



Bulletin de l'Institut français d'études andines
ISSN: 0303-7495
secretariat@ifea.org.pe
Institut Français d'Études Andines
Organismo Internacional

Pillai, Shanti

Hip-Hop Guayaquil: culturas viajeras e identidades locales
Bulletin de l'Institut français d'études andines, vol. 28, núm. 3, 1999
Institut Français d'Études Andines
Lima, Organismo Internacional

Available in: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12628313>

- ▶ How to cite
- ▶ Complete issue
- ▶ More information about this article
- ▶ Journal's homepage in redalyc.org

HIP-HOP GUAYAQUIL: CULTURAS VIAJERAS E IDENTIDADES LOCALES

*Shanti PILLAI **

Resumen

El hip-hop es un género de música contemporánea caracterizado por la orquestación de líricas que son rapeadas, superposición de fragmentos de música grabada en el pasado por diferentes artistas, e instrumentación electrónica, todo ello sobre ritmos de bajo regulares y constantes. Como un tipo de música acompañado por sus propias formas de danza y moda, el hip-hop es producto del viaje y la transformación de una variedad de ideologías políticas de la comunidad negra que se constituyen a sí mismas en relaciones cambiantes entre sí y en relación a las culturas dominantes contra las cuales luchan cotidianamente. El hip-hop está ligado, en su contexto originario, a políticas de identidad defendidas por jóvenes negros. Lo que interesa explorar en este artículo es el papel del hip-hop en la formulación de una identidad entre jóvenes mestizos y negros de sectores populares en Guayaquil. Este estudio de caso ilustra la necesidad de considerar en el análisis a las dimensiones políticas de los procesos de traducción de lo global en lo local.

Palabras claves: *Juventud, hip-hop, música, mestizos, negros, Guayaquil, identidad urbana*

HIP-HOP GUAYAQUIL: CULTURES ITINÉRANTES ET IDENTITÉS LOCALES

Résumé

Le hip-hop est un style de musique contemporaine caractérisé par une orchestration d'œuvres lyriques rapées, la superposition de morceaux de musique enregistrés dans le passé par différents artistes, et une instrumentation électronique, tout cela sur des rythmes de basse réguliers et constants. Le hip-hop, musique accompagnée de ses propres danses et de sa mode, est le produit du déplacement et de la transformation d'une variété d'idéologies politiques de la communauté noire qui se constituent à partir de relations qui se modifient entre elles, et en relation avec les cultures dominantes contre lesquelles elles luttent quotidiennement. À l'origine, le hip-hop est lié à des mouvements d'identité de jeunes noirs. Dans cet article, il est intéressant d'étudier le rôle du hip-hop dans la formulation d'une identité entre jeunes métisses et noirs des secteurs populaires de Guayaquil. Cet exemple illustre la nécessité d'inclure dans l'analyse les dimensions politiques des processus de traduction du global au niveau local.

Mots clés : *Jeunesse, hip-hop, musique, métisses, noirs, Guayaquil, identité urbaine*

* Department of Performance Studies. Tisch School of the Arts, New York University - 721 Broadway, 6th floor, New York, NY 10003, USA. E-mail: 249891@newschool.edu

HIP-HOP GUAYAQUIL: TRAVELING CULTURES AND LOCAL IDENTITIES

Abstract

This paper addresses how people selectively interpret images and sounds which circulate through the global media, investing politically-charged forms of popular culture with new, locally significant political meanings. Hip-hop is a genre of contemporary music characterized by the orchestration of rapped lyrics, fragments of music recorded in the past by other artists, and electronic instrumentation, all superimposed over a regular and steady beat. As a kind of music, accompanied by its own forms of dance and fashion, hip-hop is the product of the travel and transformation of a variety of black political ideologies, constituted in changing relations with one another and with the dominant cultures against which they struggle. Hip-hop, in its context of origin is linked to politics of identity defended by black youth. In this essay I explore the role that hip-hop plays in the formulation of an identity on the part of black and mestizo youth from the popular sectors of Guayaquil, Ecuador. This ethnographic case study illustrates the need to consider the political dimensions of the processes of translation between the global and the local.

