

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**TESIS DE ANTROPOLOGÍA**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE**  
**ANTROPÓLOGO CON MENCIÓN EN ANTROPOLOGÍA SOCIOCULTURAL**

“Los imaginarios urbanos en diferentes miembros de la cultura hip-hop en Quito:  
Espacios de encuentro e identidades contraculturales”

MANUEL SANTIAGO CHÁVEZ OLMEDO

DIRECTOR: MARCELO NARANJO

Quito 2018

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Importancia del tema.....	1
Objetivos.....	2
Hipótesis.....	2
Esquema teórico.....	3
Metodología.....	5
Descripción de los capítulos.....	7
1. Presentación de Datos.....	8
1.1. Historia del hip-hop.....	8
1.1.1. Influencias.....	8
1.1.2. Nacimiento.....	10
1.1.3. Desarrollo.....	11
1.1.4. Llegada al Ecuador.....	16
1.2. Actores participantes.....	18
1.2.1. Escenario social y cultural.....	18
1.2.2. Caracterización contextual de los actores intervinientes.....	20
1.3. Espacios urbanos.....	24
2. Marco Teórico.....	27
2.1. Cultura: imaginarios, símbolos y relaciones sociales.....	29
2.2. La ciudad: lo urbano, el espacio, los lugares y los no lugares.....	34
2.3. Identidad: ethos, visión del mundo y subjetividad.....	41
2.4. Relación con el objeto de estudio.....	47
3. Imaginarios urbanos y espacios de encuentro de la cultura hip-hop.....	51
3.1. Lugar antropológico: “Corazón de Fuego”.....	54
3.2. No lugar: “Licorería”.....	62
3.3. Collage Cultural: Bar-discoteca “Sky Pool Bar”.....	70
4. Imaginarios urbanos e identidad de la cultura hip-hop.....	76
4.1. Visión del Mundo: La ciudad de Quito.....	77
4.2. Ethos: Ética y Estética.....	84
4.3. Identidad: Contracultura urbana.....	95
Conclusiones.....	101
Bibliografía.....	106



## **Introducción**

### *Importancia del tema*

En esta investigación nos proponemos analizar cómo la cultura del hip-hop influye en la percepción de las realidades, los valores y las relaciones de los jóvenes que son partícipes de la misma, así como su relación con los espacios urbanos frecuentados para su manifestación, en diferentes sectores de la ciudad de Quito (Pichincha, Ecuador). Esta temática fue elegida debido a que aún existen varios prejuicios negativos por parte de la sociedad y el Estado, frente a las diferentes culturas urbanas que habitan en las ciudades (punkeros, rockeros, hoperos, etc.), reforzando actitudes que, comúnmente, suelen marginar, excluir e incluso, criminalizar, sin razón alguna, a sus miembros.

Al considerar que la mayoría de los integrantes de la cultura hip-hop son adolescentes y jóvenes (hombres y mujeres), entre quince y treinta años, resulta de suma importancia evidenciar si los imaginarios negativos elaborados por parte de la sociedad son ‘ciertos’ o, si por el contrario, son distintos a los modos de ser y hacer de estos colectivos, ya que, en este caso, los actos de violencia, estigma, burla, ridiculización o exclusión ejercidos, limitarían el derecho de estos grupos generacionales a expresar libremente sus maneras de habitar la urbe y con ello, impedirían la construcción de pensamientos, prácticas y posicionamientos distintos a los establecidos por el discurso oficial.

Por lo tanto, destacando el interés de la antropología en las diversas formas que tenemos los seres humanos para configurar nuestro entorno a través de símbolos, códigos y lenguajes, resulta pertinente realizar un acercamiento a partir de esta disciplina social, ya que la finalidad es ahondar, mediante el método etnográfico, en las representaciones simbólicas de estas agrupaciones en el contexto urbano, evidenciando uno de los tantos modos que tienen los habitantes para vivir y apropiarse de la ciudad, a partir de las experiencias individuales y colectivas que van recolectando a diario. En este sentido, la presente investigación pretende contribuir al debate en torno a la cultura urbana del hip-hop para visibilizar su legitimidad social pues, debido a las características que definen nuestros tiempos, se suele olvidar que la variabilidad de las identidades y sus representaciones están sujetas a una constante modificación, propia del ser humano y, a su vez, en concordancia con los contextos de las sociedades actuales.

## *Objetivos*

### Objetivo General

1. Comprender cómo el hip-hop influye en la percepción de las realidades, los valores y las relaciones de los adolescentes/jóvenes que frecuentan los espacios dedicados a la manifestación de esta cultura urbana en la ciudad de Quito.

### Objetivos Específicos

1. Determinar cuáles son los comportamientos, la ética y la estética de estas agrupaciones
2. Descubrir la influencia entre los espacios frecuentados y los miembros de la cultura hip-hop
3. Indagar en las relaciones sociales que se dan dentro de los grupos
4. Determinar cómo este grupo se relaciona con el resto de la sociedad urbana
5. Realizar un recuento histórico a nivel internacional y local sobre este movimiento

## *Hipótesis*

En la tesis “Agrupaciones Juveniles y Co-creación Cultural: Historia del Hip-Hop en Quito” de Nancy Burneo (2008), se explica que en la lírica del hip-hop existe un discurso construido desde experiencias cotidianas que narran desigualdades sociales a partir de una perspectiva marginal. Este hecho se debería a que la consolidación de este movimiento en el Ecuador, a finales de los 80s y principios de los 90s, coincidiría con la crisis socio-económica que atravesó el país, por lo cual encontrarían en el hip-hop un medio de expresión de su descontento frente a esta situación. Este hecho podría explicar por qué la lírica del hip-hop tiene como temática principal la crítica social que denuncia desde la marginalidad.

De acuerdo a Carles Feixa (1998), las edades mayoritarias de los individuos que conforman el movimiento hip-hop varían entre los 12 y los 25 años. Este hecho se debería a que la búsqueda de identidad y sentido de pertenencia se daría en la adolescencia. Esta necesidad empujaría a los adolescentes a buscar un grupo social con el cual se sintieran identificados y pudieran hacer sus primeras apariciones en la sociedad. Estos argumentos

explicarían la mayor presencia de jóvenes adolescentes en el movimiento hip-hop.

De acuerdo a Nancy Burneo (2008), en su texto: “Agrupaciones Juveniles y Co-creación Cultural: Historia del Hip-Hop en Quito”, explica que el surgimiento del hip-hop en la ciudad de Quito nace simultáneamente en el norte y el sur por la influencia de un hip-hopero estadounidense que pretendía consolidar el movimiento en la ciudad. A partir de este hecho nace una rivalidad entre los hoperos del norte y del sur, los cuales se disputan haber sido los gestores de este movimiento. A pesar de conocer el origen simultáneo de este movimiento, esta rivalidad continúa hasta la actualidad. Este hecho se debería a la búsqueda de un reconocimiento por parte de uno de los sectores hacia el otro, lo cual otorgaría mayor status social para su medio. Lo cual demostraría la permanencia de la disputa entre estas partes de la ciudad, a pesar de que se haya solucionado el conflicto inicial que desató esta pugna.

### *Esquema teórico*

Los lineamientos teóricos que se utilizarán parten principalmente de la antropología simbólica, los estudios culturales-urbanos y, en menor medida, de la sociología de la información. De la antropología simbólica-interpretativa se tomará a Geertz (2003) y su concepto sobre la cultura como red de significados. De acuerdo a esta escuela teórica, la cultura debe ser entendida como un sistema de símbolos a través del cual el ser humano configura su propia existencia. Estos entramados semióticos –que son construidos, socializados, normalizados y heredados- proporcionan un marco significativo que guía las relaciones sociales, la relación con el entorno y la relación con uno mismo.

A continuación, desde las propuestas de los estudios culturales y los estudios urbanos, se sugiere el concepto de imaginarios urbanos, recurriendo a Silva (2006), para definir el modo mediante el cual, las percepciones se transforman en representaciones y éstas a su vez, a través de símbolos, se constituyen como imaginarios en una cultura determinada y específicamente, desde la sobre-modernidad planteada por Augé (2000), se añaden sus implicaciones en el lugar de la ciudad y en los espacios considerados como urbanos.

La sobre-modernidad, junto a la globalización, el capitalismo y el consumo excesivo, han tenido una gran influencia en las urbes modernas: múltiples ejes de articulación,

crecimientos difusos, fragmentaciones y una carencia de centro, han provocado otras maneras de concebir la ciudad, ya no solo desde el territorio en sí mismo, sino desde el funcionamiento otorgado a los espacios, de acuerdo a quiénes los ocupan y para qué: lugares antropológicos, no lugares y collages culturales, contruidos a partir de las subjetividades individuales y colectivas de los habitantes urbanos y de sus imaginarios acerca de la ciudad. A través de su representación espacial, las percepciones de los individuos: deseos, creencias, fantasías, acciones, etc. adquieren un sentido social y al mismo tiempo, posibilitan la manifestación de relaciones sociales grupales que construirán nuevos sentidos identitarios afines.

Así, desde la antropología simbólica y la sociología de la información, Giménez (1997) y Castells (2001), respectivamente, contribuyen al concepto de identidad, tomando en cuenta su condición de distinción frente a los otros, así como su fuente de sentidos en sí misma. La identidad en resistencia, creada desde una posición estigmatizada (por lo dominante), genera resistencias y supervivencias basadas en principios contrarios a lo establecido, dando paso a la construcción de posiciones contraculturales. De esta manera, para el análisis de la identidad y cultura urbana del hip-hop, se retomarán los conceptos de Geertz (2003), sobre el ethos (comportamiento) y la visión del mundo (interpretación), ya que ambos componentes determinan la construcción de la realidad y por lo tanto, los modos de ser individuales y colectivos de estas agrupaciones juveniles en los diferentes espacios de la ciudad de Quito.

De esta manera, los conceptos de identidad, cultura e imaginarios urbanos serán considerados conjuntamente en el marco teórico, debido a que estas tres dimensiones evidenciarán las subjetividades de los individuos de un grupo social y su manifestación tanto en las representaciones espaciales, así como en su expresión corporal, discursiva y organizativa desde los sujetos y en colectividad. Al mismo tiempo, estas manifestaciones grupales (culturales) se presentarán frente a la sociedad para desafiar al poder dominante. Se observará cómo, a pesar de que la modernidad construye discursos hegemónicos en la ciudad y los espacios e imaginarios configuran un modo de ser en los habitantes, éstos pueden transformar los mismos, mediante la construcción de una identidad propia, de una valoración del mundo específica y de un ethos particular.

## *Metodología*

La metodología utilizada en esta investigación fue de carácter cualitativo. En primer lugar se realizó una revisión bibliográfica en donde la información encontrada permitió la contextualización del tema problema. Esta revisión se llevó a cabo durante dos semestres y los datos obtenidos fueron clasificados en fichas numeradas de acuerdo a un listado de entradas temáticas. Estas fichas posteriormente sirvieron para elaborar un apartado de antecedentes que, a su vez, facilitó la conformación del marco teórico inicial. En segundo lugar, se realizó el trabajo de campo organizado en tres campañas, guiadas por las técnicas de recolección de datos, las técnicas de registro de datos y un muestreo criterial.

Durante la primera campaña de campo se utilizó la observación participante para conocer los espacios y las dinámicas sociales de los miembros de la cultura hip-hop. Se asistió a un taller de break-dance en el centro cultural “Corazón de Fuego” ubicado en el centro de Quito y a un concierto de hip-hop realizado en una discoteca al norte de la ciudad. Se volvió a frecuentar el centro cultural, debido a los diferentes eventos realizados (cine-foros, conciertos, etc.), con la finalidad de distinguir personajes constantes del movimiento.

En la segunda campaña de campo, se emplearon entrevistas, tanto a quienes estaban a cargo del centro cultural “Corazón de Fuego”, como a un miembro de una agrupación musical que se presentó en uno de los conciertos. A través de ambos acercamientos en diferentes espacios de la ciudad (La Ferroviaria y el Corazón de Fuego), se pudo conocer más a fondo, los sentidos de su ética y estética, además de sus imaginarios sobre la sociedad urbana y la ciudad que habitan. Finalmente, para la tercera campaña de campo, se realizó un grupo focal con diferentes figuras de esta cultura urbana: mc’s, dj’s, grafiteros y b-boys (hombres y mujeres), para comprender las relaciones que se forman internamente, los sentidos de pertenencia e identidad y su relación con otras culturas urbanas, con las instituciones públicas/privadas y con los discursos oficialistas. Todo el trabajo de campo se efectuó entre junio y diciembre del 2014.

Por otro lado, las técnicas de registro de información utilizadas fueron: bitácora, diario de campo, informes de campo, fichas de campo con un listado de entradas y prospecciones. En la bitácora se ordenaba lo que se realizaría cada día de salida de campo y los

instrumentos a utilizar. En el diario de campo se registró todo el material informativo observado y comentarios propios. En las fichas de campo se clasificó y ordenó todo el material registrado en el diario de campo y en la transcripción de las técnicas de recolección de datos. La sistematización se la realizó a través de un listado de entradas similares a la de la revisión bibliográfica. Con respecto al universo de estudio y a la muestra utilizada, se optó por el tipo de muestra criterial y no estadística, dado el carácter cualitativo de la primera. Mientras que la muestra estadística es aleatoria o solamente representativa en relación al universo, la muestra criterial recoge variables que pueden servir como referentes sustanciosos de información. Así, mediante la muestra ideal se escogieron características que, de cumplirse, proporcionarían datos útiles para la investigación.

La variable ‘sexo’ es un elemento relevante, ya que con ésta se puede detallar la presencia de hombres y mujeres dentro de la cultura hip-hop, así como entender las relaciones internas y los roles de género asignados. Luego tenemos la variable ‘grupo generacional’, distinguiendo adolescencia y juventud, ya que según el material bibliográfico revisado, generalmente se suele ingresar a una tribu urbana en la adolescencia (13-18 años) y la juventud (18-27 años). En tercer lugar, la ‘escolaridad’ proporcionaría información sobre el encuentro entre los discursos oficiales establecidos por las instituciones educativas y las contraposiciones desde el hip-hop. Finalmente, la variable ‘clase social’ permitiría contrastar las visiones socioculturales de un hopero de clase baja con uno de clase media o alta y por último, ‘figura pública’ (miembro activo del hip-hop reconocido por la cultura urbana hoperá quiteña), ayudaría a comprender sus perspectivas con respecto a lo que se está haciendo en la actualidad en el movimiento del hip-hop en Quito.

<b>Variable</b>	<b>Opciones</b>	<b>Número</b>
Sexo	Masculino (3), Femenino (3)	6
Grupo generacional	Adolescentes (2), Jóvenes (2), Adultos (2)	6
Escolaridad	Primaria (2), Secundaria (2), Universidad (2)	6
Clase social	Baja (2), Media (2), Alta (2)	6
Figura pública	Miembro activo (3), Miembro pasivo (3)	6
	<b>Total Muestra</b>	6 <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tomando en cuenta que es una muestra ideal, en un número mínimo de seis personas se podrían reunir las condiciones deseadas, sin embargo, en el trabajo de campo suele existir un número mayor de participantes de acuerdo a la clasificación de sus diferentes características.

### *Descripción de los capítulos*

La tesis está dividida en cuatro capítulos. Inicialmente, se ubica la introducción que incluye la importancia del tema-problema, los objetivos y las hipótesis planteadas, un resumen del marco teórico utilizado y los detalles de la metodología aplicada. En el primer capítulo se explica el contexto sobre el cual se desarrolló la investigación. Por un lado las condiciones espaciales y geográficas del sector sur, centro y norte de la ciudad de Quito, además de parques, discotecas, canchas y centros culturales en donde se localizaron las distintas expresiones de la cultura hip-hop. Por otro lado, las realidades económicas, sociales y culturales de los actores sociales involucrados directa o indirectamente en el desarrollo y la difusión de este movimiento juvenil (mc's, dj's, grafiteros, b-boys). Adicionalmente, se contextualiza la historia del movimiento hip-hop a nivel mundial, continental y nacional.

En el segundo capítulo, se despliegan teóricamente todas las categorías y abordajes académicos que ayudarán a interpretar la influencia entre los espacios de la urbe quiteña y los miembros de la cultura hip-hop, así como los códigos valorativos y los comportamientos que construyen grupalmente su identidad contracultural. Se parte con los postulados de Clifford Geertz (2003) y su análisis simbólico, para luego ubicar estas configuraciones en los imaginarios urbanos mencionados por Armando Silva (2006). Los imaginarios urbanos serán contextualizados en su dimensión espacial por la teoría de Marc Augé (2000) y, una vez conectadas estas ideas, se mencionará la teoría de identidad propuesta por Castells (2001), con el fin de obtener una visión subjetiva (individual-colectiva) con respecto a los imaginarios sociales urbanos mencionados.

En el tercer capítulo se imbricarán los postulados de la antropología interpretativa con los imaginarios urbanos y los contextos espaciales de los lugares, los no lugares y los collages culturales junto a los datos correspondientes expuestos en el capítulo uno, mientras que en el cuarto capítulo, se realizará el análisis del ethos y la visión del mundo de los miembros de la cultura hip-hop, con la finalidad de comprender la estética, los valores, los comportamientos, los posicionamientos y la identidad de estas agrupaciones en el contexto de la modernidad, la urbanización y el consumo contemporáneo. Finalmente, se cierra el trabajo con las conclusiones de orden teórico, metodológico y analítico resultantes de lo investigado.

## **1. Presentación de Datos**

### *1.1. Historia del hip-hop*

Para comprender adecuadamente a las diferentes agrupaciones de hip-hop en Quito, es necesario tener un recuento histórico que evidencie las influencias, los orígenes, el desarrollo y las transformaciones de esta cultura urbana a través del tiempo y en los diversos escenarios en donde se ha ido dinamizando. Por lo tanto, a continuación se presentará una síntesis histórica del hip-hop, desde las influencias procedentes del mundo medieval y africano, hasta su constitución en los barrios marginales de Nueva York y su posterior llegada, a finales del siglo XX, a Ecuador y, particularmente, a Quito. De esta manera, el lector será capaz de ubicar tanto las dimensiones históricas del movimiento, como sus variaciones socioculturales y sus readaptaciones locales en los diferentes contextos urbanos en los cuales se ido estableciendo, con la finalidad de que, posteriormente, resulte más sencillo la comprensión de los datos etnográficos expuestos.

#### 1.1.1. Influencias

Parafraseando a Salazar (2013), se puede rastrear vestigios de la cultura hip-hop en momentos históricos tan antiguos como el siglo XI. Durante esta época, escena del medioevo, se da la aparición de los trovadores y troveros en países como España y Francia. La particularidad de estos personajes era la de escribir versos y líricas que hablaban de temas religiosos. Por su parte, en el siglo XII, emergieron los juglares. Éstos se convirtieron en unos actores contrastantes al momento de contar sus versos, coplas, trovas, historias y leyendas en la calle, para toda la comunidad, a diferencia de los trovadores que desarrollaban exclusivamente sus versos, canciones y coplas para reyes, marqueses, condes, nobles y eclesiásticos.

Los juglares y trovadores participaban en fiestas de la corte y en competiciones musicales que se realizaban entre ellos, como “una especie de torneo de ingenio, en el que se trataban temas, políticos, sociales o familiares” (Salazar, 2013:10). En la actualidad, sucede algo similar, cuando se dan torneos o contiendas en las cuales los miembros de la cultura hip-hop, demuestran su habilidad e ingenio mediante la creación de rimas, canciones y una

gran dosis de improvisación. Los trovadores y los juglares componían e interpretaban sus obras con el objetivo de manifestar algún pensamiento específico. Para crear sus trovas utilizaban elementos como la rima, la pausa o la interrupción, partes constituyentes del verso literario. De la misma manera, este método de combinar lírica, música y silencios se encuentra presente en la composición de las creaciones líricas de hip-hop, sobre todo bajo la premisa de que en el género, lo esencial es el uso potente de la rima (Salazar, 2013).

Por otro lado, según Salazar (2013), al hip-hop también se lo puede rastrear en la cultura africana antigua. Cuando las poblaciones africanas eran casi totalmente analfabetas, durante el siglo VIII, se educaban a través de la tradición oral. Mediante este método comunicativo se logró mantener viva la cultura y la memoria de estos pueblos. Los Griots, poetas-músicos originarios del pueblo Mandingo (Senegal), al occidente de África, se fueron expandiendo progresivamente por todo el continente, a través de historias o versos rimados que contaban mitos y leyendas, en donde al final siempre existía una moraleja o una enseñanza por aprender.

El Griot era el personaje que contaba historias y acontecimientos en versos rimados. Algunas de estas historias expresaban cosas significativas para la vida de la comunidad y sus actores. Este personaje, al ser un orador-cantor, poseía “un papel importante como mediador social entre el poder político representado por los gobernantes, la comunidad entera representada por la nobleza secundaria, la gente libre y las castas inferiores” (Salazar, 2013: 11).

El hopero, por su parte, si bien toma elementos del Griot, se desliga del mismo al no presentar una actitud conciliadora, sino más bien, contestataria. “El hopero es un personaje de carácter contracultural, que configura sus expresiones en la marginalidad, y rompe con las mediaciones a través del canto, la lírica y la rima” (Salazar, 2013: 19). Mientras que, como se explicó en el párrafo anterior, la función del Griot era la de ser un mediador entre los poderes sociales y los diferentes sectores de la comunidad que conformaban las sociedades africanas.

### 1.1.2. Nacimiento

Después de la Primera Guerra Mundial, los negros provenientes de África y los negros del Sur de Estados Unidos, además de excombatientes, migraron a Harlem, suburbio ubicado en Manhattan. En estas décadas, se había desarrollado una sobre-edificación urbana –debido a las especulaciones sobre la construcción de las vías subterráneas del metro- que determinó que los dueños de las propiedades inmobiliarias tuvieran que alquilar sus casas a un precio mucho más bajo del que venían cobrando; por lo cual, los nuevos habitantes fueron desplazando de forma sistemática a los pocos blancos de clase media que quedaban en el lugar (Salazar, 2013).

En este suburbio se desarrollaron diversas expresiones musicales como el blues y se impulsaron nuevos estilos como el jazz que “representaba todo lo que América anglosajona consideraba como prohibido y desaforado. Pero esta cultura de bailes cadenciosos, pianistas improvisadas y bailarinas exóticas sucumbió como el resto de Norteamérica, por los efectos de la crisis económica de 1929” (García, 2006: 08 en Salazar, 2013: 12).

Después de la Segunda Guerra Mundial, con la proclamación de los derechos humanos, se condenó la discriminación racial; sin embargo, el racismo siguió vigente, convirtiendo a ciertos espacios urbanos en zonas rechazadas, poco frecuentes y marginalizadas del resto de la sociedad *blanca*. En el Bronx, condado de New York, comenzaron a habitar nuevos inmigrantes afroamericanos que, gradualmente, fueron sobre poblando la zona y, a su vez, se fue generando un abandono por parte del gobierno local. Los edificios se comenzaron a deteriorar y el sector se fue convirtiendo en un conglomerado de guetos (Salazar, 2013).

Durante los años 60, las condiciones de pobreza y conflicto social que afectaban a estas zonas urbanas eran evidentes: altas tasas de desempleo, incremento de crímenes violentos, robo a mano armada, asesinatos, prostitución, consumo de drogas y el surgimiento de pandillas callejeras con integrantes que oscilaban entre los quince y veinticinco años. Los jóvenes se unían a estas pandillas, debido al control territorial que poseían en Harlem y en el Bronx, así como por ser una oportunidad de supervivencia en estos contextos violentos (Salazar, 2013).

En Harlem también existieron muchos guetos que se sostenían económicamente a través del hustling<sup>2</sup>. Los trabajos eran principalmente en lavanderías, salones de belleza, panaderías, restaurantes, cantinas, entre otros. A partir de 1965, se produce una nueva oleada de migrantes asiáticos, hispanos y caribeños (jamaíquinos, haitianos y trinitanos) en Nueva Jersey y en la región central de Nueva York, generando nuevas dinámicas sociales pero aún en contextos donde predominaba el racismo hacia los afros y hacia los migrantes. Por esta razón, la mayoría de inmigrantes blancos lograron adaptarse fácilmente, mientras que los caribeños pasaron por manifestaciones de discriminación al proceder de países pobres y subdesarrollados. Esta situación fue un punto en común con los habitantes de los guetos y, por ello, los caribeños y afroamericanos comenzaron a intercambiar elementos culturales propios de cada uno de sus países (Salazar, 2013).

### 1.1.3. Desarrollo

Con el pasar de los años, las pandillas se siguieron desarrollando en el sur del Bronx. Una de ellas era conocida como Savage Seven (siete salvajes), fue creada en 1968 y su líder era el jamaíquino Afrika Bambaataa. Muchos jóvenes se unieron a su pandilla y pronto se convirtieron en una de las más grandes y temidas de Nueva York. En 1971, cambiaron su nombre a The Black Spades (El negro de picas), sin embargo, frente a la muerte súbita del mejor amigo de Afrika Bambaataa, él tuvo una transformación en su vida y decidió abandonar la vida criminal, convirtiéndose en DJ (Salazar, 2013).

“Bambaataa” era el nombre del líder de los zulúes en el sur de África. Bambaataa es el primero que instaura el tema del hip-hop como cultura me entiendes, él es el que dice, este man está bailando break dance por aquí, y eso vale la pena. Esto se da en el Bronx, cacha, que bien o mal el hip-hop tiene un contexto histórico más ancestral. África Bambaataa aprendió en África mismo en la nación Zulú. Entonces él se fue allá y entendió que la comunidad lo que hacía era tocar los tambores, hacer sus danzas y mientras tocaban los tambores y hacían eso, alguien de la comunidad cantaba y cantaba lo que sentía, lo que le pasaba, me entiendes. Entonces, ese compartir, este personaje lo lleva al Bronx y crea una nota que se llama la Zulú Nation, que su misión era de unificar, de unir en pro de conciencia. Y este hip-hop con África Bambaataa, crece para regenerar a los jóvenes, generar conciencia de que el rap no es pandilla, no es violencia, no es droga, no es ver quién es el más duro (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Víctor, 15 octubre).

---

<sup>2</sup> Personas que realizan trabajos poco calificados, que no producen bienes de consumo y solo satisfacen las necesidades personales (Salazar, 2013).

De esta manera, los inicios del hip hop en Estados Unidos están vinculados a este evento. En 1976, Bambaataa crea el grupo de break dance "Zulús", para generar un cambio en el pensamiento de las pandillas y terminar con las confrontaciones violentas entre las mismas. Bambaataa establece al baile como un mecanismo en donde la rivalidad y el respeto al interior de las pandillas se ganan mediante la originalidad de sus pasos (Salazar, 2013).

Por otro lado, los migrantes jamaquinos compartieron distintas técnicas musicales como el *dubbing* que es una re-mezcla musical que enfatiza y prolonga la batería y el bajo del reggae y el *toasting* que consiste en hablar al ritmo de las bases melódicas del *dubbing* tocado en vivo y que, durante la primera mitad de los años 70, se popularizaron entre las principales discotecas móviles (sound-systems) en las que los DJs junto a sus tornameas, ponían la música para que todos los asistentes bailaran (Salazar, 2013).

“El papel del DJ es clave en la formación del hip hop como una cultura. Ya que la importancia que tienen estos personajes fue la transición de un movimiento que era propulsado solo por el baile y el break a una cultura compleja que a su interior desarrolló un género musical llamado rap” (Salazar, 2013: 14). Por ejemplo, en Brooklyn, Joseph Saddler, nacido en Barbados y conocido como “Grandmaster Flash”, fusionó el Rhythm and Blues (R&B) con ritmos caribeños, dando origen a la base musical que, posteriormente, se conoció como rap. De esta manera, los DJs fueron los primeros en generar afectos entre los seguidores de sus ritmos, a través de competencias y retos se definía al mejor DJ y a la mejor fiesta, tomando en cuenta la potencia de sus sonidos.

Posteriormente, surge otro personaje fundamental del hip hop: el MC (Master of ceremonies/Maestro de ceremonias). La figura del MC nace entre las batallas vocales que formaban parte de la ceremonia de los conciertos, siendo el encargado de dinamizar las fiestas con frases improvisadas en ese momento y repetidas por el público constantemente (Gallego, 2013). La aparición de este personaje llevó a la desaparición del *toasting*, pues los MCs cumplían este papel, repitiendo sonidos y versos rítmicamente que, luego, darían paso al MCing o Rapping (Salazar, 2013).

El rap surge como un ritmo que se diferencia de otros géneros como el disco y el funk. El rap, con su estilo propio, se convirtió en una herramienta para visibilizar la voz de los

afroamericanos, en un canal que permitía transmitir un mensaje alentador para su cultura, por medio de canciones con un contenido político y social reivindicativo (Salazar, 2013):

En esa época, el futuro rapper aún se llamaba MC y no trataba de hacer poesía sino simples rimas más o menos afortunadas. Poco a poco, sin embargo, los MCs empezaron a tener ganas de contar algo más y se convirtieron en rappers. Aquello que se había llegado a describir como “styling on the mic” (presumir ante un micrófono) se convirtió en “dropping knowledge” (dejar caer conocimiento) o “kicking wisdom” (disparar sabiduría). Los textos del rap (al menos los de algunos autores) empezaron a poderse citar (Toner, 1998: 11).

Parafraseando a Salazar (2013), se puede decir que el rap, a través del desarrollo de sus líricas, buscaba visibilizar a los excluidos, exaltar sus raíces y generar procesos de lucha en contra de los preceptos de la supremacía blanca. De esta manera, este género se convirtió en la voz de los grupos marginados. No era solamente una filosofía a seguir por los jóvenes de los ghettos, sino una forma de sublevación frente a la discriminación y exclusión de la sociedad norteamericana de la época.

En este sentido, el hip hop se empieza a consolidar como una cultura producida en los ghettos, a pesar del incipiente desarrollo de sus producciones. Quienes conformaban este movimiento, no contaban con los suficientes recursos económicos para grabar sus composiciones musicales de forma profesional. Por lo tanto, ingeniaron un medio para crear música sin la necesidad de contar con la participación de otros músicos o de un DJ. Esta técnica fue conocida como el *beatboxing*: la imitación de los sonidos de la tornamesa con la boca, transformándolos en sus bases rítmicas. Entonces el *beatboxer* era quien acompañaba a los MCs, rompiendo todos esquemas de la música tradicional (Salazar, 2013).

Para 1976, la música disco estaba en pleno auge con Gloria Gaynor y Donna Summer y el funk se hacía escuchar con James Brown Clinton. Ante ambas propuestas musicales, los jóvenes puertorriqueños que habitaban en Harlem optaron por la música disco, mientras que la juventud afroamericana se inclinó más hacia el funk. Los crews (grupos) que bailaban estos géneros fueron aumentando y, a su vez, se comenzaron a generar intercambios entre ambas agrupaciones que, en algunas ocasiones, decidían bailar en los parques, compitiendo entre ellos y aprendiendo nuevos pasos (Salazar, 2013).

A pesar de que durante estos años se pretendía lograr una similitud con los festejos realizados en las discotecas locales, se comenzó a priorizar la apropiación de los espacios públicos que daban la posibilidad de masificación de la fiesta y el libre ingreso a quienes comúnmente eran relegados. Dichos eventos eran realizados en lugares como canchas de baloncesto, sótanos, parques, etc. “El *hip hop* surge así en sus raíces como un espacio de cohesión de grupos marginados. En el sentido, que busca tomar los espacios públicos para hacer eso que los que tienen recursos pueden hacer en sus lugares privados. En tal sentido aparece como un elemento de democratización de la fiesta que hasta en ese entonces les era vetada en las discotecas” (Salazar, 2013: 15).

