

“No somos rebeldes sin causa, somos rebeldes sin pausa”¹

Raptivismo: construyendo prácticas de ciudadanía artístico-cultural, interculturalidad y educación

VERÓNICA STELLA TEJERINA VARGAS

PROGRAMA DE FORMACIÓN EN EDUCACIÓN INTERCULTURAL BILINGÜE
PARA LOS PAÍSES ANDINOS (PROEIB), DEPARTAMENTO DE POSTGRADO
DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES, UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN SIMÓN
COCHABAMBA, BOLIVIA

Correos electrónicos: vtejerina@proeibandes.org, vesstella@gmail.com

RESUMEN

Este documento visibiliza las prácticas artístico-culturales de jóvenes del movimiento hip hop de las ciudades de El Alto y La Paz, analizando sus percepciones y sus composiciones musicales en relación con los temas de ciudadanía, interculturalidad y educación. Lo que se busca es brindar elementos teóricos y reflexivos que permitan acercarnos a las características esenciales de este grupo desde su adscripción artístico-cultural. Asimismo, se pretende sistematizar los contenidos de sus composiciones para acercarnos a sus construcciones mentales y emocionales. Todos estos esfuerzos se encaminan a incidir en el cambio de percepción en negativo que se ha generado en torno a estas poblaciones juveniles, y para poner en relieve la contribución del arte en temas de ciudadanía, interculturalidad y educación.

PALABRAS CLAVES: Raptivismo, cultura, ciudadanía, interculturalidad, educación.

¹ Se puede descargar la investigación completa del sitio electrónico: www.proeibandes.org, en la sección de Biblioteca, buscando el documento tesis con el nombre: Verónica Stella Tejerina Vargas. Las referencias bibliográficas del presente documento toman en cuenta el sistema de las Normas APA.

“WE ARE NOT REBELS WITHOUT A CAUSE,
WE ARE REBELS WITHOUT PAUSE”

RAPTIVISM: BUILDING PRACTICES OF ARTISTIC-CULTURAL CITIZENSHIP,
INTERCULTURALITY AND EDUCATION

ABSTRACT

This document presents the artistic and cultural practices of El Alto and La Paz city young hip hop members. To analyze their perceptions and the content of their songs, related with the topics of citizenship, interculturality and education. This work gives theoretic and reflexive elements which allows to be close to the essential artistic and cultural characteristic of young hiphopers practices. Likewise this document wants to systematize the contents of hiphoper's songs to find their mental and emotional constructions. All these efforts want to influence the negative social perception towards this young populations and to give the importance to the art contribution in topics of citizenship, interculturality and education.

KEYWORDS: Raptivism, culture, citizenship, interculturality, education

La producción musical es un fenómeno cultural histórico, político y comunicativo que hoy en día demuestra estar en constante movimiento; además es un principio de narrativa de lo que las personas viven y de cómo viven. Sin embargo, la música puede ser más que eso, más que un mero fenómeno sonoro, más que un lenguaje que nos impregna de contenidos, más que un arte que nos penetra directo a la subjetividad. La música puede ser también un método a partir del cual podemos comprender una variedad de fenómenos que afectan nuestras vidas. El universo musical puede ser el lente a través del cual nos miramos a nosotros mismos.
Rozo (2005, p.147)

INTRODUCCIÓN

El universo musical del cual nos habla Rozo (2005) se perfila en este documento como extensión de vida, como canal expresivo e instrumento de lucha de los/as artistas hiphoperos/as que traducen y plasman su mundo interno y externo en los contenidos de sus composiciones musicales. La producción musical nos ayudará a dibujar, a imaginar, a viajar y a adentrarnos en diversas realidades por las que transitan estos/as jóvenes. De esta forma, el objetivo de

este artículo es recoger los resultados y fragmentos más relevantes de la investigación realizada durante los años 2011 y 2012 para obtener el grado de Magíster en Educación Intercultural Bilingüe (EIB) del Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos (PROEIB-Andes), en la ciudad de Cochabamba, Bolivia.

Para tal efecto, se abordan los siguientes puntos organizados en tres partes: la primera engloba los aspectos que contextualizan la investigación, el planteamiento del problema y los aspectos metodológicos desarrollados. La segunda parte centra su atención en la presentación de resultados que abordan: a) resultados de los contenidos de las letras; b) resultados sobre ciudadanía artístico-cultural; c) resultados sobre interculturalidad; y d) resultados sobre educación y el potencial educativo del hip hop. La tercera parte presentará las conclusiones sobre los temas presentados. Todo el documento rescata los testimonios de los/as hiphoperos/as, como también los elementos teóricos que brindan luces y comprensión a los puntos desarrollados en los ejes de ciudadanía, interculturalidad y educación.

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Se ha identificado desde las mismas voces y testimonios de los/as hiphoperos/as el problema de invisibilización, discriminación, desvalorización, prejuicio y el rechazo que es ejercido sobre este colectivo por diversos sectores de la sociedad. Lo confirman las siguientes palabras:

Como movimiento grande, el rapero, pues, es presionado por distintos lados, es despreciado por el Estado, gobierno, instituciones; es presionado por su familia, amigos, por su parejas. Por lo estético también, aunque lo estético está relacionado con sus actos, porque la estética está colada a los actos mismos. Como te decía, los padres lo ven como un mal hijo, desviado, anormal dentro de la sociedad, porque son desviados de la conducta de estudiar, sacar un cartón, casarse, tener familia, preocuparse por sus hijos; ese es el concepto de los padres y cuando ven esto, les jode, porque tenían un ideal de hijo [...] Dentro de los que les joden están los que joden su modo de comportamiento, el comportamiento chojcho, es

el comportamiento del que se viste de ancho. (MC. Yito, comunicación personal, La Paz, 3 de mayo del 2012)

Lo que yo percibo es la peor mirada que da la sociedad a los raperos, porque uno los mira como maleantes, como delincuentes, las familias piensan que los chicos se quieren aprovechar de las chicas, es la peor mirada que reciben los raperos y es mentira, porque a mí me han enseñado mucho. (MC. Amelia, comunicación personal, La Paz, 4 de mayo del 2012)

De esta manera se identifica la mirada en negativo frente a la estética de los/as hiphoperos/as en la cual los prejuicios culturales son puestos en manifiesto a través del rechazo social. El concepto del joven “ideal” y la valoración de lo indígena como categoría cultural promovida y valorizada, confluyen en el fortalecimiento de los problemas ya mencionados. Por tal razón, se considera necesario visibilizar los aportes que desde los escenarios artístico culturales realizan estos/as jóvenes en los temas de ciudadanía, interculturalidad y educación.

METODOLOGÍA PARA LA PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Esta investigación tomó en cuenta la combinación de métodos cualitativos y cuantitativos ya que ambos “se deben ver como complementarios más que como campos rivales” (Jick, 1983, citado en Flick, 2004, p.280).

Para la presentación de datos, primero se establecieron categorías emergentes de los contenidos de las letras de las composiciones musicales producidas por los/as hiphoperos/as. De tal manera, se organizó inicialmente una tabla de presentación por artista con los nombres de las canciones compuestas. Posteriormente estas composiciones se agruparon en categorías² identificadas por colores que permitieron, en una primera instancia, el análisis cuantitativo sobre los títulos de los álbumes y las canciones. Aquí se recurrió a

² Estas categorías emergieron de la escucha de los contenidos de las letras, han sido agrupadas con fines de organizar mejor el trabajo de análisis y no disgregar tanto los contenidos ni la información recabada. Aquí se retoma la “codificación abierta” que la entienden como: “el proceso analítico a través del cual se identifican los conceptos; y sus propiedades y dimensiones son descubiertas en los datos” (Strauss y Corbi citados en Maldonado, 2006, p. 73).

la transformación de datos cuantitativos en cualitativos, pues: “Las frecuencias en cada categoría se pueden especificar y comparar [...]” (Flick, 2004, p.281).³ Luego, en una segunda instancia, se analizaron los contenidos de las letras y su relación con los temas de ciudadanía, interculturalidad y educación. Como resultado, se han identificado las siguientes categorías:

A	Libertad, resistencia, insurrecciones, fuerza.
B	El Alto, la ciudad, el barrio, la calle.
C	El hip hop, el arte y el grafiti.
D	Cambiar el mundo, cambiar Bolivia.
E	Amor y desamor.
F	Reflexión, temas de la vivencia cotidiana: género, migración, edad.
G	Clases sociales.
H	Indiferencia del mundo, discriminación.
I	Naturaleza, destrucción, consumismo, cambio negativo hacia la Tierra.
J	Pandillas, violencia, delincuencia, drogas.
K	Diversidad, interculturalidad, identidad.
L	Sistemas sociales: religión, escuela, medios de comunicación.

