrevista realizada el 17 de marzo del 2015.

Bow. Hiphopero Comunidad Hip Hop Ecuador; Corporación Hip Hop Sumak Kausai; Galpón Urbano; Dos Balas. Entrevista realizada el 20 de abril del 2015.

Burneo, Nancy. Cultora y antropóloga. Entrevista realizada el 17 de julio de 2014.

Campos, Max. Secretaría de Seguridad y Gobernabilidad DMQ – Administración Rodas. Entrevista realizada el 31 de marzo del 2015.

Cano, Jorge. Gestor cultural El Churo Comunicaciones. Entrevista realizada el 3 de noviembre de 2014.

Carranco, Margarita. Secretaría de Inclusión Social DMQ – Administración Rodas. Entrevista realizada el 17 de marzo del 2015.

De la Vega, Paola. Gestora Cultural Gescultura. Entrevista realizada el 24 de julio del 2014.

Diario de campo (2015).  
 ----- (2014).

Disfraz. Hiphopero Comunidad Hip-Hop Ecuador; Lado Sur; Mugre Sur. Entrevista realizada el 3 de abril del 2015.

El Parce. Hiphopero Comunidad Hip Hop Ecuador; Galpón Urbano; profesor de rap. Entrevista realizada el 20 de junio del 2014.

Equis. Hiphopero Quito Mafia; 38 que no juega. Comunicación personal sostenida el 30 de mayo del 2015.

EseMismo. Hiphopero Zona Roja. Entrevista realizada el 1 de abril del 2015.

Factor. Hiphopero Jatari Ñahui. Entrevista realizada el 16 de abril del 2015

Guerra, Patricio. Funcionario Secretaría de Cultura. Administración Barrera y Rodas. Entrevista realizada el 16 de abril del 2015.

Heredia, Freddy. Gestor cultural “Al Sur del Cielo”; ex – concejal municipal por Alianza País durante el 2009-2014. Entrevista realizada el 29 de Octubre de 2014

Isaac. Hiphopero Nina Shunku. Conversación personal sostenida el 15 de abril del 2015.

Lucero, Fabián. Gestor comunitario; Secretaría de Cultura. Administración Rodas. Entrevista realizada el 30 de marzo del 2015.

Motamix. Hiphopero Comunidad Hip Hop; Quito Mafia; El Bloque. Entrevista realizada el 22 de abril del 2015.

Psicosis. Hiphopero Comunidad Hip Hop Ecuador; Corporación Hip Hop Sumak Kausai; Galpón Urbano; Dos Balas. Entrevista realizada el 29 de abril del 2015.

Rafer. Hiphopero Lado Sur. Entrevista realizada el 15 de abril del 2015.

Sapín. Hiphopero Comunidad Hip Hop, grafitero, productor audiovisual. Entrevista realizada el 6 de diciembre de 2014.

Trobador Clandestino. Hiphopero Zona Roja. Comunicación personal sostenida en un recorrido por el barrio, realizado el 9 de marzo del 2015.

Segovia, Juan Francisco. Mediador comunitario CAC. Entrevista realizada el 19 de noviembre del 2014.

Vega, Paulina. Mediadora comunitaria Museo de la Ciudad. Entrevista realizada el 26 de noviembre del 2014.

Vizúete, Carlos. Gestor cultural e investigador. Entrevista realizada el 7 de abril del 2015.