En estos mismos espacios, se sigue desarrollando el break-dance. Este tipo de baile acrobático lo desarrolló James Brown en 1969 con su canción “Ge ton the good foot”. En esa época no había tantos movimientos en el suelo, pero la velocidad y creatividad de los movimientos de las extremidades estaban presentes en el “Floor Rock”. Este estilo se mantuvo hasta 1977 y a principios de los ochentas se formó la Rock Steady Crew, una agrupación en donde solo los mejores b-boys<sup>3</sup> eran sus integrantes (Gallego, 2013). Para ingresar en este grupo se debía retar a uno de sus miembros a un duelo en donde se utilizaban los pasos del Floor Rock, giros de cabeza y otro tipo de movimientos en suelo<sup>4</sup> (Gallego, 2013).

En 1983, la discoteca Roxy contrató a Rosanne Hoare, una bailarina profesional, para establecer el *Street Arts Consortium* (consorcio para las artes callejeras), que pretendía ser la Academia de la Cultura Hip-Hop. En ese mismo año, el documental *Wild Style* mostró al auténtico b-boy a los pocos que pudiendo verlo, mientras que la película *Flashdance* mostró su versión hollywoodiense a millones de personas (Toner, 1998). En los ochentas, el break dance fue el primer elemento del movimiento hip-hop que llegó a países como Alemania, Japón y Sudáfrica.

---

<sup>3</sup> B-boy, B-girl: Abreviatura para "breakbeat boy/girl" (chico/a del breakbeat), ideada por Kool DJ Herc para denominar a los chicos y chicas que bailaban en sus actuaciones. Más tarde, b-boy y b-girl se han usado para designar a los bailarines de break dance (Toner, 1998: 03).

<sup>4</sup> Piruetas (spins o giros), moonwalking (caminando sobre la luna), electric boogie (el bailarín se mueve como si recibiera impulsos eléctricos), freezes (congelaciones), poppin (moviéndose a sacudidas), floatin' (flotando), egyptian (imitando los bajos relieves del antiguo Egipto), the mime (imitando a un mimo), the robot, etc. Las sacudidas eléctricas hicieron del breakdance un baile muy adecuado para el electro-funk (Toner, 1998: 08).

Por otro lado, el grafiti<sup>5</sup>, a pesar de que estaba ligado a otras subculturas urbanas, logra vincularse con la floreciente cultura del hip-hop: “Algunos de los primeros DJs se dedicaban al grafiti (como DJ Flowers, cuyo tag era ‘Flowers & Dice’) y algunos escritores acabaron grabando discos de hip-hop, como Fab 5 Freddy (sus tags eran ‘Fred Fab 5’, ‘Bull 99’ o ‘Showdown 177’)” (Toner, 1998: 05).

En 1979, se genera un cambio radical en la música al interior de la cultura hip hop, ya que pasó de ser un estilo musical desarrollado de forma rudimentaria y, principalmente, difundido en los guetos de Nueva York, a transformarse en una cultura musical en donde sus producciones se efectuaban de forma profesional para ser difundidas a nivel mundial. Esto se originó a raíz del lanzamiento del primer sencillo de *The Sugar hill Gang*<sup>6</sup>: “Rapper's Delight”, que vendió más de ocho millones de copias en todo el mundo, permitiendo que se conociese la cultura hip-hop a nivel global y generando una gran aceptación por parte de los jóvenes, a inicios de los años ochenta (Salazar, 2013).

A partir de entonces, las historias simples de los setentas fueron reemplazadas por raperos más líricos, metafóricos y complejos que improvisaban sobre elaborados beats (sonidos), expresando sus inconformidades y descontentos con el régimen mundial de aquellas épocas, específicamente, con la presidencia de Richard Nixon y Gerald Ford. Asimismo, durante este periodo, el hip-hop migra fuera de los EE.UU., compartiendo la escena musical con otros países de diferentes continentes. Por otro lado, la aparición de películas como *Electric Bogaloo*, *Beat Street*, entre otras, fueron las encargadas de dar a conocer la cultura hip-hop fuera de los guetos de Nueva York, haciendo que su estilo de vida se masifique y que muchos jóvenes de diversas partes del mundo la adopten como propia (Gallego, 2013).

---

<sup>5</sup> Grafiti: “Forma de arte transitorio e ilegal que consiste en pintar en lugares de propiedad pública o ajena. Los más frecuentes de estos lugares son el interior de los lavabos, tapas y muros, y tanto el interior como el exterior de los vagones de metro. Se suele decir que el grafiti empezó en Nueva York con un griego llamado Demetrios, que vivía en la calle 183, que entre 1969 y 1972 inundó la ciudad con su tag (firma) TAKI 183, hecho con un rotulador negro. En julio de 1971 el New York Times le dedicó el que se considera el primer artículo de prensa sobre el grafiti. Al poco tiempo, surgieron otros tags similares, como Julio 204, Barbara y Eva 64... Más tarde llegaron los rotuladores de colores, con frecuencia hechos o modificados en casa por el propio escritor (writer), y la pintura en spray. Lee Quinones y Fab 5 Freddy, fue probablemente la escuadra de grafiti más famosa de la segunda mitad de los setenta” (Toner, 1998: 05).

<sup>6</sup> The Sugar hill Gang fue un trío de músicos de hip-hop de EE.UU. Son conocidos por su canción “Rapper's Delight”, que dura 14 minutos y 36 segundos y su letra contiene 3000 palabras.

#### 1.1.4. Llegada al Ecuador

El hip-hop surge en el país, en primera instancia, en la ciudad de Guayaquil, a mediados de la década de los ochenta, radicándose en los barrios: 9 de octubre (actual Malecón 2000) y la Bahía. De cierta manera, fue impulsado por los migrantes que continuamente viajaban a EE.UU. y, a su regreso, traían consigo los conocimientos y los diferentes elementos sobre las cuales se asienta esta cultura: música, vestuario, formas de relacionarse, signos y símbolos (Salazar, 2013).

Al igual que en otros países, el hip-hop en el Ecuador se fue configurando bajo la combinación de sus cuatro elementos: rap, break-dance, dj y grafiti. El hip-hop hecho en Guayaquil era una reproducción parcial o total del modelo estadounidense. Este modelo estadounidense se hizo popular gracias a películas como *Flashdance* y *Beat Street*. Así, se generó una primera fase de acogida por parte de los guayaquileños, en donde el break dance fue el principal elemento difundido a mediados de los ochenta. Estos jóvenes adaptaron esta cultura a su cotidianidad, emulando los pasos y los movimientos vistos en las películas. Por otro lado, surgieron las primeras agrupaciones locales como *Gincana* que rapeaba en el programa de tv *Chispitas* o el cantante de hip-hop social *Cheche*, de un escenario suburbano, realizando rimas de índole política que hablaban, principalmente, de los abusos de Abdalá Bucaram en la Municipalidad de Guayaquil (Salazar, 2013).

Para la década de los noventa, el rap en Guayaquil se popularizó por artistas como Gerardo Mejía y AU-D, que tuvieron un gran nivel de aceptación y un gran éxito comercial en la escena local, pero vinculando el hip hop “al proceso de industrialización de las culturas, generando de esta forma una ruptura con los otros exponentes del género que buscaban desarrollar una propuesta más de índole contracultural y de ruptura con los poderes establecidos” (Salazar, 2013: 18).

El hip-hop, una vez establecido en Guayaquil, se difunde en Quito a mediados de los noventa, a través de trueques o prestaciones de casetes, debido a la dificultad de su difusión y socialización en medios de comunicación tradicionales. Mediante estos intercambios, se fueron gestando nuevas agrupaciones cuyo objetivo principal era expresar sus inconformidades sociales y además se comenzó a dar un mayor uso al grafiti en diferentes puntos de la ciudad (Salazar, 2013).

De esta manera, las agrupaciones de hip-hop en Quito, generaron una ruptura con el modelo producido por las industrias culturales en Guayaquil y, a su vez, su propósito era construir una cultura propia que entre en contradicción con las imposiciones establecidas por la cultura dominante ecuatoriana (Estado, escuela, iglesia). Por lo tanto, adoptaron al hip-hop como un estilo de vida y configuraron sus propios reglamentos, símbolos y códigos, constituidos a partir de una visión política y social que buscaba ser un medio de expresión para los marginados de la sociedad. Así, los hoperos de distintos lugares de la ciudad, pusieron en escena sus malestares, temores y marginación, en sus composiciones.

Nació *Equinoccio Flow* (Bronson, Batusay y de la tribu), la *Quito Mafia* (Tzantza Matantza, 38 que no juega, La Rapbia, Arsenal) y los *Hip Hop Cultos*, grupos que permitieron que esta cultura se masifique y desarrolle en los diferentes sectores de la capital (Salazar, 2013). “El hip-hop me acuerdo... Yo les escuché a los Tzanza Matanza en casete, un pana que vivía en San Carlos me pasó y a los HHC les escuché porque estos manes son del sur... Igual desde chamo. Esos son mis primeros recuerdos de cómo llegó el hip-hop a nuestra ciudad” (Entrevista Juan, 2014: Transcripción, Juan, 13 octubre).

Finalmente, dentro de las distintas expresiones musicales que se desarrollan actualmente en Quito está el *hip-hop comercial* que trabaja en temas efímeros y transitorios como pasarlo bien, fumar marihuana, estar con mujeres, tener autos del año, etc.; el *gansta rap* que reivindica la violencia, enfocándose en la lucha de pandillas en donde lo principal es asumirse como alguien mejor que los demás y narrar historias la vida conflictiva; por otro lado, también está el *rap conciencia* que tiene un carácter más político, caracterizándose por mostrar las problemáticas de nuestra sociedad y el *hip hop hardcore*, que muestra la realidad de una forma cruda, a través del uso de palabras obscenas para desarrollar sus mensajes e historias (Salazar, 2013).

Por último, tenemos el *hip-hop andino*, una propuesta que nació a fines del año 2000 y que se da, principalmente, en Ecuador, Bolivia, Colombia. Su principal objetivo es la reivindicación de la cosmovisión andina mediante la mezcla de instrumentos andinos como la quena, la zampoña y el charango, y la utilización del quichua, quechua, aymara y el mapuche para el desarrollo de sus expresiones líricas (Salazar, 2013).

## *1.2. Actores participantes*

### 1.2.1. Escenario social y cultural

A continuación se realizará la descripción de dos escenarios sociales y culturales distintos, que comparten el hecho de estar envueltos en las dinámicas del hip-hop. El primero es de los actores que participaron en los eventos y talleres dictados en el Centro Cultural “Corazón de Fuego”. El segundo es de todos los actores que intervinieron en conciertos y actividades en los diferentes parques, discotecas y canchas de las zonas norte, sur y centro de la ciudad.

Este primer grupo se subdivide a su vez en dos subgrupos. El primero está conformado por los organizadores y representantes del Corazón de Fuego, ellos pertenecen a un estrato medio y medio alto. Son jóvenes entre los diecinueve y treinta años. Todos sus miembros están cursando o han cursado la instrucción universitaria. Entre ellos están estudiantes de comunicación social, ingenieros musicales, diseñadores gráficos, entre otros. A pesar de autoproclamarse indígenas su identidad étnica es mestiza. No se sienten representados por el discurso oficial de la iglesia Católica y otras religiones vinculadas de cualquier manera a Cristo o a Jehová. Son contrarios al gobierno nacional de turno y a sus representantes en la ciudad de Quito. Manejan ideologías indigenistas y de izquierda. Mantiene una postura amigable ante los psicoactivos. Son afines a las luchas de género. Y su praxis de acción reivindicativa es a través de propuestas artísticas. Este grupo no tiene un horario fijo de entrada y salida. No posee jerarquías. Las tareas en el Centro Cultural son discutidas y delegadas después de un mutuo acuerdo (Diario de Campo, 2014).

La vestimenta de este grupo está cargada de simbología estética. Muchos de ellos utilizan pantalones anchos y caídos, gorras de lana o con visera, zapatillas deportivas. Otros llevan jeans, zapatos deportivos y pantalones a su medida. Algunos miembros masculinos llevan el pelo largo. Sus miembros utilizan elementos vistosos en su rostro y piel, poseen tatuajes y aretes. La mayoría de ellos viven con independencia de sus padres. Todos ellos están vinculados de una u otra manera con proyectos sociales independientes. No son casados ni tienen hijos. Viven en zonas céntricas de la ciudad o al sur de la misma. El Corazón de Fuego es autosustentable económicamente (Diario de Campo, 2014).

El segundo subgrupo son los participantes de los talleres y actividades dictadas en el Centro Cultural. Pertenecen a un estrato medio y medio bajo. Son jóvenes de entre los dieciséis y veintiocho años. La mayoría solo posee instrucción media y los que abandonaron los estudios son trabajadores asalariados. Son mestizos y algunos se reconocen indígenas. Su creencia religiosa es el catolicismo. Su cotidiano se desenvuelve entre el trabajo y el colegio. La mayoría se reconoce como “hip-hopero”. Vienen desde el sur, norte y sur de la ciudad, pero con la característica en común que todos provienen de barrios populares. Su vestimenta se puede decir es la prototípica de la cultura del hip-hop. Utilizan pantalones anchos, sacos con capucha, pañoletas en la frente o gorras. Sus cortes de pelo varían entre muy cortos o peinados con trenzas muy pegadas a la cabeza. Llevan aretes en el rostro y tatuajes en el cuerpo. Algunos son casados, con hijos y, además, hay presencia de madres solteras. El uso de drogas es un tema normal y cotidiano. Se observa un fin último en sus participantes el cual es socializar los elementos del hip-hop, así como también los valores de solidaridad y unión (Diario de Campo, 2014).

Como mencionamos anteriormente, el segundo grupo lo conforman los actores intervinientes en conciertos y actividades en diferentes puntos de la ciudad. Tanto los asistentes como los espectadores y representantes de alguno de los cuatro elementos del hip-hop pertenecen a un estrato social medio y medio bajo. En su mayoría son jóvenes entre los dieciocho y treinta años. Los niveles de educación son medios, muy pocos tienen o han tenido instrucción universitaria. Su identidad étnica es mestiza y afroecuatoriana. Su creencia religiosa es la católica pero algunos se sienten desvinculados de la misma.

Mantiene siempre una actitud beligerante frente a la autoridad (policías, inspectores de colegio, padres). El consumo de alcohol, drogas y cigarrillos es normal en este grupo. Algunos de ellos son trabajadores técnicos y obreros. Todos vienen de barrios populares/marginados de la ciudad. Las prácticas cotidianas de este grupo, si no están trabajando o estudiando, es salir a caminar con amigos por el barrio donde viven, tomar unas cervezas, consumir alguna droga, realizar grafitis y proponer puestas en escena en el futuro<sup>7</sup> (Diario de Campo, 2014).

---

<sup>7</sup> Los amigos del barrio se convierten en un grupo en donde las actividades y discusiones giran en torno al hip-hop. Es así que este grupo conformado, en su mayoría, por amigos de barrio se dedican a escribir y cantar letras, componer beats, perfeccionar pasos de breakdance y hacer grafitis cada vez más complejos.

La vestimenta que utilizan es pantalones anchos, chompas revestidas con plumas, camisas o camisetas, gorras o pañuelos amarrados en la frente, zapatillas deportivas en forma de bota de las marcas Nike, Adidas, Reebok, entre otras. Las mujeres utilizan blusas pegadas al cuerpo y pantalones anchos o pequeñas pantalonetas de licra, utilizan maquillaje y joyas y procuran estar estéticamente “femeninas”. La mayoría lleva piercings o algún tatuaje. Sus peinados varían entre muy cortos o trenzas muy pegadas al cuero cabelludo (Diario de Campo, 2014).

### 1.2.2. Caracterización contextual de los actores intervinientes

Como se mencionó, existen dos escenarios y uno de ellos posee dos subdivisiones. Para la contextualización de los actores intervinientes se dividirá a estos dos escenarios en cuatro subgrupos que responderán a los cuatro elementos ejes de la cultura hip-hop. Es decir, se procederá a la descripción de los MCs, DJs, Grafiteros y bailarines de Break Dance (B- boys).

Los MCs por sus siglas en inglés “Master of Ceremonies”, pertenecen a un estrato social medio y medio bajo. Habitan en barrios populares del sur, centro y norte de la ciudad. No se identifican con discursos oficiales religiosos. Su identidad étnica es mestiza y afro ecuatoriana. Son los encargados de escribir letras y rapearlas (cantarlas). En estas líricas se observa una crítica social. No se reconocen alineados a ningún partido e ideología política pero aceptan como viables los postulados de izquierda, de cierta manera<sup>8</sup>. Sus escritos reniegan frente a la opulencia y la discriminación. Mantienen actitudes beligerantes ante la policía y la autoridad en general. Consumen drogas y alcohol. Están a favor en la lucha de igualdad de género. Con sus letras y rimas denuncia la desigualdad social, la lucha de clases, la pobreza extrema, la marginalidad, la exclusión, el abuso policial y la corrupción (Diario de Campo, 2014).

Visten atuendos y portan símbolos relacionados con el hip-hop: pantalones anchos de jeans o algodón, zapatillas deportivas de Nike, Reebok, Adidas, entre otras. Usan camisetas que les llegan hasta más debajo de su cintura. Llevan peinadas trenzas o utilizan

---

<sup>8</sup> El grupo de MCs estudiados en esta investigación no se reconocía ni de izquierda, ni de derecha, pero rescataban los principios de comunidad, solidaridad, equidad. Principios que se los puede ligar a las teorías políticas de izquierda.

el cabello corto. En su rostro existen perforaciones o piercings. De su cuello cuelgan bling<sup>9</sup> de acero y se puede observar en sus antebrazos tatuajes como micrófonos, claves musicales, nombres de familiares o amigos. Los MCs admiran a cantantes y figuras representativas en el hip-hop, como Queen Latifah, Beastie Boys, Afrika Bambaataa, Dilated Peoples, Ice-T, Mc Mall, Vanilla Ice, KRS-ONE, Wu Tang Clan, Cypress Hill, Public Enemy, Snoop Dogg, 2Pac, Eminem, entre otros. La particularidad de un MC es su facilidad para crear rimas con cualquier objeto o en cualquier contexto. A esto se lo llama “Freestyle”. Esta actividad se practica entre raperos y se ha desarrollado a nivel de esta cultura a través de las “batallas de gallos”<sup>10</sup>. En la cultura hip-hop el símbolo por excelencia de un MC es el micrófono (Diario de Campo, 2014).

Por su parte, los DJs son los encargados de poner las pistas musicales sobre las cuales va a rapear el MC. Pertenecen a un estrato social medio y medio bajo. Se puede decir que son los que tienen mayor poder adquisitivo bajo la premisa de que los equipos tecnológicos necesarios para crear y unir las pistas de canciones son costosos. No son explícitos al abordar una postura frente a discursos políticos o religiosos, pero se intuye que al ser los responsables de crear melodías para las rimas de los MCs, ellos están de acuerdo con el mensaje que buscan transmitir los MCs. Son mestizos y afro descendientes (Diario de Campo, 2014).

Muchos DJs se las ingenian para equipar sus computadoras estándar con toda la tecnología necesaria para crear nuevos y pegadizos beats<sup>11</sup>. Ciertos miembros han estudiado algún tipo de tecnología relacionada con la ingeniería en sonido. Su atuendo es similar al de los MC. La actividad particular de los DJa es el “Scratch” o “Scratching”, una técnica para producir sonidos particulares a través del movimiento de un disco de vinilo hacia adelante y hacia atrás sobre un tocadiscos. El scratching es un mecanismo para medir la habilidad de un DJ. En las canciones grabadas de hip-hop, los pasajes con scratch suelen utilizar trozos de otros temas de rap.

---

<sup>9</sup> Cadenas gruesas y largas utilizadas como collares. El uso de esta indumentaria se popularizó a finales de los ochenta con los gansta rap o rap de gánster.

<sup>10</sup> La batalla de gallos es un enfrentamiento entre MCs en donde se pone a prueba la capacidad de ridiculizar al oponente a través de rimas. El MC que logre decir las rimas más originales es el ganador.

<sup>11</sup> Ritmos base de la música rap. Por lo general cuando se habla de beat en el hip-hop y más concretamente en el rap, se refiere a la base instrumental.

Los DJs ayudándose con la mesa de mezclas, inventan decenas de técnicas que pueden convertir un sonido muy sencillo en todo un repertorio de notas musicales con compas y ritmo. Para crear dichos ritmos se recurre a *cortar* el sonido, es decir, a crear un silencio usando la mesa de mezclas de tal manera que un sonido continuo puede quedar dividido en varias notas. Así, se han creado “trucos” o técnicas como el transformer, los flare o el crab (Diario de Campo, 2014).

El grafiti es realizado por individuos de clase media y media baja. Habitan en barrios populares de la ciudad. Su nivel de escolaridad es medio y alto. Ellos ligan esta práctica con el oficio de diseñadores gráficos. Básicamente la actividad de grafitear consiste en pintar con spray sobre una pared. Se caracteriza por el uso de colores llamativos y por una imagen elaborada, sean letras o dibujos.

La cultura hip-hop incorpora el grafiti con una intención vandálica y artística. Su discurso es pictórico, no intentan vender ni promocionar un producto. No buscan manifestar un mensaje institucional. Su mensaje puede ser considerado como una evidencia de rebeldía, incluso aparece como una idea sexual, literal o poética, pero es el espacio que se gana dentro del imaginario urbano lo que más importa dentro de este movimiento. Los grafiteros son los que más problemas tienen con la autoridad. Este conglomerado debe realizar su arte en poco tiempo, a gran velocidad y en espacios públicos. Se debe mencionar que en la actualidad el código penal del Ecuador condena con días de cárcel y fuertes multas a personas que se encuentren dañando espacio público. El acto de grafitear entra en la lista de daños al espacio público (Diario de Campo, 2014).

Estos individuos manejan un discurso en contra de la autoridad, no se sienten representados por el municipio de Quito, ni por el estado nacional. El mensaje expresado en las paredes en blanco, en su mayoría, son firmas con el nombre de su organización juvenil, letras que simbolizan significados para sus miembros, dibujos grandes y vistosos que no tiene una linealidad fija. Son mestizos y afro descendientes. Utilizan atuendos y símbolos típicos de la cultura hip-hop. Siempre llevan consigo cuadernos, lápices, marcadores, latas de spray y pintura. En los cuadernos realizan bosquejos de futuros grafitis. Todos estos materiales los transportan en mochilas. Los rasgos más significativos de este grupo son, desde mi punto de vista, el andar a llevar siempre una mochila y tener las manos, los dedos y las uñas manchadas de pintura (Diario de Campo, 2014).

Por último, los B-boys, representantes del breakdance o baile roto, son de clase media y media baja. Sus casas están ubicadas en sectores populares de la ciudad. Están en constante lucha con policías y guardias, ya que ellos practican el baile en cualquier plaza, parque, parqueadero o graderío, sin importar si este espacio es público o privado. Son mestizos y afro descendientes. Su nivel de escolaridad llega hasta el colegio. Algunos de sus miembros son trabajadores asalariados (Diario de Campo, 2014).

Este baile roto es una integración de acrobacias y posturas sobre el suelo. Sus movimientos y expresiones deben estar cargados de arrogancia y simpatía. Existen pasos totalmente definidos, pero luego cada b-boy aporta movimientos nuevos. El breaker busca crear los movimientos más originales e impresionantes. Al igual que los MCs, los b-boys se retan mutuamente con el fin de compartir y medir sus habilidades. Los bailarines de break dance son fieles a sus orígenes, mantienen la línea de pasos creados por grupos de migrantes y gente pobre de los barrios populares de Nueva York, los llamados “Rockers” (Diario de Campo, 2014).

Utilizan pantalones ceñidos al cuerpo, camisetas recortadas las mangas, zapatillas deportivas y gorras de lana. Estas gorras tienen en la parte superior una suerte de esponja, esta esponja sirve como amortiguador al momento de pararse de cabeza y girar sobre la misma. El uso de pantalones de algodón o jeans pegados al cuerpo y ropa de su talla, en general, responde a la necesidad de vestir ropa cómoda para poder realizar todas las acrobacias propias de los b-boys. Los b-boys tienen sus cuerpos tonificados. El estado físico y muscular de sus cuerpos debe estar en óptimas condiciones para poder realizar cualquier paso del baile roto (Diario de Campo, 2014).

Como mencionamos con anterioridad, las agrupaciones juveniles del barrio que practican, difunden y crean hip-hop, están conformadas por individuos que comparten ideas y metas afines. Es decir, un grupo juvenil configurado en un barrio específico, constituido por MCs, DJs, Grafiteros y B-boys tiene una convergencia de ideas, códigos, espacios, comportamientos y valores éticos y estéticos.

### *1.3. Espacios urbanos*

El Centro Cultural “Corazón de Fuego” se encuentra en las calles García Moreno y Morales, Plaza 24 de Mayo. Está ubicado en uno de los puntos turísticos más importantes de la ciudad: el Centro Histórico. La principal vía de acceso tanto vehicular como peatonal es por la calle García Moreno. Su espacio físico es una casa colonial amplia. Consta de dos pisos. El primero tiene alrededor de cuatro o cinco cuartos. Dos de ellos están destinados como taller artesanal. En él se restauran, fabrican, decoran, pintan y arreglan artefactos de madera, metal, cerámica, etc. Artefactos que serán utilizados en algún taller o actividad social que imparta el centro cultural en el transcurso de la semana. Otro cuarto del primer piso es utilizado como estudio de grabación. Éste tiene en su interior diversos instrumentos musicales, amplificación y equipos de grabación (computadoras, paneles, consolas). Este espacio está diseñado de tal forma en que la acústica y la insonorización sean funcionales. Los cuartos restantes en el primer se mantienen cerrados como posibles bodegas (Diario de Campo, 2014).

El segundo piso consta de tres cuartos y de un teatro. El teatro tiene 20 metros de largo por 10 metros de ancho. Tiene una capacidad para 200 personas aproximadamente. En él hay un escenario, iluminación, un infocus, colchonetas utilizadas como asientos y un telón en donde se proyectan documentales, cine arte y cualquier material visual pertinente al momento de impartir actividades sociales. Además es utilizado para escenificar obras de teatro de diferente índole. Uno de los cuartos restantes funciona como segundo taller artesanal, un poco más pequeño y privado. Este lugar es utilizado también como sala de reuniones de sus dirigentes. Los cuartos restantes del segundo piso funcionan como oficinas. Éstas constan de computadores, impresoras, libros, material visual, escritorios y sillas. En este lugar, las oficinas, están decoradas con pinturas, grafitis, retratos. Todos responden a un lineamiento: la ancestralidad y el hip-hop. Las paredes de los corredores internos de la casa están decoradas con este mismo mensaje (Diario de Campo, 2014).

Al ser una casa colonial tiene amplios patios donde es muy común observar sillas, mesas, bancas, repisas, etc. siendo secadas, pintadas o lijadas. Estos artefactos han sido fabricados con material reciclado en el taller artesanal del primer piso. El patio tiene sillones y colchonetas viejas donde van a descansar vagabundos del sector durante la mañana, hora en la cual el Centro Cultural mantiene sus puertas cerradas a visitantes.

Frente a la puerta principal del centro hay una pequeña construcción con dos cuartos y una terraza. Este espacio funciona como cafetería. Los cuartos de abajo son la cocina y en la parte superior: la terraza, están mesas y sillas construidas en el mismo taller con material reciclado. La decoración de los muros de los patios así como también el de los corredores externos están llenos de grafitis, pinturas y fotografías que reafirman la intencionalidad del mensaje que defiende y expresa este centro: la ancestralidad indígena y el hip-hop (Diario de Campo, 2014).

Por otro lado, “La Ferroviaria” está ubicada al sur oriente de Quito, es un sector de clase media y media baja. Se compone de los barrios Ferroviaria Alta, Media y Baja. Por este sector pasa el alimentador del trolebús hasta la estación de “El Recreo”. Es un sector considerado peligroso/malo por el discurso oficial quiteño. Estas ideas de barrio peligroso se dan, entre otros factores, por la cercanía del mismo con el mercado de “Chiriyacu”, mercado popular de la ciudad caracterizado por la distribución ilícita de droga. A tal punto es conocido así que, como dicen los moradores del sector, “al lado del puesto de la señora de las papas venden la droga” (Diario de Campo, 2014).

Sus casas y locales comerciales son de infraestructura pequeña, parecen estar apilados unos encima de otros. Se puede observar cables de electricidad enredados entre sí que pasan a centímetros de las ventanas de las casas con tercer piso. Se observa basura desparramada por las aceras y calles. Ellas están llenas de huecos y baches. Existen señalizaciones de tránsito oxidadas, despintadas y semáforos dañados.

En la calle Ugalde, sector de La Ferroviaria Baja, existe un parque intervenido por el municipio hace poco tiempo. Este lugar es relativamente pequeño, tiene dos cuadras y media de largo y una y media de ancho. Este espacio está distribuido en dos sectores. Uno en el cual hay una cancha de cemento que es utilizada por los habitantes del sector para practicar básquet o fútbol. El segundo cuenta con espacios verdes y juegos infantiles. El parque se encuentra descuidado, la cancha de cemento tiene huecos en su superficie, los juegos infantiles están un poco oxidados y despintados. Los espacios verdes están llenos de basura. Las columnas y los bordes de cemento del parque tienen grafitis y tags. Los grafitis y tags pueden ser observados en la mayoría de las paredes del sector, los hay de todos los tamaños y diseños, insinuando la presencia de grupos de jóvenes afines a uno de los elementos del hip-hop: el grafiti (Diario de Campo, 2014).

Finalmente, la discoteca bar "Sky Pool Bar" se encuentra ubicada en el sector "La Luz", al norte de la ciudad, en las calles Rafael Bustamante 436 y Gonzalo Zaldumbide, diagonal al colegio Don Bosco. Esta discoteca es un edificio de tres pisos. En el primer piso funciona la discoteca y los dos pisos superiores parecen estar sin funcionamiento. Alrededor de la discoteca existen diferentes locales comerciales. A su derecha hay una tienda de abasto muy sencilla que posee, al parecer, el producto más apetecible para la clientela: alcohol etílico. Al frente existe lo que parece una vulcanizadora, debido a las manchas de grasa y de pintura en la vereda, la existencia de pedazos de metal y policarbonato regados por la calle y la cantidad de colillas de cigarrillos esparcidas cerca de la puerta de acceso (Diario de Campo, 2014).

Tanto los clientes, como los trabajadores y los propietarios de la discoteca-bar pertenecen a un estrato social medio-bajo. No existen casas residenciales o condominios alrededor de la discoteca, tampoco algún UPC (unidad de policía comunitaria) o derivado de la institución de la policía nacional. Como el nombre lo indica es un *bar-discoteca* donde el atractivo son las mesas de billar y las apuestas alrededor del juego. El lugar es amplio, cuenta con tres espacios. El primero funciona como pista de baile y lugar donde se organizan conciertos, tiene una extensión de 20 x 10 m., aproximadamente. El segundo está destinado al funcionamiento de las mesas de billar, con cuatro o cinco mesas. El tercero es un corredor que une a estos dos espacios, en él funciona la barra del bar, unas pocas mesas y el baño (Diario de Campo, 2014).