A su vez se identificaron en las composiciones musicales tres ámbitos que permitieron organizar las categorías establecidas:

El ámbito de lo existencial-nivel interno

Donde desde el nivel interno del “sí mismo” los/as hiphoppers/as se cuestionan sobre la propia existencia, el lugar ocupado socialmente, la profundidad de sus sentimientos, las angustias, temores y alegrías que conforman su realidad.

³ Para esta transformación se emplearon métodos estadísticos para calcular la frecuencia de uso de las categorías identificadas en las letras de las composiciones.

El ámbito del sistema-nivel externo

Donde, desde la crítica, se identifica como enemigo al “sistema” representado por las estructuras de poder, la modernidad y el sistema capitalista de consumo, causantes de las desigualdades sociales y el individualismo.

El ámbito de las experiencias concretas-nivel externo

Donde, desde las experiencias cotidianas, los/as hiphoperos/ as retratan y narran el transcurrir y las vivencias concretas.

Estos ámbitos permitieron dar un hilo conductor al análisis de los contenidos y presentar los datos de manera organizada.

Por otro lado, el manejo que se hizo de los materiales auditivos obtenidos fue el siguiente:

- (a) Categorización de los títulos de los álbumes de las ciudades de El Alto y La Paz.
- (b) Categorización de los contenidos de las canciones identificadas por ciudad: los temas de El Alto y de La Paz.
- (c) Análisis de los contenidos de las letras organizadas por las categorías y colores identificados.

Otro elemento a ser considerado es el diseño adoptado en esta investigación y que tiene que ver con la presentación de la información bajo la luz del método de la *Grounded Theory* o la teoría fundamentada de Glaser y Strauss (1967) (Strauss y Corbin, 1990), donde para Maldonado (2006) este método: “permite trascender lo descriptivo y lograr un mayor nivel de análisis de los datos, donde lo explicativo y lo interpretativo desempeñan un papel fundamental al tratar de reconstruir el proceso, sin limitarse solamente a la descripción de lo observado” (p.66). Como también señala Flick (2004): “el enfoque de la teoría fundamentada da preferencia a los datos y al campo en estudio frente a los supuestos teóricos. Estos no se deben aplicar al objeto que se investiga, sino que se «descubren» y se formulan al relacionarse con el campo y los datos empíricos que se encontrarán en él” (p.56). Aquí también se rescata la circularidad del proceso de investigación en el que a partir de los datos, del nivel empírico, emerge y se articulan los elementos teóricos,

es decir, que en esta investigación las voces de los actores se tejen con los datos teóricos.

RESULTADOS DE LOS CONTENIDOS DE LAS LETRAS

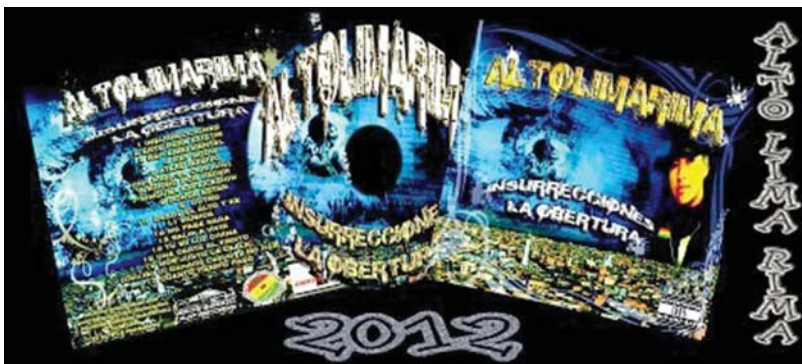
Las letras compuestas por los/as hiphoperos/as traducen las diversas experiencias e impresiones vividas por estos/as artistas, marcadas por la marginalidad frente al sistema social que ha construido estereotipos del/de la “joven ideal” y prejuicios en torno a lo “diferente”. Como señala Alarcón:

Estos jóvenes en sus palabras, actitudes y las letras de sus canciones descubren lo que la sociedad actual oculta detrás de prejuicios y estereotipos, estigmatizándolos y obligándolos a encerrarse y formar su propia comunidad que dentro de sí hace que la discriminación y la falta de medios para lograr una vida “normal” sea echada de lado por la solidaridad que es obligada mucho más por la opresión y represión, lo cual además lleva a que sus ganas de construir algo se vuelquen a la creación artística en la que su imaginación es libre, desarrollando una *metáfora de libertad* no restringida. (Alarcón, 2006, p.135)

Es a partir de sus composiciones que los/as hiphoperos/as visibilizan su realidad, creando “paisajes sonoros” (Rozo, 2008) con los cuales reviven historias concretas, las siguientes palabras ayudan a identificar esto: “El sonido emana de y penetra los cuerpos;... [esto es] un modo creativo... que afina los cuerpos a los lugares y los tiempos a través de su potencial sonoro... La escucha y la producción del sonido, por tanto, son competencias corporeizadas que sitúan a los actores sociales y su posibilidad de agencia en mundos históricos concretos” (Steven citado en Rozo, 2008, p.773). Asimismo, como afirma Mollericona (2007): “Del contenido de las canciones, surgen la identificación y la representación del mundo juvenil” (p.6).

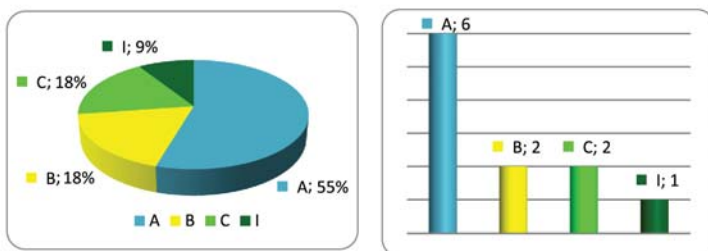
ÁLBUMES DE LOS/AS HIPHOPEROS/AS DE EL ALTO Y LA PAZ

Luego de realizar la categorización temática de los álbumes y temas compuestos por los/as hiphoperos/as de las ciudades de El Alto y La Paz, se ha llegado a los siguientes resultados:



Álbum *Insurrecciones. La Obertura*. Intérprete: MC. Fado. Alto Lima Rima. El Alto.

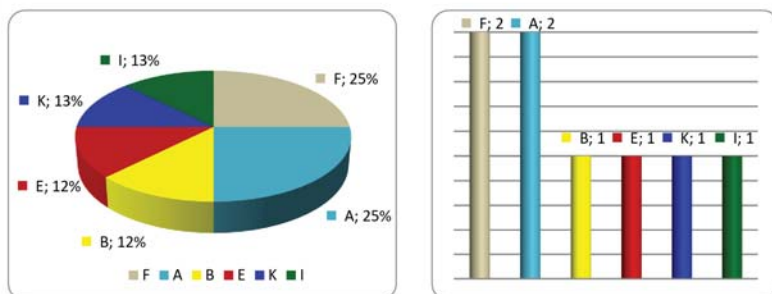
Gráfica 1: Once álbumes en la ciudad de El Alto



- A** Libertad, resistencia y fuerza.
- B** El Alto, la ciudad, el barrio, la calle.
- C** El hip hop, el arte, y el grafiti.
- I** Naturaleza, destrucción, consumismo, cambio negativo hacia la tierra.

Se muestra la preferencia de los/as hiphoperos/as de El Alto por escoger nombres de discos con temáticas que aborden la libertad, la resistencia, el tema de las insurrecciones y la fuerza de su gente. Seis de los once nombres de los álbumes llevan títulos que nos transmiten la influencia del contexto histórico y los procesos políticos y sociales que se han vivido en la ciudad de El Alto marcando fuertemente la consciencia de los/as jóvenes hiphoperos/as.

Gráfica 2: Ocho álbumes de la ciudad de La Paz



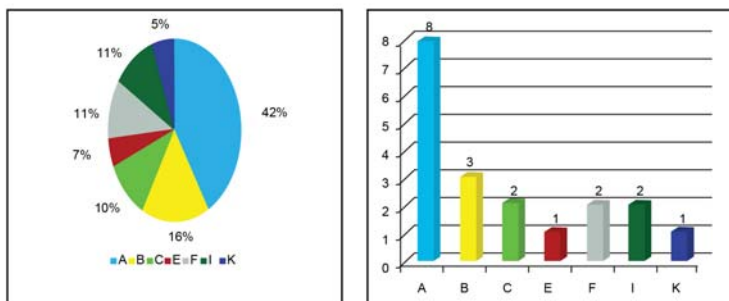
- A** Libertad, resistencia y fuerza.
- B** El Alto, la ciudad, el barrio, la calle.
- E** Amor y desamor.
- F** Reflexión, pensamientos, temas de la vivencia cotidiana: género, migración, edad.
- I** Naturaleza, destrucción, consumismo, cambio negativo hacia la tierra.
- K** Diversidad, interculturalidad, identidad.