Key words: *Youth, hip-hop, music, mestizos, blacks, Guayaquil, urban identity.*

Es domingo por la tarde en Guayaquil. En la esquina de Pedro Carbo y 9 de Octubre es seguro encontrarlos: grupos de decenas de muchachos entre los 14 y los 18 años de edad, enfundados en la última moda *baggy*, con gorras de baseball en todas las marcas y posiciones correctas, resbalándose acrobáticamente, parándose de manos, y dando trampolines mientras improvisan rutinas de *break dance*. Un par de cuadras hacia el oeste, siguiendo la línea del Boulevard 9 de Octubre, la arteria principal en el corazón de la ciudad, se puede encontrar a cuatro bailarines, quienes sudan una rutina de *Latin house* y *rap* para promover la venta de electrodomésticos. A la vuelta de la esquina, danzarás todo el hip-hop y house que quieras en las matinées para jóvenes, organizadas por el club The Place, uno de los cuatro clubes que constituyen el círculo hip-hopero en el centro de Guayaquil.

Habiendo pasado los últimos años en la ciudad de Nueva York, donde el hip-hop se ha convertido en tan *de jour* que hasta los niños blancos de áreas conservadoras como Long Island están usándolo, escuchándolo y bailándolo, no sorprende constatar que su popularidad se haya extendido al Guayas. Guayaquil, después de todo, parece no perderse un movimiento en su constante mapeo de los fetichismos mercantiles dominantes en Norte América. Para comprobarlo, bastaría visitar el centro comercial Mall del Sol, que puede ser leído como un museo de consumismo yankee contemporáneo. Sin embargo, el hip-hop no es lo mismo que Celine Dion, The Gap, o Baskin & Robins. De hecho, discutir al hip-hop como una mera moda en contextos como el guayaquileño desproblematiza este fenómeno.

El hip-hop es un género de música contemporánea caracterizado por la orquestación de líricas que son rapeadas, el reciclaje y la superposición de fragmentos de música grabada en el pasado por diferentes artistas, todo ello sobre ritmos de bajo regulares y constantes e instrumentación electrónica. Como un tipo de música acompañado por sus propias formas de danza y moda, el hip-hop es producto del viaje y la transformación de una variedad de ideologías políticas de la comunidad negra que se constituyen a sí

mismas en relaciones cambiantes entre sí y en relación a las culturas dominantes contra las cuales luchan cotidianamente. En su contexto originario, el hip-hop está ligado a políticas de identidad defendidas por jóvenes negros. Lo que interesa explorar en este artículo es el papel del hip-hop en la formulación de una identidad entre jóvenes mestizos y negros de sectores populares en Guayaquil. Este estudio de caso ilustra la necesidad de considerar en el análisis a las dimensiones políticas de los procesos de traducción de lo global en lo local, puesto que las preguntas que emergen sobre estas prácticas juveniles se relacionan con condiciones estructurales y también coyunturales de la sociedad guayaquileña contemporánea. La declaratoria del “estado de emergencia” en Guayaquil, al inicio de 1999, puede ser vista como un hecho que ha exacerbado la fragilidad de sectores deprimidos, entre ellos la juventud urbana, frente a políticas represivas. En este contexto, mi argumento central es que el uso selectivo de elementos de la cultura del hip-hop entre jóvenes guayaquileños, ha servido para activar sentidos de identidad que contrarresten las versiones que tanto los medios como el Estado —cuya articulación para el caso guayaquileño es muy estrecha— construyen sobre sectores poblacionales juveniles urbanos, bajo la utilización de estímulos delincuenciales.

1. EL HIP-HOP COMO UNA CULTURA VIAJERA

Mis preguntas sobre las apropiaciones selectivas de hip-hop y sus implicaciones políticas, están motivadas por debates actuales dentro de la antropología y los estudios culturales respecto de los flujos globales de imágenes electrónicas y de los medios, y sobre sus impactos diferenciales en escenarios locales. A un extremo del espectro, se halla la perspectiva del imperialismo cultural, expresada por escolares dedicados a demostrar que la circulación de productos y de imágenes está produciendo una acelerada McDonalización del mundo, proceso según el cual particularidades locales son abolidas por formas mercantiles homogeneizantes. Al otro extremo del debate, se hallan aquellos escolares que optan por sortear las tremendas desigualdades políticas y económicas que concurren con la globalización, prefiriendo, en su lugar, celebrar las posibilidades de la formación de una “aldea global” (McLuhan & Fiore, 1968), o de una hibridez democratizante.