A juzgar por cómo está pintando, por el sector y por los precios de la cerveza y la mesa de billar podemos decir que es para personas de clase media, media-baja. Sus equipos de amplificación son funcionales, constan de computadoras portátiles, consolas y micrófonos. Las luces fueron casi nulas todo el tiempo, uno se podía guiar por los anuncios de neón del baño y de ciertas marcas de licores para no tropezarse. La música estuvo siempre a su máxima capacidad. La presencia de consolas, computadoras portátiles y altos parlantes impulsaban a que el sonido este cada vez más fuerte, claro y acústico (Diario de Campo, 2014).

## 2. Marco Teórico

El objetivo de esta investigación es localizar las *dinámicas socio culturales* enmarcadas dentro de la problemática de los *imaginarios urbanos* (Silva, 2006) que son configurados por los *miembros* del grupo urbano que representa la *cultura hip-hop en la urbe quiteña*. Antes de exponer el marco teórico se realizará un breve acercamiento al objeto de estudio dentro del contexto de la modernidad urbana y los procesos contraculturales que surgen a partir de ella. Así, cuando profundicemos en el entramado conceptual, sabremos por qué se han escogido dichas teorías y por qué son útiles para explicar *los imaginarios urbanos de la cultura hip-hop en la ciudad de Quito*.

Se puede decir que la modernidad sigue influyendo en el desarrollo de las sociedades y de sus miembros, y, sobre todo, en la construcción de las culturas y sus significados, pues, además de configurar los parámetros sobre los cuales se basa el mundo contemporáneo, logra permear las maneras en que la gente codifica una realidad compartida. Actualmente, los elementos estructurales sobre los cuales actúa la modernidad son el tiempo, el espacio y el individuo, que se ven afectados por la figura del exceso. Por ejemplo el tiempo, se satura de acontecimientos que ocurren cada vez con mayor frecuencia; el espacio se desborda con redes de globalización y medios de comunicación masiva que hacen que los espacios se acorten pero demandan espacios cada vez más individuales, y en el individuo, exceden sus intereses individuales, el aislamiento personal y la deshumanización por sobre el sentido de la colectividad (Augé, 2000).

En el caso del tiempo, se evidencia un cambio en la percepción de la historia ya que deja de ser observada a través de la creencia de “grandes acontecimientos” que modifican a largo plazo el transcurso de la humanidad y se pasa más bien a la contemplación de una abundancia de acontecimientos no previstos, en períodos más cortos. Esto provoca una pérdida del sentido y de la continuidad del tiempo por lo que pasa a ser entendido solamente desde el presente y en relación a las narrativas personales de los sujetos (Augé, 2000).

En el caso del espacio, el exceso parte de las representaciones geográficas que provienen de los medios masivos y las redes de comunicación. Ambas esferas difunden contenido sobre diferentes partes del mundo, creando una idea de cercanía entre el espacio real de

ubicación y los espacios distantes observados. Estas concepciones se alimentan gracias al avance de los medios de transporte y la transmisión de información multimedia, que comparten los modos de vida de diferentes sociedades. Entonces, se construye una visión homogénea sobre los distintos lugares del planeta y de sus sociedades. A pesar de que no existe un conocimiento empírico de dichos espacios, se da un re-conocimiento simbólico y un imaginario de cercanía frente a estas realidades globales. Por otro lado, los espacios cercanos de permanencia y de tránsito (buses, centros comerciales, aeropuertos) también cambian de forma, de acuerdo a la interacción entre los sujetos sociales (Augé, 2000).

Finalmente, en el caso del individuo, el exceso parte de la figura del *ego* (yo) como centro epistemológico: “el individuo se cree un mundo. Cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan” (Augé, 2000: 23). Es decir que, si el tiempo ya se presenta como un cúmulo de eventos imprevistos e incomprensibles a corto plazo y el espacio como la proximidad imaginaria de varios lugares lejanos, ambos elementos cobran sentido solamente a través de la figura del individuo, desde su subjetividad, su narrativa personal y sus intereses particulares. Por lo tanto, los acontecimientos desbordan el tiempo, los mass media desbordan el espacio y el aislamiento personal desborda al individuo, creando imaginarios sociales que reproducen estas características y dificultando una configuración de la identidad individual/colectiva más allá de los parámetros de transitoriedad, a-historicidad, fugacidad, etc. propios de la modernidad.

Debido al exceso de tiempo, espacio e individuos, la urbe moderna forma múltiples ejes de articulación, un crecimiento difuso, fragmentación y una carencia de centro que provocan una nueva manera de concebir la ciudad: ya no desde el territorio en sí mismo, sino desde el funcionamiento que se le otorga, de acuerdo a quién lo ocupa y para qué. Tomando en cuenta que estos individuos provienen del modo de producción ligado a la modernidad: el capitalismo, que también se ha visto afectado por la figura del exceso en la producción de su mercancía, se puede deducir que su efecto en las personas y en el modo de vida urbano es la compulsión a la compra y al consumo (Silva, 2006).

Así, cuando se observa la influencia de la modernidad en el caso de varias capitales urbanas alrededor del mundo y específicamente, en una ciudad como Quito, no solo aparecen los fenómenos resultantes de este paradigma, sino que, a su vez, se evidencian contraposiciones que generan otros discursos a través de diversos mecanismos de

expresión simbólica como son la vestimenta, la música, la escritura, el arte, etc. Quienes revelan estas manifestaciones opuestas al sistema, son ciudadanos que no están de acuerdo sobre cómo funciona la sociedad urbana, y por ello, van expresando su descontento y sus propuestas en diferentes espacios de difusión. Así, poco a poco, se relacionan entre aquellos que comparten las mismas ideas y, van generando sentimientos de unión, cooperación y creación en conjunto.

Por lo tanto, para analizar cómo funciona un movimiento urbano, cómo se agrupa, qué símbolos contiene y lo que provoca en sus miembros, así como los valores que codifica y la visión del mundo que crea y expone, nos referiremos a ciertos autores y teorías que nos permiten explicar estos hechos en la cultura urbana del hip-hop. Y a un nivel más profundo, esperamos comprender la capacidad y la fuerza que tienen las representaciones humanas para consolidar un tipo de cultura, porque logran reconfigurar la realidad, readaptándola a sus valoraciones interpretativas y a sus necesidades de pertenencia colectiva.

### *2.1. Cultura: imaginarios, símbolos y relaciones sociales*

En el desarrollo teórico que ha existido en la antropología, se han formado diversas corrientes de pensamiento que han permitido aproximarse al concepto de *cultura*. Una de ellas, ha sido la *antropología simbólica-interpretativa* postulada por Clifford Geertz (2003), quien entiende a la cultura como un sistema de símbolos, a través de los cuales el ser humano da significado a su propia existencia. Sin embargo, esto no reduce la cultura a un número delimitado de manifestaciones –que se puedan interpretar-, sino que más bien se traduce como la capacidad de interacción de una variedad de símbolos que son significantes para una sociedad en específico. En este sentido, cuando se habla de *cultura* se está discutiendo de un *contexto* dentro del cual se entrelazan símbolos válidos.

Los símbolos determinan a la cultura y la capacidad de crear símbolos es propia de la especie humana, es decir de la mente. La cultura brota cuando en el ser humano aflora la necesidad y la capacidad de simbolizar y, a su vez, de trasladar dicha información mediante la “transmisión cultural”. Solo la especie humana posee la habilidad de ampliar su visión simbólica del mundo, evidenciando estos nuevos elementos en su herencia cultural y ya no delimitándose únicamente a su componente genético “Creyendo con Max

Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido [...] la cultura es esa urdimbre y el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones” (Geertz, 2003: 20).

En las ciencias sociales, específicamente en la antropología, en 1960 surgió la preocupación por lo simbólico como objeto de estudio. Configurándose de una manera amplia y compleja, se sustenta en las condiciones humanas sobre las que reside la cultura: la instrucción, el pensamiento simbólico, el manejo del lenguaje y el uso de otros productos culturales para organizar la vida. Los antropólogos simbólicos concuerdan en el hecho de que las culturas son sistemas de símbolos y significados compartidos. Por ejemplo Clifford Geertz (2003) menciona que la cultura son las ideas basadas en el aprendizaje de los símbolos, un conjunto de "mecanismos de control" que rigen aquellos aspectos de la humanidad que se expresan en la cultura.

La "simbolización" se ubica con el resto de las capacidades culturales como son el aprendizaje, la comunicación, el almacenamiento, el procesamiento y la utilización de la información. Simbolizar significa interpretar un símbolo, darle un sentido común y particular. Por lo tanto, los símbolos no existen fuera de la cultura, no son independientes de ella, están ineludiblemente influenciados por una dimensión etnocéntrica. Los símbolos tienen un carácter práctico que permiten su uso concreto para identificar las cosas y aprender sus estructuras simbólicas colectivas, convirtiéndolas así en nuestra segunda naturaleza adquirida.

En este sentido, se define a la cultura como un sistema de símbolos a través de los cuales el ser humano da significado a su propia existencia. Estos sistemas creados por el hombre son compartidos y aprendidos y suministran un encuadre significativo dentro del cual los individuos pueden guiarse en sus relaciones recíprocas, en su relación con el ambiente que les rodea y en relación consigo mismo (Geertz, 2003). Así, se puede entender que las representaciones no se construyen en abstracción total, sino que son necesarias las concordancias o discrepancias resultantes entre los pensamientos colectivos de los individuos y sus deseos y aspiraciones particulares. De esta manera, los símbolos revelan su condición de ser construidos por, para y desde los sujetos que provienen de un determinado contexto. Además de contener un doble sentido: por un lado, aquello que

produce un significado para el grupo social y por otro lado, aquello que genera sentidos de la existencia individual. Así, los símbolos y la cultura tienen un alcance social específico y una aceptación personal justificada.

El ser humano a partir de sus condiciones geográficas/espaciales, así como desde sus variables étnicas, económicas e históricas, razona o configura símbolos/imágenes, que contienen y expresan la realidad subjetiva de su grupo. Estos símbolos son asociados y entrelazados de tal manera que brindan una base lógica y armoniosa que responde cualquier inquietud sobre su realidad. La creación y sincronización de estos símbolos son el referente para configurar y entender la realidad a partir de las emociones y las percepciones de las personas que la habitan y, por lo tanto, que la crean. Pero ¿qué significa generar realidades a partir de subjetividades colectivas? Para responder esto, se problematizará la idea de “imaginario social”.

Los *imaginarios sociales* son entendidos como la interpretación de imágenes/figuras/símbolos de aquello que los sujetos concebimos como realidad, sentido común o racionalidad (Castoriadis, 2002). En concordancia con lo expuesto anteriormente, se comprende que esta realidad se forma a través de las interacciones sociales, ya que son las que permiten construir conjuntamente el mundo que nos rodea. La cultura, al ser producida por los seres humanos, no puede existir por fuera de nosotros y, en este sentido, cada persona y cada grupo influyen en su constitución. Las dimensiones desde las cuales se originan estas propuestas son subjetivas y colectivas, pues cada sujeto tiene la libertad para reproducir y transformar el mundo que le rodea, elaborando imágenes/figuras/símbolos que, al ser comprendidas por un número considerable de personas, se convierten en representaciones sociales válidas (Castoriadis, 2002).

El imaginario social es la creación colectiva desde subjetividades que están conformadas por objetos concretos cargados de significados que se vinculan entre sí y entre los sujetos que conforman un colectivo. El imaginario social emerge de ciertas condiciones históricas, una ubicación geográfica y un discurso oficial aglutinador. Las relaciones sociales que se dan dentro de un imaginario o “realidad” son el producto coordinado de todas estas representaciones, comunicadas a través de objetos concretos o símbolos, que convergen en la matriz más profunda de la sociedad llamada “cultura”. Recordando que la cultura es el medio por el cual el ser humano comunica, perpetúa y desarrolla su

conocimiento y sus actitudes ante la vida.

Es importante resaltar el concepto de cultura –desde la antropología interpretativa- ya que para la concepción de este marco teórico se posiciona categóricamente a la *cultura* como la gran matriz simbólica desde la cual se originan todos los procesos sociales. Pero por contener demasiados símbolos y representaciones existentes, se escoge la categoría de *imaginarios sociales* como un tipo de manifestación simbólica más específica, ya que hablamos de aquello que se construye desde la subjetividad colectiva y que se proyecta en objetos concretos de la realidad material. Es decir que se conforma a partir de las impresiones, juicios de valor, interpretaciones, sueños, evocaciones, etc. de unos individuos, teniendo incidencia en las construcciones físicas que los rodean.

La noción de imaginario social se fundamenta en la tradición durkheimiana que concede a las representaciones sociales un estatuto propio, así como una entidad funcional en la vida colectiva, develando la manera en que la representación de lo social es parte constitutiva de la realidad social. Por otro lado, también existe una universalidad de lo *imaginario* que adopta una forma trascendental y arquetípica, y que, no obstante, aparece en cada cultura subyugada a su medio, razón por la cual, el régimen imaginario pretende liberarse de la frustración de sus aspiraciones reprimidas, buscando una proyección que dé libre curso a la dimensión imaginaria latente entre la vida individual y la vida colectiva (Carretero, 2001).

Si hablamos de que la cultura es una aglomeración de símbolos que se ejecutan, estableciendo fuertes, penetrantes y prolongados estados anímicos y motivaciones en los seres humanos, formulando concepciones de un orden general de existencia y recubriendo estas concepciones con un espíritu de efectividad tal, que los estados anímicos y motivaciones parezcan de un realismo único (Geertz, 2003); entonces la cultura es un *contexto social* que nos da un marco simbólico a través del cual existimos. Sin embargo, este cúmulo de significados se encuentra relacionándose y modificándose constantemente, para seguir otorgando sentido a aquello que observamos. Por ello, se producen los imaginarios sociales ya que éstos expresan las subjetividades más profundas de los individuos (Carretero, 2001).

Los imaginarios sociales se configuran bajo elementos constitutivos (imágenes, figuras,

símbolos) que provienen desde la subjetividad de los actores sociales y que, proyectados y reconocidos, generan la *realidad/ sentido común* de los actores sociales que los crearon. Se puede decir también que los imaginarios son creaciones subjetivas que solo comunican o pertenecen a quienes la imaginan, a quienes las condiciones culturales les permiten proyectar cierta subjetividad que los diferencie y reconozca –dándoles a su vez un sentido de pertenencia e identidad particular- (Carretero, 2001).

Pero para entender el valor de las subjetividades mencionadas anteriormente, es necesario decir que si bien la *subjetividad* es entendida como una creación empírica individual, puesto que nadie “interviene” en su creación más que el propietario de la mente/subjetividad, este individuo está estructurado bajo dinámicas sociales entrelazadas, construidas desde una subjetividad mayor, desde una estructura mayor llamada sociedad. Por lo tanto, los imaginarios sociales y la configuración simbólica son creados subjetivamente tanto desde la colectividad como desde la individualidad, pero también desde la herencia cultural, histórica y social de un determinado grupo.

Resaltar esta doble dimensión de la subjetividad en la construcción de los imaginarios sociales, nos resulta útil en tanto permite explicar que su expresión no se concentra netamente o en lo social o en el individuo, sino en ambas manifestaciones culturales. Por lo mismo, el análisis no se enfoca solamente en el grupo hip-hop o en cada sujeto por separado, sino en los dos contextos en los cuales se revelan sus subjetividades, para poder observar la constante tensión que provoca la cultura en sí misma y su manifestación a través de los imaginarios.

Entonces se puede finalizar este primer apartado diciendo que los imaginarios sociales son la expresión total de subjetividades/percepciones ordenadas –por las personas y los grupos- a través de símbolos/imágenes que comunican algo a quienes son parte del imaginario y al mismo tiempo, reordenan o agregan otros significados a las grandes redes simbólicas de una determinada cultura. No obstante, surge la duda de cómo pueden ser ubicados objetivamente los imaginarios en el mundo concreto. Para ello, analizaremos su proyección en el espacio de la ciudad, es decir: en lo urbano, siendo relevante adentrarse en las temáticas sobre los espacios y los lugares (de la ciudad), en donde se construyen los imaginarios sociales *urbanos* de la cultura del hip-hop.

## 2.2. *La ciudad: lo urbano, el espacio, los lugares y los no lugares*

Las proyecciones simbólicas particulares o colectivas y las identidades culturales, no pueden definirse en abstracto, pues, a pesar de que posean una condición imaginaria, existen y construyen realidades concretas, debiendo manifestarse en un sitio geográfico en particular. Este será el lugar donde las relaciones sociales, construidas a partir de una representación simbólica y una concepción identitaria, se llevarán a cabo. De esta manera, la dimensión espacial en una categoría relevante para el adecuado entendimiento de la funcionalidad de los imaginarios sociales puesto que, el espacio es donde se crea y reproduce el entramado simbólico que configura una representación social, que equivale a la *realidad* aceptable y racional para un grupo humano determinado (Urrejola, 2005).

Para comprender de mejor manera al espacio, se debe establecer una diferenciación entre su definición y la definición de lugar. Un “lugar” es el orden por el cual una serie de elementos físicos se distribuyen en relación de coexistencia y donde cada uno de los objetos se encuentra en un sitio que está delimitado de por sí, sin la necesidad de una interacción con lo humano. Mientras que, por su parte, el espacio es un lugar animado por el conjunto de movimientos y acciones que en éste se extienden, convirtiéndose en algo que posee un sentido de existencia, siendo un lugar "practicado" por los sentidos que pueden derivar de una intervención social (De Certeau, 1996 en Urrejola, 2005). Por lo tanto, es la acción y la práctica humana asociada lo que diferencia al espacio del lugar (Urrejola, 2005).

También se puede hablar de “ambientes construidos”, concentrándose en las dimensiones cualitativas del espacio, es decir, la representación de los aspectos psicológicos y socioculturales de un espacio y los grupos que lo ocupan y que repercuten en los componentes netamente ecológicos (Rapoport, 1978 en Urrejola, 2005). Además, el medio ambiente o medio ambiente construido es la clasificación del espacio según distintas perspectivas relacionadas a un contexto cultural y social, donde los valores simbólicos serían incluso más importantes que el uso "objetivo" que se podría vincular al medio, debido a que hay una interrelación entre las prácticas en el espacio y los significados incorporados a éstas. Destacando que, para ello, es determinante la presencia de sujetos sociales que “perciben sensorialmente el medio en que habitan y le otorgan un significado” (Rapoport, 1978: 65 en Urrejola, 2005).

Una vez comprendida la correlación de lugar y espacio, dada la injerencia de lo simbólico, se aclara que el espacio que se analizará en la presente investigación es la *urbe moderna* -las grandes ciudades producto de la modernidad- que tiene cualidades de fugacidad, transitoriedad, re significación, desborde, a-históricas, sin identidad, etc., características propias del fenómeno globalizador moderno. Se debe considerar tres puntos de partida para entender la ciudad y sus símbolos en un contexto moderno occidental (Silva, 2006):

- **El espacio/tiempo:** se marca la desterritorialización del lugar arquitectónico como objeto físico y se pasa a la noción de red y de interacción perceptiva.
- **La ciudad/urbanismo:** el desarrollo de un urbanismo sin ciudad, es decir, no se requiere vivir en un casco citadino para ser urbano y sujeto a la urbanización.
- **Ciudad real/ciudad imaginada:** se da desde los puntos de vista ciudadanos, donde los habitantes se urbanizan por ser ellos quienes colman de sentidos este espacio físico, provocando que un mismo espacio físico sea imaginado/fantaseado de manera diferente por los grupos sociales que lo comparten.

Por otro lado, Augé (2000) agrega tres figuras del exceso que son protagonistas de la sobremodernidad y que aportan en la comprensión de la codificación de un espacio actual: el *tiempo*, saturado de acontecimientos que ocurren cada vez con mayor frecuencia; el *espacio* desbordado con redes de globalización y medios de comunicación masiva que hacen que los espacios se acorten pero demandan espacios cada vez más individuales, cambiando de forma y de lugar, innumerables veces al día y, por último, el *individuo* moderno, que necesita ser resituado, anteponiendo sus intereses individuales, el aislamiento personal, el egoísmo y la deshumanización por sobre el sentido de colectividad.

Al examinar las condiciones bajo las cuales se forma lo urbano y lo espacial en sí mismo se denota que, en la actualidad, los valores que se tenía con respecto al tiempo, al espacio y al individuo, se hallan en una situación de desborde ya que con la globalización y la sobrecarga de información, todo pasa a redefinirse constantemente y desde varios puntos de construcción. Así, la ciudad posee dimensiones físicas, mediáticas y sociales que están atravesadas por subjetividades colectivas de los actores que la habitan y la colman de sentidos (Augé, 2000).

Silva (2006) explica que, en las sociedades modernas, la conceptualización de ciudad se basa más en criterios temporales que espaciales. Por esta razón en su teoría manifiesta la necesidad de pasar de una ciudad pensada en el espacio, a una ciudad pensada en el tiempo. La urbanización genera paradigmas cognitivos y normas sociales que determinan nuestro comportamiento y nuestras relaciones con los demás. Por otro lado, se concibe a la globalización con el nombre de culturas transnacionales, ya que aunque se pensaba que la globalización aplastaría a las identidades locales favoreciendo una homogenización cultural, esto no se ha cumplido (Silva, 2006).

Por lo tanto, se da una doble relación entre las premisas de la sobremodernidad que rompen los parámetros estables de observación y a su vez, no los eliminan totalmente. La tecnología y la temporalidad configuran a la ciudad de tal manera que el espacio físico se ve desbordado; sin embargo, este espacio no queda completamente superado o eliminado por el aspecto tecnológico, sino que sigue siendo un elemento primordial para el entendimiento y la configuración de la urbe. En este sentido, la ciudad compagina con la definición de espacio, porque corresponde a una organización cultural en un lugar físico, mediático y socialmente determinado (Silva, 2006). Esta organización dentro de un espacio posee una *imagen* construida por percepciones segmentadas y cortes imaginarios, es decir, configurada en el ámbito de la subjetividad, lo cual conlleva a una relación afectiva/subjetiva con la ciudad. Una ciudad vivida, interiorizada y concebida por grupos sociales que la habitan, que en su cotidiana interacción con la urbe no sólo la recorren, sino que la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana.

No obstante, una urbe no sólo es geografía, también es fantasía y ensoñación. Entonces, los imaginarios “fantasiosos” son parte de la realidad, pero son creados por las condiciones específicas de una sociedad que adecua los lugares físicos a sus emociones, afinidades, desagradados, funcionalidades, representaciones y demás. Así, por un lado, una ciudad es un espacio, es decir, aquel sitio privilegiado por un uso y también es un lugar excluido, aquel sitio despojado de normalidad colectiva por un sector social. Una urbe es una suma de opciones y espacios, desde lo físico, a lo abstracto y lo figurativo, hasta lo imaginario, que en la actualidad está atravesado también por su construcción mediática-digital. De esta manera, la ciudad es límite, porque define hasta donde llegamos, pero también es abertura porque es desde donde entramos (Silva, 2006).

De este modo, nos referimos a que la ciudad contiene una doble dimensión. Se puede demostrar cómo la realidad física es codificada por los seres que la habitan para que sea vista tanto desde sus configuraciones geográficas, como desde las representaciones de sus habitantes que manejan una visión de la realidad en dos planos: por un lado, las significaciones “objetivas” que se relacionan espacial-temporalmente y por otro lado, las subjetividades que se superponen entre aquello que se percibe y lo que se desearía que fuera. Sin embargo, tampoco se habla de significados en vacío o de objetos que no logren condensar la idea de lo urbano, pues se necesita de referentes sensoriales en los cuales se puedan impregnar estos significados.

Una vez expuesta la importancia de estas dos características partícipes en la construcción de la ciudad, nos remitimos nuevamente a lo *imaginario*, para explicar cómo se desarrolla y cómo puede modificar tanto al lugar como al espacio urbano. Lo imaginario impone un principio fundamental de percepción: la fantasía (Silva, 2006). En las ciudades se expresa la *fantasía ciudadana*, que hace efecto en un simbolismo concreto, como el chiste, el rumor, el nombre de un almacén, la selección de un programa de televisión o la navegación por internet. Estas expresiones culturales son construidas/impuestas desde la subjetividad colectiva. La subjetividad colectiva o discurso que se maneja en una ciudad procura construir una memoria urbana desde la misma urbe, es decir, una historia de la ciudad que compagine con el discurso que la creó. La memoria urbana se configura a través de metáforas construidas en la misma ciudad, así ésta puede ser física, social, mediática, abstracta, digital, etc., siendo todas ellas el reflejo de una fantasía social.

Dichos elementos configuran a la ciudad como un ente específico y limitado que posee sus propias reglas y que responden a un contexto cultural particular. Los imaginarios se evidencian como aquellas fantasías que se comparten por todos los habitantes de una ciudad y que, en un sentido más específico, se destacan como las configuraciones que se recrean a partir de las primeras, por un grupo social más reducido. Ambas representaciones imaginarias tienen su lugar en el mundo concreto a través de su expresión en símbolos (Silva, 2006). Sin embargo, estos símbolos también se hallan en constante cambio ya que “el símbolo cambia como cambian las fantasías que una colectividad despliega para hacer suya la urbanización de una ciudad” (Silva, 2006: 28).

Consecuentemente, lo urbano se convierte en un territorio simbólico que está en constante

construcción y expansión, sobrepasando los límites físicos de la ciudad tradicional. Los símbolos están estrechamente ligados al espacio físico aunque no dependen completamente de él. Por ello, para comprender lo urbano de una ciudad se deben entender los sentidos de su urbanización y los símbolos urbanos. El símbolo urbano como “la construcción social de un imaginario” que necesita de un esfuerzo de observación y segmentación para ser asimilado mediante modos que emergen desde la misma cotidianidad. Entonces tenemos como resultado la convergencia de lo simbólico y de lo interpretativo con lo urbano, ya que no se podría analizar una ciudad sin el entendimiento de todo aquello que representa y que se materializa en los individuos (Silva, 2006).

Lo imaginario afecta los modos de simbolizar de aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuele en todas las instancias de nuestra vida social [...] lo imaginario no son mentiras ni secretos, pues muy por el contrario se viven como verdades profundas de los seres así no correspondan a verdades comprobables empíricamente. Unos ciudadanos bogotanos o paulistanos pueden creer desde sus puntos de vista ciudadanos que sus ciudades son grises y no hay una prueba científica que las demuestre como tal. Los imaginarios son así verdades sociales, no científicas, y de ahí su cercanía con la dimensión estética de cada colectividad (Silva, 2006: 52).

Por todo ello, los imaginarios urbanos son una nueva antropología del deseo ciudadano porque no busca verdades constatadas, sino creencias compartidas, es decir, construcciones sociales y representaciones colectivamente imaginadas (Silva, 2006). Hoy en día, el mundo se urbaniza –ya no por los cascos físicos- sino por los medios de comunicación masiva y por las tecnologías que configuran la idea de tejido simbólico en constante crecimiento, adquiriendo un pleno acople cuando hablamos de sujetos urbanos conectados en red, como lo son las redes de comunicación y las redes sociales (Silva, 2006). De esta manera, los imaginarios urbanos intentan explorar cómo los contextos perceptivos y cognitivos determinan la vida urbana en las sociedades contemporáneas.

Entonces, luego de profundizar en los imaginarios urbanos, retornamos a lo ya referido por Augé (2000), ya que en su extensa definición sobre el espacio, él plantea subdivisiones dadas por las relaciones que pueden surgir en base a un lugar. Estas clasificaciones son útiles en este trabajo debido a que la cultura hip-hop se desenvuelve en varias zonas de Quito, pero específicamente en áreas con caracterizaciones específicas, que se pueden acoplar a las realizadas por este autor. Él menciona que las innovaciones aceleradas del mundo moderno deben ser tomadas en cuenta desde la antropología con el propósito de comprenderlas y con la intención de mejorarlas. Si se ignoran las bases de

las que parte el entramado social actual, no existirá solución posible ni análisis válido. Su propuesta se realiza desde la actualidad y para la actualidad, desde lo vivido y lo cercano, siendo una apuesta por la reformulación del objeto de la antropología no solo a nivel de generalización sino también de comparación, es decir, de capacidad de abstracción.

Hasta el momento, la antropología se ha preocupado exclusivamente de lo que se denominan los *lugares antropológicos*, que son espacios concretos, geográficamente bien definidos y que están configurados bajo tres características comunes: son identitarios, relacionales e históricos (Augé, 2000). Son identitarios porque manifiestan y poseen un sentido de unidad para quienes lo habitan. Esta característica define a una cultura, grupo, religión, etc. como propia y, diferenciada del resto, compartiendo rasgos comunes con aquello que les identifica; son relacionales ya que ser miembro de un lugar antropológico implica un desarrollo grupal que se sostiene en base a un discurso y a un lenguaje particular que dinamiza sus formas de actuar, de hacer y de reunirse; y es histórico porque a través de ellos transcurre el tiempo, los sujetos viven en la historia y conciben el tiempo que acontece en ese lugar. Estos lugares suelen ser antiguos y suelen tener la capacidad de evocar en sus habitantes los tiempos pasados como mejores (Augé, 2000).

Los lugares antropológicos son lugares simbolizados porque representan a un conjunto de alteridades que se denominan auténticas, tienen sentido para quienes lo habitan y al mismo tiempo su estructura es fácilmente entendida para quienes la estudian. Son espacios delimitados que siguen una estructura geométrica tangible, que poseen itinerarios o caminos trazados por sus habitantes para comunicarse en el espacio que les resulta propio, son lugares específicos destinados a públicos restringidos, zonas de reuniones políticas, religiosas, etc. pertenecientes a agrupaciones con identidades concretas (Augé, 2000).

Por el contrario, las grandes ciudades dan cada vez menos opción de encuentro entre todos sus habitantes –como podría ocurrir en una ciudad pequeña- provocando el encuentro entre unos pocos, en lugares físicos transitorios (parques, discotecas, centros comerciales) o bien en las redes virtuales. Estas zonas son los *no lugares*. En la sobremodernidad, los lugares tradicionales ya no son suficientes para hacernos una idea de lo que acontece en el mundo y la realidad se confunde con la fantasía para ser absorbida por la abstracción de lo inesperado. Por ello, los ámbitos impersonales más importantes son ahora los no

lugares, pero no como contraposición al lugar antropológico sino como complemento de éste. Los no lugares son ubicaciones momentáneas y encriptadas que progresan y se multiplican por todo el planeta. A los centros comerciales, aeropuertos, café net, etc., se los asume como lugares transitorios, ahistóricos e impersonales, que forman parte del anonimato y la independencia porque no producen significados permanentes para los individuos que los visitan provisionalmente (Augé, 2000).

Sin embargo, tanto los no lugares como los lugares antropológicos comparten espacios, los espacios de la modernidad. Es importante reconocer que, ni los lugares antropológicos, ni los no lugares se manifiestan de manera pura, sino que son más bien líneas paralelas que llegan a cruzarse, son opuestos que se atraen y se yuxtaponen pues, “el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (Augé, 2000: 45). Esta analogía espacial conjunta entre los no lugares y los lugares antropológicos es el método que el autor propone para que se observe y analice la sobremodernidad.

La sobremodernidad ha reducido los espacios urbanos, las dinámicas interculturales son cada vez más cotidianas y encontramos que los *lugares antropológicos* y los *no lugares* forman parte de este enmarañado mundo moderno, limitado en espacio y efímero en relaciones. Es aquí donde las polaridades de ambos lugares dejan de ser tan distintas e irreconciliables, como pudo parecer en un inicio, para interactuar mutuamente (Auge, 2000). Los espacios donde se producen estas dinámicas inter-culturales son los *collages culturales* y una de sus particularidades es ofrecer soledades individuales y no identidades colectivas, a distintos grupos sociales.