En la ciudad de La Paz, el centro de atención recae en las reflexiones, pensamientos de la vivencia cotidiana de los/as hiphoperos/as y, por esta razón, dos de los ocho álbumes tienen estas experiencias personales. Como señala Rozo (2005):

El campo de la producción musical local se nos muestra tan complejo como cualquier otro fenómeno social. Esto nos lo demuestra no sólo lo que acontece con la música misma, siendo un conjunto de fenómenos sonoros concretos, sino lo que ocurre alrededor de los mismos. (p.148)

Por tanto, la vida y las experiencias que transcurren alrededor de los artistas tiñen las composiciones musicales. Al igual que en El Alto, el tema de la libertad, resistencia y fuerza cobran fuerza en dos de los ocho álbumes identificados.

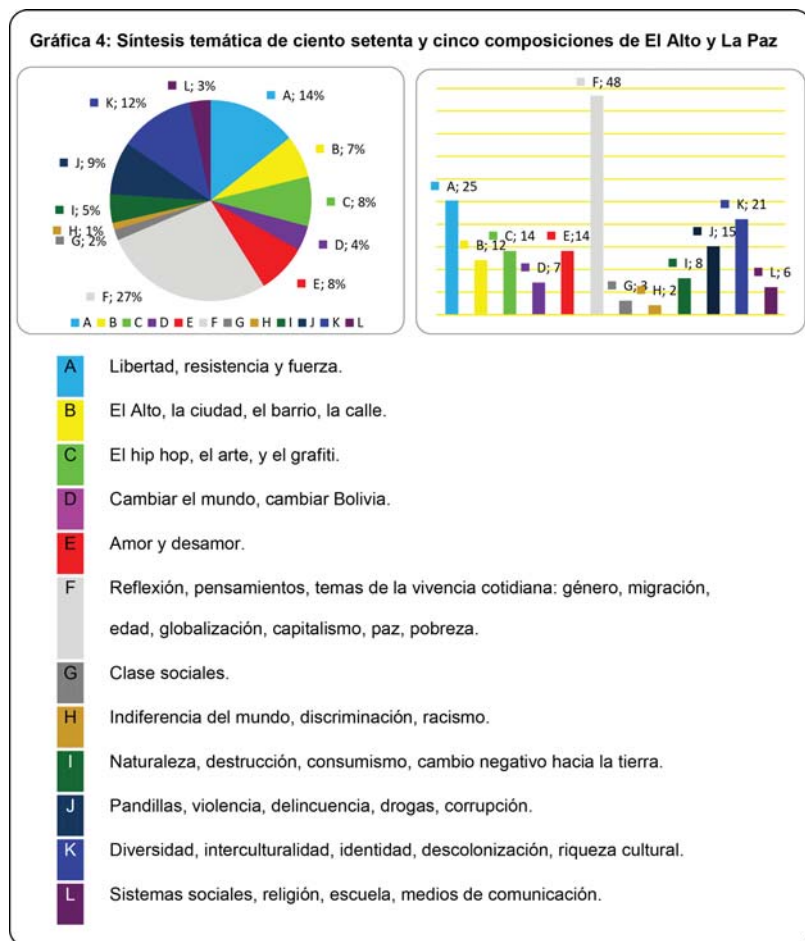
Gráfica 3: Síntesis de los diecinueve álbumes



- A** Libertad, resistencia, insurrecciones, fuerza.
- B** El Alto, la ciudad, el barrio, la calle.
- C** El hip hop, el arte, y el grafiti.
- E** Amor y desamor.
- F** Reflexión, pensamiento, temas de la vivencia cotidiana.
- I** Naturaleza, destrucción, consumismo, cambio negativo hacia la tierra.
- K** Diversidad, interculturalidad, descolonización, riqueza cultural.

La tabla síntesis permite identificar el mayor peso otorgado a los temas de libertad, resistencia, insurrecciones y fuerza por los/as jóvenes hiphoperos/as, que llevan estas propuestas de lucha para generar la libertad y el cambio social, buscando acortar las brechas de desigualdad existentes. El contexto donde transcurrió y transcurre la vida de estos/as jóvenes permite valorar los escenarios del barrio y la calle de las ciudades de El Alto y La Paz, lugares donde se tejen recuerdos, historias, penas y alegrías que marcan las composiciones. El reconocimiento del hip hop y el grafiti como expresiones que construyen el mundo identitario de estos/as jóvenes desde su práctica artística. Así también las vivencias cotidianas, la relación del ser humano con la naturaleza cobran sentido en estos álbumes. En menor escala se encuentran los temas que abordan el amor y el desamor y la diversidad e interculturalidad, esto en relación con toda la muestra de los títulos de los álbumes analizados,

claro que esto cambia cuando analizamos las temáticas y contenidos de las composiciones en la Gráfica 4. Sólo se presentará el análisis de las tres categorías más relevantes para no dispersar la atención de los resultados.



Esta gráfica arroja datos importantes a ser analizados, ya que aquí la materia prima de composición son las experiencias de los/as hiphoperos/as que abordan diferentes temas como: el género, la migración, la edad, la globalización, el capitalismo, la paz y la pobreza. De esta manera, la composición se convierte en el vehículo para retratar sus vivencias, pero también es mucho más, como lo señalan estas palabras:

La música para ellos no es simplemente un recurso para expresar ideas, sentimientos sino es una forma de vivir y de percibir las cosas. La música en sí misma es sonido (ritmo y melodía), letra, territorio y es generacional, por tanto, orienta la manera de pensar y actuar; interpela al joven y lo ubica en una identidad colectiva, cultural y social. Así la música puede representar, simbolizar la vinculación y el reconocimiento grupal. (Mollericona, 2007, p.40)⁴

Los temas de libertad, resistencia y la fuerza muestran la importancia conferida por los/as hiphoperos/as a la lucha para lograr mejores condiciones de vida para aquellos grupos que sufren la marginación social, política, económica, cultural y educativa ya que:

Generalmente, la juventud es más sensible frente a los problemas sociales, políticos y económicos; es en esa medida, que los temas “sensibles” como la discriminación racial, la exclusión social y generacional, son abordados por los *hoppers*. A través de la música, los rappers asumen actitudes personales irónicas en la denuncia. (Mollericona, 2007, p.22)

Finalmente, los temas que hablan de diversidad, interculturalidad, identidad, descolonización y riqueza cultural, muestran la influencia del contexto de revalorización cultural de los últimos años, ya que: “En ese sentido, los jóvenes inmersos en el hip-hop enarbolan esa reafirmación de lo étnico, socialmente «desvalorado». En ese proceso de reafirmación cultural, lo indígena es el horizonte a ser replanteado” (Mollericona, 2007, p.9). También se considera que desde el abordaje temático de las categorías analizadas los/as hiphoperos/as realizan una práctica cultural politizada al cuestionar y denunciar a la sociedad en su conjunto, orientando su práctica a la reflexión, la toma de consciencia y el cambio social, ya que: “Los *rappers* participan en la política informal, en virtud de la posición ideológica y cultural que tienen acerca de la política”⁵ (Mollericona, 2007, p.28).

⁴ Complementando las palabras presentadas tenemos que: “Para el hopper, el hip hop refleja la realidad fáctica que muchas veces es invisibilizada por el individualismo contemporáneo. En esa medida, las líricas se presentan como una de las formas –directas e indirectas–, de exteriorizar los aspectos de la vida cotidiana de la población o del propio *hiphoper*. La música *rap* es la forma más directa de difusión del mensaje, denuncia o demanda” (Mollericona, 2007, p.22).