Entre el abanico que abre estas perspectivas opuestas, quiero localizar mi posición: el proceso de consumo de los mensajes transmitidos por los mass media, raramente es un proceso pasivo. Por el contrario, las imágenes y las tecnologías que los producen están más frecuentemente sujetas a una indigenización muy compleja (Iyer, 1988). Al explorar la recepción de las prácticas culturales globales, es importante reconocer que los discursos globales son “polisémicos”, lo que significa que ellos pueden generar múltiples y diversos significados (Fiske, 1987). Existe evidencia creciente de que el consumo de los mass media en el mundo frecuentemente provoca resistencia, ironía, selectividad y, en general, que tal consumo activa formas de agencia (Appadurai, 1996). Por lo tanto, cómo este proceso ocurre y con qué resultados dentro de contextos particulares, es un área fructífera para la interrogación académica (Clifford, 1997). Me interesa particularmente lo que ocurre cuando imágenes y sonidos que se hallan cargados con ciertos significados políticos/raciales en sus sitios de origen, empiezan a circular en contextos culturales diferentes. Por lo tanto, estudiar el hip-hop en

Guayaquil requiere, primero, pensar sobre cómo la política de la música y el estilo negros es reinterpretada por fuera de las geografías culturales que normalmente se asocian como pertenecientes a la diáspora africana y, segundo, extender la reflexión a sectores mestizos de la población para evitar cierta tendencia a esencializar estos procesos.

2. JUVENTUD E IDENTIDAD

La intersección de lo global y lo local en la cultura popular es un aspecto que adquiere creciente importancia en cómo la gente joven se define a sí misma. Este artículo toma como punto de partida que la juventud no intenta una mera emulación de roles o modelos, versión popularizada por los medios y también por académicos convencidos de la pasividad de las masas. La gente joven no es víctima de la comercialización; más bien estos sectores son actores en un proceso complejo en el que importan, adoptan y adaptan estilos desarrollados transnacionalmente y, al procesarlos, les otorgan significados nuevos, localmente relevantes (Valentine *et al.*, 1998). La gente joven está, por lo tanto, involucrada en una formulación creativa de su propia identidad, proceso que, a su vez, siempre tiene lugar en contextos estructurales más amplios. Tal identidad sirve tanto para afirmar la relación que la juventud sostiene con la sociedad más amplia, como para definirla como una generación diferente, con distintas preocupaciones y con una relación particular frente a las fuerzas dominantes. El proceso a través del cual esta identidad se produce puede ser contradictorio, como en este estudio de caso, lo cual revela la complejidad del diálogo que sostiene la juventud con fuerzas globales y también las diferencias existentes entre jóvenes de una misma generación e inclusive en una misma ciudad.

Explorar el rol que la cultura popular juega en los esfuerzos de la gente, para definirse a sí mismos y también definir su sentido de comunidad, implica retrabajar cuestiones de identidad. Mientras la identidad es frecuentemente retratada como una esencia estable, un número creciente de académicos han cambiado su foco de atención hacia los procesos a través de los cuales las identidades son creadas, representadas y vigiladas. En este sentido, identidad, que tiene el status ontológico de un sustantivo, se comporta como un verbo. Stuart Hall argumenta por un tratamiento de la identidad como “una actividad estratégica y posicional”, esto quiere decir que la identidad no concierne a “una unidad naturalmente constituida”, sino que se refiere al proceso de “marcar las diferencias y la exclusión” (1996: 5). La identidad es siempre una actividad relacional a través de la cual la gente establece no solamente quiénes son, sino también quiénes no son con referencia a otros. Consecuentemente, la identidad está siempre implicada con relaciones de poder y sujeta a contestación y negociación. Desde esta perspectiva, en este artículo intento plantear una serie de preguntas sobre el papel del hip-hop en la generación de una identidad juvenil en Guayaquil, tal como ésta se constituye en respuesta a políticas estatales.

3. CONTEXTO HISTÓRICO DEL HIP-HOP

Como punto de partida, es importante precisar que una forma cultural posee siempre una historia política. El consumo y la producción responden a respuestas a circunstancias históricas. Estos procesos pueden ser políticos en su propia naturaleza, localizando a los actores en posiciones estratégicas con respecto a las fuerzas hegemónicas.