La modernidad ha creado condiciones para que los individuos se consideren a sí mismos un mundo propio y exclusivo, fomentando la individualidad y provocando que el tiempo se materialice únicamente en el presente y el ahora. Sin embargo, no siempre se cumple esta condición, dando origen a colectivos organizados o *culturas urbanas* que se manifiestan como contrarias al discurso moderno individualizador. Nacen a partir del malestar de quienes no se identifican con el discurso que ofrece la ciudad. Estas posturas construyen formas distintas de concebir lo urbano y se van desarrollando a la par de la ciudad legitimada. Para Augé (2000), el espacio físico configura a los sujetos urbanos,

porque éste asume sus elementos identitarios y simbólicos; no obstante, al resaltar que el espacio se conforma gracias a los símbolos que le son otorgados desde la subjetividad, se prioriza el rol de los sujetos sociales, ya que son los encargados de semiotizar los diferentes espacios urbanos. De esta manera, sea en los lugares, los no lugares o los collages culturales, los individuos también representan sus fantasías e imaginarios, recodificando lo urbano, la ciudad y las distintas experiencias de vida en cada contexto.

### *2.3. Identidad: ethos, visión del mundo y subjetividad*

La identidad es una manifestación de la cultura, es de carácter subjetivo y una de sus particularidades es la capacidad de formar referentes de distinción (lo otro, lo diferente a mí) entre colectivos e individualidades sociales. Pero no basta con que los actores sociales se conciban como distintos, es necesario que las percepciones individuales sean reconocidas como tales, puesto que la identidad (individual/colectiva) necesita el reconocimiento general para que exista social y públicamente (Giménez, 1997).

A partir de esta explicación, se retoma el concepto de *imaginarios sociales urbanos* entendidos como la expresión de las subjetividades individuales y colectivas que sirven para construir la realidad de un grupo social (Silva, 2006). Al determinar el peso simbólico de los imaginarios urbanos en diferentes espacios, estamos hablando de una semiotización de la ciudad. En la medida en la cual los imaginarios urbanos configuran los espacios, construyen símbolos en y alrededor de los mismos y establecen relaciones sociales en las cuales sirven de intermediarios. Por lo tanto, no son pensamientos individuales que se quedan en la mente de una sola persona sino que, colectivamente, llegan a elaborar un imaginario que da sentido de existencia a todos los miembros que lo comparten.

Cuando Giménez (1997) menciona que la identidad requiere de un reconocimiento externo para diferenciarse de otros y existir como tal, se piensa en aquellas características que definirían a un miembro del movimiento hip-hop del resto de la sociedad. Inmediatamente provienen imágenes sobre su estética, lugares de encuentro, actividades, discurso, etc. Sin embargo, la decisión personal de adoptar elementos que los distingan de aquellos que no pertenecen a esta cultura urbana, implica varios pensamientos y deseos

internos, es decir una subjetividad que apruebe su adquisición. De esta manera, las subjetividades se relacionan con los imaginarios urbanos, ya que éstos logran evidenciar un sistema profundo de re-simbolización de la ciudad –a través de la mirada de sus habitantes-, que necesitan exteriorizarse tanto en espacios físicos (lugares) como en objetos concretos (estéticos).

Si la identidad requiere de una distinción para reafirmarse y la distinción se basa en la subjetividad de la persona y los imaginarios urbanos están contruidos por las subjetividades individuales/colectivas; entonces, aquello que representan los imaginarios sociales urbanos no son solamente una manifestación simbólica de fantasías ciudadanas, sino que pueden llegar a ser la consolidación de otras identidades urbanas. Por esta razón, resulta necesario introducir el concepto de identidad, ya que si la primera entrada teórica fue la cultura a través de los símbolos y su expresión más específica son los imaginarios sociales. Luego viene la pregunta: ¿imaginarios en dónde o de qué? La respuesta es en y de la ciudad, con todas las implicaciones que conlleva lo urbano en las sociedades modernas. Luego se aproxima la cuestión sobre: ¿quiénes construyen estos imaginarios urbanos? Aquellos que comparten su representación. ¿Cómo los construyen? A partir sus deseos, fantasías, pensamientos, percepciones, etc. ¿Cuál es su resultado? Por la convergencia de sus imágenes, se genera unión, compatibilidad, comunidad. ¿Qué provoca aquello? Distinción frente a los que no son parte. Por lo tanto, una identidad.

La idea de identidad nace en la preocupación de los académicos de las Ciencias Sociales a partir de que los movimientos sociales utilizaron por excusa la identidad de un grupo (regional, étnico, etc.) o de una categoría social (movimientos feministas, movimientos ambientalistas, etc.) para denunciar dinámicas de dominación y reclamar autonomías (Giménez, 1997). Por otro lado, Silva (2006) menciona que la idea de identidad en la modernidad se entiende más como un proceso que como un estado. Es decir, vamos siendo, no somos algo definitivo ni estático. La identidad pasa a entenderse como una construcción desde la percepción del *otro*, configurando una imagen difusa e imprecisa, pues en esta visión la identidad no se ve, sino que se representa.

Sin embargo, se requiere una enunciación más específica sobre el concepto de identidad –aparte de su distinción basada en la subjetividad-; por ello, agregamos la clasificación que hace Castells (2001) entre roles e identidad: el rol se define por las normas

establecidas de ciertas instituciones y organizaciones de la sociedad para uno de sus miembros, mientras que la identidad es una fuente de sentido para los propios actores sociales que la crean. Se define al *sentido* como la identificación simbólica que construye un actor social del objetivo de su acción. Es decir que reconocer la motivación/finalidad de los actos de un individuo provoca una apropiación específica que lleva a construir la identidad. Mientras que en el caso de los roles (como madre, militante, sindicalista, etc.) existe una negociación entre el sujeto y la institución. El individuo no puede ejercer su rol sin la existencia de la organización; por lo tanto, debe ser parte de ella para realizar las actividades que se le designen. En cambio las identidades “son fuentes de sentido para los propios actores y por ellos mismos son construidas mediante un proceso de individualización<sup>12</sup>” (Castells, 2001: 29).

A pesar de que las identidades también pueden surgir desde los roles, se convierten en identidad cuando los actores sociales la interiorizan y crean un sentido a partir de esta aprehensión, “las identidades son fuentes de sentido más fuertes que los roles debido al proceso de autodefinición e individualización que suponen [...] las identidades organizan el sentido, mientras que los roles organizan las funciones” (Castells, 2001: 29). Entonces se puede decir que no todo aquello que realizamos construye nuestra identidad. Varias actividades responden a las funciones que decidimos cumplir para las instituciones y para la sociedad (roles). La identidad es el proceso por el cual nos individualizamos y concebimos un sentido que puede llegar a conjugarse colectivamente.

Esta definición se complementa con lo dicho por Giménez (1997), pero agrega la relevancia de ubicar una *f fuente de sentido* que diferencia a la identidad de los roles. Es decir que cuando realizamos una actividad que para nosotros contiene un valor superior por estar guiada gracias a una motivación específica, entonces tiene un sentido. No requiere de la legitimación y orden institucional, sino que emana de la responsabilidad del sujeto sobre sí mismo. Encontramos razones para ser y por lo tanto, aceptamos las decisiones posteriores que provienen de esta base existencial. Este posicionamiento nos construye una identidad –en los contextos de sobre-modernidad en los cuales todo es

---

<sup>12</sup> De acuerdo a Castells (2001) se toma el concepto de individualización de Giddens (1991), que en palabras de Yopo (2013) lo define como la responsabilidad del individuo de sí mismo como proyecto reflexivo. Es decir que “en los individuos recaen las consecuencias de las decisiones y cursos biográficos elegidos; tanto sus aciertos como desaciertos” (Yopo, 2013: 5).

instantáneo y anónimo- y su fuente de sentido puede ser justamente una contraposición al modo de vida urbano, configurando otros símbolos, otros imaginarios, otras imágenes que justifiquen la existencia en la ciudad.

Por ello, se propone la relevancia de los imaginarios sociales urbanos en la construcción de la identidad del movimiento hip-hop y de su cultura porque, como se mencionó previamente, los imaginarios tienen un estatus propio en la vida cotidiana de los individuos de una sociedad y al mismo tiempo, provienen de sus subjetividades. Por lo tanto, contienen una doble dimensión de ser creados y construir una realidad para sus integrantes. De esta manera, al articular y configurar el lente a través del cual se observa el mundo, también se pueden estar elaborando otros sentidos y procesos de individualización. Sin embargo, la individualización puede responder a diferentes causas, al igual que la fuente de sentido puede ser distinta de acuerdo a cada individuo o grupo social. Por ello, resulta fundamental explicar los tipos de identidad que sugiere Castells (2001), ya que el contenido simbólico de la identidad depende de quiénes la construyen y con qué finalidad: “la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por las relaciones de poder” (Castells, 2001: 29).

La identidad puede clasificarse en tres: la identidad legitimadora, la identidad de resistencia y la identidad proyecto. La primera se introduce a través de las instituciones dominantes para preservar su supremacía social. La segunda se crea por actores sociales desde una posición estigmatizada (por lo dominante), generando resistencias y supervivencias basadas en principios contrarios a las de las instituciones, como en el caso de las luchas étnicas. La tercera se da cuando los actores –sirviéndose de los materiales culturales que disponen- elaboran una nueva identidad que reconfigura su lugar en la sociedad y consecuentemente, pretenden transformar la estructura social en conjunto, como cuando el discurso feminista rebasa la defensa de los derechos de las mujeres para denunciar cómo el patriarcado afecta también a los mismos hombres, niños, división del trabajo, relación con la naturaleza, etc. (Castells, 2001).

En relación a la cultura hip-hop, se cree pertinente utilizar el concepto *identidad de resistencia* ya que conlleva la formación de comunidades y, para este caso, podría perfilarse desde el orgullo de la auto-denigración proveniente del sistema, proponiendo así *excluir a los excluidos desde los excluidos*. Es decir, el movimiento hip-hop plantea

más la visibilización de límites entre aquello que los identifica y aquello que no. Se diferenciaría de la identidad proyecto, ya que ésta sugiere una composición más profunda en la cual la finalidad es modificar toda la estructura social existente a partir de un discurso mucho más transversalizado. Por otro parte, no encajaría con la identidad legitimadora ya que su discurso y sus prácticas se oponen justamente al sistema dominante. Sin embargo, se ha llegado a mercantilizar globalmente elementos de la cultura hip-hop, volviéndolos masivos, consumibles y desechables.

Así, se toma el concepto de *identidad en resistencia*, destacando sus fuentes de sentido opuestas al sistema global homogeneizador. Recordando que los imaginarios sociales urbanos (provenientes de las subjetividades individuales y colectivas) son fundamentales para la construcción de esta identidad, se adhieren dos conceptos teóricos que aportan a la comprensión de su consolidación: el ethos y la visión del mundo. Se escogen ambas categorías ya que –como se mencionó previamente- la particularidad de la identidad en resistencia es que responde a una fuente de sentido y a un proceso de individualización que se opone a la sociedad dominante. El resistir es una construcción elaborada desde un reconocimiento interno y un posicionamiento externo. Esta composición se alimenta de los imaginarios urbanos de cada sujeto y a la vez, contribuye a su formación.

Por lo tanto, toma aquello con lo que está de acuerdo pero también agrega lo que considera necesario. Siendo un proceso estructural, por sus fuentes de sentido, se observa a los imaginarios sociales como el establecimiento de un marco simbólico nuevo que les da significado a quienes lo comparten. Por lo tanto, se habla en términos de cultura urbana y ésta es la razón por la cual se deben agregar las definiciones de ethos y visión del mundo.

El ethos “es el tono; carácter y calidad de vida, estilo, y modo moral y estético de un grupo humano específico; es la actitud básica hacia sí misma y hacia su mundo que la vida refleja” (Geertz, 2003: 16). Es decir, son los comportamientos, los pensamientos y las acciones de los individuos que forman parte de una cultura. Es su actitud y su estilo de vida con los cuales actúan sobre el mundo. Mientras que la categoría *visión del mundo* “es la imagen que ellas [las personas] tienen de la manera de que son las cosas en la realidad; contienen sus ideas más incluyentes de orden [...] esta visión del mundo se hace emocionalmente aceptable al ser presentada como la imagen de un estado de cosas real, del cual tal modo de vida es una auténtica expresión” (Geertz, 2003: 17). Con ello, nos

referimos a la representación que tiene los sujetos sobre lo que está por fuera de ellos: la naturaleza, la sociedad, los otros individuos, etc. y que da sentido a sus modos de vida.

Dicho en otras palabras, lo que Geertz (2003) concibe como “ethos” viene a ser la idiosincrasia misma de una cultura porque está conformada por un aparataje subjetivo: construido y transmitido. Es el lugar donde moran las ideas de bueno y malo, sagrado y profano, vida y muerte, etc., es decir todas las construcciones indivisibles, aquellas que no pueden ser percibidas por los sentidos. Por otro lado, la “visión del mundo” posee varias semejanzas con respecto a la idea de *imaginario* porque es la proyección en lo geográfico de la subjetividad. Son las construcciones imaginarias de un grupo particular de personas que concibe y reconoce como auténticas esas configuraciones (Geertz, 2003). El “ethos” no solo se preocupa por generar puntos de identificación y encuentros entre personas que compartan una misma historia y situación geográfica, sino que además procurará formas de distinción y mecanismos de configuración individuales y colectivos.

Por lo tanto, si la identidad en resistencia está guiada por principios contrarios o diferentes a lo establecido, significa que también tendrá un ethos distinto que defina lo moralmente correcto e incorrecto y sus concepciones sobre la vida/muerte, sagrado/profano. A su vez, estos mismos principios harán que se observe y codifique al espacio/lugar de acuerdo a sus sentidos. De esta manera, en la configuración de una identidad se encontrará la consolidación de una cultura y sus imaginarios sociales urbanos proyectarán una subjetividad específica tanto individual como colectiva que la reafirme.

En este sentido, dentro de una cultura específica, en lugares determinados de la ciudad, bajo configuraciones propias de lo urbano y con estándares simbólicos que son comprensibles en tal contexto, cuando la identidad de un grupo cultural y de sus integrantes se enfrenta a la de otros, se están poniendo en juego cosmovisiones y ethos distintos, ya que estos aspectos simbólicos configuran la subjetividad de los individuos sociales; es decir, configuran su existencia. “Las identidades culturales específicas se convierten en trincheras de autonomía, y a veces de resistencia, para colectivos e individuos que se niegan a disiparse en la lógica de las redes dominantes” (Castells, 2009: 66).

Por ello, la identidad, la cultura y los imaginarios urbanos deben utilizarse en este mismo

marco teórico, porque permiten evidenciar las subjetividades de los individuos de un grupo social y transportar dichas percepciones tanto en una representación geográfica específica (externa) como en una expresión corporal y discursiva desde los sujetos y en colectividad (interna). Si comprendemos este proceso identitario en la construcción de una cultura urbana nos resta mencionar que la misma debe ser entendida bajo un contexto histórico, social y económico específico.

Estos contextos generales manifiestan particularidades hereditarias, las mismas que son exteriorizadas en formas simbólicas por el grupo social poseedor de dicha cultura. No obstante, estos contextos están intermediados por relaciones de poder; por lo tanto, su historia, sociedad y economía responden a matrices de dominación cultural. Sin embargo, en esta misma cultura existen procesos de contraposición y son aquellos los que se pretenden analizar. Las culturas de resistencia (contraculturas) como una conglomeración de símbolos que proponen un orden general de existencia alterna.

De esta manera, llegamos a la conclusión de que analizando el ethos y la visión del mundo que conforman la identidad de los miembros de la cultura hip hop en Quito, concebiremos de mejor manera los imaginarios que rodean a este grupo urbano y, haciéndolo a través de los espacios en los cuales interactúan y se desenvuelven, podremos saber qué representan sus símbolos, su vestimenta, sus creaciones líricas, los referentes musicales que poseen y los lugares en los cuales se reúnen ya que, con todas estas referencias, sabremos cómo este grupo cultural resignifica el mundo contemporáneo.

#### *2.4. Relación con el objeto de estudio*

Para establecer la relación del marco teórico expuesto con el tema-problema de esta investigación, es necesario mencionar el objetivo principal de esta tesis: conocer de qué manera la cultura hip-hop impacta en los imaginarios de la gente que se vincula a sus espacios. Específicamente se busca conocer sus relaciones sociales, su relación con el resto de la sociedad, el ethos y la visión del mundo que guían su construcción, su contraposición cultural y su conformación identitaria.

Se pretende encontrar estas interrogantes porque de acuerdo a la globalización y a la modernidad, se tiende a condensar las identidades de las personas y de las sociedades de

manera homogénea. Además, a través del estado/nación se pretende generalizar aquello que representa la identidad de los ciudadanos. Sin embargo, existen confusiones sobre lo que son las identidades y las culturas. Particularmente en la ciudad y en determinados espacios de concentración juvenil. Por lo tanto, al escoger específicamente a la cultura hip-hop se plantea la pregunta de si son en realidad una cultura –constituida como tal– que enmarca y encarna una visión propia de la realidad, del mundo y de cada sujeto o si por el contrario, a pesar de evidenciar una posible contraposición al sistema, comparten o reafirman los imaginarios sociales urbanos del resto de habitantes; con lo cual se preguntaría a qué identidad y subjetividad colectiva nos estamos refiriendo.

Para responder estas cuestiones se recurre a la utilización de las categorías de cultura (a través de la antropología interpretativa), símbolos, ethos, visión del mundo, imaginarios sociales urbanos, fuentes de sentido e identidad de resistencia, ya que consideramos que si el debate parte justamente de la noción de cultura simbólica, entonces la posibilidad de que existan *varias* es consecuencia de la capacidad de re-significación y simbolización constante que pueden surgir de distintos grupos humanos insertos en una *misma* sociedad. Más allá de observar a la cultura desde una teoría funcional o estructuralista, nos enfocamos en su interpretación ya que, en este sentido, no se busca su utilidad u origen elemental, sino su red de significados que otorga sentido a todo aquello que contiene y construye.

A su vez, esta consideración interpretativa nos lleva a escoger a los imaginarios sociales en la ciudad, ya que bajo este concepto se menciona nuevamente la relevancia de las representaciones por sobre la realidad material. Es decir, los imaginarios sociales urbanos plantean que el espacio que habitamos es construido por sus propios habitantes; por lo tanto, no puede existir una sola realidad ni una sola manera de interpretarla. El espacio, los lugares y lo no lugares son zonas de encuentro y desencuentro de significados, sean individuales o colectivos, pues provienen de la subjetividad de las personas.

Esta condición particular de análisis interpretativo conlleva a las nociones sobre la subjetividad, el ethos, la visión del mundo y la identidad de resistencia, ya que todas se originan en la representación simbólica de la realidad a través de las asociaciones mentales de los individuos y de su grupo social. Al tomar en cuenta el comportamiento y la interpretación del mundo como bases de lo que la gente proyecta en la realidad y en

sus relaciones sociales, se habla de una urdimbre de sentidos más profunda que explicaría los diferentes posicionamientos frente al discurso de la identidad global homogeneizada.

Entonces, desde estas premisas de análisis, existe una vinculación a mi objeto de estudio: la cultura hip-hop en Quito, porque ésta posee una realidad construida bajo las subjetividades compartidas por sus miembros, subjetividades condensadas en símbolos e identidades que son externalizadas en distintos espacios urbanos y en sus representaciones individuales y colectivas. El análisis debe ser bajo estas categorías, dado que la lectura del fenómeno hip-hop se realizará a través de aquello que implica una cultura urbana y no una tribu. La lectura difiere en el sentido en el cual una tribu parece no poseer fuentes de sentido, ni procesos de individualización y, menos aún, una noción de resistencia o proyecto transversal. En la definición de tribu urbana se menciona una similitud de hábitos y estética interna, que provocaría una visibilización externa. Sin embargo, no se destaca un aparataje simbólico propio que responda a sus sentidos de existencia o trascendencia social (Arce Cortés, 2008). En el caso de la cultura hip-hop se observan estas variables y por ello, analizaremos su ethos, visión del mundo e identidad en determinados espacios urbanos (lugares, no lugares, collages culturales).

Como se mencionó anteriormente, la finalidad de esta investigación es descubrir cómo se configura este marco simbólico urbano llamado “cultura hip-hop” y cómo impacta en los imaginarios de sus integrantes. Es decir que lo que nos interesa es reconocer la creación de símbolos como medios de comunicación que permiten la actuación de los individuos en una realidad social.

Por lo tanto, en cuanto a la aplicación específica de los conceptos escogidos se puede mencionar que el espacio donde se encuentran plasmadas las subjetividades y fantasías (imaginarios) de este movimiento es en la ciudad de Quito, la cual cumple con las particularidades espaciales y sociales generadas por la modernidad. La presente investigación fue realizada en la capital ecuatoriana, específicamente en canchas, parques, discotecas, centros culturales (lugares, no lugares, collages culturales). Estos lugares han sido utilizados por miembros de la cultura hip-hop en diferentes momentos para realizar eventos donde el rap, el grafiti y el break dance han sido el eje central de dichas actividades. Para analizar estas temáticas es pertinente lo planteado por Silva (2006) y Augé (2000), ya que en los lugares de la ciudad de Quito donde se efectuó la

investigación se constató la presencia de los fenómenos sociales discutidos en la teoría de los autores señalados.

En cuanto a la aplicación de los conceptos sobre identidad, distinción, fuentes de sentido e identidad de resistencia, se destacarán los miembros de la cultura hip-hop que defienden y representan un discurso, a través de una apariencia y un comportamiento específico. Además de señalar cómo se representan mediante su vestimenta, sus líricas, grafitis, etc., así como descubrir qué planteamientos propone su discurso en contraposición al de la sociedad dominante, destacando aquellos elementos que signifiquen un objetivo colectivo en común que otorgue sentido a todo aquello que realizan.

Por último, con respecto a la configuración del ethos, la visión del mundo y la cultura hip hop, se tomará en cuenta los valores éticos del grupo y sus pensamientos acerca de la vida/muerte, sagrado/profano y demás dicotomías que ordenan la realidad. Estableciendo la relación intrínseca de aquello con los principios de resistencia colectiva.

Así se puede concluir diciendo que mediante el análisis de estos espacios urbanos, con los actores sociales que pertenecen a la cultura hip-hop y a través de su vestimenta, canciones, prácticas y relaciones sociales, se pretenderá responder a la cuestión acerca de cómo se conforma su cultura, qué valores éticos y de representación simbolizan y cuál es su nivel de manifestación de resistencia frente a la sociedad dominante, así como los imaginarios que construyen en la expresión de sus subjetividades en el contexto de las ciudades modernas globalizadas.

### 3. Imaginarios urbanos y espacios de encuentro de la cultura hip-hop

En este capítulo se analizarán los *imaginarios urbanos* y los *espacios de encuentro* de la cultura hip-hop con el objetivo de observar cómo se produce una doble relación entre espacio-cultura/cultura-espacio a través de las representaciones simbólicas de los individuos. La modernidad, debido a su alcance global, ha afectado de manera similar el tiempo, los espacios y a los individuos de las diferentes sociedades (Augé, 2000) y sus efectos principalmente se han concentrado en el espacio urbano (receptor de migraciones campesinas, centro donde se desenvuelve la vida pública de la nación, lugar de acopio de tecnología y medios de comunicación masiva, etc.). Por lo tanto, la construcción de los sentidos temporales, espaciales e individuales en la ciudad también se ha ido modificando.

Este análisis se realizará desde el enfoque de la antropología simbólica, debido a que esta corriente teórica nos permite comprender los comportamientos socioculturales, a través de las redes de símbolos que configuran la percepción de la realidad de los sujetos sociales (Geertz, 2003). Es decir que lo que se tomará en cuenta con respecto a la ciudad serán: las representaciones que se modelan mediante la construcción del espacio urbano y las percepciones que se generan en los habitantes mediante las expresiones simbólicas que le dan sentido al espacio urbano en el contexto de la modernidad (Silva, 2006).

Existen tres ideas predominantes alrededor de la conformación de las ciudades en la actualidad: la modernidad, lo urbano y el consumo. Éstas configuran la ciudad en dos dimensiones: en el ordenamiento del espacio urbano en su totalidad y en los individuos que habitan cada rincón de la urbe. Por ejemplo, en el caso de la ciudad de Quito se puede observar como el territorio se ha ido construyendo de una manera física y sociocultural determinada, representada en la sectorización Sur, Centro y Norte, que inmediatamente producen distintos imaginarios relacionados a sus niveles de modernización, urbanización y posibilidad de consumo y se interiorizan en las percepciones de los habitantes de la ciudad, configurándose a través de los mismos imaginarios con respecto a aquello que representa lo moderno, lo urbano y lo deseable.

Según Yépez (2014), durante la década de los setenta, gracias al “boom” petrolero se inició un intenso proceso de desarrollo urbano en la ciudad de Quito, transformándose en

un importante centro administrativo y financiero a nivel nacional. Esta situación provocó que, en los ochenta, se construyeran proyectos urbanos residenciales en el sector del Norte, en barrios como El Batán, Bellavista, Quito Tenis, etc., amparados en la planificación y las ordenanzas sobre el uso del suelo que se proponían desde el Municipio:

La metropolización de Quito fue distribuyendo las nuevas construcciones en diferentes zonas de acuerdo a su costo/ganancia, causando una sectorización no solo de los bienes inmobiliarios, sino también de la población. Los migrantes que provenían del campo y los sectores urbano-populares tuvieron que moverse hacia las periferias en donde los precios de las viviendas resultaban más accesibles. No obstante, en estas áreas, la intervención y gestión municipal no era constante, habiendo carencias o mal funcionamiento de servicios básicos, fuentes de empleo, seguridad ciudadana, control sanitario, cuidado vial, etc., que originaron problemáticas en los habitantes. “En los suburbios confluyen algunas de las más importantes fracturas que atraviesan al capitalismo: de raza, clase, etnicidad y género” (Zibechi, 2008: 173 en Yépez, 2014: 42).

En los noventa, se destaca la presencia del Estado vinculado a la defensa de los intereses privados de grupos económicos y políticos, dando paso a fenómenos como el salvataje bancario y la ingobernabilidad nacional de finales de siglo (Andino y Unda, 2008 en Yépez, 2014). Esta medida provocó el desempleo y el empobrecimiento directo de varias familias ecuatorianas de clase media y baja que, finalmente, decidieron migrar hacia EE.UU. o Europa para encontrar trabajos que les permitiesen sostener económicamente a sus parientes.

Así, tanto la modernidad como lo urbano y el consumo, aunque se manejan a través de un discurso del mejoramiento de la calidad de vida de todas las personas, en realidad es un “mejoramiento” solo para un determinado sector de la sociedad, como se evidencia en el desarrollo urbano de Quito y en la aplicación de políticas gubernamentales que priorizaron la inversión del capital extranjero. Todas estas situaciones generaron reacciones de frustración, molestia y desesperanza en el resto de habitantes propiciando la presencia de la cultura hip-hop en el país (Yépez, 2014).

De acuerdo a Yépez (2014), tanto el proceso de urbanización de Quito que concentró a los sectores populares en las periferias como los perjuicios provocados por el feriado

bancario de 1999 que les obligó a estos mismos sectores a migrar hacia el exterior, dieron como resultado dos fenómenos en la capital: primero, la descomposición de las familias en donde los descendientes de los migrantes (jóvenes) se vieron afectados y segundo, el envío de música, indumentaria, textos, dibujos que se representaban y se sustentaban en la cultura hip-hop por parte de los migrantes ubicados en ciudades como Los Ángeles, Chicago, Nueva York, Madrid, Barcelona, en donde el movimiento hip-hop se estaba consolidado fuertemente.

Cuando estos jóvenes se conocen entre ellos, comparten sus experiencias, frecuentan los mismos lugares y van compartiendo nuevas prácticas que originan un sentido de colectividad, en conjunto con el discurso lírico de los grupos musicales de rap escuchados, provocan la composición de letras de rap idóneas para expresar los problemas de la separación familiar, la trasgresión a las normas de la sociedad y las demás temáticas provenientes de grupos como Violadores del Verso, Pablo Hassel, Niños del Maíz, 2-Pak, Cypress Hill, Onyx, etc. De esta manera, el movimiento hip-hop en Quito se inicia desde mediados de los ochenta y crece a partir de los noventa y la crisis económica de 1999.

El movimiento hip-hop se afianza en la última década por todas estas variantes sociales, económicas y políticas por lo que, en las siguientes páginas, se orientará al análisis de esta cultura a partir de los últimos años. Para este capítulo nos enfocaremos en sus representaciones a nivel colectivo en determinados espacios, y en su posicionamiento frente a los procesos de modernización, urbanización y consumo que se evidencian en Quito. Se debe mencionar que esta cultura desde sus inicios, tanto a nivel internacional como local, se reconoce como un movimiento contrario al discurso oficial establecido.

### 3.1. Lugar antropológico: “Corazón de Fuego”

Para Urrejola (2005), aunque existen distinciones conceptuales entre las teorías sobre el “espacio” y el “lugar”, en la realidad requieren de una misma condición para existir: la práctica humana asociada. Augé (2000), prefiere utilizar la categoría de “lugar” debido a que la de “espacio” es aplicable a cualquier área así no tenga una simbolización colectiva. La interacción humana es la diferencia clave para reconocer un lugar: “cargado de sentidos intersubjetivos por parte de quienes lo practican, identifican y habitan” (Urrejola, 2005: 7). Por lo tanto, en concordancia con lo propuesto por Augé (2000), el análisis del centro cultural Corazón de Fuego<sup>13</sup> estará vinculado a sus características como lugar antropológico. Se considerarán sus rasgos históricos, relacionales e identitarios para los miembros de la cultura hip-hop, vinculando estas representaciones en la construcción de sus imaginarios y en la importancia de éstos para la reafirmación de su identidad en la modernidad.

En primer lugar se va a definir las razones por las cuales este espacio geográfico posee la particularidad identitaria. Los datos obtenidos para el presente trabajo, como lo mencionamos en el apartado del primer capítulo, se los recogió de distintos lugares donde se detectó la presencia regular y significativa de miembros de la cultura hip-hop en la ciudad de Quito. Uno de estos lugares fue el colectivo CF que en palabras de sus representantes es:

Una organización que promueve lo intercultural, desde la diversidad, autonomía y trabajo de base que permite la sostenibilidad fomentando a cabo sus actividades bajo los ejes de salud, investigación, educación, gestión, género, derechos humanos, participación y sustentabilidad a través del trabajo comunitario, profesional y de mejoramiento continuo a nivel interno como externo, permitiendo así el desarrollo y la realización de sus integrantes o socios<sup>14</sup>.

Términos como interculturalidad, derechos humanos, sustentabilidad, participación, etc., son palabras que están cargadas de significados de corte comunitario, autónomo y pedagógico que reflejan el sentido en la construcción de este lugar. Es decir, no es un lugar habitado al azar, sino que los miembros que lo integran y a su vez que lo re-

---

<sup>13</sup> Desde ahora abreviado como CF.

<sup>14</sup> Información extraída del sitio web: <https://ninashunku.org/es-ES/conocenos> Consultado el 25/08/2017.

significan tienen presente estas pautas simbólicas mediante las cuales pueden exteriorizar sus subjetividades y, al mismo tiempo, estas subjetividades colectivas aplicadas y reproducidas son las que colman de sentido al espacio. Es decir que, estas acepciones éticas mencionadas en el anterior apartado, sirven como guía o vertiente para entender la simbología y las relaciones de carácter identitario que procura la cultura hip-hop.