⁵ Para complementar lo expuesto se afirma que: “El fenómeno de despolitización

RESULTADOS SOBRE CIUDADANÍA ARTÍSTICO CULTURAL

RAPTIVISMO: LA CIUDADANÍA DESDE EL MOVIMIENTO HIP HOP

Si bien la relación del Estado con la sociedad se traduce toda vía desde sus marcos legales como el derecho del voto, esta visión debe ser superada hacia una práctica y ejercicio “activo”. Es en este sentido que las poblaciones juveniles tienen la fuerza y la creatividad para ejercer una participación social importante, entendida esta desde la ampliación de los escenarios de participación como lo señalan las siguientes palabras:

El concepto de ciudadanía implica, en el caso de los jóvenes, el reconocimiento de estos como sujetos de derechos más allá de la existencia de ritos o normativas específicas. La ciudadanía juvenil podría entenderse como la participación de los jóvenes, con sus derechos y deberes ciudadanos, tanto en lo cotidiano como en los espacios de toma de decisiones políticas, aunque en ambos escenarios enfrentan todavía una serie de limitaciones estructurales. (Yapu, 2008, p.65)

En el caso de los grupos juveniles en El Alto y en general, la mayoría de la ciudadanía migrante asentada en esta ciudad nació, como afirma Yapu (2008, citando a Arbona), de la marginalización social y de la exclusión política. Es una población constituida por indígenas relegados en sus derechos ciudadanos. Por tanto, estos grupos juveniles se encuentran luchando por sus demandas legítimas expresadas en su descontento social o político, en las necesidades educativas y laborales plasmadas en las letras que componen, ya que, pese a la existencia de la Ley y los Derechos de la Niñez, Adolescencia y Juventud presentes en la Nueva Constitución Política del Estado (2009), esta no es suficiente: “El Estado y la sociedad garantizarán la protección, promoción y activa participación de los jóvenes y los jóvenes en el desarrollo productivo, político, social, económico y cultural, sin discriminación alguna, de acuerdo con la ley” (Artículo 59-V, p.31). De esta manera, lo estipulado por la Ley no cubre las expectativas de estos grupos juveniles, al no existir

juvenil está relacionado con una respuesta al sentido que los jóvenes no encuentran en la política formal. Esta forma de hacer política, enmarcada en la cultura, es resignificada por los *biphoppers* que optan por agregarse en un grupo o tribu juvenil que denominan “colectivo hip-hop”. (Mollericon, 2007, p.29)

políticas claras y concretas que les permitan plasmar la diversidad de sus expresiones y propuestas alternativas.

Los/as hiphoperos/as ejercen su derecho ciudadano y ciudadana a través de la toma de espacios⁶ para la difusión de sus propuestas artístico-culturales convertidas en estrategias de participación ciudadana y de visibilización social a través de sus actuaciones musicales. Por otro lado, los/as jóvenes se han caracterizado por generar los elementos de cambio y movimiento, ya que son los sujetos que se han atrevido a cuestionar, criticar y proponer desde su campo de acción alternativas de relacionamiento social que promuevan la reflexión, la interacción y el conocimiento de sus realidades, vivencias, anhelos, preocupaciones dolores y alegrías. De esta manera,

la ciudadanía cultural se define en la articulación del derecho a la organización, el derecho a la expresión y el derecho a la participación, a partir de las pertenencias y anclajes culturales: el género, la etnia o adscripciones identitarias, entre otras; incorporando, en el sentido de Marshall: la dimensión civil, la dimensión política y la dimensión social. (Mollericona, 2007, p.8)

Como señala Tapia (2006): “Tenemos que pasar a componer un régimen constitucional que esté compuesto por elementos normativos o derechos provenientes de diferentes matrices culturales” (p.38). Sin embargo, para que la ciudadanía cultural permita expresar los anclajes de los que habla Mollericona, esta debe generar la construcción de espacios de cultura pública sin restricciones. Ya que: “La cultura pública, para ser legítima no puede pues basarse en la imposición cultural. Debe ser fruto de un diálogo intercultural. Pero para que haya diálogo intercultural hay que empezar por crear las condiciones que lo hagan posible” (Tubino, 2009, p.9). Para posibilitar el diálogo es necesario que las diferencias identitarias de orden cultural, social, económico, político, educativo, artístico, encuentren en la estructura del tejido social el espacio propicio para ser potenciadas y desarrolladas

⁶ La calle es el contexto donde se promueve y reafirma el hip-hop, pero, además, donde toma esencia y sentido de apropiación, representación y actuación, por eso mucho de los hoppers afirman ser unos “poetas callejeros”, “caminantes de las calles” o “guerreros callejeros y mensajeros” (Mollericona, 2007, p.15).

sin límites. De lo que se habla es del “reconocimiento social” demandado por los/as jóvenes a través del ejercicio de una ciudadanía cultural mediada por la participación artística musical. Como señala Reguillo (2010):

Se debate ya una cuarta dimensión de la ciudadanía, “la cultural” (Rosaldo, 1992), dimensión que se ha hecho visible en las luchas políticas de minorías y excluidos de los circuitos dominantes, en las que el reconocimiento de la pertenencia a una comunidad específica, con los derechos y obligaciones que de ello se derivan, es la demanda central a la que se integran las otras dimensiones, sin anularlas ni contradecirlas. (p.159)

De esta manera, para los/as hiphoperos/as su accionar cultural, sus anclajes identitarios se encuentran enraizados en la cultura hip hop, desarrollando la dimensión ciudadana artística musical a través de sus composiciones y su puesta en escena. A partir de su identificación artística cultural es que los/as jóvenes buscan el encuentro y el relacionamiento intercultural con otros grupos de la sociedad. El carácter subalterno de exclusión y marginación social y de invisibilización ha hecho que estos/estas jóvenes busquen ejercer su derecho de participación ciudadana a través de los intersticios y resquicios que permite la práctica artística cultural.



Comunidad 3600. Feria dominical. El Prado. La Paz. **Foto:** Verónica Stella Tejerina Vargas.

El rap como instrumento expresivo de los/as jóvenes hiphoperos/as a través de sus composiciones, permite ejercer el “raptivismo”, es decir, generar el activismo social desde el rap. Aquí el contenido de las letras está cargado de una intencionalidad para incidir socialmente a través de la reflexión, la crítica, la denuncia, la sugerencia que estos/estas jóvenes plasman en sus creaciones musicales. Es desde el “raptivismo” que los/as hiphoperos/as participan socialmente, se hacen visibles con propuestas y mensajes a través de sus palabras y voces empleando la acción artística cultural, donde se identifica un “rol mesiánico” con el cual se tiene una responsabilidad social para el despertar de las consciencias de las generaciones más jóvenes. Se considera que se puede ejemplificar el rol social de construcción de la realidad (Berger y Luckmann, 1968) por parte de los/as hiphoperos/as con la metáfora de un “rompecabezas” (Tejerina, 2014), donde cada pieza se constituye en una parte importante para entender la imagen global a ser construida. Por tanto, estos/as artistas, al estar ubicados en un espacio social particular, al tener vivencias y reflexiones desde sus espacios de acción, brindan una mirada de una o varias partes de la cartografía social de la realidad. Asimismo, regresando a la imagen del rompecabezas, es importante identificar las articulaciones entre las piezas, que se hallan interconectadas complementariamente dentro del todo, esto retomado en las relaciones e interacciones que tienen los/as hiphoperos/as con otras partes del contexto social.

Por otro lado, la ciudadanía intercultural implica el libre ejercicio participativo de los miembros de la sociedad sin discriminación de clase, raza, género o edad, esta promueve la diversidad de expresiones ciudadanas, no la homogeneización, suscita la participación activa en las estructuras sociales en libertad de prácticas de expresión, las siguientes palabras complementan lo expresado:

La interculturalidad de una ciudadanía implica la organización de una comunidad política en la que concilien los derechos individuales universales con los derechos colectivos [...] y en la que todos puedan interactuar en la esfera pública sin ser discriminados por su origen cultural y, así,

puedan participar de los beneficios políticos, económicos y culturales. (Alfaro citado en Tubino y Ansión, 2008, p.19)

Por tanto, se concibe que la dimensión de la ciudadanía intercultural desde el movimiento hip hop permite la participación y ejercicio de los/as hiphoperos/as en condiciones de no discriminación a través de la puesta en escena de sus composiciones musicales, no direccionadas. Se interpreta que en el marco de una ciudadanía intercultural la diversidad de expresiones y participaciones ciudadanas y culturales del movimiento hip hop son un elemento enriquecedor que rompe las lógicas de comportamiento y accionar homogéneas y centralistas hacia las culturas dominantes, prácticas que caracterizaron el rechazo de la diversidad históricamente. Aquí los conceptos de ciudadanía cultural e interculturalidad van de la mano, no se contraponen, ya que es a partir de la identificación identitaria artístico-cultural de los/as jóvenes hiphoperos/as que se da el relacionamiento y la práctica ciudadana intercultural, que se orienta a la construcción social que posibilite la participación de la diferencia y la diversidad sin exclusión, discriminación o marginación.