El uso del hip-hop entre la juventud de Guayaquil es corolario de un fenómeno mucho más amplio, cual es el de la historia política de la música, la danza y el estilo negros. La importancia de las formas expresivas negras se deriva en gran parte de una opresión que negó brutalmente al lenguaje como medio de expresión. La cultura del esclavismo dejó una legacía para la codificación de la resistencia política y la expresión de comunidad en formas que pueden ser, y de hecho han sido, invisibles o no percibidas para otros, siendo ejemplos clásicos géneros de música tales como los coros de los escuadrones de trabajo en la plantación, el gospel cantado en la iglesia y el blues, entre otros. Tal como Paul Gilroy argumenta, las formas expresivas negras, incluyendo la música, la moda y la danza, contribuyeron a un movimiento dinámico que requería de ellas el cubrirse de cierta impermeabilidad o, por lo menos, de ocultar su naturaleza política como una precondition necesaria para ser efectivas (1987: 160).

Esta política expresiva es comunicada a través tanto del contenido de la música como de las formas subversivas bajo las cuales la música es producida y consumida. En el caso del hip-hop se destaca, por ejemplo, su negligencia frente a lo sagrado de las mercancías y a su realización final en el mercado, tal como es evidenciado por el desplazamiento de etiquetas disqueras al ser mezcladas por DJs, la mezcla libre y espontánea de piezas pregrabadas, y el énfasis en el consumo colectivo de la música. Estos son algunos ejemplos de cómo formas expresivas negras elaboran, en su propio proceso de producción, una crítica al capitalismo que puede estar ora acorde ora en desacuerdo con cualquier contenido político de las imágenes y de las líricas por sí mismas. La política que inspira a la música negra es variada, dada la inexistencia de una respuesta negra universal y la imposibilidad de construir un sentido de comunidad basado en concepciones simplistas o esencialismos raciales. Por ejemplo, mientras hay una tradición de artistas e intelectuales seguidores de una "africanidad" estereotípica, otros pregona un acogimiento del capitalismo y de su ostentoso consumismo. Los artistas de hip-hop calzan en ambas posiciones, y en muchos lugares entre estas dos opciones.

Los antecedentes del hip-hop pueden trazarse en Inglaterra, durante los setentas. Inmigrantes jamaicanos empezaron a jugar con piezas grabadas por compañías extranjeras de discos en aparatos de sonido instalados en patios de escuelas y centros comunitarios (1). Estas técnicas de *sampling* (extraer muestras y combinarlas aleatoriamente) fueron adaptadas por la subcultura de baile en el sector sur del Bronx, asentamiento negro y latino por excelencia en Nueva York, a partir del trabajo pionero de un DJ inmigrante de Jamaica, conocido como Kool DJ Herc, a mediados de los setentas. Es en Nueva York donde el hip-hop creció hasta adquirir su madurez, acompañado gradualmente por un rango de prácticas, incluyendo *scratch-mixing*, *break dancing*, *rapping*, y *graffiti*. Cabe mencionar también las significativas contribuciones que los DJs puertorriqueños del Bronx han tenido desde los orígenes del movimiento al promocionar este arte tanto en las comunidades negras cuantos latinas (2).

(1) A diferencia de las Islas del Caribe y los Estados Unidos, en una buena parte del periodo post II guerra mundial, los negros en Inglaterra no tenían medios para producir música negra, o para su distribución independiente. Además, la radio BBC no tenía interés en promocionar música negra (Gilroy, 1987).

(2) Los puertorriqueños han ocupado lugares claves en la diseminación del hip-hop y el rap también a través de América Latina. Para una discusión del rol de este sector, véase Allen & Wilcken, 1998.