Para Augé (2000), lo identitario es poder expresarse de manera activa en un espacio determinado y a través de quienes lo habitan, tomando en cuenta que estas expresiones no serán ajenas al grupo y al espacio, sino que más bien al momento de materializarse, generarán vínculos colectivos comunes, ya sea mediante símbolos, discurso, vestimenta, etc. Asimismo, a través de estas actividades se irá construyendo la percepción de unión y de vínculo entre ellos y el lugar imaginado.

Sin embargo, para la expresión de sus percepciones es necesaria la presencia de símbolos que puedan sintetizarlos y representarlos. Parafraseando a Geertz (2003), los seres humanos necesitan de fuentes simbólicas de iluminación para encontrar una orientación en el mundo ya que sin las mismas, su accionar entraría en caos y sinsentido. Por lo tanto, los símbolos son un mecanismo constituyente en las culturas. En este sentido, se presentarán los elementos que simbolizan y construyen identidad en el CF:

En una de las paredes internas del edificio del colectivo se encuentra pintado en manera de mural el retrato de la lideresa campesina indígena Tránsito Amaguaña acompañada de una frase que reza: “Somos como la paja de páramo que se arranca y vuelve a crecer... y de paja de páramo sembraremos el mundo”. Célebre frase de Dolores Cacuango... En otra de las paredes está la imagen de un “TAYTA” (indígena curandero) realizando una limpia, que por su indumentaria y accesorios se lo puede ligar a un ambiente amazónico. Cabe mencionar que la técnica y los instrumentos utilizados en la realización de estos dos murales son propios de la cultura hip-hop: El uso de latas de espray, los rasgos exagerados y los colores psicodélicos y escandalosos (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Casa CF, 11 de junio).

Con el uso de símbolos como estos, se evidencia el deseo de la cultura hip-hop de vincularse hacia figuras históricas indígenas y sobre todo, a lo que las mismas representan en el contexto de la sociedad ecuatoriana. Al visitar este espacio se puede tener una primera idea de lo que pretende manifestar la colectividad: una *identificación* con los pueblos indígenas, con su cosmovisión y con sus luchas. A través del grafiti, que es propio de la cultura hip-hop, se toman símbolos que responden a la demanda social y a una

identidad étnica. “Este rasgo identitario implica que los individuos no están simplemente ‘situados’ en una superficie o simplemente ocupando un lugar; la posibilidad del espacio como dimensión a partir de la cual la identidad se va constituyendo tiene que ver con la posibilidad de que quienes los habitan, perciben y pueden ‘reconocerse’ en ellos” (Urrejola, 2005: 8).

Se debe aclarar que el uso de estos símbolos no solo responde al “recuerdo” de lo que hicieron estas líderes indígenas, de lo que significaron en su momento, sino que conecta al pasado con el presente, haciendo uso de la memoria colectiva: “la noción de memoria ligada al espacio va más allá de una condición de evocación; lo memorable remite a la condición necesaria entre los hechos del pasado y su constante resignificación para dar sentido a prácticas contemporáneas (Halbwachs, 2002)” (Urrejola, 2005: 9).

Es decir, el símbolo permite y legitima la práctica actual, asegurando su permanencia, en concordancia con lo que representa. Por ejemplo, en un taller de breakdance (práctica cultural) se vinculó la memoria ancestral: “Skittles agradeció la presencia y llamó a la unión y a la organización para combatir al sistema y festejar la ancestralidad de los pueblos originarios del Ecuador. Hizo un llamado al reconocimiento ancestral de la memoria indígena en cada uno de los participantes del taller de break dance” (Comunicación Personal, Skittles, 29 de agosto 2014: Diario de Campo).

De esta manera, el recuerdo de la historia “se actualiza en actividades del rito social que el espacio acoge” (Urrejola, 2005: 9). En las actividades realizadas en el CF se renueva el sentido de la reivindicación indígena a través de actividades que, aunque son distintas a las prácticas ancestrales, logran vincularse a su significado y a su vez, lo reconstituyen dentro del marco de la cultura hip-hop: en el espacio, en sus miembros, en sus actividades y en sus participantes. Esto nos lleva a tratar la segunda condición de un lugar antropológico: lo relacional, es decir la relación de coexistencia entre los distintos elementos del mismo lugar.

Augé (2000), se refiere a la dimensión relacional de los lugares antropológicos tomando en cuenta que cada lugar posee un orden y cada elemento está ubicado en un sitio que le da sentido a su estadía. Los objetos que se ordenan de cierta manera también adquieren valor de acuerdo a cómo se relacionan con quienes lo habitan, así, las reglas culturales

sitúan el lugar de un niño cerca de su madre o de sus familiares, tanto física como simbólicamente. En este sentido, la disposición de los espacios físicos del CF y lo que representan para quienes lo visitan, reflejarían esta segunda condición.

CF es una casa colonial amplia, ubicada en el centro histórico de Quito, cerca de la Plaza 24 mayo. Cuenta con dos pisos. El primero tiene cuatro-cinco cuartos, dos de ellos están destinados como taller artesanal: restauran, fabrican, decoran, pintan y arreglan artefactos de madera, cerámica, etc., que luego son utilizados en algún taller o actividad social. Otro cuarto es utilizado como estudio de grabación: éste tiene en su interior diversos instrumentos musicales, amplificación y equipos de grabación (computadoras, paneles, consolas). Está diseñado de tal forma que la acústica y la insonorización son funcionales. Los cuartos restantes se mantienen cerrados, son una suerte de bodegas (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Casa CF, 11 de junio).

El segundo piso consta de tres cuartos y un teatro. El teatro tiene 20 metros de largo por 10 metros de ancho. Tiene una capacidad de 200 personas aproximadamente. Hay un escenario, iluminación, infocus, colchonetas usadas como asientos y un telón. En él se proyectan documentales, cine arte y cualquier material visual pertinente al momento de impartir actividades sociales. Además, es utilizado para escenificar obras de teatro de diferente índole. Uno de los cuartos funciona como segundo taller artesanal, un poco más pequeño y privado. También se lo ocupa como sala de reuniones de los dirigentes de CF. Los cuartos restantes funcionan como oficinas, hay computadoras, impresoras, libros, material visual, escritorios y sillas. En las paredes hay pinturas, grafitis y retratos que responden nuevamente a la ancestralidad indígena (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Casa CF, 11 de junio).

Aunque inicialmente y quizá durante varios años esta casa colonial fue ocupada como un espacio de residencia privado, actualmente (sin grandes modificaciones arquitectónicas) ha sido re-significado por los integrantes del CF como un centro cultural abierto al público. El primer piso estaría organizado mayormente para la ubicación de personas interesadas en los talleres y en la grabación, es decir personas *creadoras* de material artístico, que podrían convertirse en visitantes continuos. Por el contrario, el segundo piso está destinado a la ocupación de los dirigentes del CF, es decir un espacio más diferenciado del público en general, en donde se planifican las actividades, talleres,

eventos, etc., y otro espacio específico para la proyección de obras en donde el público asistente suele ser espectador ocasional. Se podría decir entonces que en el segundo piso se ubican las áreas en donde no es tan importante que exista un estrecho contacto de sus ocupantes (dirigentes, público general), mientras que en el primer piso, la colocación del estudio y de los talleres, permitiría un relacionamiento más próximo entre músicos, cantantes, artistas, restauradores, talleristas y organizadores.

También se puede acotar que cada espacio está constituido de los elementos que le corresponderían: las oficinas tienen escritorios, los talleres tienen los materiales, el estudio tiene los equipos de grabación, etc. Elementos que socialmente están vinculados a una función y a un sentido de orden interno y que, por su generalidad, pueden servir en cualquier espacio (universidad, empresa, ONG). Sin embargo, en el CF logran adaptarse a la identidad y a los valores que profesa este colectivo cultural urbano. Entonces “en un mismo lugar pueden coexistir elementos distintos y singulares, ciertamente, pero de los cuales nada impide pensar ni las relaciones ni la identidad compartida que les confiere la ocupación del lugar común” (Augé, 2000: 31).

Además de que muchas de las paredes, pasillos, patios y corredores también están llenos de más grafitis, pinturas y fotografías que retoman la identidad indígena y el hip-hop, como para dar a entender a quienes ocupen este lugar que esta ideología lo recubre tanto física como simbólicamente. Como ya se mencionó, el primer piso se construye como un espacio en donde sus visitantes pueden relacionarse de forma continua. Tomando en cuenta que el CF es un colectivo de carácter incluyente, solidario, articulado e intercultural, se evidencia cómo en este lugar se materializan estos significados:

Aquí estamos vinculados con todas las culturas. Aquí puedes encontrar un pana que hace hip-hop como hace rock, o un pana que le gusta el punk con otro pana que le gusta la chicha y se llevan bien. Nosotros como organización tratamos de romper el estereotipo, porque antes de ser hip-hop o antes de ser rocker o lo que sea, somos seres humanos cacha, entonces ahí estamos nosotros reunidos en un solo espacio (Comunicación Personal, Victor, 26 de agosto 2014: Diario de Campo).

Finalmente, en cuanto a lo histórico de los lugares antropológicos se debe comprender que lo histórico es aquello que contiene señales de su transcurso reconocibles para sus habitantes y que les trae recuerdos a su mente (Urrejola, 2005). Parafraseando a Augé (2000), la conjugación de la identidad y de la relación deviene en lo histórico que se

define por una estabilidad mínima, es decir, por el reconocimiento pasado que solamente surge en la comprensión de sus habitantes, a través de la aceptación de su inexistencia en el presente. “Proyecta a distancia los lugares en los que ellos creían haber vivido día a día, mientras que se los invita hoy a mirarlos como un pedazo de historia [...] no podrían imputar a la nostalgia o a las fantasías de la memoria los cambios de los que da testimonio objetivamente el espacio en el cual continúan viviendo y que no es más el espacio en el que vivían” (Augé, 2000: 32).

En este sentido, el CF tiene pocos años de existencia en el espacio físico, reconocido legalmente el 26 de diciembre del 2012 con el acuerdo ministerial 170, Quito-Ecuador registrado en el Ministerio de Inclusión Económica y Social (MIES). Sin embargo, existe una historia previa que configuró a los actores sociales que colaboraron en la creación del mismo:

Verás, esta nota arranca ya bien bien... dos mil doce “poray”, porque de ahí... chuta desde que soy wambra que busco espacios para reivindicar la cultura... que es mi vida básicamente, si me cachas. Desde siempre se ha trabajado para desarrollar la cultura hip-hop. Me acuerdo que de pelado por ahí al barrio llegó el rap, llegó la ropa, llegó el baile y el mensaje que para mí era... música de barrio... música de pobres para pobres... de gente emputada con la realidad que les toca vivir... ideas con las que uno podía identificarse (Comunicación Personal, Victor, 26 de agosto 2014: Diario de Campo).

Así, los representantes oficiales de este colectivo estuvieron involucrados en actividades y dinámicas sociales de la cultura hip-hop mucho antes de legalizar y ubicar oficialmente el CF, por lo que éste surge debido a sus experiencias y necesidades de expresión e identificación colectiva. De ahí que desde el 2012 vaya adquiriendo símbolos que provoquen una sensación vivencial y de pertenencia en sus individuos y, en este caso en particular, de reivindicación y defensa de lo vivido, a través de quienes dirigen el lugar así como de quienes comienzan a construir una memoria de ese espacio. Por lo tanto, en la misma ocupación del lugar antropológico, junto a los elementos identitarios que expresan y junto a las relaciones que se desarrollan, se va conjugando un sentido de pertenencia histórica. Se convierte en el lugar en el cual se difunde la cultura hip-hop y que con, el pasar de los años, seguirá apelando a los símbolos que tengan un sentido para sus habitantes y para la manifestación de su identidad en la ciudad.

Al observar los símbolos que se usan en este lugar antropológico, la organización de los elementos que lo constituyen, que guardan sentido entre unos y otros, y la memoria de

quienes lo ocupan, se pueden detectar las tres dimensiones que plantea Augé (2000). Enmarcadas en sus condiciones históricas, relacionales e identitarias que son construidas por parte de los miembros que concurren al CF y al mismo tiempo, por lo que este lugar provoca en ellos. Considerando que es la cultura hip-hop quien hace uso de este lugar, los elementos simbólicos que se plasman en su existencia, responden a cómo esta comunidad representa el mundo y cómo se posiciona en el contexto de la modernidad, la urbanización y el consumo en Quito.

Los símbolos “son formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias” (Geertz, 2003: 90). Por lo tanto, en todos los símbolos que componen el Corazón de Fuego (murales, grafitis, frases, participantes, dirigentes, espacios, orden, acceso, gestión, talleres, etc.) se denotan sus actitudes, sus ideas y sus creencias. Comprendiendo que estas construcciones provienen de las subjetividades de los individuos en su relación con el espacio y en una re-significación más profunda como habitantes de la ciudad.

Lo que queremos decir es que en la construcción de lo urbano, las edificaciones responden más a la representación que se hace desde sus moradores que a la intención de sus constructores materiales (Silva, 2006). Parafraseando a Silva (2006), en vez de hablar de una urbanización de la ciudad como tal, se habla de una urbanidad ciudadana que no está definida por un lugar, la ciudad o los suburbios, sino que son los habitantes quienes portan sus representaciones subjetivas de esta urbanidad, en la medida de su propia urbanización. Por ejemplo, la ciudad será distinta observada desde el punto de vista de una mujer, o de un joven, o de un anciano, porque sus perspectivas (subjetividades) otorgarán significados distintos el espacio transitado.

El espacio está en constante cambio y este cambio depende de las percepciones que el grupo humano proyecte en un espacio físico determinado. Pero ¿a qué responden estas percepciones? Según Silva (2006), desde la teoría del psicoanálisis, la psique de los seres humanos permite una lógica representativa de la realidad, en esta lógica las categorías de real/imaginario/simbólico se necesitan entre ellas para poder dar un sentido a lo que vemos. Lo imaginario es un producto del inconsciente (real), que se manifiesta a través de lo simbólico. Recordando que en el inconsciente se encuentra el deseo, entonces se

puede decir que lo imaginario nace de una fantasía que requiere de su simbolización en la realidad a través de algún elemento. En la ciudad, son las estructuras físicas las que se llenan de símbolos que representan imaginarios y por ende, deseos ciudadanos. Así, se construye lo “urbano” y por esta razón la ciudad es “imaginada” (Silva, 2006).

Por lo tanto, cuando los integrantes de la cultura hip-hop ocupan una casa colonial en el centro de la ciudad, todos los sentidos que le otorguen a la misma, se convierten en sus imaginarios urbanos. Entonces no es que la casa en sí misma representa estos símbolos, sino que requiere de alguien que les dé dicho significado, ya que la casa observada desde cualquier otro colectivo o persona, seguramente representará distintos sentidos.

El ordenamiento del espacio, la gente que lo frecuenta, las actividades que se realizan, el haber conseguido el lugar, adecuarlo y transformarlo simbólicamente, dice más sobre los deseos subjetivos colectivos de los integrantes de la cultura hip-hop más que del lugar como tal, aunque requieran del mismo para poder materializar sus deseos. “El deseo ciudadano adquiere en esta dimensión de estudios, su condición, la energía social repartida y por eso estaremos hablando, para efectos de concebir los archivos de las ciudades imaginadas, de mecanismos psíquicos de valoración grupal” (Silva, 2006: 156).

Entonces sus imaginarios, aunque parten del uso de los símbolos (murales, grafitis, música, talleres de break dance, proyección de películas, etc.), representan otras formas de habitar, construir e identificar a la ciudad, ya que la imaginación cumple con la función de liberarnos de la realidad circundante prometiendo algo distinto: lo que deseamos (Silva, 2006). En el caso del CF como lugar antropológico, al ser identitario, relacional e histórico, rompe justamente con las figuras del exceso de la modernidad: transitoriedad, a-historicidad, fugacidad, etc. (Augé, 2000), que dificultan la configuración de las identidades individuales y colectivas. Y al mismo tiempo, enmarcado en las consecuencias de la modernidad, el capitalismo y el consumo, el CF como lugar antropológico y a través de los imaginarios de la cultura hip-hop, ofrecen una mirada crítica hacia lo establecido, forjando comunidad, colectividad, pertenencia y conjuntamente una transgresión y contraposición a los valores impregnados en la ciudad.

### 3.2. *No lugar: “Licorería”*

Para hablar de los “no lugares”, se realiza una distinción que nos remite a la comprensión de los “lugares antropológicos”. Como se observó en el anterior capítulo, los lugares antropológicos requieren de condiciones históricas, relacionales e identitarias ubicadas en un espacio determinado y construidas a través de la simbolización de un grupo humano a través del tiempo. Por el contrario, los no lugares, cumplen con las características contrarias: son a-históricos, no relacionales y no identitarios. Sin embargo, hay que señalar que la presencia de los no lugares no elimina la de los lugares antropológicos, pues ninguno existe bajo una forma pura, sino que más bien los lugares antropológicos quedan en segundo plano con la llegada de la modernidad y los no lugares (Augé, 2000).

Se debe recordar que la modernidad está marcada por la figura del exceso, en el tiempo, en el espacio y en los individuos, impregnando esta característica en las formas espaciales de las ciudades. Sus consecuencias “se enmarcan dentro de una lógica que justifica transformar, desdibujar e impactar todo tipo de espacios según fines funcionalistas y economicistas [...] que implican una generalización y valoración única del espacio y sustentada a su vez en criterios que entran en contradicción con otras valoraciones del espacio” (Urrejola, 2005: 24).

Es decir, los no lugares se construyen con finalidades puramente económicas o de consumo, en donde las personas que los ocupan lo hacen de forma instantánea, solitaria y acelerada, intermediando su presencia debido a la existencia del bien o producto que están consumiendo. En estos espacios en donde la estancia es pasajera, irregular, anónima y de corto plazo, es difícil que se construyan vínculos relacionales, identidades colectivas o una historia en común (Urrejola, 2005). Sin embargo, debido a que tanto los lugares como los no lugares son estancias inacabadas, “los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen; las ‘astucias milenarias’ de la invención de lo cotidiano y de las ‘artes del hacer’ de las que Michel de Certeau ha propuesto análisis tan sutiles, pueden abrirse allí un camino y desplegar sus estrategias” (Augé, 2000: 44, 45).

Esto quiere decir que además de que los no lugares están trazados desde la modernidad y el consumo, en su particularidad de transcurso efímero, son los individuos, de forma solitaria, quienes protagonizan su simbolización. No otorgando un sentido al espacio en

sí, por su historia o por las relaciones que se producen (como en los lugares antropológicos), sino por la experiencia que obtiene el individuo: “como si la posición de espectador constituyese lo esencial del espectáculo, como sí, en definitiva, el espectador en posición de espectador fuese para sí mismo su propio espectáculo” (Augé, 2000: 48). Por lo tanto, si en los no lugares predomina la figura del individuo-consumidor, será imposible la construcción de vínculos relacionales o de una historia en común, ya que ambas condiciones requieren de grupos que, a través de un relacionamiento constante, conformen estas dimensiones de integración.

Teniendo esta explicación como antecedente, se procede a analizar la estancia de un miembro de la cultura hip-hop en una licorería (caracterizada como no lugar) ubicada en el barrio “La Ferroviaria”<sup>15</sup>. Se plantea que las tiendas/licorerías, al igual que los centros comerciales o los supermercados, aunque no requieren que todos sus visitantes consuman para transitarlas, están construidas con esta finalidad. Por lo tanto, este no lugar será analizado desde sus características a-históricas, transitorias e impersonales en el contexto de sobre-modernidad.

Como ya se señaló, la primera característica diferenciadora de un lugar antropológico de un no lugar es la contraposición identitario/impersonal. Mientras que en el lugar antropológico se ubican elementos simbólicos que reafirman la pertenencia de un individuo y de un colectivo a un espacio en concreto, en el no lugar se observan símbolos que se pueden repetir en todos los no lugares existentes.

Por ejemplo, un cartel publicitario de una marca de zapatos puede estar en cualquier aeropuerto de cualquier ciudad. De igual manera, los colores de las paredes, la distribución del espacio, las áreas de descanso, de comida, los baños, etc. aunque sean superficialmente diferentes, estructuralmente serán los mismos en cualquier centro comercial (Augé, 2000). Para quien transita por estos no lugares es difícil sentirse parte de ese espacio por algún elemento que evoque un sentido de pertenencia colectiva. Por el contrario, el entorno del no lugar solo es relevante en la medida en la cual produce esta experiencia “auto-espectadora” al individuo solitario.

---

<sup>15</sup> Desde ahora LF. En este espacio se realizó la entrevista a Gerson (MC de la agrupación Mosbel).

Reconociendo estas particularidades, se puede señalar que la licorería que se analizó en el barrio LF no era diferente de otras: era del tamaño de un cuarto pequeño, las paredes agrietadas eran celestes, sus viejas estanterías de madera estaban repletas de licor y en una modesta refrigeradora había cervezas. De sus paredes colgaban todo tipo de calendarios de antaño. Había periódicos empolvados, carteles publicitarios de licor y cerveza, algunos descoloridos y otros más legibles. Poseía un único letrero que colgaba de un barrote: “Abierto las 24 Horas”. El espacio de la puerta estaba cercado con una gran cantidad de barras de metal pintadas de blanco y entre ellas existía una abertura en forma de cuadrado con un espacio de 45 cm de largo y 30 cm de ancho. Por aquí se hacía efectiva la transacción (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Gerson, 05 de septiembre).

En esta licorería no existía ningún elemento que tuviese un simbolismo particular para Gerson (miembro de la cultura hip-hop). Todos los objetos que se encontraban eran comunes y el único que establecía que este lugar era una licorería (el licor) no se diferenciaba de cualquier otro que se pudiese hallar en cualquier otra licorería o tienda comercial. Como menciona Augé (2000), los no lugares están caracterizados por el exceso, en este caso, representado a través del consumo que se debe realizar para poder transitar por la licorería. Como es el único fin de este no lugar, sus particularidades quedan de lado, ya que el objetivo es comprar y vender un producto. Así, la licorería se construye de forma impersonal tanto para su dueño como para quienes la visitan.

Al no proyectar ningún simbolismo más allá del consumo, la única condición de quien lo recorre es ser un potencial comprador. No es importante quién es este individuo, su historia personal, sus intereses, sus gustos, su apariencia, etc., mientras posea el dinero necesario para realizar la transacción. Si recordamos al centro cultural CF, este lugar antropológico, además de poseer una distribución espacial de acuerdo a sus finalidades, en las paredes y alrededor del centro existían elementos simbólicos exclusivos de la cultura hip-hop local que generaban una identificación en sus miembros y además un discurso integrador que incitaba a una visita concurrente: quien asistía al CF estaba interesado en estos posicionamientos de interculturalidad, diversidad, autonomía social o trabajo colectivo. Por el contrario, la licorería, como lugar de paso, no tiene la necesidad de proyectar ningún otro símbolo más que el de consumo y a sus visitantes, una vez que están ahí, tampoco se les exige un posicionamiento, su uniformidad se delimita por sus deseos impersonales e inmediatos, iguales a los de cualquier otro consumidor casual.

En concordancia con lo expuesto, surge la característica no-relacional del no lugar, ya que si el objetivo de los transeúntes es adquirir el producto, la única relación que puede surgir estará intermediada por este fin, como en el caso de Gerson y el propietario de la licorería. “El vendedor era un adulto mayor, lucía un saco de lana gris, un pantalón negro de casimir y unos zapatos de cuero arrugados. Una vez que salió a los barrotes, Gerson le pidió dos cervezas heladas. A lo cual este señor le pidió su cédula de identidad. Gerson se la dio, él observó la foto del documento, nuevamente observó a Gerson y entonces fue a buscar las cervezas” (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Gerson, 05 de septiembre).

Este contacto impersonal, inmediato y fugaz no posibilita la vinculación entre los individuos que, como suele suceder en los no lugares, se relacionan durante un corto lapso de tiempo. Al vendedor de la licorería no le preocupa quién es Gerson, cómo está, cuáles son sus percepciones del mundo, si le agrada cantar, etc., como quizá si les podría interesar a quienes formaban el CF. Al vendedor tampoco le llama la atención establecer una amistad con Gerson, conversar o intercambiar opiniones. La licorería está ahí para vender productos étlicos y a su propietario le preocupa que esto ocurra sin mayores percances.

Asimismo, Gerson no considera este encuentro como una posibilidad para conocer a este señor, saber qué tipo de música le gusta o preguntar qué piensa sobre la cultura hip-hop. Gerson también se performa como un comprador que está interesado únicamente en adquirir el producto que este no lugar ofrece. Así, a pesar de que pueda existir un intercambio de palabras, respeto y un trato cordial, la licorería al ser un espacio transitorio, no ofrece la probabilidad de que se formen fuertes vínculos de interés mutuo. Es decir, ambos sujetos no recurrirían a este espacio para construir un sentido de colectividad como en el caso del centro CF que, a través de actividades recurrentes y espacios específicos permitía el reconocimiento e identificación entre sus ocupantes.

Por otro lado, el contacto instantáneo entre el vendedor y el comprador (Gerson), también estuvo mediado por una cédula de identidad, documento que, aunque revela toda la información oficial de un individuo, se vuelve el elemento más objetivo y neutral que legitima el anonimato de los sujetos, asegurando su inocencia y posibilitando su consumo. La cédula de identidad de Gerson certificaba su mayoría de edad y demostraba que él no

era una amenaza para el negocio del señor.

[El consumidor] sólo adquiere su derecho al anonimato después de haber aportado la prueba de su identidad, refrendado el contrato de alguna manera [...] En cierto modo, el usuario del no lugar siempre está obligado a probar su inocencia. El control a priori o a posteriori de la identidad y del contrato coloca el espacio del consumo contemporáneo bajo el signo del no lugar: sólo se accede a él en estado de inocencia. Las palabras casi ya no cuentan (Augé, 2000: 56).

A pesar de que en algunas licorerías suelen vender el producto sin pedir la cédula, esta norma está estipulada por la ley, ya que quien no posee un documento de identidad que autentifique su mayoría de edad para ser un consumidor legal de licor y quien expide este producto a un menor de edad, se encontrarían infringiendo la ley y violando las normas que permiten consumir sin perjuicios. Así, la cédula de Gerson, confirmaba su inocencia y lo convertía en un consumidor anónimo certificado.

Sin embargo, se debe aclarar que esto no significa que el trato entre vendedor y comprador esté totalmente ausente de palabras o sea no cordial. Por el contrario, como señala Augé (2000), en los espacios de consumo normalmente existen pautas de cortesía que interactúan con el individuo aunque sea de forma generalizada: “(‘Gracias por su visita’, ‘Buen viaje’, ‘Gracias por su confianza’), no importa a quién: son las que fabrican al ‘hombre medio’ [...] Esas interpelaciones lo construyen y eventualmente lo individualizan” (Augé, 2000: 55). Es decir que, a pesar de que no hay una intimidad en el diálogo, el mismo estará recubierto de tratos cordiales. Por ejemplo, en la licorería de LF:

Llegaban otros clientes que parecían ser del barrio, ya que saludaban con camaradería al dueño de la licorería. El primero fue un señor de aprox. 46 años, que por su indumentaria parecía ser un obrero de construcción. Este caballero adquirió una botella de aguardiente que empezó a ingerir entre chistes y conversaciones con el dueño del local. Solo tomó unos pocos tragos y partió. A los pocos minutos llegaron un par de sujetos que, iguales que el anterior, se portaron afables con el dueño, él sacó una garrafa de color amarillo y vertió su contenido en una botella de plástico pequeña, entregándola a cambio de un dólar. (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Gerson, 05 de septiembre).

Como se puede observar, el trato del vendedor con estas personas era mucho más amigable, quizá porque sus visitas eran más periódicas pero, debido al consumo constante de sus productos. Entonces, a pesar de que la relación puede ser amable y continua, la motivación seguirá siendo el intercambio entre el dinero y el bien comercial. “Y es que la relación que se establece con éstos es contractual, es decir, que para accederlos y

usarlos se los debe *consumir*” (Urrejola, 2005: 25). A diferencia del CF, en donde justamente se combaten estas prácticas a través de la autogestión, la gratuidad de los talleres o el trabajo en conjunto.

Por último, en cuanto a su característica como a-histórico, queda señalar que de acuerdo a lo explicado anteriormente, es casi imposible concebir una “historia” de este no lugar. Lo histórico de los lugares antropológicos está caracterizado por ser un espacio que contiene señales de su transcurso, reconocibles para sus habitantes (Urrejola, 2005). Para que se cumpla esta condición es necesario que el lugar siga existiendo en la memoria de quienes lo habitaron, que recuerden sus formas, su orden pero, sobre todo, que a través de ese espacio recapitulen experiencias que vivieron en el mismo.

En los no lugares en cambio “reinan la actualidad y la urgencia del momento presente” (Augé, 2000: 56), a través de las transacciones comerciales y el anonimato, no se posibilita la permanencia prolongada del individuo ni su apropiación del espacio. La licorería al ser un espacio cerrado, dividido por los barrotes de seguridad, además de que no permite el acceso a sus compradores, crea una barrera simbólica, al igual que los centros comerciales, los aeropuertos, los restaurantes, etc., que señalan qué espacios son permitidos y cuáles son restringidos. En la casa cultural CF, aunque también existía una diferenciación del espacio, ninguno estaba prohibido para sus visitantes. Había una fluidez de ocupación que a su vez permitía una fluidez de experiencias.

Por el contrario, en la licorería, además de que el trato es impersonal y la estancia es transitoria, cualquier vivencia que pudiese construir sería experimentada de los barrotes para fuera, es decir, en la calle que es casi igual a cualquier calle de la urbe. La licorería no permite la construcción de memorias y en consecuencia, su transformación a través del tiempo queda en segundo plano. Y dado que el consumo es ocasional e inmediato, lo único que se construye en ese momento es un sentido individualizado del presente:

El espacio del no lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Esa persona sólo es lo que hace o vive como pasajero, cliente, conductor. Quizá se siente todavía molesto por las inquietudes de la víspera, o preocupado por el mañana, pero su entorno del momento lo aleja provisionalmente de todo eso. Objeto de una posesión suave, a la cual se abandona con mayor o menor talento o convicción, como cualquier poseído, saborea por un tiempo las alegrías pasivas de la desidentificación y el placer más activo del desempeño de un rol (Augé, 2000: 56).

De esta manera, “la sobremodernidad (que procede simultáneamente de las tres figuras del exceso que son la superabundancia de acontecimientos, la superabundancia espacial y la individualización de las referencias) encuentra naturalmente su expresión completa en los no lugares” (Augé, 2000: 59). Transitorios, impersonales y fugaces, estos espacios, a diferencia de los lugares antropológicos, refuerzan las condiciones del mundo actual: la modernidad, lo urbano y el consumo, a través de la exacerbación de la figura solitaria del individuo que a través de los no lugares difumina su identidad, se vuelve anónimo y para ser parte de la colectividad, adopta comportamientos que reproducen estas características.

Sin embargo, como se señaló al inicio, los espacios no existen como construcciones materiales estáticas que por sí solas tienen un sentido, sino que requieren de las representaciones simbólicas de los habitantes de las urbes para constituirse (Silva, 2006). A pesar de que los no lugares no generen identidad, historia o relaciones, esto no significa que no provoquen nada, sino que más bien, a través de los mismos elementos que los caracterizan y que son leídos a través de sus visitantes, se refuerzan los imaginarios urbanos sobre la modernidad, lo urbano y el consumo, mediante la experiencia del individuo. Si la licorería de LF no tuviera compradores dejaría de existir como tal, ya que como cualquier no lugar precisa de los sujetos para que su espacio se cargue de sentidos.