Por consiguiente, en el desarrollo de este trabajo se apuesta por la identificación de la ciudadanía intercultural expresada en las prácticas culturales de los/as hiphoperos/as, prácticas que a través de lo artístico engloban el sentir, el pensar, la vivencia, las contradicciones y el relacionamiento intercultural dentro de los espacios de interacción de los mismos, prácticas que se transforman en “movimiento” y “actividad”, y el siguiente testimonio clarifica lo expuesto: “De ahí parte el hip-hop, no crea ciudadanía diciendo que yo soy el más capo, el más cabrón, en cambio sí habla de las cosas que te pasa, por ejemplo: que en mi casa se ha acabado el pan, que en mi barrio no tenemos las calles asfaltadas, no hay parques, y así, si un cuate escucha esto se va a identificar porque en su barrio puede que no hayan calles asfaltadas, puede que no hayan parques, entonces tienes que hablar de cosas que realmente pasan en la realidad y yo hablo de las cosas que a mí me pasan en la realidad, y tal vez mucha gente

se identifica con estas cosas que a mí también me pasan” (MC. Graffo, comunicación personal, El Alto, 18 de octubre del 2011).⁷

En el ejercicio de una ciudadanía artístico-cultural, se han identificado desde el movimiento hip hop las siguientes características:

- (a) Una reapropiación o una re-significación cultural, desde los aportes de la “Metáfora de lo anfibio” (Sanjinés, 2012, p.50) o las culturas híbridas de García Canclini (2001) o el abigarramiento cultural, contradicciones y continuidades, mencionadas por Rodríguez (2006, p.114).
- (b) Capacidad de repensarse desde otra matriz cultural, entendiendo la cultura como telaraña de significados (Geertz citado en Giménez, 1999), o a la reestructuración del sentido que habla García Canclini (2002, p.71).
- (c) Trascender la mirada cultural dicotómica entre lo indígena y no indígena, entre lo urbano y lo rural, entre lo propio y lo ajeno, gracias a la historia de vida de los/as artistas y los contenidos de sus composiciones musicales.
- (d) Se da una refuncionalización a través de una ciudadanía digital que, por medio de los recursos tecnológicos, se lleva hacia una globalización contrahegemónica-contra-cultural (Santos, 2008, p.200) mediante los contenidos de las letras. Lo que lo hace contrahegemónico es el lugar desde donde se enuncian estos discursos, precisamente desde los grupos subalternos que tienen una mirada y vivencia distinta frente a los grupos hegemónicos de poder económico, político, social, educativo y cultural.

⁷ “Un ciudadano real es el que critica, el que se preocupa por el otro, ciudadano no son las normas” (MC. Yito, comunicación personal, La Paz, 25 de enero del 2012). De esta manera, se considera que desde un tipo de “ciudadanía cultural y artística” los/as hipoperos/as logran, desde el lugar social que ocupan, construir una porción importante de “realidad”, es decir, que desde su experiencia pueden ayudar a entender estos espacios sociales complejos. Este accionar también puede ser considerado como otra forma de hacer política, desde la cual se rompen las prácticas tradicionales de ejercicio ciudadano político ya que, como señala MC. Alberto Café: “Todo lo que haces en la vida es política, se relaciona al ejercicio del poder, si tienes chica, en tu trabajo con los que te relacionas, con los cuates” (MC. Alberto Café, comunicación personal, La Paz, 13 de noviembre del 2011).

RESULTADOS SOBRE INTERCULTURALIDAD
LA INTERCULTURALIDAD DESDE LAS PRÁCTICAS
DE LOS/AS HIPHOPEROS/AS

El relacionamiento entre personas pone en juego situaciones de choque o encuentro; este relacionamiento no siempre es pacífico, ya que en muchos de los casos el contacto, la interacción, el conocimiento y re-conocimiento social implica el conflicto y los problemas que se generan en los entramados sociales, más allá de las situaciones pacíficas y armoniosas que se busca como “ideal”. Con relacionamiento intercultural nos referimos a actitudes no violentas frente al/a la “otro/a” o a las y los “otros/as”, las cuales tengan por base el respeto, la empatía, la no discriminación, el interés y la convivencia. Sin embargo, para llegar a este tipo de contacto no se descarta la presencia del conflicto y del problema al tratarse de grupos complejos y diversos, entendiendo el conflicto como una parte “natural” del relacionamiento y el contacto cotidiano, como asiente Maffesoli (2004, p.205) al señalar que la armonía o el equilibrio pueden ser conflictuales y que esto es sinónimo de “lo vivo”.

También se ha identificado que dentro de las prácticas de relacionamiento de los/as hiphoperos/as se dan ambos niveles: por un lado, el relacionamiento de tipo armónico y el conflictivo en su *dimensión individual*, cuando este relacionamiento se da por parte de una o uno de los(las miembros del movimiento hip hop frente a otro individuo de su mismo grupo, o con el colectivo de otro grupo. Y, por otro lado, en su *dimensión colectiva* cuando el relacionamiento se refiere a los colectivos o grupos establecidos dentro del movimiento hip hop y su contacto con otros grupos o individuos.

Por consiguiente, se han identificado los niveles de interacción de lo:

- **SUPERFICIAL / EXTERNO:** esto implica un tipo de contacto ocasional y momentáneo, en el cual se comparten circunstancialmente reuniones, conciertos o eventos culturales, pero que no se realizan periódicamente, generando un mayor conocimiento por parte de los involucrados.

- **PROFUNDO/ INTERNO:** este tipo de contacto implica un conocimiento a profundidad entre individuos y colectivos, que no es superficial, sino que permite que se generen lazos continuos de hermandad y apoyo a través de la convivencia.

Por otro lado, la dimensión intercultural presentada en este trabajo quiere ampliar la mirada que se ha dado sobre este tema, identificándolo con lo rural y lo indígena, siendo esta dimensión sinónimo de los pueblos indígenas originarios campesinos, sin prestar atención a los procesos de relacionamiento intercultural de grupos que rompen con los estereotipos construidos sobre el tema y que se desplazan por las prácticas migratorias en las zonas urbanas y periféricas de las ciudades. Dadas las características de los/as hiphoperos/as, el concepto que se abordará para analizar el tipo de relacionamiento ejercido por estos actores y actrices trasciende la mirada funcional de este término, como lo señala Viaña:

El uso dominante de este concepto de interculturalidad, en sus viejas y nuevas versiones liberales y monoculturales, no está habilitado ni tiene las condiciones mínimas para dialogar, respetar y construir igualdad real, imposibilidades que derivan de su pertenencia a la matriz de cultura única capitalista que es la que se ha globalizado en el mundo. Por esa falta de posición crítica, sirvió y sirve como cobertura y legitimador para desplegar los proyectos neoliberales de inclusión subordinada de las mayorías indígenas, y de legitimación de los proyectos de supremacía absoluta del mercado e implementación de las “reformas estructurales” y las transformaciones profundas que inició el capital desde fines de los setentas a nivel global. (Viaña, 2008, p.298)

Aquí se concibe la interculturalidad desde una perspectiva más crítica que tome en cuenta las relaciones de poder y la subordinación, que se manifiestan en las relaciones y encuentros sociales, para tal efecto las palabras de Viaña nos son de gran ayuda:

Lo que la interculturalidad en su uso crítico busca hoy es una intervención en paridad entre subalternos y grupos dominantes, componiendo instituciones del mundo liberal capitalista con instituciones que aseguran la apertura de un nuevo tipo de democracia con elementos de democracia directa [...], en fin, abriendo un nuevo tipo de constitucionalismo y de

proceso democrático. Una reinención del Estado y de la llamada democracia. (Viaña, 2008, p.298)

Se tiene también la clara diferencia entre interculturalismo funcional y crítico:

Mientras que en el *interculturalismo funcional* se busca promover el diálogo y la tolerancia sin tocar las causas de la asimetría social y cultural hoy vigentes, en el interculturalismo crítico se busca suprimirlas por métodos políticos no violentos. La asimetría social y la discriminación cultural hacen inviable el diálogo intercultural auténtico. [...] Para hacer real el diálogo hay que empezar por visibilizar las causas del no- diálogo. Y esto pasa necesariamente por un discurso de crítica social [...] un discurso preocupado por explicitar las condiciones [de índole social, económica, política y educativa] para que este diálogo se dé. (Tubino citado en Walsh, 2009, p.203)

Aquí se recata el discurso de crítica social ejercido por los/as hiphoperos/as desde los contenidos de las letras, así como su capacidad por amalgamar e interculturalizar, desde el espectro musical, corrientes culturales diversas. Las siguientes palabras clarifican lo expuesto: “Lo que pasa cuando dices que el hip-hop es mi cultura, cuando esta es la cultura de Estados Unidos, pero lo que pasa es que, y es lo que está pasando en Latinoamérica, agarras y lo unes con tu cultura, lo unes con tus costumbres, lo unes con tu vivencia, ya se vuelve otra cosa, nos adueñamos de una propia cultura, ya se fusiona, ya se interculturaliza y se crea otra cosa, es otra cultura y es propia, cada uno está agarrando el hip hop y viéndole desde su visión de país” (Esdenka Sucho, comunicación personal, La Paz, 5 de octubre del 2011).