Tomando en cuenta que los imaginarios urbanos se construyen como una materialización de los deseos ciudadanos, en los no lugares siguen existiendo estos deseos ciudadanos pero se uniforman a través del consumo masivo de un producto. Por ejemplo, uno de los carteles de la licorería tenía en el centro un vaso lleno de cerveza sujetado por una mano a cada lado con la frase: “Hay algo en lo que todos estamos de acuerdo”, otro cartel decía: “Alegria que nos une”, otro tenía mujeres en bikini y otro, un grupo de amigos comiendo platos típicos del Ecuador mientras alentaban a la selección (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Gerson, 05 de septiembre).

Es decir, mensajes que a través de la invitación al consumo, aseguran una vivencia similar imaginaria. En el fondo, nuevamente no interesa quién es el individuo, cuáles son sus pensamientos, cuál es su identidad porque mientras consuma el producto accederá imaginariamente a esa sensación y mientras dure este momento, el individuo aceptará esta experiencia ya que “el no lugar es el que crea la identidad compartida de los pasajeros, de la clientela o de los conductores del domingo” (Augé, 2000: 55).

Pero es importante señalar que todos estos sentidos, aunque se configuran socialmente a través de la existencia del espacio, son proyecciones que parten de la simbolización interna sobre la realidad compartida (Geertz, 2003). Con esto queremos decir que no significa que si un individuo transita por los no lugares, carece de identidad, de relaciones sociales y de historia (siendo víctima de la modernidad y del consumo) o de igual manera, que si un individuo ocupa un lugar antropológico entonces solo él construirá una identidad, relaciones e historias en común. Por ejemplo, Gerson es parte de la cultura hip-hop, miembro de la agrupación Mosbel, es MC y tiene un posicionamiento contra sistema.

Cuando se encuentra en un no lugar, no significa que pierde todo eso o que si ya estuvo en un no lugar ya no podrá acceder a los lugares antropológicos. Porque se debe aclarar que no es el espacio físico el que legitima/define a los individuos y a su identidad, sino que en la configuración de ésta, el espacio sirve como mediador de la relación entre la sociedad y el sujeto, entre las premisas de la modernidad desbordada y los individuos y su cultura (Silva, 2006). Debido a que el ser humano no puede transitar por un espacio que “carezca de significado” (Geertz, 2003), éste configurará estas áreas, de acuerdo a la relación entre los diferentes símbolos que la compongan, y a su vez, estos símbolos tendrán un sentido solo mientras un grupo de personas los comprendan.

### 3.3. Collage Cultural: Bar-discoteca “Sky Pool Bar”

Finalmente, en cuanto a la existencia de collages culturales, se destaca que éstos son el punto intermedio visible entre los lugares antropológicos y los no lugares (Augé, 2000). Los collages culturales contienen ciertas características de ambos espacios y tomando en cuenta que los mismos ya han sido definidos y ejemplificados en los acápites anteriores, se procede al análisis de un bar-discoteca ubicado en Quito en donde se realizó un concierto de hip-hop. Aquí se encontraron algunos elementos de los lugares antropológicos como lo relacional y lo identitario, y otros elementos de los no lugares como la a-historicidad y la transitoriedad, evidenciando nuevamente que no existen límites exactos entre las dos concepciones y que en la actualidad, debido al desbordamiento del tiempo, el espacio y los individuos, los espacios adquieren sentidos dinámicos de acuerdo a quién los ocupa y para qué.

El bar-discoteca “Sky Pool Bar”<sup>16</sup> se encuentra ubicado en el sector La Luz, al norte de la ciudad de Quito. Es un edificio de tres pisos: en el primero se ubica la discoteca y los dos pisos restantes parecen inhabilitados. No existen casas residenciales o condominios alrededor, tampoco UPC (Unidad de Policía Comunitaria) o derivados de instituciones de control policial. Internamente, este espacio cuenta con tres ambientes: una pista de baile y un lugar donde se organizan los conciertos (20 x 10 m.), una sala con cinco mesas de billar, y un corredor en donde está la barra del bar, unas pocas mesas y el baño (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Discoteca SPB, 20 de agosto).

En este caso, la ubicación del espacio está claramente definida, al igual que en el centro cultural CF. Los tres ambientes que conforman la discoteca SPB estipulan el relacionamiento que habrá entre los individuos que asistan a estas áreas. En la pista de baile y el escenario musical estarán quienes deseen un contacto más próximo con los artistas invitados y que, a través del baile o del canto, los acompañarán. En la sala de billar, se ubicarán quienes no quieran participar activamente, entreteniéndose con el juego de mesa. Finalmente, en el corredor se hallarán todos quienes exclusivamente deseen ingerir bebidas alcohólicas, sentados, sin jugar ni bailar (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Discoteca SPB, 20 de agosto).

---

<sup>16</sup> Desde ahora referido como SPB.

A pesar de que cada ambiente es el mismo sin importar quién lo visite (anónimo), las dinámicas de relacionamiento internas sí variarán de acuerdo a quién ocupe este lugar y para qué. Esto ocurre debido a que este espacio fue construido con fines comerciales y para ser usado debe ser alquilado a través de una suma de dinero que se le paga al propietario del local. Es decir que un día se puede realizar un concierto de salsa y asistirá un tipo de público, mientras otro día se puede realizar un concierto de reggae y asistirá otro tipo de público. A diferencia del CF, en donde cada lugar era ocupado por un mismo colectivo social, en la discoteca SPB el espacio es reinterpretado y colmado de diferentes sentidos cada vez que hay nuevos asistentes pero dentro de las delimitaciones ya mencionadas.

De esta manera, durante la tarde-noche que fue el concierto de hip-hop, los tres ambientes mencionados permitieron un determinado relacionamiento entre los asistentes, pero a través de las propias configuraciones de esta cultura urbana, abriendo la posibilidad de que se generen nuevos vínculos internos, ya que los miembros de la cultura hip-hop viven en diferentes barrios de Quito y no se conocen entre todos ellos, ni todos asisten siempre a los mismos lugares antropológicos. Así, a diferencia del centro cultural CF, en donde la mayoría de individuos eran de clase media, en esta discoteca se pudo observar la presencia de estratos sociales más bajos, ya que tanto los grupos que se presentaron en el escenario así como los asistentes que estaban en la pista de baile y alrededor, provenían de diferentes barrios marginales del norte y el sur de Quito:

El concierto comenzó a las siete de la noche, primero salió a escena el MC “Estratósfera” que pertenecía al norte de Quito y representaba al grupo Rap Protestando. Con silbidos, risas y aplausos empezó a cantar. Una vez que terminó su espectáculo, siguió “Sombras del Rap”, agrupación compuesta por dos muchachos que no pasaban de los 19 años, se reconocían con el sur de Quito. Finalmente, fue el turno de los Mosbel, MC Juan presentó a su grupo y mencionó que representaban al sur de Quito, a la Ferrooklyn<sup>17</sup> (Diario de Campo, 2014: Observación personal, discoteca SPB, 20 de agosto).

Aunque cada grupo pertenecía a un barrio distinto de los sectores de la ciudad, su presentación colectiva hizo que los diferentes asistentes se unan y se relacionen entre ellos como un solo grupo ya que, a pesar de que este colectivo sociocultural internamente es heterogéneo, comparten una gran cantidad de símbolos que los vuelve reconocibles como uno solo para el resto de la sociedad, al menos durante la noche del concierto. Así, aunque

---

<sup>17</sup> Palabra construida a partir de los barrios de Brooklyn y la Ferroviaria.

el espacio de la discoteca es pasajero y transitorio (durante un período más largo que los no lugares), también es relacional ya que cada ambiente posee un orden y cada elemento está ubicado en un sitio que le da sentido a su estadía (Augé, 2000). En este caso, sobre todo la zona del escenario y la pista de baile lograron ubicar a todos los miembros de la cultura hip-hop en un mismo espacio a pesar de que eran de diferentes barrios, permitiendo su relacionamiento debido a su identificación colectiva.

De la misma manera, gracias a la presencia de distintos subgrupos de la cultura hip-hop como MCs, DJs, B-Boys y grafiteros, pronto este espacio se fue colmando con los símbolos de esta cultura a través del canto, la música, el baile y la pintura, respectivamente (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Discoteca SPB, 20 de agosto).

Los asistentes del lugar se fueron tomando este espacio poco a poco: empezaron grafitando la pared del baño, realizaron free-style<sup>18</sup> y peleas de gallos<sup>19</sup> antes del concierto, en un punto habían tres B-boys bailando en el suelo al ritmo de un beat<sup>20</sup>, la presencia de DJs era de lo más variada, no solo mezclaba el dueño de los equipos, sino que daba acogida a que los asistentes se acerquen y pongan sus beats. Este espacio era testigo del ejercicio de los cuatro elementos del hip-hop, provocando en la percepción de los asistentes un aire de familiaridad, respeto y camaradería dentro de ese espacio (Diario de Campo, 2014: Observación personal, Discoteca SPB, 20 de agosto).

La variedad de subgrupos permitió que, en un mismo lugar, se pudieran exteriorizar los distintos elementos representativos de la cultura hip-hop logrando la identificación de los asistentes. Mediante lo relacional surgió otra característica de los lugares antropológicos: lo identitario. Así, aunque en un inicio este espacio alquilado era neutral y ausente de significados particulares, la presencia de los integrantes de la cultura hip-hop lo colmó de sentidos simbólicos. A excepción de los grafitis que transgredían la apariencia del espacio físico como tal, la música, el canto y el baile no modificaban en absoluto su constitución, sin embargo, en su posibilidad de expresión llevaban consigo las cargas simbólicas que eran entendidas y compartidas por todo el colectivo presente.

Con esto se reafirmaría lo propuesto por Silva (2006), al definir la trascendencia de los

---

<sup>18</sup> Estilo libre en el baile.

<sup>19</sup> La batalla de gallos es un enfrentamiento entre MCs en donde se pone a prueba la capacidad de ridiculizar al oponente a través de rimas. El MC que logre decir las rimas más originales es el ganador.

<sup>20</sup> Ritmos base de la música rap. Por lo general cuando se habla de un beat en el hip-hop y más concretamente en el rap, se refiere a la base instrumental.

imaginarios urbanos como la ‘construcción social de la realidad’ en la ciudad: “ciudad vivida, interiorizada y proyectada por grupos sociales que la habitan y que en sus relaciones de uso con la urbe no sólo la recorren, sino que la interfieren dialógicamente, reconstruyéndola como imagen urbana” (Silva, 2006: 125). Es decir, nuevamente, los espacios no están contruidos estáticamente de acuerdo a una designación inamovible para el sujeto sino que, por el contrario, este sujeto enmarcado en su constante interacción con lo simbólico de la realidad y de los otros, puede reconfigurar colectivamente al espacio.

De esta manera, tomando en cuenta que esta discoteca no era totalmente un lugar antropológico o totalmente un no lugar se destaca que, aunque durante el concierto se configuraron características relacionales e identitarias a través del espacio, una vez que éste finalizó las mismas desaparecieron también. A diferencia del centro cultural CF, en donde los símbolos se establecen de forma permanente mientras este lugar funcione como CF, en la discoteca SPB su ocupación fue posible debido a que previamente se pagó el costo de alquiler del lugar: por un determinado número de horas para realizar una actividad en específico. Así como en la licorería se pagó por un producto, en la discoteca se pagó para obtener el lugar vacío y colmarlo de sentidos colectivos durante un tiempo limitado. Es decir, no dejó de ser un espacio mediado por el consumo. A pesar de que la estancia de los miembros de la cultura hip-hop fue más prolongada y vivencial debido a la realización del concierto, esto no significó que su ocupación se volvería constante y exclusiva, ya que este espacio, debido a su fin económico, necesita mantenerse neutral (impersonal) para expandir sus posibilidades de re-significación de acuerdo a quiénes sean sus próximos visitantes.

De esta manera, el bar-discoteca SPB puede ser entendido como un collage cultural ya que reúne tanto características de los lugares antropológicos (relacional, identitario) como de los no lugares (transitorio). Augé (2000), menciona que los collages tienen la particularidad de brindar las mismas características a diferentes grupos sociales. Como se mencionó al inicio, la discoteca podía servir tanto para realizar una presentación de salsa como un concierto de reggae, incluso un bautizo o un matrimonio, pues gracias al intercambio de dinero, este espacio puede ser readaptado de acuerdo a las necesidades de quienes lo ocupen, posibilitando la exteriorización de los sentidos relacionales e identitarios del colectivo aunque sea dentro de un lugar transitorio, anónimo y ahistórico.

Por lo tanto, se puede concluir diciendo que efectivamente la relación entre el espacio y las culturas (subjetividades colectivas), está determinada por los contenidos simbólicos que construyen quienes los habiten, ya que “lo imaginario es constructor de la realidad social y debemos entonces más bien explicar el proceso de cómo se ‘encarnan’ los imaginarios sociales en los entornos físicos de la ciudad y así proyectarlos como expresión de culturas ciudadanas” (Silva, 2006: 240), pero comprendiendo sus dimensiones dentro del contexto actual de la modernidad desbordada y el exceso.

Así, a través de los lugares antropológicos, los no lugares y los collages culturales se puede evidenciar cómo las distintas adaptaciones simbólicas individuales y colectivas se conjugan en la interacción entre los seres humanos y el espacio. En algunos casos, para construir nuevos sentidos identitarios, relacionales e históricos que se contrapongan a los estándares de la modernidad y en otros casos para reafirmarlos. Pero sobre todo para reconocer que actualmente “ya no hay análisis social que pueda prescindir de los individuos, ni análisis de los individuos que pueda ignorar los espacios por donde ellos transitan” (Augé, 2000: 65, 66).

Dependiendo de la zona en la cual se ubicaron estos diferentes espacios, la construcción de sus sentidos también varió. El centro cultural CF, el bar-discoteca SPB y la licorería LF, se vieron influenciados por encontrarse en el norte, en el centro o en el sur de la capital y, además, por situarse en espacios periféricos o centrales. En el caso del centro cultural CF, al estar cerca de la regenerada calle 24 de mayo y del espacio de “La Ronda”, adquiere una dimensión artístico-cultural afín a la de los dos lugares mencionados anteriormente, posibilitando el acercamiento de adolescentes y jóvenes “alternativos”, que estén interesados en realizar actividades de recreación lúdica.

Por otro lado, al estar en un lugar de fácil acceso entre el norte, el sur y los valles de Quito, hace posible que los habitantes de distintos sectores puedan llegar sin mayores complicaciones, convirtiéndose en un espacio que acoge a individuos de diversos contextos socio-espaciales (debido a las connotaciones atribuidas al norte, centro, sur o valles). Esta particularidad permitía el diálogo o el disenso entre los mismos, pero teniendo como antecedente la multiplicidad de origen de sus actores.

En contraste con lo mencionado, el bar-discoteca SPB o la licorería LF al ubicarse en

zonas periféricas de la ciudad, aglutinaban solamente a habitantes de sectores aledaños. Es decir, en ambos espacios sí se recrearon dinámicas específicas que se correspondían con los imaginarios sobre sus zonas urbanas. Estos espacios, al encontrarse en las periferias, construían a su alrededor una manera de habitarlos en donde la marginalidad, la clandestinidad y su carácter popular, dotaban de sentido a las prácticas de sus visitantes.

Dado que “el hombre depende de símbolos y de sistemas de símbolos, y esa dependencia es tan grande que resulta decisiva para que el hombre sea una criatura viable” (Geertz, 2003: 96), los no lugares tanto como los lugares antropológicos y los collages culturales se colman de las diferentes significaciones que las personas construyen desde sus condiciones de modernidad, urbanización y consumo en las ciudades, pero también desde los imaginarios urbanos que materializan sus deseos ciudadanos, pues son los individuos/colectivos quienes llevan estas simbolizaciones en su transitar.

Sin embargo, a pesar de que en este capítulo se priorizó el análisis de la relación externa entre espacio-cultura/cultura-espacio, esto no significa que una cultura urbana requiera en primer lugar de los espacios para configurarse como tal, sino que en el vínculo que establece con éstos justamente reafirma los símbolos que se han construido desde su interior. Por lo tanto, una vez comprendida la relación que establecen los miembros de la cultura hip-hop con los diferentes espacios urbanos en Quito, se ahondará en los elementos internos que componen su cultura ya que sin ellos, la conformación de su identidad sería impensable y por lo tanto, su relación con el espacio, distinta.

#### **4. Imaginarios urbanos e identidad de la cultura hip-hop**

En el anterior capítulo se observó la importancia de analizar la relación entre imaginarios urbanos y espacios de encuentro de los miembros de la cultura hip-hop en Quito. Debido a que se tomaron en cuenta tres espacios urbanos diferentes, se pudo observar cómo su configuración variaba de acuerdo a las representaciones sociales asignadas por sus ocupantes. Desde las premisas de la modernización, la urbanización y el consumo excesivo en las ciudades actuales, se analizó la construcción de los imaginarios urbanos en estos espacios a través de los diferentes símbolos que distinguen a la cultura hip-hop.

El hip-hop llega a Quito a mediados de los años noventa, debido al proceso de migración de los ecuatorianos a Estados Unidos que provocó no solo el ingreso de divisas monetarias, sino también de otros productos como la música rap. Con la conformación de agrupaciones hip-hop, la colocación de grafitis urbanos y posicionamientos políticos y sociales contestatarios, se fue construyendo esta cultura urbana en la capital, a finales del siglo XX (Gallego, 2013). A partir de estos años, los miembros pertenecientes contaban con espacios de encuentro ocasionales que permitían la formación de algunos vínculos sociales, el intercambio de música mediante casetes y sobre todo, la expresión de los malestares provocados por los procesos de marginación urbana de los cuales eran parte.

Mediante varios elementos que se fueron configurando a través del tiempo, los miembros de la cultura hip-hop en Quito adoptaron los símbolos que son propios del hip-hop, así como el ethos y la visión del mundo que sustentan su identidad. Por lo tanto, en este capítulo, se ahondará tanto en el ethos de los integrantes de esta cultura urbana como en su visión del mundo para, posteriormente, detallar su ensamblaje identitario y cultural en el contexto urbano de Quito. Si bien previamente, ya se han mencionado los elementos simbólicos que conforman la cultura hip-hop (graffiti, breakdance, DJs, MCs, vestimenta), se profundizará en los distintos significados que se les otorga de acuerdo al ethos y a la visión del mundo de esta cultura urbana. Asimismo, se considerará su relevancia para las fuentes de sentido y los procesos de individualización de quienes se consideran parte de esta contracultura y el modo en el cual, mediante el uso de sus componentes éticos, estéticos y valorativos, consolidan una contraposición al discurso oficial y a las consecuencias de los procesos de modernización, urbanización y consumo excesivo en Quito.

#### 4.1. *Visión del Mundo: La ciudad de Quito*

Parafraseando a Clifford Geertz (2003), la cosmovisión de un grupo humano está conformada por sus aspectos cognitivos y existenciales, es decir, por la manera en que las cosas son en su pura efectividad: el modo en el cual se entiende a la naturaleza, las personas y la sociedad. Es el orden atribuido a todo cuanto el ser humano observa, configurando un entendimiento de lo existente que, poco a poco, llega a traducirse en *sentido común*. La visión del mundo abarca las nociones y percepciones más profundas de aquello que compone la realidad humana. En el libro *La interpretación de las culturas*, se postula que el ethos y la cosmovisión son partes fundamentales de la religión de los pueblos ya que “lo sacro entraña un sentido de obligación intrínseca: no sólo alienta la devoción sino que la exige, no sólo suscita asentimiento intelectual sino que impone entrega emocional” (Geertz, 2003: 118).

La dimensión religiosa no solo propone explicaciones del mundo y reglas de comportamiento sino que, a través de las mismas, configura un modo de ser de los individuos en un contexto social determinado. Si bien los análisis de la cultura hip-hop no se han abordado desde una configuración religiosa explícita, es importante resaltar que en este grupo urbano se encuentran elementos tanto éticos como interpretativos acerca del orden de la sociedad y la distinción moral de las acciones individuales. Además, tomando en cuenta que el hip-hop nació en los barrios urbano-marginales de las diferentes ciudades occidentales, a continuación se explicará el modo en el cual los miembros de esta cultura observan a la ciudad, entendida como un micro-cosmos que contiene su propio orden y sentido existencial.

Es importante señalar que el hip-hop se originó en el Bronx (Nueva York, EE.UU.) durante los años setenta. En años anteriores, este distrito había sido un lugar de acogida para varios inmigrantes afroamericanos, asiáticos y caribeños, generando una sobrepoblación que, a su vez, provocó el descuido del gobierno local y el deterioro gradual de las infraestructuras arquitectónicas y de los servicios públicos básicos. Con ello, surgieron otras problemáticas sociales como un alto nivel de pobreza, violencia intrafamiliar, desempleo, subempleo, asesinatos, prostitución y consumo de drogas y, paralelamente, comenzaron a aparecer pandillas callejeras, cuyos integrantes oscilaban entre las edades de 15 a 25 años (Salazar, 2013).

Muchos habitantes de los guetos e inmigrantes discriminados –a pesar de que no formaban parte de estas pandillas urbanas- compartían un sentimiento de exclusión proveniente de la sociedad norteamericana. Por lo que, para mediados de 1970, varios jóvenes comenzaron a distanciarse de este tipo de violencia urbana y empezaron a crear espacios de encuentro en los cuales a través del baile, el canto o la música, se darían enfrentamientos, pero para demostrar las habilidades de cada sujeto, sin que el resultado final fuese la muerte o la agresión física entre ellos (Salazar, 2013). En estas agrupaciones se originó el rap, los beats, las mezclas, el breakdance y las líricas, dando como resultado las primeras creaciones de lo que posteriormente se conocería como hip-hop.

En Quito, esta cultura llega en los años noventa y, aunque existen diversas variables del movimiento hip-hop (rap industrial, rap conciencia, rap gánster), también tuvo su origen y difusión en los barrios periféricos o marginales de la ciudad capital. Si bien se ha ido construyendo una diferenciación entre los miembros del norte, sur, centro y valles, la adherencia a esta cultura inicialmente estuvo motivada por la búsqueda de una contraposición frente al discurso establecido oficialmente, así como por la necesidad de expresar las vivencias cotidianas de sus integrantes, pertenecientes a los estratos medios y bajos de la sociedad quiteña (Picech, 2016). Con el pasar de los años, la cultura hip-hop en Quito se ha desarrollado a partir de estos preceptos y como se detallará a continuación, su cosmovisión responde mayormente a estas premisas de interpretación de la realidad (una realidad urbano-marginal), a pesar de que también existan expresiones particulares de cada miembro dependiendo del barrio/sector de donde provenga.

De esta manera, en primer lugar, se puede destacar que los miembros de esta cultura creen que la sociedad urbana se enfoca principalmente en la generación y la acumulación de dinero, causando desigualdades sociales y otro tipo de discriminaciones:

No nos reunimos a robar o a buscar puñetes en otros barrios, lo nuestro es el rap, el rap es nuestra manera de vivir, es cantar *en contra de esta huevada de sociedad donde si no te comportas y trabajas y ganas plata no eres nadie* [...] Lo que más me produce inspiración para cantar es *la injusticia de la plata, de la clase social, de nosotros los marginados* (Entrevista Gerson, 2014: Transcripción, Gerson, 05 septiembre).

Sus letras están inspiradas en la solidaridad y en la igualdad. *No toleraba el racismo ni la discriminación*, así que su forma de lucha es a través de las letras que expresa con rap (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Casa CF, 11 junio).

Para los integrantes de la cultura hip-hop, las sociedades contemporáneas solo se interesan por el capital económico, ya que quienes no se dedican a acumular éste u otro tipo de bienes son anulados socialmente. Asimismo, consideran que la exclusión racial también es parte de este sistema. Con ello, se podría decir que, tanto histórica como actualmente, la cosmovisión de la cultura hip-hop interpreta a la ‘sociedad’ como una estructura que posee un orden injusto/desigual que provoca las relaciones de poder que legitiman la discriminación de unos frente a otros y, por otro lado, identifican esta polarización, a través de la definición entre quienes experimentan las injusticias de la sociedad y quienes las causan o ignoran:

Las letras de Mc estratosfera hablan de luchas de clases, de abusos contra la *clase obrera* por parte de *policías y gobernantes*. El eje de sus letras recae en la lucha de clases y propuestas contra-sistema [...] Sus letras hablan de marginalidad, violencia doméstica, desigualdad y pobreza. Recuerdo una estrofa que criticaba a los *raperos ostentosos y despilfarradores* que salen en la televisión [...] Las letras eran anti-sistema, en donde abogaban por la solidaridad entre *raperos y ciudadanos* y combatir a la discriminación y a la *policía* (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Discoteca SPB, 20 agosto).

Para los miembros de la cultura hip-hop, los policías y los gobernantes no solo no son parte de su grupo, sino que se convierten en la figura visible del poder encargada de reprimir, discriminar, invisibilizar y/o ridiculizar a los sectores marginales de la sociedad. Por otro lado, las clases trabajadoras son el origen de la cultura hip-hop y por esta razón, en sus líricas se expresan y evidencian las injusticias que experimentan por no pertenecer a los estratos altos.

Aunque, como señala Burneo (2008), es importante recordar que el movimiento hip-hop en Quito es heterogéneo, reuniendo tanto a jóvenes y a grupos del norte como del centro y del sur y, si bien su discurso se reconoce como diferente a los modos de ser y pensar ‘aceptados’ socialmente, estando en contra de los abusos por parte de las autoridades, existieron acercamientos hacia los representantes de la gestión municipal (durante los 2000), con el objetivo de instaurar la legitimidad de su cultura en la ciudad y los derechos para sus miembros. Sin embargo, a pesar de que hubo ciertos avances en la gestión de eventos artísticos y del uso del espacio público, estos procesos generaron al mismo tiempo fracturas internas y un distanciamiento más firme frente a las instituciones gubernamentales debido a divergencias de orden político, organizativo y personal.

Por lo tanto, se pretende aclarar que, incluso cuando se ha dado un relacionamiento con los diferentes representantes de las instituciones municipales y gubernamentales, esto no ha borrado la cosmovisión de los miembros de la cultura hip-hop sino que, por el contrario, han reafirmado su denuncia, sus desacuerdos y sus posicionamientos frente a las formas de proceder que les han resultado cuestionables o inaceptables. Además, aunque este tipo de vínculos han señalado distintos niveles de negociación, los límites definidos entre un 'ellos' y un 'nosotros' han persistido por lo que, en consecuencia, se puede seguir hablando de una construcción de la realidad en donde las autoridades y los gobernantes representan un sector de la sociedad opuesto a la cultura hip-hop.

En concordancia con lo presentado por Picech (2016), que evidencia tanto los efectos positivos como negativos de la vinculación entre el movimiento hip-hop y el municipio de Quito, durante nuestro trabajo de campo, se encontraron percepciones acerca de la gestión institucional o del gobierno de turno que evidenciaban un rechazo y un cuestionamiento hacia los representantes del Estado y su discurso homogeneizador:

Yo lo que me he dado cuenta es que siempre ha habido una presión política del gobierno hacia nosotros con respecto a la cultura. Nosotros nunca hemos podido expresar una parte política de nosotros como cultura hacia ellos [...] Tú puedes entrar y ver un piso bueno y decir: yo quiero bailar y hacer algo y no te dejan, me entiendes. Ha habido siempre una represión, pero también hay una presión súper fuerte que es la presión política, que no nos toman en cuenta, nos denigran. Por ejemplo, con discursos muy elaborados. Cuando tú le escuchas hablar al Correa en las sabatinas él dice muchas cosas disfrazadas, pero él políticamente nos aplasta como cultura, entonces nosotros también políticamente debemos levantarnos con la cultura (Grupo Focal, 2014: Transcripción, B, 15 noviembre).

Debido a las dificultades resultantes de los procesos de vinculación entre el municipio de Quito y el movimiento hip-hop, se ha generado una desconfianza mayor de los miembros frente a las nuevas propuestas que puedan provenir desde las instituciones gubernamentales, ya que “para los hip-hoperos, los organismos estatales promueven o incluyen la práctica en sus programaciones con la intención de generar algún rédito político” (Picech, 2016: 138). Perspectiva que concuerda con lo mencionado por diferentes miembros de la cultura hip-hop entrevistados: “Las entidades públicas lo único que hace es burocratizar todo esto, me entiendes, a nosotros ponernos un stop o solamente usarnos para una fotografía y después ya, ahí quedamos nosotros. Nuestros procesos a un lado, nos pagan con un sánduche y una cola, notas así, me entiendes” (Grupo Focal, 2014: Transcripción, C, 15 noviembre).

De esta manera se plantea que, a pesar de que varios colectivos del movimiento hip-hop han buscado financiamientos o la colaboración mutua con ciertas instituciones de poder, esto no ha significado que su discurso contracultural se haya difuminado y menos aún su visión del mundo, ya que justamente desde su interpretación de la realidad, las autoridades siguen representando, perpetuando y legitimando prácticas de desigualdad en donde, incluso a los miembros de la cultura hip-hop, se les sigue ofreciendo un trato diferenciado tanto por ser parte de estos colectivos como de acuerdo al barrio/sector urbano que representan. Como menciona Picech (2016): “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” (Picech, 2016: 139). Por lo cual, finalmente, los mismos integrantes de esta cultura urbana prefieren la autogestión y la cooperación mutua para la realización de eventos, talleres o encuentros:

La autogestión es lo que nos va a sacar adelante a nosotros [...] Yo con mi crew, con la que yo bailo, es difícil porque uno tiene que salir adelante, porque nadie paga aquí por nuestra cultura y nuestro talento. Nosotros reunimos y nos compramos nuestro propio piso y eso es lo único que tú puedes hacer porque te gusta, porque nadie te va a dar nada. Entonces hay que reunirnos, si me entiendes (Grupo Focal, 2014: Transcripción, D, 15 noviembre).

La auto gestión es lo único que promueve nuestros eventos, yo realicé un evento que se llamó la minga, y no tuvo apoyo de ninguna institución. Sacamos los fondos para el evento a través de una rifa, un amigo nos prestó el piso y los parlantes, y todos disfrutamos, pudimos reunir los cuatro elementos, y ninguna autoridad nos puso alguna traba porque lo realizamos a través de la minga, entonces lo que nos va a hacer fuertes es reconocer nuestras semejanzas y olvidarnos de nuestras diferencias, cachas (Grupo Focal, 2014: Transcripción, A, 15 noviembre).

Entonces, en las representaciones de los hoperos sobre la sociedad, tanto desde la identificación de las autoridades policiales o administrativas como actores sociales que ofrecen un apoyo limitado y condicionado, como desde su reconocimiento con las clases obreras, marginales o excluidas, se evidencia una polarización que incomoda pero que, al mismo tiempo, incita a la organización por cuenta propia y a la utilización de recursos provenientes de sus propias capacidades de creación e inventiva, formando otro tipo de valores, actitudes y acciones que van acordes a su visión del mundo urbano.

Por otro lado, la mayoría de los integrantes de estas agrupaciones son adolescentes y

jóvenes sobre quienes los imaginarios acerca de 'la juventud' también se imponen, dictaminando aquello que deben ser, pensar y hacer. Como bien señala Romero (2006):

Se ha construido la juventud paradigmática, aquella que ha sido fetichizada por los lenguajes hegemónicos de la sociedad de consumo, representada en el plan más mediático como: deportiva, alegre, despreocupada, bella, la que viste ropas de moda, vive romances y sufre decepciones amorosas, pero se mantiene ajena, hasta su pleno ingreso a las responsabilidades de la vida. Esta juventud paradigmática, que corresponde al modelo de juventud de sectores socialmente acomodados y que se ha popularizado por los mass media, [...] ha sido aprovechado por el mercado para realizar una estrategia programada de seducción para el consumo, generando así en los jóvenes (especialmente de sectores sociales deprimidos), una fuente de tensión identitaria (Romero, 2006: s/n).