Algunas de las características del movimiento hip hop en relación con la dimensión intercultural serían:

(a) Relacionamiento intercultural con base en objetivos comunes y sentimiento de pertenencia, como queda expuesto en el siguiente testimonio:

Pero tú te preguntas: si hay tanta diversidad y múltiples identidades en 3600, ¿por qué no se pelean?, ¿por qué no se machucan entre ellos? Y es porque en ellos trasciende la música, es que la música nos agarra, además también está la amistad, la chupa, el hablar y el encontrarse, cada uno

lo ve diferente; por ahí para uno le une la música, por la ideología, la amistad o quizá nos une que estamos en contra del sistema, o por la cosa que apporto, es que nos une la música a pesar de que hay múltiples identidades. (MC. Yito, comunicación personal, La Paz, 25 de enero del 2012)

Aquí se quiere hacer la diferencia establecida por Domic (2010) entre la interculturalidad “vivida” y la interculturalidad “abstracta”, quien señala:

Así se diferenciará un primer plano que podemos caracterizar de “*ideal*” e “*institucional*”, que se presenta sobre todo en los discursos que emanan de las reformas estatales para la “*modernización*” del aparato estatal y la gestión pública. Y otro plano que denominaremos el de la interculturalidad “vivida”, aquella de la cotidianidad cambiante, contradictoria, que es la que los actores vivencian. (p.552)

(b) Sentimiento de pertenencia en la comunidad emocional. El relacionamiento y la convivencia espontánea con las que se ponen en escena las características identitarias-culturales de cada uno de los/as hiphoperos/as, se presentan dentro de una “comunidad emocional” (Maffesoli, 2004), donde, a su vez, el grupo cumple el rol de una familia afectiva que protege a cada uno de sus miembros.

(c) Aquí se presenta el grupo “homogéneo” y “diferenciado”. Frente a los otros y otras, estas comunidades emocionales pueden experimentar la segregación y la tolerancia, también la repulsión o la atracción como lo señala Maffesoli (2004, p.253). Para ilustrar esto el autor usa la metáfora simmeliana “del puente y de la puerta” –lo que une y lo que separa–, la acentuación de lo espacial, del territorio, hace del hombre relacional una amalgama de apertura y de reserva (Simmel citado en Maffesoli, 2004, p.222).

(d) Ruptura de prejuicios con otros géneros musicales. Desde el movimiento hip hop se están transgrediendo las normas de división de géneros y estilos musicales, concebidos como distintos o contrarios, generando el contacto con otros géneros musicales; esto se debe a la ruptura de prejuicios y barreras imaginarias en relación con lo “otro” diferente, y producto de este cambio de percepción y de actitud, se están llevando a cabo proyectos que fusionan estilos y ritmos distintos, otrora opuestos, el siguiente testimonio nos ayuda a visibilizar lo expuesto:

Yo me llamo Samuel Ibarra, soy vocalista de *heavy metal*, estuve en cuatro bandas antiguas que se han deshecho, tocaba puro metal *underground*,⁸ hace tiempo quería hacer un proyecto musical; me encuentro con DJ. Santi y Herit, íbamos bajo la misma línea indianista katarista, yendo a las reuniones de los kataristas indianistas, nos vemos igual con Alberto Café, y un día me invitan a tocar con ellos con Javier. Yo desde mi punto, como vocalista y como metalero, prácticamente decía: ¡los raperos! ¡nada que ver!..., desde afuera siempre los discriminaba a los raperos como si fueran “*chojchos*”, por la temática pensaba que eran rateros, por los pantalones anchos [...] Mi mundo era otro, y este es otro mundo, toparme con esta pared que es 3600 y conocer el interior de los muchachos es jodido. Yo me he asombrado al escuchar a Alberto Café, yo había escuchado hip hop pero raaara vez, y escuchar el nivel de los chicos ¡es jodido!, y escuchando las letras; ya no habían sido los maleantes, no sólo habían sabido rapear, sino que esto lo han llevado hasta un nivel incluso académico y esto te sorprende y es muy jodido. Para mí es un elogio, esto me está haciendo abrir incluso más que mi mismo metal, porque en mi misma escena la primera vez que yo he cantado con ellos, yo tenía miedo de que me vengán a sacar del escenario y me saquen mi mierda, porque yo tenía que cantar una voz aguda, pero el recibimiento ha sido otra cosa. (S. Ibarra, Comunidad 3600, comunicación personal, La Paz, 29 de octubre de 2011)

(e) Relación de lo local, lo nacional y lo mundial. La misma dinámica artística de los eventos musicales de los/as hiphoperos/as promueve la socialización con personas de diferentes contextos locales, nacionales e internacionales, permitiendo el contacto y aprendizaje mutuo en distintos niveles que van de lo superficial a lo profundo. De esta forma, el accionar de estos/estas jóvenes se desarrolla en un marco amplio de contacto en el que la actitud y la práctica intercultural ayuda al conocimiento de otras personas. También el contexto artístico se presenta como un rico escenario donde se busca la creación, la mezcla de ritmos y contenidos diversos en la construcción de los materiales de los/as hiphoperos/as.

⁸ Lo *underground* tiene una connotación relacionada a lo no comercial, a lo subterráneo, lo oculto, aquello que no es público ni masivo.



MC. Gavilán (Izq.) y Carlos Macusaya (Der.). Wayna Tambo. El Alto.
Foto: Verónica Stella Tejerina.

(f) Uso de lenguas indígenas y extranjeras. Como estrategia de relacionamiento intercultural dentro del movimiento hip hop se emplean el aymara, el quechua o las lenguas extranjeras, como el inglés o el francés, esto para tener un mayor alcance de difusión como lo señalan las siguientes palabras: “Es por eso que es una combinación bien grande de lo que es cultura, idioma, consciencia de multiculturalidad se podría decir, porque tratamos de que a través de los diferentes idiomas llegue a mucha gente y se expanda, para que alguien, si viene un francés, quizá no va a entender todo, pero cuando esté la parte en francés va a entender el mensaje y dirá: ¡qué súper está! o está suave, es para todo tipo de público” (Nación Rap, comunicación personal, La Paz, 18 de mayo del 2012).

RESULTADOS SOBRE EDUCACIÓN. POTENCIAL EDUCATIVO DESDE LA CULTURA HIP HOP

La concepción de la educación formal desde los aportes teóricos que la conciben como: “una construcción social e histórica” (Torres, 1996, p.14), como “aparato Ideológico del Estado” (Althusser, 1971), se cristaliza en las concepciones y experiencias de los/as hiphoperos/as como lo señalan las siguientes palabras: “La

educación es instrucción, moldeamiento, proceso de transformación y subordinación, también domesticación [...] La educación se orienta para que encajes en la sociedad” (M.C. Yito, comunicación personal, La Paz, 25 de enero del 2012).

Por otro lado, la capacidad creativa educativa de narrar, de plasmar la realidad permite transmitir, comunicar, expresar la propia vivencia, el tránsito y participación social para lograr incidir desde el mensaje en los escenarios de contacto de los/as hiphoperos/as, los siguientes testimonios lo confirman:

<p>Es un buen método [educativo], antes no lo sabía, es un género donde tú puedes manifestar todas las cosas, no siempre se habla de amor, tampoco se habla de política, para mí lo que hago es rap, es una forma de ser, es una esencia donde te puedes expresar lo que sientes y lo que haces pero con una proyección más allá, es una gran arma, con los bits, usando no la música extranjera puedes llegar y hacer reflexionar y darle una lucecita y para mí es un gran instrumento de guerra contra el sistema (MC. Gavilán, comunicación personal, La Paz, 4 de noviembre del 2011).</p>	<p>[...] Ahora hay posibilidades infinitas y tenemos que tener una participación consciente individual y colectiva en todos los mecanismos de dirección y producción y ligarla a la idea de la necesidad de la educación técnica e ideológica, lograr la total consciencia de nuestro ser social para lograr romper las cadenas de la enajenación, en esa parte hay que usar la música como instrumento, como arma de difusión educativa (MC. Alberto Café, comunicación personal, La Paz, 11 de noviembre del 2011).</p>
---	---

<p>El arte es como un arma, ¿no? Tú la agarras bien para proteger a tu familia, o bien para hacer daño, o para ir a robar, y es lo mismo. El hip-hop es un arma y lo más rico es que es designado y lo escuchas y hasta los niños pueden cantar las boludeces que digas o, si dices cosas claras, van a entender. Hay niños que repiten por repetir, sin dar significado. Y el hip-hop es así. No te diría: #es un símbolo de reivindicación” o “es el faro para los jóvenes drogadictos que salen...”, ¡no!, es un arma. Bien puedes usarla para construir o para destruir (MC. Graffo, comunicación personal, El Alto, 18 de octubre del 2011).</p>	<p>Lo que quiero es ahora hacer música sobre las historias de nuestra gente; algo que hable de la historia, de Fausto Reynaga, de Túpaj Katari, de todos los que han hecho algo por los indios. Presentarlo en mis letras, como historias, como cuentos, como relatos, porque a mucha gente la verdad es que no nos gusta leer. A ver, dale un libro, no te lo va a leer, pero si escucha en canción se le va a quedar. Por eso, ahora quiero hacer esos proyectos, para rescatar la historia, la memoria de la gente (Mc Gavilán, comunicación personal, La Paz, 18 de mayo del 2012).</p>
---	---

De esta manera, el valor educativo inmerso en las prácticas artístico-culturales de los/as hiphoperos/as está en su capacidad de transmisión, diálogo y comunicación de contenidos de pensamientos, de sentimientos que retratan la realidad y tienen la posibilidad de llegar a los demás valorando la oralidad. Para los/as hiphoperos/as el “rap” es un instrumento que promueve el “raptivismo”, es un arma de difusión educativa porque, al abordar diversos temas, genera la reflexión necesaria para desarrollar el pensamiento crítico frente al sistema y las estructuras sociales, o para rescatar la historia de los pueblos y transmitirla e incidir en la transformación de pensamiento. La música se perfila aquí como herramienta de construcción de contenidos que de manera didáctica se acerca de mejor manera a la realidad, retratándola y posibilitando por medio del análisis de sus contenidos la transformación de prejuicios y estereotipos frente a estas poblaciones, así como el de generar reflexión en torno a varios temas sociales, también promueve el conocimiento de grupos que han sido subalternizados y el acercamiento a la realidad desde la mirada artístico juvenil.

CONCLUSIONES

LA DIMENSIÓN DE CIUDADANÍA ARTÍSTICO-CULTURAL

Desde las concepciones que tienen los/as hiphoperos/as sobre la práctica ciudadana se ha identificado como principal distintivo la ciudadanía “activa” a la que hacen mención por oposición a la ciudadanía “normativa” que se limita a la dimensión de los derechos y las obligaciones. Para estos/estas jóvenes artistas ser ciudadano/a es criticar, participar activamente en la sociedad, preocuparse por los otros y otras. De esta forma ellos y ellas conciben su participación artística como una contribución ciudadana que permite la reflexión, la denuncia y la crítica a las estructuras sociales, políticas, culturales y educativas.

Los/as hiphoperos/as se apropian de su derecho de expresión y participación, es desde el rap que ellos/ellas pueden transmitir sus pensamientos, sentimientos retratando el contexto que habitan, creando “paisajes y lenguajes sonoros” (Roza, 2005, p.763-769) de la realidad, autoidentificándose como “poetas callejeros”, generando reflexión e incidencia en los públicos con los cuales se relacionan estas poblaciones, ejerciendo su derecho ciudadano desde los componentes artístico culturales.

Las composiciones de los/as jóvenes hiphoperos/as cobran valor en tanto y cuanto retratan la construcción social de sus realidades (Berger y Luckmann, 1968), que se constituyen en importantes elementos de análisis para acercarnos a la concepción y sentir de este colectivo juvenil en los temas de ciudadanía, interculturalidad y educación. Aquí lo que interesa es la visibilización de las dimensiones que pueblan la vida de estos/estas artistas; esto se puede identificar con la metáfora del “rompecabezas” (Tejerina, 2014) en la cual cada pieza se constituye en una parte importante para entender la imagen global a ser construida. A través de los resultados identificados en los contenidos de las letras se puede afirmar que estos se relacionan al ejercicio ciudadano, ya que es desde la mirada preocupada por lo que acontece en la realidad que los/as hiphoperos/as levantan sus voces creando una gama de contenidos que reflejan la sociedad, sus problemáticas orientadas a generar reflexión y transformación social.

La participación ciudadana ejercida por estos/estas jóvenes se da en el marco de una ciudadanía artístico cultural/contracultural popular que tiene como pilar el “raptivismo”, término empleado por este colectivo para definir el activismo social, político, cultural y educativo ejercido desde el “rap”, desde las líricas y composiciones que son el instrumento de lucha, como un arma con la que las palabras son empleadas simbólicamente como balas que buscan la destrucción de las injusticias sociales, buscando la incidencia social.

LA DIMENSIÓN INTERCULTURAL DESDE EL MOVIMIENTO HIP HOP

Los/as jóvenes hiphoperos/as, por ser artistas, tienen la posibilidad del “contacto social” a través de su arte, ya que están expuestos a la interacción con diversos públicos. El relacionamiento de estos/estas artistas en diversos escenarios se caracteriza por ser:

En dos dimensiones: en lo “interno” con los mismos miembros de su comunidad artística o en lo “externo” con otros miembros del movimiento hip hop. En este tipo de relacionamiento se dan interacciones que se despliegan por objetivos musicales comunes, además de los lazos afectivos construidos a través de las interacciones dentro y fuera de los eventos, donde la convivencia y la interacción permiten romper estereotipos y prejuicios que genera el desconocimiento de los otros. Por tanto se dan dos niveles de relacionamiento: el profundo-interno y el superficial-externo. El primero permite el encuentro y el conocimiento del/de la “otro/a” de manera duradera, el segundo se da de manera esporádica. El relacionamiento del movimiento hip hop puede ser representado por la metáfora simmeliana del “puente y la puerta” empleado por Maffesoli (2004, p.222). Entablando lazos de encuentro a través del puente que permite el tránsito y el reconocimiento y convivencia o, el de la puerta cerrándose hacia otros grupos o individuos identificados como los “otros” y “otras”. También se ha identificado que hacia el interior del colectivo, en los espacios de encuentro, se desarrollan las particularidades de cada uno de sus miembros, pero que la mirada que se quiere dar hacia los espacios externos es la de un colectivo compacto y homogéneo donde las diferenciaciones se diluyen, esto con fines estratégicos.

Abiertos a conocer e interactuar con personas de diferentes matrices culturales, los/as hiphoperos/as tienen una actitud de interculturalidad positiva en relación con el trato frente a todo tipo de públicos locales, regionales o internacionales, ya que el interés primordial es compartir el trabajo creativo musical propuesto y crear lazos de amistad. Para tal efecto, se refuncionalizan los elementos tecnológicos y se emplea el uso de lenguas extranjeras en el contenido de las letras.

Estos/estas jóvenes diferencian un tipo de interculturalidad “funcional” que es el que mantiene las relaciones de poder y dominación entre los dominados y los dominantes. Este tipo de interculturalidad promueve el diálogo asimétrico. Por otro lado, la interculturalidad desarrollada por el movimiento hip hop es de naturaleza “crítica” con la cual se cuestiona el relacionamiento intercultural funcional, aquí primero se busca luchar contra las relaciones asimétricas de dominación. A través de los lazos afectivos que permiten la interacción y relacionamiento se lleva a cabo una interculturalidad “vvida” por contraste a la interculturalidad abstracta, término empleado por Domic (2010, p.552).

La crítica, el conflicto, la rivalidad y lo contradictorio son elementos presentes en el relacionamiento del movimiento hip hop, ya sea en los niveles internos entre sus miembros o en los niveles externos con otros colectivos y la sociedad.

EL APORTE EDUCATIVO DESDE EL MOVIMIENTO HIP HOP

Desde las concepciones de los/as hiphoperos/as se ha identificado una experiencia negativa en los escenarios de educación formal, donde la norma, la obediencia, la disciplina, el rechazo hacia la diferencia, la desvalorización hacia la dimensión artística son prácticas comunes. Se percibe la escuela y la educación como una forma de “domesticación” hacia el buen comportamiento sin que se promueva la reflexión, la crítica y el pensamiento analítico desde estos escenarios.