Por lo tanto, en la cosmovisión de la cultura hip-hop, además de reconocer una contraposición al funcionamiento de la sociedad y sus miembros, también existe un cuestionamiento a los imaginarios que recaen en los jóvenes y en los adolescentes, incitando a otros modos de ser. Como se observará posteriormente, la mayoría de los integrantes de esta cultura, comenzaron adoptando la vestimenta característica (pantalones y camisetas grandes, gorras, zapatos deportivos) entre los doce y los quince años y muchos eran discriminados por su uso: "Yo ponte en el colegio andaba en 'súbete a mi bording'<sup>21</sup> y me jodían ahí los profesores por la patineta o el pelo largo o por todo ahora que lo pienso. Verás mi uniforme era pantalón caqui, saco y zapatos cafés, yo iba así igual, pero con mis zapatos deportivos siempre y te jodían, siempre me jodían" (Entrevista Gerson, 2014: Transcripción, Gerson, 05 septiembre).

Desde la sociedad, la ropa que utilizan los hoperos también es relacionada a las pandillas juveniles, provocando mayores niveles de rechazo, ya no solo porque es distinta a lo convencional sino porque se vincula al abuso de drogas, violencia, delincuencia, asesinatos y demás:

Yo empecé a involucrarme cada vez más en el rap, salía a la calle ya con mi ropa ancha, mis pañuelos y allá en mi barrio hay hartísimas gangas<sup>22</sup> en donde tienen ese estúpido pensamiento de que el rap está ligado a la delincuencia y a las pandillas (risas). Bueno yo de más pelado también pensaba lo mismo. Entonces ellos pensaban que yo pertenecía a alguna de éstas, solo por vestirme como raperero, pero yo no pertenecía a ninguna, era pana de los wambras del barrio pero de ahí a estar metiéndome puñetes o arriesgando mi vida eso nunca (Entrevista Juan, 2014: Transcripción, Juan, 13 octubre).

---

<sup>21</sup> Patineta en ingles

<sup>22</sup> Pandillas

De esta manera, cuando un adolescente o un joven decide adoptar los elementos estéticos que conforman la cultura hip-hop, está evidenciando un rechazo frente a lo establecido socialmente pero, de un modo muy particular, también está oponiéndose a su construcción como un ente idealizado y, a su vez, asume las consecuencias que conlleva el uso de un discurso en su cuerpo: el saberse impregnado de connotaciones negativas que no son verdaderas (pandillero, violento, delincuente). Por lo tanto, a través de estos elementos, se instaura en su visión del mundo un entendimiento de que los prejuicios y los estereotipos hacia ellos son parte de la cotidianidad, a diferencia de lo que perciben los jóvenes que no traspasan la línea de lo ‘normal’.

La cosmovisión de la cultura hip-hop aporta una fuente de sentidos sobre cómo es el mundo urbano para ellos. La comprensión de los estratos sociales, de los dispositivos económicos que definen un estatus, del uso y del abuso de poder por parte de quienes lo ejercen, el juego de la política, sus consecuencias en los modos de vida de los estratos más bajos, la discriminación racial, la exclusión social, los estereotipos y la represión, conforman el micro-cosmos en donde habitan los miembros de la cultura hip-hop. Ningún integrante que pertenezca a esta contracultura, comprenderá el mundo por fuera de estos elementos. Si bien habrá readaptaciones de acuerdo a su contexto local o la adherencia de otros factores que expliquen las desigualdades a las que buscan oponerse, para quienes comparten esta cultura urbana, la sociedad, las personas y las relaciones sociales serán interpretadas a partir de estos marcos de referencia mencionados.

De acuerdo a esta cosmovisión se explicará que hay sectores que abusan de su poder como sectores que son dominados por ese poder, sin embargo, también se hará un énfasis en la capacidad contestaría frente a estos hechos, configurando no solo una crítica constante sino la creación de valores, códigos éticos, instrumentos de diferenciación, formas de relacionamiento, ocupación de espacios y elaboración de símbolos propios que representen una propuesta/alternativa y no solo un rechazo a la realidad establecida socialmente. Como señala Burneo (2008):

El hip hop en Quito es producto o manifestación de varios procesos desencadenados en la fase avanzada de capitalismo, pero no se reduce a ellos. Al mismo tiempo que participa directamente de la apertura de fronteras, instaura un sinnúmero de dinámicas en las que entran en juego tanto las relaciones sociales establecidas a lo largo de la historia, como la potencialidad creativa de los jóvenes que experimentan y construyen el proceso de ser parte de una cultura juvenil (Burneo, 2008: 36).

#### 4.2. *Ethos: Ética y Estética*

Una vez analizada la cosmovisión de la cultura hip-hop, se procederá a la observación de su ethos, definido según Geertz (2003) como el conjunto de acepciones morales y estéticas de un grupo cultural, representadas en la actitud básica de las personas sobre sí mismas y sobre el mundo con el cual interactúan. Es decir, el ethos como el conjunto de normas/valores a través de las que un colectivo humano construye sus referencias simbólicas. El lugar donde moran todas las construcciones indivisibles, aquellas que no pueden ser percibidas por los sentidos y que, a pesar de que provengan de una diferenciación abstracta, provocan efectos concretos en el modo de vida de los individuos.

Tomando en cuenta que para definir las distinciones morales que componen a la cultura hip-hop, en primer lugar era necesario entender su manera de interpretar el mundo, es importante recordar que en el micro-cosmos de lo urbano, existen varias dimensiones políticas, económicas y sociales que para los hoperos son comprendidas desde un juego de poder en donde la dicotomía excluidos-excluidos provoca las desigualdades percibidas, por lo tanto, los valores practicados y los símbolos construidos, partirán desde estas premisas básicas y aludirán a la reafirmación de un modo de ser en donde se construya otro tipo de cultura social urbana.

En este sentido, en los miembros de la cultura hip-hop, el ethos se evidenciaría tanto en las concepciones que poseen acerca de lo bueno/malo, aceptable/inaceptable, valioso/desechable, etc., así como en el estilo de vida que practican cotidianamente. Por lo tanto, en primer lugar, nos enfocaremos en los valores que los integrantes de esta cultura consideran como imprescindibles para pertenecer a la misma mientras que, posteriormente, hablaremos de los elementos estéticos de los cuales hacen uso para reafirmar su ética.

Tomando en cuenta desde la teoría de los imaginarios sociales urbanos (Silva, 2006), que las subjetividades individuales y colectivas son expresadas simbólicamente para la construcción de la realidad de un grupo social, es importante señalar que las valoraciones éticas de la cultura hip-hop deben ser comprendidas desde esta perspectiva, así como desde su relevancia en la configuración de la identidad hip-hop y desde sus deseos como ciudadanos de un espacio urbano:

Te voy a leer el *Góspel del Hip Hop*<sup>23</sup> que dice: ‘cuando realizas los mandamientos puedes decir soy un hip-hop’ [...] ‘el hip-hop es familia, yo obtengo de mi familia y no me da vergüenza, yo soy hip-hop’ cachas ‘yo soy real y el hip-hop es una prueba de la existencia real de dios en el mundo, hip-hop es una respuesta de dios a nuestro sufrimiento’ [...] Él [Krs-One] lanza los principios del hip-hop y te describe ahí, o sea el tema que *no tienes que robar, que tienes que trabajar*, principios básicos de la cultura, me entiendes, entonces eso es bacansísimo loco porque te da la oportunidad de entender otra realidad (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Víctor, 15 octubre).

A través de este libro llamado “La biblia o el evangelio del hip-hop” y de las pautas que ofrece, se puede observar cómo los miembros de la cultura hip-hop establecen la distinción entre lo correcto e incorrecto, aceptable y desechable, etc. Al partir de la aseveración de que el hip-hop es una familia, se resalta que debe existir un orgullo y una lealtad hacia la misma, ya que quienes se avergüencen de ella, estarían actuando de manera incorrecta. Por otro lado, como dice KRS-One (2010):

Cuando estamos desempeñando el rol de un chulo, un estafador, un narcotraficante, un chico que asalta a mano armada, una prostituta, un asesino, etc., debemos hacer algo con nuestra porción de DIOS-Amor, que nos rescate de la autodestrucción. Cuando estamos desempeñando el papel de un educador, un ministro, un padre, un voluntario, un maestro de ceremonias, etc., esto también lo estamos haciendo con nuestra porción de DIOS-Amor, que nos inspira a la libre creación. Porque si el Hip Hop se ha creado expresamente para la autodestrucción, la autodestrucción sería buena y prosperaría en tal condición. Pero el Hip Hop no fue creado para la autodestrucción, ha sido creado para la libre creación (KRS-One, 2010: 10).

Se distingue claramente que hay valores que son apreciados y otros que son rechazados por la comunidad hip-hop. Si bien, desde nuestra lectura, la cultura hip-hop es interpretada como una red de símbolos que da sentido a sus miembros y a su construcción como seres sociales, en el análisis de este libro-biblia y de sus valores, se puede encontrar una dimensión religiosa que también se compone por un ethos y una visión del mundo particular. Por lo tanto, a pesar de que no se ahondará en el estudio de los preceptos que dicta el Evangelio del Hip Hop, se debe aclarar que iniciamos con su contenido porque evidencia los valores y las normas a partir de las cuales debe actuar un miembro de su comunidad. La solidaridad, la empatía, la comunidad y el trabajo autónomo, son parte del accionar de los integrantes de esta cultura y establecen una ética mediante la cual se presentan frente al mundo:

---

<sup>23</sup> Conocido también como *El Evangelio del Hip Hop* o la *Biblia del Hip Hop*, es un libro escrito por KRS-ONE (rapero afroamericano) en donde se mencionan los dieciocho mandamientos que conforman la cultura hip hop, así como los valores y las prácticas que construyen su estilo de vida.

Nosotros mismos tenemos que darnos cuenta que no necesitamos la ayuda de las personas. Simplemente tenemos que ser nosotros organizados, una buena organización nos va a llevar adelante (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Víctor, 15 octubre).

Aunque lleves solo un parlante para que suene la música y un micrófono, la gente se emociona igual... porque a ellos les gusta lo mismo que a vos que es el rap y si ellos tienen la oportunidad de salirse un rato de los problemas y los conflictos, lo van a hacer. Si tú confías en tu gente todo va a salir bien (Grupo Focal, 2014: Transcripción, E, 15 noviembre).

Tenemos que aprender a respetar la opinión de las personas. En cuanto a la cultura [hip hop] es bueno reconocer que aunque existen personas con diferentes aptitudes, todos aportan, me entiendes... Todos trabajando en conjunto para llegar a ser uno, eso es lo que debemos hacer (Entrevista Camila, 2014: Transcripción, Camila, 17 octubre).

Los valores éticos que conforman la cultura hip-hop apelan a la cooperación entre sus miembros, pero también a una vinculación con otros sectores sociales marginados, en contraposición a lo propuesto por la modernización, la urbanización y el consumo excesivo: el individualismo y la discriminación social. Esta cultura procura crear una conciencia entre sus integrantes, fomentando la unión y la participación entre ellos y al mismo tiempo, fortaleciendo su relación con otros grupos marginales. En el centro cultural CF, se resaltó que ellos trabajaban conjuntamente con la comunidad, con las poblaciones de bajos recursos, porque quien busca generar conciencia debe trabajar con la gente, 'debe hacerlo' de este modo y no de otro:

El hip-hop con Afrika Bambaataa, crece para regenerar a los jóvenes, generar conciencia de que el rap no es pandilla, no es violencia, no es droga, no es ver quién es el más duro. Es en realidad trabajar con los chamos de la calle para que salgan de eso y comiencen a rapear, a breakear, a pinchar los discos... que de una u otra manera salgan de esa calle, de la violencia, de la delincuencia, es eso, generar conciencia porque el hip-hop es trabajar con la comunidad (Entrevista Camila, 2014: Transcripción, Camila, 17 octubre).

Durante la década de los setenta, tras la fluctuación de factores económicos, políticos y sociales en Estados Unidos, llegaron migrantes jamaicanos, haitianos y latinos que vivieron en los barrios marginales de Nueva York, su confluencia con las clases bajas de estos lugares y la búsqueda de una conciencia social fueron los detonantes del hip-hop. Por lo tanto, la identificación de la cultura hip-hop con los sectores marginales es parte de su historia y es una característica que debe mantenerse en la actualidad, ya que define sus valores éticos y su estilo de vida como miembros de esta cultura construyendo, a través de sus cuatro elementos, alternativas frente a las problemáticas sociales cotidianas.

Por otro lado, los imaginarios alrededor de la ancestralidad son otro elemento que compone al ethos de la cultura hip-hop. Por ejemplo, según los miembros del CF, Afrika Bambaataa tuvo que viajar a África y conocer a la nación Zulú para observar cómo sus pobladores tocaban los tambores, danzaban y cantaban aquello que sentían durante sus ceremonias rituales. Una vez de vuelta en el Bronx, creó Zulu Nation para agrupar a los jóvenes marginados de la sociedad, generando una conciencia de unión y cooperación mutua (Grupo Focal, 2014: Observación Personal, 15 noviembre). Los adolescentes que vivían en los barrios marginales de Nueva York, al ser descendientes de africanos, se sintieron identificados con este tipo de ancestralidad y reafirmaron su identidad a través de esta agrupación.

En el caso de Quito, si bien la cultura hip-hop no se siente completamente identificada con antepasados africanos, ha construido sus propios referentes de ancestralidad a partir del origen andino de la población ecuatoriana. Como se mencionó en el capítulo sobre el espacio y los imaginarios urbanos de la cultura hip-hop, la reivindicación de los pueblos indígenas forma parte de esta identidad urbana. En consecuencia, la valoración ética construida a partir de esta dimensión étnica se hace visible en el rescate de algunas formas de cooperación ancestrales como la minga y el trabajo comunitario, que no dependían de una retribución económica monetaria y que incitaban a una colaboración mutua (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Casa CF, 11 junio).

Sin embargo, no se debe olvidar que todos estos valores éticos son construidos desde el contexto urbano, es decir, desde las condiciones socioculturales que se han ido generando en el desarrollo de las ciudades. Tomando en cuenta que la cultura hip-hop surge como una contraposición frente al discurso oficial y al orden hegemónico de las sociedades modernas, su ética evidencia la reivindicación de una lucha social propiamente urbana pero, al mismo tiempo, se atraviesa por la dimensión étnica que también ha legitimado el trato injusto de unos sobre otros. Durante la década de los noventa, las letras de las agrupaciones de hip-hop en Quito (Tanza Matanza, 38 que no juega, Hip Hop Cultos) hablaban de temáticas como la pobreza, la discriminación, la exclusión y la imposición de normas a partir de un discurso hegemónico (Yépez Cerda, 2014). Por lo tanto, el cuestionamiento político y social que establecía una diferenciación entre aquello que se denunciaba y aquello que se defendía, también reflejaba la constitución de sus valores éticos.

Con respecto al concierto de Cypress Hill realizado en Quito en el 2013, los integrantes del centro cultural CF entrevistados cuestionaron el elevado costo de las entradas en contraposición a la calidad del sonido y la posibilidad de acercamiento:

Por qué cobran tanto para el concierto de Cypress Hill y no hay un buen sonido. Lo que pasa es que se están metiendo en los bolsillos de la gente y no están generando una verdadera conciencia, una verdadera cultura. Fuera chévere traerle a este grupo o a otros exponentes del hip-hop pero para que vengan a dar conferencias, no solo que vengan a rapear y a meterse el dinero en el bolsillo y se vayan, sino que se hable de su experiencia, que enseñen, cacha (Entrevista Camila, 2014: Transcripción, Camila, 17 octubre).

Asimismo, a través de sus valores éticos, mantienen los cuestionamientos sobre el proceder de las autoridades policiales y administrativas en la ciudad:

Cuando hicimos los eventos aquí en la Casa de Cristal, venían los metropolitanos a pedirnos los permisos, de que con quién habíamos hablado. Pero tú ves por los alrededores de la Casa de Cristal cómo otra gente les pega a las chicas que andan por ahí, otros venden drogas, así toda la vuelta y ahí en cambio estos manes no hacen nada, cachas... Y los manes vienen a pedirnos el permiso, y nos armaron problema y detuvieron el evento así por un rato, pero como pudieron ver, nosotros estábamos haciendo danza ancestral, hubo pista de skate, así cosas de ese tipo... (Grupo Focal, 2014: Transcripción, B, 15 noviembre).

Por lo tanto, en ambos casos, se confronta el comportamiento de la industria musical y de los aparatos de control social, debido a que no concuerdan con los valores que la cultura hip-hop considera como aceptables. Transformar su música en un producto de consumo sin conciencia política y social, va en contra de sus reivindicaciones colectivas, ya que este elemento es fundamental para la difusión de sus valores éticos y de su visión del mundo, en donde su lucha por una sociedad más justa, solidaria, autónoma y crítica del sistema es inherente. De modo similar, las acciones de los policías evidencian cómo se normaliza la violencia y el narcotráfico desde los propios referentes de la autoridad social mientras que se ejerce coerción a quienes no contribuyen en estas problemáticas sociales.

De esta manera, los elementos éticos de la cultura hip-hop van alejando a sus miembros del modus operandi de los aparatos estatales y, al mismo tiempo, les acerca a un modelo propio de comportamiento y de diferenciación social. El resultado de aquello es la necesidad de utilizar elementos estéticos que reafirmen sus valores éticos y que representen su visión del mundo. Los elementos que cumplen con este requisito de

significación son el rap, el djing, el breakdance y el grafiti, elementos que representan al hip-hop desde sus inicios.

Como señala el trabajo de Yépez Cerda (2014), cada uno de los componentes del hip-hop representan diferentes sentidos. El beat acelerado (ritmo de 3/4 que se multiplica a seis veces su tiempo de partida rítmica a 18/4) utilizado por los DJs, manifiesta la velocidad en la que viven los miembros de esta cultura dentro de las grandes urbes modernas. El grafiti, dividido en grafiti art (artístico) o en tag (firma), simboliza una expresión contestataria frente al discurso oficial del cuidado patrimonial o de la uniformidad espacial, transgrediendo lugares ‘prohibidos’ como edificios públicos, propiedades privadas o zonas no autorizadas. El break-dance es nuevamente una ocupación del espacio público (calles, parques, plazas o barrios), pero para demostrar las habilidades en un baile que desafía los cánones corporales establecidos. Finalmente, el rap es la expresión lírico-musical en donde a través de la rima constante y la rapidez del lenguaje se comunican las experiencias personales de los sujetos (marginación, exclusión, esperanza, resiliencia, co-organización). Considerando que, a través de estos elementos se condensa el modo de observar la realidad de estas agrupaciones así como sus normas de comportamiento y posicionamiento, se procede a analizar cada componente, en la medida en la cual evidencien la cosmovisión y la ética de la cultura hip-hop.

En primer lugar, tenemos al break-dance. Si bien esta práctica se realiza tanto en espacios cerrados como abiertos, su principal particularidad recae en los movimientos del cuerpo que, aunque no siempre se corresponden con la música de fondo, compaginan con su métrica, yendo desde secuencias extremadamente rápidas a cortes lentos o pausas que conjuntamente demuestran las habilidades de los practicantes. Según los miembros entrevistados, el break-dance fue un baile libre creado en las calles del Bronx para expresar inconformidades sin recurrir a la violencia (Entrevista Camila, 2014). Siendo esta la premisa básica del baile, no existen pasos normatizados o movimientos prohibidos, por lo que un principiante puede, a partir de lo observado, crear un ‘estilo propio’, ya que éste representará su capacidad de invención, sus horas de práctica, su perfeccionamiento y su compromiso. En sus puestas en escena, para los b-boys y las b-girls, esta danza “significa sobre todo superarse a uno mismo, llegar a un nivel que desconocía dentro de mí y con esto, tener cierto tipo de reconocimiento para reivindicarse o sobreponerse frente a lo que los oprime” (Yépez Cerda, 2014: 31).

Así, este primer elemento representa por un lado, la renovación constante de una práctica originada en el rechazo hacia la violencia entre grupos y por otro lado, la confianza en la potencialidad creativa de los individuos. La necesidad de enfrentamiento y perfeccionamiento que posee el ser humano, puede resolverse a partir de la fuerza corporal sin el uso de golpes o de armas. Desde un sentido social-colectivo, también representa una oposición a los disturbios callejeros que son parte de la cotidianidad de los sectores urbano-marginales, generando espacios de encuentro colectivo en donde se ponen en práctica los valores defendidos: “Heinse se colocó una máscara del Diablo-Uma y se puso a bailar break-dance, todos lo aplaudían y lo festejaban. Me llamó la atención que todos los miembros intentaron crear un ambiente de confianza con los asistentes del taller, es decir, no les importaba cómo bailaran, ellos te aplaudían y te ponían atención” (Diario de Campo, 2014: Observación Personal, Casa CF, 11 junio).

Por su parte, el grafiti se inició con la realización ilegal de tags<sup>24</sup> en las estaciones y los vagones de los trenes del Bronx a inicios de los años setenta. Posteriormente, llegó a difundirse por toda Nueva York, adquiriendo visibilidad y reconocimiento. Para 1974, ya se realizaban murales artísticos compuestos por figuras, colores y formas más complejas y diversas (Picech, 2016). Desde sus orígenes, el grafiti lleva consigo un sentido transgresor ya que, aunque en algunos casos se dan negociaciones/acuerdos para pintar un mural, por lo general éste es realizado de forma clandestina (sin las autorizaciones correspondientes), convirtiéndose en un símbolo de desobediencia social.

Sin embargo, en el caso de la cultura hip-hop, este elemento es uno de los más problemáticos debido a su estatus de ilegalidad. Si bien por un lado, mantiene su connotación de revelación social y por otro lado, es una expresión estética legítima a partir de sus criterios artísticos, practicar esta actividad ha provocado su criminalización y el prejuicio/rechazo proveniente desde la sociedad. “Sí es verdad que nosotros siempre luchamos para que los pacos<sup>25</sup> no nos cojan grafitiando, tú sabes, sino...” (Grupo Focal, 2014: Transcripción, B, 15 noviembre).

Además de la persecución policial y la evasión por parte de los practicantes, grafitear las paredes, los muros y las calles de una ciudad, es decir, apropiarse del espacio público

---

<sup>24</sup> Firma personal hecha con aerosol o marcador

<sup>25</sup> Policías

urbano, ha generado una constante represión y denigración desde las autoridades que entienden esta práctica como vandalismo. “En las sabatinas del Presidente, se dijo que los grafiteros hacen esto, y mostraron en las imágenes solo letras que insultaban, y eso no es lo que pertenece al grafiti y al arte que tenemos y expresamos al resto” (Grupo Focal, 2014: Transcripción, C, 15 noviembre).

No obstante, “los raperos limitan, definen y defienden su territorio y espacios públicos para realizar sus actividades artísticas-culturales y de relacionamiento social, entre estas prácticas podemos encontrar al grafiti como un mecanismo de delimitación del territorio” (Yépez Cerda, 2014: 29). Es decir, la finalidad del grafiti es expresar su adherencia a un barrio/sector/colectivo de la ciudad. Al dejar su marca (como dibujo o firma), se está diciendo: “Yo existo, yo vivo aquí y esto soy yo” o “Nosotros somos de aquí, esto somos nosotros”, con las implicaciones que conllevan el aceptar un lugar de origen o de encuentro, desde los imaginarios que rodean a la ciudad.

Finalmente, aunque el djing y el rap, son componentes distintos, ambos involucran la creación musical, por lo tanto, en esta sección se explicarán en conjunto. El djing “es la acción de ejecutar las tornamesas o giradiscos, en el arte de componer, arreglar o mezclar música con efectos de sonidos, *samplers* y *loops*, extraídos de la manipulación de discos de vinilos” (Picech, 2016: 28, 29). Originaria de Jamaica, llegó al Bronx en los años setenta y junto al break-dance y el rap, se encargó de armonizar las primeras fiestas de los jóvenes migrantes de los barrios de Nueva York. Por su parte, el rap o emceem “es el arte de rimar palabras a un tiempo rítmico” (Picech, 2016: 30) y quienes lo practican son llamados MCs (Maestros de Ceremonia) o raperos. Aunque existe un amplio registro material de rap, la improvisación o freestyle es una técnica muy utilizada entre sus practicantes. Al igual que el break-dance y el djing, el freestyle es una oportunidad para que cada crew<sup>26</sup> demuestre sus habilidades. En las líricas del rap se expresan las vivencias diarias de los jóvenes: marginación, exclusión social, frustración, afecto y otros estados de ánimo (Yépez Cerda, 2014).

Por ejemplo, en la letra de Gersound (miembro de la agrupación MOSBEL) se evidencia su visión del mundo urbano, de la sociedad y de las personas: “*Gritemos Libertad* y

---

<sup>26</sup> Grupo de amigos con los que se realizan los cuatro elementos del hip-hop. Similar al término “clika” y como oposición a “pandilla”.

*pintemos la ciudad con la sangre de quienes proclaman esclavitud hacia su hermano y reprimen con violencia al ciudadano. Gritemos Libertad aunque sea nuestra sangre la que tiña la ciudad”* (Entrevista Gerson, 2014: Transcripción, Gerson, 05 septiembre). Incluso, a través del rap, se pueden llegar a revelar otras tensiones sociales como la situación de las mujeres de acuerdo a sus contextos de vida: “Puedes ver a gente que se puede identificar con tus letras y eso es súper rico, darte cuenta que tú no eres la única loquita y que estás loquita ahí viviendo eso y pensando eso, sino que hay muchas mujeres que sienten y les pasa lo mismo (Grupo Focal, 2014: Transcripción, F, 15 noviembre).

De esta manera, aunque en el break-dance y en el djing se muestra una forma particular de bailar o de mezclar, y en el grafiti se representan creaciones que simbolizan los principios de la cultura hip-hop, en el rap, en la improvisación y en el contenido de las letras, se encuentra una de las manifestaciones más evidentes sobre quiénes son, qué piensan, de dónde vienen y qué quieren decir los jóvenes de esta cultura. Tomando en cuenta que en este componente se utiliza el habla, como una herramienta de comunicación social, el mensaje es codificado de modo directo para quienes lo escuchan. A diferencia del djing, el break-dance o los grafitis, que están sujetos a una valoración auditiva o visual abstracta, el rap al usar palabras que pertenecen al mismo idioma que habla el resto de la población<sup>27</sup>, establece en su contenido, el modo de observar la realidad urbana de sus ejecutores, así como las subjetividades que les atraviesan a diario.

Por lo tanto, a través de estos cuatro elementos característicos de la cultura hip-hop, se reafirman sus valores éticos y su visión del mundo. Si bien cada componente ha ingresado en otras esferas de producción, distribución y consumo cultural, los integrantes de la cultura hip-hop siguen haciendo uso de éstos para manifestar sus posicionamientos frente a la sociedad. Breakear, mezclar, rapear o grafitear son formas éticas de salir de las situaciones de violencia, drogas o delincuencia que rodean a los niños, adolescentes y jóvenes de los contextos urbano-marginales en Quito. Asimismo, son la oportunidad de incentivar la creatividad personal y la reafirmación individual (tener un estilo propio) y también son la posibilidad de generar espacios de encuentro para quienes se interesan por practicar estas actividades y para quienes se sienten identificados con lo que reivindica la cultura hip-hop.

---

<sup>27</sup> Aunque también existan creaciones en kichwa u otras lenguas del Ecuador.

Asistir a los conciertos, los parques, las plazas o al Corazón de Fuego, a corto o largo plazo, es ingresar a un micro-cosmos en donde los valores que se defienden y practican son distintos a los que la sociedad realza, en donde la explicación de la realidad demuestra que existe un orden desigual que asegura la exclusión de unos frente a otros y en donde, colectivamente, se organizan actividades para generar conciencia, combatir la discriminación, la violencia, etc., cooperar en conjunto, compartir estilos e intercambiar conocimientos, buscando una diferenciación colectiva en una sociedad que excluye, reprime y violenta a unos y premia, defiende y perdona a otros.

De esta manera, se procede a la explicación del último recurso estético que define a quienes pertenecen a esta cultura: su vestimenta. Este componente permite una distinción simbólica en la sociedad y contiene una historia, un sentido y un significado para quienes la utilizan. “Esta ropa ancha usaban los niños pobres del Bronx, si me entiendes, y los manes salían con estas ropas regaladas a la calle a jugársela, a construir una solidaridad entre ellos para reconocerse como iguales” (Entrevista Gerson, 2014: Transcripción, Gerson, 05 septiembre). “La facha nace desde esa nota que la gente que tenía mucho dinero donaba cosas a los niños negros, a niños que venían desde otros países y aunque les quedaba grande, igual ellos se ponían” (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Gerson, 15 noviembre). “Yo cacho que es de una fábrica que cerraron y todos los obreros se llevaron esta ropa ancha y les dieron a sus hijos” (Entrevista Juan, 2014: Transcripción, Juan, 13 octubre).

Los miembros de la cultura hip-hop, al lucir ropa ancha y deportiva, comunican un reconocimiento e identificación con las clases sociales bajas y marginales, tanto de donde se originó este movimiento como de donde ellos provienen. A través de este elemento estético, por un lado, se busca evidenciar que quienes representan realmente a esta cultura siguen siendo originarios de barrios marginales y por otro lado, se establece una serie de símbolos que funcionan como un mecanismo de reconocimiento entre sus miembros:

Yo les reconozco de una, solo viéndoles que se visten a la moda, así zapatos caros, a la moda pana [...] Yo ya no me pongo zapatos de skater desde que dejé de patinar, a mí me parece hecho verga vestir algo que no usas. Para mí ser novelero nace desde ahí me cachas [...] Yo no tengo conflicto con estos wambros noveleros... noveleros habrá siempre... Solo la gente real, la que cae a conciertos son la de a de veras (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Víctor, 15 octubre).

Por lo tanto, los elementos estéticos deben mantener un vínculo con los elementos éticos. Cuando se pierde esta relación, necesaria para la inclusión de un individuo en el mundo del hip-hop, se genera un rechazo y una estigmatización, pues sus símbolos contienen elementos históricos que apelan a lo marginal y a la lucha social y la persona que pretenda usarlos, deberá conocer estos principios, así como las valoraciones éticas que delimitan su realidad y las actividades que reafirman su discurso.

De esta manera, la vinculación de los miembros de la cultura hip-hop con los sectores urbano-marginales y los imaginarios que poseen alrededor de su ancestralidad andina, así como la expresión de ambas dimensiones a través del grafiti, djing, break-dance, rap y su vestimenta, demuestran que la construcción de los valores éticos y estéticos de esta agrupación juvenil es distintiva “no sólo desde el punto de vista de la especie de excelencia que celebra, sino también desde el punto de vista de la clase de bajeza que condena; sus vicios son tan estilizados como sus virtudes” (Geertz, 2003: 122). Considerando su existencia en el contexto urbano de Quito, evidencian su necesidad como habitantes de la ciudad, de reconstruir un sentido de ésta de acuerdo a sus experiencias cotidianas. Si la cosmovisión y el ethos de la cultura hip-hop evidencian un constante enfrentamiento y crítica hacia las autoridades y los gobernantes es porque en sus vivencias diarias ocurren estos fenómenos. Si apelan a la solidaridad, la ancestralidad, la cooperación o la autogestión, es porque consideran que estos valores aportarían en su construcción como movimiento cultural.