La práctica artístico-cultural-musical ciudadana del colectivo hip hop de las ciudades de El Alto y La Paz se caracteriza por tener matices “mesiánicos”, con esto nos referimos al sentimiento de responsabilidad social que estos “poetas callejeros” han asumi-

do para su accionar artístico, retratando la realidad, las injusticias sociales, generando conciencia, reflexión e incidencia en sus públicos.

La riqueza de vivencias de los/as hiphoperos/as, sus características identitarias, sus luchas, sus caídas, sus sueños y fortalezas convierten a este colectivo en un importante transmisor de mensajes y enseñanzas de vida. La “intencionalidad” de estos/estas artistas promueve: la concientización, la reflexión; muchos de ellos y ellas identifican su rap como “consciente”, buscando despertar las conciencias de aquellos/as que escuchan su música. Los/as hiphoperos/as identifican el potencial de incidencia social presente en el hip hop, su potencial educativo, el cual es reconocido desde la rebeldía, el carácter revolucionario, el poder del rap como instrumento de lucha y difusión masiva para generar el pensamiento crítico. Las composiciones de los/as hiphoperos/as denuncian, critican, expresan su pensar y sentir. Esta conciencia social, este “raptivismo” busca contribuir a la transformación social desde su potencial educativo, siendo de gran ayuda para romper estereotipos negativos frente a estas poblaciones y generar reflexión y valoración en relación con las prácticas de ciudadanía, interculturalidad y educación desde el mundo artístico cultural de esto/estas jóvenes hiphoperos/as que afirman: “No somos rebeldes sin causa, somos rebeldes sin pausa”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alarcón, O.I. (2005, Agosto 24-27). Vivir el hip hop. La emergente identidad político-cultural en jóvenes de clase popular en La Paz y El Alto. En *Seminario IV Cultura(s) popular (es). XIX Reunión Anual de Etnología* (pp. 131-148). La Paz, Bolivia: MUSEF/BancoCentral/Viceministerio de Cultura.
- Althusser, L. (1977). *Posiciones*. Barcelona, España: Anagrama.
- Berger, P. y Luckmann, T. (1968). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Flick, U. (2004). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid, España: Morata.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- _____. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo.
- Giménez, G. (1999). *Materiales para una teoría de las identidades sociales*. México: UNAM.

- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. Nueva York, EEUU: Aldine.
- Goetz, J. y LeCompte, M. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Madrid, España: Morata.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades postmodernas*. México: Siglo XXI.
- Maldonado, M.T. (2006). "Se trabajar, me sé ganar" *Autoconcepto y autoestima del niño y de la niña rural en dos escuelas rurales*. La Paz, Bolivia: UMSS/ PROEIB Andes/Plural.
- Mollericona, J. (2007). Jóvenes hiphoppers aymaras en la ciudad de El Alto y sus luchas por una ciudadanía intercultural. *Cuadernos de Investigación*, 3. *Nueva Constitución Política del Estado* (2009, Febrero 7).
- Reguillo, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá, Colombia: Norma.
- Rodríguez, M. (2006). Juventud alteña: Singularidad aymara, globalización y abigarramiento. En *Cultura(s) Popular(es). Reunión Anual de etnología* (T. II, pp. 99-116). La Paz, Bolivia: MUSEF.
- Rozo, B.E. (2005). ¿Qué tiene que ver la producción musical con la construcción de identidades urbanas? En *Cultura(s) Popular(es). Reunión Anual de etnología* (T. II, pp. 147-161). La Paz, Bolivia: MUSEF.
- _____. (2008). Distorsiones del Rock: Lllawar y la música como herramienta política. En *Racismo de ayer y hoy, Bolivia en el contexto mundial. Reunión Anual de etnología* (T. II, pp. 761-776). La Paz, Bolivia: MUSEF.
- Sanjinés, J. (2012). Narrativas de identidad. De la nación mestiza a los recientes desplazamientos de la metáfora social. *Tinkazos*, 36, 37-53.
- Stake, R.E. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Madrid, España: Morata.
- Strauss, A. y Corbin, J. (1990). *Basics of Qualitative Research*. Londres, Inglaterra: Sage.
- Tapia, L. (2006). *La invención del núcleo común. Ciudadanía y gobierno multisocietal*. La Paz, Bolivia: Muela del Diablo.
- Taylor, S.J. y Robert, B. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona, España: Paidós.
- Tejerina, V. (2014). "No somos rebeldes sin causa, somos rebeldes sin pausa". *Raptivismo: construyendo prácticas de ciudadanía artístico-cultural, interculturalidad y educación desde el movimiento hip-hop de El Alto y La Paz*. La Paz, Bolivia: Plural.
- Torres, J. (1996). *El Currículum oculto*. Madrid, España: Morata.
- Tubino, F. (2009). No una sino muchas ciudadanías: una reflexión desde el Perú y América Latina. *Construyendo Nuestra Interculturalidad*, 5(5), 1-13. Recuperado de http://www.interculturalidad.org/numero05/docs/0203Muchas_Ciudadanias-Tubino,Fidel.pdf
- Tubino, F. y Ansión, J. (2008). Introducción. En S. Alfaro *et al.* (Eds.), *Ciudadanía intercultural. Conceptos y pedagogías desde América Latina* (pp. 11-25). Lima, Perú: Fondo Editorial.

- Viaña, J. (2008). Re conceptualizando la interculturalidad. En D. Mora y S. de Alarcón (Coords.), *Investigar y Transformar* (pp. 295-343). La Paz, Bolivia: Ediciones CAB.
- Yapu, M. (2008). *Jóvenes aymaras, sus movimientos, demandas y políticas públicas*. La Paz, Bolivia: PIEB-IBASE.

Fecha de recepción: 16-03-2018 / Fecha de aceptación: 26-04-2018.



VERÓNICA STELLA TEJERINA VARGAS es magíster de la Maestría en Educación Intercultural Bilingüe (EIB), del Programa de Formación en Educación Intercultural Bilingüe para los Países Andinos (PROEIB), en la ciudad de Cochabamba (2013). Es licenciada en Lingüística Aplicada a la enseñanza de lenguas de la Universidad Mayor de San Simón (UMSS) (2006). Diplomada en los temas de Ciudadanías Interculturales del PIEB (Fundación para la Investigación Estratégica en Bolivia) (2009) e Interculturalidad y Descolonización del IICAB (Instituto Internacional de Integración del Convenio Andrés Bello) (2010), ambos en las ciudades de La Paz, en Bolivia.

ANEXOS

I. POBLACIÓN CONTACTADA



Comunidad *Underzone* 3600. La Paz. Foro: Verónica Stella Tejerina Vargas.



MC. Fado. Alto Lima Rima. El Alto. Foro: Verónica Stella Tejerina Vargas.



MC. Ame Amelie. La Paz. Foto: Verónica Stella Tejerina Vargas.



Nación Rap. El Alto. Foto: Xavier Tito Meneses.



Comunidad 3600. Samuel Ibarra. La Paz. Foto: Verónica Stella Tejerina.



MC. Graffo. El Alto. Foto: Verónica Stella Tejerina Vargas.

2. MATERIALES IDENTIFICADOS



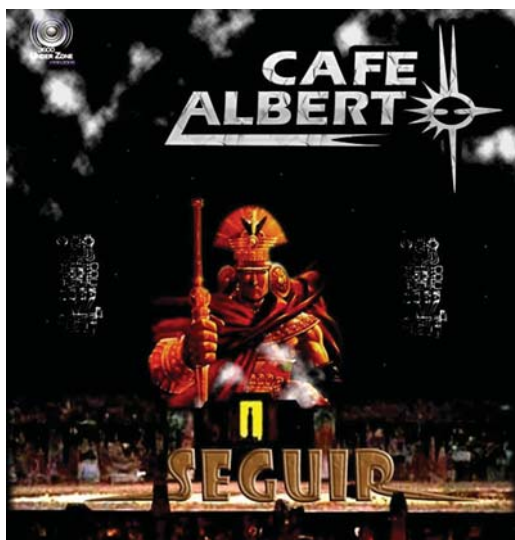
Álbum *La palabra es un arma*.
Grupo: Nación Rap, Ciudad: El Alto.



Álbum *Repertorio*.
Intérprete: MC. Gavilán. Ciudad: La Paz.



Álbum *Uno más*.
Intérprete: MC. Alberto Café. Ciudad:
La Paz.



Álbum *Seguir*. Intérprete: MC. Alberto Café. La Paz.