Como plantea Silva (2006), si la ciudad es imaginada y responde a los deseos ciudadanos que se entremezclan con la realidad y con la fantasía, en la forma de explicar el microcosmos urbano, como en la defensa de actitudes, valores y pensamientos de los miembros de la cultura hip-hop, se asientan las aspiraciones y las subjetividades vividas en su entorno: “Maravillosos ejercicios grupales que hacen de cada ciudad una gran experiencia estética construida desde su diario vivir” (Silva, 2006: 140). Por lo tanto, la finalidad no es cuestionar la cosmovisión y el ethos que construye esta cultura urbana en Quito, sino entender cómo, a través de ellos, se pretende dar un sentido a la ciudad, el espacio público, las relaciones sociales, la marginalidad y la juventud, en el contexto de la modernidad, el consumo excesivo y la individualización. Así, en el último apartado de este capítulo se analizará la importancia de todos estos elementos para la reafirmación de la identidad individual y colectiva de esta contra-cultura urbana.

### 4.3. *Identidad: Contracultura urbana*

Realmente hay que sentirle al hip-hop, hay que vivirlo,  
hay que caminarlo bien a lo duro, y mostrando bien la cara en alto,  
sabiendo muy bien todas las cosas que uno se encuentra.  
No importa si el camino es largo, al fin y al cabo estoy joven  
y no me importa llegar a los cuarenta años sabiendo que me encanta el hip-hop  
y tal vez a mis hijos también y tal vez cuando tenga unos nietos  
sea bacanes verles a los manes ahí puestos una gorrita (risas).

O si me encuentro con unos panas que me digan:  
'¡Qué bacán Gis, así te conocí y así vas a terminar!'.  
Porque yo ya le tengo al hip-hop en mi corazón,  
pasé por muchos géneros musicales  
pero al escuchar una sola canción  
me dí cuenta que mi vida estaba aquí y ahora.

(Grupo Focal, 2014).

Los autores que, desde las ciencias humanas, han abordado el mundo del hip-hop en Quito: Burneo (2008), Salazar (2013), Yépez Cerda (2014) y Picech (2016), coinciden en que sus marcos de interpretación parten de la comprensión de la cultura y de las relaciones sociales humanas como flujos simbólicos que se encuentran en movimiento: tensión, convergencia o divergencia social, provocando la re-significación constante de la realidad por parte de sus integrantes. Por otro lado, aunque las categorías de sub-cultura, contracultura, tribu urbana, cultura urbana o movimiento, también son discutidas, parece existir un acuerdo en que el hip-hop debe ser comprendido más como una contra-cultura que como un sub-cultura o una tribu urbana.

Este trabajo comparte la tradición interpretativa de los autores señalados y, recogiendo la definición de Yépez Cerda (2014), también comprende a la cultura hip-hop como un movimiento contracultural:

Aquellos grupos sociales que mantienen costumbres, códigos y una ética auténtica (diferente, original, propia) que es ejercida de manera consciente en su cotidianidad, es un copado conjunto de prácticas y discursos contrarias u opuestas a la tradición impuesta por la cultura dominante, que puede ser capaz de poner en cuestión y atacar constantemente las viejas estructuras socio-culturales con actos que la construyen como esa "otra" que convive entre nosotros (Yépez Cerda, 2014: 9).

Sin embargo, se pretende realizar un énfasis en cómo el sentido de lo contra-cultural es construido a partir de la cosmovisión y el ethos de los miembros del hip-hop y cómo, la adherencia a estos principios representa no solo la reafirmación de una identidad individual y colectiva, sino también una manifestación de las subjetividades de los habitantes urbanos y de su relación con los espacios de la ciudad, comprendiendo hasta qué punto las representaciones urbanas de los individuos logran traspasar su carácter personal e invaden tanto el espacio físico de una ciudad como los modos de vida colectivos. Entonces, en primer lugar, nos centraremos en la explicación del hip-hop como contracultura urbana, luego pasaremos a su relevancia para la construcción de la identidad en resistencia (Castells, 2001) y finalizaremos con la comprensión de ambas dimensiones como elementos que construyen los imaginarios urbanos de los miembros de esta cultura en la ciudad.

Cuando un sistema, producto de su misma estructuración, no permite que las diversas manifestaciones culturales habiten dentro de él, existan o coexistan de manera pacífica, provoca que en su interior se originen manifestaciones que llegan a un grado de oposición irreconciliable con la cultura dominante, asumiendo el papel de contraculturas y adoptando una postura de marginalidad (Salazar, 2013). Tomando en cuenta que el hip-hop construye sus normas éticas a partir de su relación con otros grupos marginales de la sociedad y de su ancestralidad andina, expresándose a través de los cuatro elementos característicos, genera una ruptura con el discurso oficial, dando paso a un enfrentamiento constante con las autoridades y con quienes discriminan su accionar y su discurso.

Por otro lado, al no sentirse respaldados, ni integrados en una cultura y en una sociedad que les estigmatiza, construyen un sistema propio en donde sientan sus bases en contradicción con lo impuesto, pero también como mecanismos de estructuración lógica que establecerán determinados modos de entender la realidad, valoraciones morales específicas y el uso de elementos estéticos, que señalen expresamente su distinción en cualquier espacio de encuentro social, porque “entre ethos y cosmovisión, entre el estilo de vida aprobado y la supuesta estructura de la realidad, hay una simple y fundamental congruencia, de suerte que ambos ámbitos se complementan recíprocamente y se prestan significación el uno al otro” (Geertz, 2003: 120).

Por lo tanto, el ser contracultural no solo significa señalar un rechazo, una crítica o una

oposición a lo oficial, sino generar otro código de construcción cultural que permita delimitar un límite entre un “nosotros” y un “ellos”, pero que también posibilite una puerta de entrada para quienes se encuentran en medio de ambos:

¿Prejuicios hacia nuestra cultura? ¡Qué estará haciendo ese vago! Eso de estar trapeando el piso... Ese vago por qué no irá a rayar su casa... Ese man está loco, qué andará hablando solito, qué andará haciendo música solito... Ahora ha cambiado mucho porque hay personas que sí se paran y que conversan: Pero de qué es esto, pero de qué se trata esto... Y entonces tú empiezas a intercambiar información con ellos y eso te obliga a ti también como que a alimentarte, a autoeducarte para tener algo con qué responder, porque tiene que existir el respeto, de parte y parte (Jennifer Hayashi, 2014: Documental Amanecer).

Es decir, los miembros de la cultura hip-hop deben llegar a practicar los valores y la visión del mundo que defienden, y deben adoptar una actitud hacia la vida que refleje estos parámetros de comportamiento social. Por lo tanto, ser un integrante de esta agrupación no se reduce solamente a asistir a los espacios de encuentro, practicar con los diferentes elementos artísticos que existen, o usar la vestimenta correspondiente, sino que llega a penetrar la vida individual y colectiva de sus miembros, interpelando sus subjetividades:

No te vendes, no recitas lo que quiere el municipio o las autoridades. Yo canto mi rebeldía, mis ganas de salir adelante... el estar con mis amigos en el barrio pensando qué decir, cómo crear un mundo más consciente, más solidario, me entiendes... eso es el rap conciencia eso es la MOSBEL: solidaridad [...] Mi lírica va en contra de la paste base... Acá en la Ferro llueve esa huevada, yo he visto panas míos, buenos panas, panas del putas, están muertos o como muertos en vida por esa cosa... y eso trae más problemas que los adictos. Yo vivo en este barrio y lo palpo, y la única manera que se me ocurre de denunciar esto es en mis canciones (Entrevista Gerson, 2014: Transcripción, Gerson, 05 septiembre).

Lo que pasa es que los wambras piensan que por ponerse una gorra para adelante, o andar vestido así medio raro diciendo cualquier zanganada, ya son parte de un movimiento. Pero no es así, el hip-hop es cuestión de pensar y analizar los problemas que se encuentran en la comunidad en la que estás, entonces nosotros para unir todo esto necesitaríamos realizar lo que estamos haciendo ahora, unos eventos mayores para atraer a más gente que puede aportar al movimiento. Tú sales a la calle y vez talento desperdiciado y solo necesitan la patadita para salir adelante (Grupo Focal, 2014: Transcripción, D, 15 noviembre).

Según Castells (2001), la identidad construye fuentes de sentido para sus practicantes, entendiendo el “sentido” como el reconocimiento de la motivación/finalidad de los actos que provoca en un individuo una apropiación específica que le lleva a la reafirmación de

su identidad. Dentro de los tres tipos de identidad establecidas por este autor, escogemos la “identidad en resistencia” para analizar a los integrantes de la cultura hip-hop, ya que ésta es creada por los actores sociales desde una posición estigmatizada (por lo dominante), generando supervivencias basadas en principios contrarios a los de las instituciones.

Cuando los hoperos realizan las distintas actividades que para ellos contienen un valor superior por estar guiada gracias a una motivación específica, entonces le otorgan a estas prácticas un sentido único. No requieren de la legitimación o el orden institucional, sino que emanan de la responsabilidad del sujeto sobre sí mismo. Encuentran razones para ser y por lo tanto, aceptan las decisiones posteriores que provienen de esta base existencial: “Yo me quiero identificar de los que andan con terno o con uniforme, yo me visto como quiero y me pongo el pantalón, la gorra, la chompa, de tal manera que me identifique y me represente pana. Para mí es más bacán estar así, llegar al barrio y ver a mi gente” (Entrevista Juan, 2014: Transcripción, Juan, 13 octubre). “Yo quiero cantar, ser un MC de por vida... El hip hop es mi forma de expresarme, sin él cómo me expreso, cómo digo lo que me pasa y siento, cómo le escribo a mi chica, a mi madre, a mis amigos, a la vida, a la felicidad” (Entrevista Víctor, 2014: Transcripción, Víctor, 15 octubre).

A mí ya no me importa cómo me visto, ya no me importa tener una etiqueta en la frente que diga ‘rap’ para que la gente me mire y diga ‘la man es rapera’ o ‘es punky’ o lo que les dé la gana yo no sé... Soy mujer y me visto como me da la gana, digo en mis canciones lo que siento, no me da miedo sentirme frágil, no me da miedo sentirme vulnerable ante muchas cosas. No tengo una pose, no necesito adoptar una pose de mala, una pose de dura de súper mujer...porque no lo soy (Entrevista Camila, 2014: Transcripción, Camila, 17 octubre).

Por lo tanto, en estos posicionamientos que atraviesan la existencia cotidiana se construye una identidad tanto individual como colectiva que, en los contextos de sobre-modernidad en los cuales todo es instantáneo y anónimo, generan sentidos de fraternidad, solidaridad, respeto, alegrías y pertenencia grupal: “Cuando tú vas a un concierto de hip-hop, a una batalla de break, a un evento de grafiti, tú compartes con las personas, tú conversas con las personas, tu forma de conversación es más pura, es más sincera, es más clara” (Jennifer Hayashi, 2014: Documental Amanecer).

De esta manera, la cosmovisión y el ethos de la cultura hip-hop genera una identidad que,

a través de los individuos, de sus pensamientos, sus acciones y su cuerpo, producen otra relación con las personas y con la ciudad. Los imaginarios urbanos de los miembros llegan a configurar la realidad y el espacio urbano de una manera tal, que re-significan sus barrios: “Demostrar que en la Ferro no solo hay drogas y pandillas, sino que también hay gente comprometida, juventud seria, gente que está en contra del cuento del sistema y de la plata. Que existe verdadero rap. Verdadero hip hop” (Entrevista Gersound, 2014); sus amistades: “Decirles a ver, si vamos a realizar un evento nada de estar llegando tarde, nada de estar haciéndose un hit antes, ponerle la seriedad, enfocar toda la nota y sacarlo adelante” (Grupo Focal, Participante 5, 2014).

Sus intereses: “No simplemente hay que reunirnos cuando haya que mezclar o bailar o cantar o pintar, debe haber reuniones constantes, debemos ser un colectivo” (Grupo Focal, Participante 1, 2014); sus preocupaciones: “Qué estás haciendo por la comunidad, qué estás haciendo para que esto cambie, me entiendes. De esa conciencia se habla, no es el rap del gánster, ni el rap de las armas, ni de las putas, ni de las drogas (Entrevista Camila, 2014) y su posición política: “Hacer política es romper la individualidad y preocuparse por nuestro alrededor, no es esperar que sea viernes para salir a contorsionarse en la Amazonas, sino empezar a crear solidaridad. La revolución empieza desde uno mismo” (Entrevista Gabriel, 2014), ya que:

Estas prácticas no son manifestación de [...] actitudes rebeldes asociadas a la edad o porque en los jóvenes haya algo contestatario en sí mismo; son prácticas que se manifiestan de manera particular a partir del reconocimiento de una ubicación en el mundo y la sociedad, permitiendo la creación de espacios y relaciones que incorporan en sus vidas cotidianas, inventando lenguajes, códigos, usos del espacio, asignando otros sentidos a las interacciones colectivas, otros contenidos en sus creaciones artísticas y otros mensajes. Desde las prácticas de resistencia se propone a la sociedad un modo específico de pensarse y una manera particular de ser pensados como tales y ello implica tanto la construcción de identidades como el reconocimiento de las formas propias de existencia (Castiblanco, 2008: 17).

De esta manera, se puede concluir mencionando que la cultura/contracultura del hip-hop en Quito, establece una distinta forma de relacionamiento de los individuos, tanto con los espacios urbanos existentes, así como entre ellos y con el resto de la sociedad. Considerando que existen imaginarios sociales urbanos, aquellos que se configuran de manera particular en las agrupaciones hip-hop resistencia, responden a un ethos y a una visión del mundo que se contraponen a los discursos oficiales, constituyéndose como

grupos subalternos que a través de símbolos, lenguajes, comportamientos y relaciones sociales, evidenciarán sus resistencias frente a las autoridades, el abuso de poder, el consumo de drogas y alcohol, la violencia, las armas y otros mecanismos de control social o exclusión colectiva.

Sin embargo, se debe aclarar que en el diverso entramado urbano-moderno, la delimitación de los grupos sociales resulta cada vez más compleja, razón por lo cual, si bien aún existen discursos hegemónicos y figuras que encarnan estas representaciones, las relaciones que se tejen entre las distintas manifestaciones de esta cultura, así como entre los otros grupos sociales es de diversa índole, pues en algunos casos han existido acercamientos y negociaciones entre miembros del hip-hop con los municipios, para la elaboración “permitida” de grafitis o para la realización de conciertos (Picech, 2016), con otras instituciones gubernamentales o con otras culturas urbanas o ideologías sociales.

En este sentido, tampoco se puede crear el imaginario de que “el hip-hop” representa siempre una contraposición anti-hegemónica sino que, por el contrario, se debe dejar en claro que es el hip-hop resistencia, a través de sus miembros y en relación con la ciudad y con sus habitantes, el cual asume estas posturas explicadas previamente. Lo cual tampoco los exime de que, en ciertas situaciones, realicen negociaciones con otras instituciones/organizaciones o que la autogestión esté acompañada de otros movimientos sociales.

Así, las simbolizaciones configuradas por los integrantes de esta cultura y del hip-hop resistencia en particular, son otros modos de vivir la cotidianidad ciudadana, reconociendo la multiplicidad de los habitantes urbano-modernos en los diferentes sectores de Quito y los procesos de resistencia, reivindicación o reinención cultural construidos a partir de los adolescentes y los jóvenes (hombres y mujeres) que buscan definir sus identidades y habitar la urbe a través de sus deseos, sensibilidades y pensamientos.

## Conclusiones

- El conjunto de teorías utilizadas en esta tesis resultaron pertinentes para interpretar el tema-problema, debido a que las diferentes categorías planteadas por Geertz (2003), Silva (2006), Augé (2000) y Castells (2001), convergen en cuanto a la consideración de los fenómenos sociales desde una perspectiva simbólica. Por lo tanto, la cultura del hip-hop en Quito, pudo ser analizada tomando en cuenta principalmente sus entramados semióticos, construidos a partir de las relaciones sociales inter-grupales y de acuerdo a los espacios frecuentados por los miembros, teniendo como resultado la comprensión de la legitimidad y el sentido sociocultural de este movimiento urbano en la capital.
- Con respecto a la categoría de “sobre-modernidad” planteada por Marc Augé (2000), se puede destacar su pertinencia para comprender los paradigmas que atraviesan a las sociedades occidentales hoy en día. La figura del exceso en el tiempo (superabundancia de acontecimientos), en el espacio (superabundancia espacial-virtual) y en el individuo (centralidad del yo), concentrada en las ciudades, explica la supremacía de los parámetros de transitoriedad, a-historicidad, fugacidad, etc., tanto en las significaciones de los espacios urbanos como en las identidades individuales/colectivas actuales. Considerar estas características nos permitió advertir el macro-contexto en el cual se desenvuelven las relaciones sociales y los individuos contemporáneos y por lo tanto, interpretar las dinámicas locales a partir de estas premisas globales.
- La categoría de “imaginarios urbanos” elaborada por Armando Silva (2006), al señalar la construcción simbólica de la ciudad, en tanto representaciones imaginarias configuradas a partir de las percepciones individuales de los distintos grupos sociales que habitan la urbe, sugiere la multi-dimensionalidad del espacio, contraponiéndose al análisis técnico del territorio como tal. Si bien los elementos materiales de una ciudad influyen en el desarrollo de dinámicas económicas, sociales y culturales, las significaciones otorgadas por los individuos también afectan el uso de ese espacio. Así, en el caso de los miembros de la cultura hip-hop, se pudo observar cómo su discurso y sus posicionamientos modificaban los sentidos de los lugares frecuentados y con ello, su utilización, las relaciones

sociales surgidas y su modo de percibir, entender y habitar la ciudad de Quito.

- Por otro lado, al adherirnos simultáneamente a la definición de “culturas juveniles” de Feixa (1998) y de “contraculturas” de Fadanelli (2000), se profundizó en la composición etaria juvenil del movimiento hip-hop, su oposición a la cultura institucional y la construcción de estilos de vida propios que se enfrentan y trascienden las normas de lo establecido. La comprensión de sus valores, comportamientos y estilos fue analizada tanto desde sus sentidos internos, a través de los conceptos de “símbolos”, “ethos”, “visión del mundo” y “cultura” de Geertz (2003), como desde sus posicionamientos externos, mediante el concepto de “identidad en resistencia” de Castells (2001). De esta manera, en concordancia con lo planteado por Arce (2008), se afirma que no se puede englobar en una sola categoría la multiplicidad de las agrupaciones juveniles, ya que éstas mantienen un alto nivel de heterogeneidad y diversos sentidos de existencia.
- En cuanto a la categoría de “identidad en resistencia” propuesta por Castells (2001), a pesar de que fue útil para definir los sentidos de pertenencia construidos por los miembros de la cultura hip-hop, resultó limitante para señalar otros aspectos de estas agrupaciones que no necesariamente se presentan en contraposición al discurso establecido. Tomando en cuenta que el movimiento hip-hop posee subdivisiones, se aclara que, en este trabajo nos enfocamos mayormente en quienes practicaban el rap-conciencia, un subgénero crítico y políticamente definido. Sin embargo, existen otros géneros que no establecen una posición contraria al sistema y, no obstante, hacen uso de los elementos característicos del hip-hop, construyendo de esta manera, otros sentidos identitarios. Por lo tanto, se recalca que existe una heterogeneidad del movimiento urbano del hip-hop, en donde la identidad en resistencia ha sido una de las más estudiadas, en contraposición al resto de apropiaciones de esta cultura.
- Finalmente, con respecto al marco teórico utilizado en esta investigación, también se puede señalar su complementariedad en relación a otros trabajos como el de Burneo (2008), Salazar (2013), Yépez Cerda (2014), Ortiz (2016) y Picech (2016), que tratan a las agrupaciones hip-hop desde diferentes perspectivas

analíticas. Tomando en cuenta lo planteado por los distintos autores, en este trabajo se pretendió señalar los códigos, las prácticas y los sentidos de estas agrupaciones urbanas en relación a los espacios de encuentro, ya que este aspecto no había sido abordado por las investigaciones mencionadas. Por lo tanto, si bien se trataron los elementos propios del hip-hop, así como su estética, valores, comportamientos y posicionamientos, el componente espacial fue lo predominante, para demostrar cómo éste influye en la difusión y desarrollo de la cultura urbana del hip-hop, de sus miembros y viceversa.

- En relación a las hipótesis planteadas inicialmente, la primera hipótesis sustentada en el trabajo de Burneo (2008), que menciona el componente político en las líricas de la música hip-hop, pudo ser comprobada afirmativamente. Si bien otros trabajos como las de Yépez Cerda (2014), resaltan que cuando apareció el hip-hop en Quito estuvo influenciado por la situación económica y política del país a finales de los años noventa, en la actualidad, la denuncia de injusticias, desigualdades y marginación social por parte de autoridades y figuras de poder, sigue siendo una característica predominante del rap-conciencia.
- La segunda hipótesis planteada de acuerdo a Feixa (1998), en donde se vincula la composición etaria del movimiento hip-hop con la búsqueda de una identidad durante la etapa de la adolescencia, también resultó ser afirmativa ya que, efectivamente, muchos de los miembros de esta agrupación, comenzaron a relacionarse con la música, los grafitis, los conciertos y la vestimenta del hip-hop cuando tenían entre 12 y 16 años. Escuchar las letras de las canciones, usar pantalones y camisetas anchas, practicar break-dance o pintar las paredes, fueron las actividades que expresaban los pensamientos y los intereses de muchos adolescentes quiteños que, posteriormente, se convirtieron en los integrantes actuales de esta cultura urbana.
- La tercera hipótesis planteada en base a la propuesta realizada por Burneo (2008), con respecto a la disputa entre hoperos del norte y sur de la ciudad, para legitimar quiénes fueron los iniciadores de este movimiento en Quito, no se pudo comprobar en su totalidad. A pesar de que en el trabajo de esta autora, se evidencia el conflicto existente en la búsqueda de un mayor reconocimiento de un grupo

frente al otro, en el trabajo de campo realizado no se hallaron las rivalidades mencionadas. Tomando en cuenta que han pasado diez años desde el estudio de Burneo (2008), se podría decir que, actualmente, los sentidos de pertenencia de la cultura hip-hop responden a otros parámetros de distinción que superan la autoría sobre su origen en la ciudad, o los imaginarios urbanos relacionados con los sectores en donde existen los diferentes gestores del movimiento (norte, centro, sur de Quito).

- Por su parte, los objetivos planteados inicialmente fueron conseguidos a lo largo del estudio realizado. De manera general, se pudo comprobar cómo el hip-hop influye en la percepción de las realidades, los valores y las relaciones de los adolescentes/jóvenes que frecuentan los espacios dedicados a la manifestación de esta cultura urbana en la ciudad de Quito. A través del recuento histórico sobre sus orígenes y desarrollo, la comprensión de sus comportamientos, ética y estética, la indagación de sus relaciones sociales internas y la interpretación de sus posicionamientos frente al resto de la sociedad, se descubrieron los sentidos compartidos por los miembros del movimiento hip-hop y, a su vez, se percibió la mutua influencia con los espacios frecuentados, resaltando las propuestas de esta cultura como una forma de oposición frente al status quo moderno.
- En cuanto a la metodología empleada, se puede mencionar que el trabajo de campo fue realizado entre julio y diciembre del 2014. Posteriormente, no hubo un acercamiento sistemático hacia los integrantes de esta cultura urbana o la asistencia a los espacios comúnmente frecuentados por ellos, sin embargo, en el año 2017 se asistió personalmente a algunos conciertos, comprobando que las dinámicas aquí detalladas no se habían modificado a grandes rasgos. Por lo tanto, se destaca que en el periodo de trabajo de campo, se logró recoger la información necesaria para responder a los objetivos y las hipótesis planteadas, reconociendo la colaboración de los diferentes actores sociales, a pesar de que existen prejuicios frente a sus modos de ser y su apertura hacia agentes externos. Por lo tanto, en el trabajo de campo realizado, no se percibió ninguna actitud de rechazo o desconfianza que perjudicara la recolección de los datos correspondientes.

- Por otro lado, las técnicas (cualitativas) de recolección de datos utilizadas: observación participante, conversaciones informales, entrevistas y grupo focal, fueron útiles ya que a través de ellas se obtuvieron los datos que responderían a los objetivos planteados inicialmente. En cuanto a la cultura hip-hop, se consideraron más ventajosas la observación participante y las conversaciones informales para descubrir los elementos que definen a los miembros de esta agrupación en relación al resto de la sociedad y a los espacios ocupados (conciertos, talleres), mientras que las entrevistas y el grupo focal fueron óptimas para comprender sus códigos internos, significados que, después de un constante acercamiento y el establecimiento de un cierto nivel de confianza, pudieron revelarse más íntimamente.
- En cuanto a todas las técnicas de registro y clasificación de la información, se señala que el diario de campo y las fichas de campo con un listado de entradas fueron las técnicas más útiles para el proceso de registro y sistematización de los datos. La descripción de lo realizado (observación participante, conversaciones informales) y la clasificación de la información (entrevistas, grupo focal), al quedar plasmados en papel se convirtieron en un respaldo que pudo ser consultado en cualquier momento, evitando la pérdida de la información y con ello, del trabajo de campo efectuado.
- Tomando en cuenta el análisis de la relación entre estos espacios y los miembros de la cultura hip-hop en el contexto de la ciudad, se puede concluir mencionando que, a pesar de que la modernidad, la globalización y el consumo excesivo son los imperativos de las sociedades actuales, se forman contraposiciones colectivas frente a los modelos de vida y de relacionamiento que provienen desde el discurso oficial. A través de diferentes espacios, los integrantes de la cultura hip-hop, conjugan los valores que consideran parte de su visión del mundo, construyendo elementos simbólicos que distingan su identidad cultural del resto de habitantes urbanos. Mediante sus subjetividades, posicionamientos y vivencias personales, demuestran que la ciudad se construye de acuerdo a quién la mire y desde dónde, por lo tanto, al reivindicar su cultura a través del espacio, reivindican una forma de ser urbano y de vivir la urbanización en la ciudad de Quito.

## Bibliografía

Arce Cortés, Tania (2008). “Subcultura, contracultura, tribus urbanas y culturas juveniles ¿homogeneización o diferenciación?”. *Revista Argentina de Sociología*, 6 (11), 257-271.

Disponible en: <http://www.scielo.org.ar/pdf/ras/v6n11/v6n11a13.pdf>

Augé, Marc (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Burneo, Nancy (2008). *Agrupaciones juveniles y co-creación cultural: Historia del hip-hop en Quito*. [Disertación previa al grado de Antropología]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Carretero, Ángel (2001). *Imaginario sociales y crítica ideológica. Una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. [Disertación previa al grado de Doctorado en Ciencias Políticas] Universidad Santiago de Compostela, España.

Castells, Manuel (2001). *La era de la información: Economía, sociedad y cultura. Vol. 2. El poder de la identidad*. México: Siglo XXI Editores.

Castiblanco, Gladys; Serrano, María y Suárez, Andrés (2008). “Culturas juveniles y trabajo social con jóvenes”. *Tabula Rasa Revista de Humanidades*, 9, 13-26. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a02.pdf>

Castoriadis, Cornelius (2002). *La Institución Imaginaria de la Sociedad. El imaginario social y la institución. Vol. 2*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano*. México: Univ. Iberoamericana.

Feixa, Carles (1998). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

Gallego, Gerardo (2013). *Del enfrentamiento entre los colectivos hiphoperos del norte y*

*del sur de Quito*. [Disertación previa al grado de Comunicación Social]. Universidad Politécnica Salesiana, Quito.

García, Juan Pablo (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del breakdance en Bogotá*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Geertz, Clifford (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa S.A.

Giménez (1997). “Materiales para una teoría de las identidades sociales”. *Frontera Norte*, 9 (18), 9-28. Disponible en:

<http://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturangilbertogimenez.pdf>

KRS-One (2010). *The Gospel of Hip Hop (El Evangelio del Hip Hop)*. Brooklyn: Power House Books. Disponible en:

[https://cabezasdetormenta.noblogs.org/files/2014/01/IHH\\_KRS\\_ONE\\_Gospel\\_of\\_hip\\_hop.pdf](https://cabezasdetormenta.noblogs.org/files/2014/01/IHH_KRS_ONE_Gospel_of_hip_hop.pdf)

Picech, María Cecilia (2016). *Prácticas culturales disputadas: los sentidos del hip-hop en la ciudad de Quito en el periodo 2005-2015*. [Disertación previa al grado de Maestría en Antropología]. FLACSO-Sede Ecuador, Quito.

Rapoport, Amos (1978). *Aspectos humanos de la forma urbana. Hacia una confrontación de las Ciencias Sociales con el diseño de la forma urbana*. España: Ed. Gustavo Gili.

Romero, Pablo (2006). “Masculinidades juveniles y tensiones identitarias: un enfoque de género”. *Revista Aportes Andinos*, 16, s/n. Disponible en:

<http://portal.uasb.edu.ec/UserFiles/369/File/PDF/CentrodeReferencia/Temasdeanálisis2/derechoaunambiente sano/articulos/actualidad/pablromeroguyasamin.pdf>

Salazar, Víctor (2013). *Análisis descriptivo del hip hop en la ciudad de Quito*. [Disertación previa al grado de Comunicación Social]. Universidad Central del Ecuador,

Quito.

Silva, Armando (2006). *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Arango Editores.

Toner, Anki (1998). *Notas sobre cultura negra en una América blanca y algunos temas afines*. s/e. Disponible en:

[http://www.ankitoner.com/docs/Toner\\_Glosario\\_Hip\\_Hop.pdf](http://www.ankitoner.com/docs/Toner_Glosario_Hip_Hop.pdf)

Urrejola, Luisa (2005). *Hacia un concepto de espacio en Antropología. Algunas consideraciones teórico-metodológicas para abordar su análisis*. [Memoria para optar al título de Antropóloga Social]. Universidad de Chile, Santiago.

Yépez, Santiago (2014). *La contracultura Hip-Hop: como movimiento social en la ciudad de Quito*. [Disertación previa al grado de Sociología y Política]. Universidad Central del Ecuador, Quito.

Yopo, Martina (2013). "Individualización en Chile: Individuo y sociedad en las transformaciones culturales recientes". *Psicoperspectivas*, 12 (2), 4-14. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/1710/171028144002.pdf>

Zibechi, Raúl (2008). *Autonomías y emancipaciones: América Latina en movimiento*. Chile: Quimantú.

## **Youtube**

Jennifer Hayashi [Kumiko Hayashi] (2014, agosto 23). *Amanecer / Dawn OFFICIAL TRAILER* [Archivo de Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=26103Xk-WqU>

## **Trabajo de Campo**

Diario de Campo (2014): Registro de la observación participante y las conversaciones informales realizadas a partir del 01 de junio hasta el 10 de diciembre del 2014.

Entrevista Camila (2014): Transcripción de la entrevista realizada a una de los dirigentes del Centro Cultural CF el 17 de octubre del 2014.

Entrevista Gerson (2014): Transcripción de la entrevista realizada al MC Gerson de la agrupación MOSBEL el 05 de septiembre del 2014.

Entrevista Juan (2014): Transcripción de la entrevista realizada a uno de los dirigentes del Centro Cultural CF el 13 de octubre del 2014.

Entrevista Víctor (2014): Transcripción de la entrevista realizada a uno de los dirigentes del Centro Cultural CF el 15 de octubre del 2014.

Grupo Focal (2014): Transcripción del grupo focal realizado a diferentes miembros de la cultura hip-hop en el Centro Cultural CF el 15 de noviembre del 2014.