Desde su inserción en los Estados Unidos, el rap y luego el hip-hop encontraron un amplio criticismo debido a su promoción de una masculinidad heterosexual violenta. Este punto ha sido frecuentemente activado por políticos y medios, quienes insisten en relacionar imágenes de hombres negros con acusaciones de violaciones, abuso sexual y violencia doméstica, retratando a estos fenómenos como si fueran propios y hasta únicos de la comunidad negra (McDowell, 1997). Por otro lado, algunos activistas negros han procurado defender al rap en contra de la doble moral convenida por la cultura dominante. Un ejemplo de esta posición es la del respetado intelectual Henry Louis Gates Jr., respecto de un evento muy publicitado, el juicio sobre censura contra el grupo de rap *2 Live Crew* en Florida. Gates argumentaría que las letras de su música nacen de una forma de tradición oral, particular a la comunidad negra, que cumple una parte importante y legítima en la articulación de una tradición literaria propia (Crenshaw, 1993). Finalmente, muchas feministas negras, sin embargo, argumentan que el reconocimiento de los orígenes culturales del rap y su posición crítica contra el racismo institucionalizado no contesta la alarmante cuestión de si tales prácticas son opresivas para las mujeres y otros sectores dentro de la propia comunidad negra (3).

El papel original del hip-hop como un comentario sobre la violencia, la desesperación y la desesperanza de los afroamericanos en los Estados Unidos está cambiando últimamente. El hip-hop es actualmente una industria multi-millonaria. Ha sido tan cobijada por el sistema que noticias sobre este género son regularmente cubiertas por revistas conservadoras y orientadas a una población blanca como, por ejemplo, *Rolling Stone*. Los años recientes han sido testigos de una proliferación de publicaciones de hip-hop, web-sites, productores y diseñadores de moda. Entre los últimos, por ejemplo, se encuentra Tommy Hilfiger, la primera transnacional de la moda en contratar diseñadores negros desconocidos para producir un *look* que, en los ojos de la cultura dominante, ha llegado a definir "lo casual" para una generación de jóvenes urbanos norteamericanos. Estos procesos de coaptación industrial tienden a robar al estilo hip-hopero parte de su intencionalidad política. Por ejemplo, en las imágenes de la publicidad y de los videos musicales, objetos y prácticas corporales originalmente utilizadas con la intención de llamar la atención por sí mismos a través de dobles significados que cuestionaban el orden dominante, se han mercantilizado ahora como cualquier otra forma de moda (4).

Nuevos problemas políticos e identidades han sido creados sobre todo por el gran número de jóvenes blancos que también están escuchando esta música y consumiendo su moda. Algunos blancos han llegado inclusive a adquirir reconocimiento como músicos de hip-hop entre las propias audiencias negras, como, por ejemplo el grupo *House of Pain* y, más recientemente, el artista Eminem. Las respuestas dentro de la comunidad negra a estos procesos es variada. Mientras que unos expresan su soporte o

(3) Para una crítica feminista del rap, véase Crenshaw, 1993. Es importante anotar que mucha de la literatura académica sobre culturas juveniles proviene de una perspectiva masculina (McRobbie, 1993).

(4) Para una discusión más a fondo de las fuentes y los significados del estilo, y su incorporación eventual dentro de la cultura dominante, véase la discusión de Hebdige (1979) sobre el movimiento punk en Inglaterra.

muestran indiferencia, otros usan su música para hablar contra lo que ellos perciben como otro esfuerzo por parte de la cultura dominante para negar a los negros una posición política, inclusive cuando esta misma cultura dominante los premia con la adquisición de éxito financiero.

4. HIP-HOPEROS GUAYAQUEÑOS

Como resultado de la apropiación del hip-hop por parte de la industria, este género es promocionado mundialmente. A través de la circulación de videos musicales y discos compactos, existen ahora muchos frentes de avanzada de la “nación hip-hop”. Guayaquil es uno de ellos. La presencia visible del hip-hop en esta ciudad, particularmente en su centro, convirtió esa área en mi foco etnográfico. Docenas de grupos de jóvenes, la mayoría de ellos mestizos y de clase popular, se visten con las últimas marcas y practican *break-dance* en las calles. Ellos frecuentan cuatro discotecas populares en el centro durante los matinees juveniles que se ofrecen de viernes a domingo. A pesar de su actual popularidad, los clubes, desde afuera, aparecen como viejos y en proceso de decaimiento. La infraestructura dentro de estos clubes es básica: no se ofrecen bebidas alcohólicas y la decoración es relativamente simple. No existen toques adicionales como sistemas de sonido e iluminación sofisticados. Lo que sí se encuentra es un volumen estremoso y baile.

Al explorar la transmisión y la importancia local del hip-hop, el primer aspecto que emerge para el estudio etnográfico, es la dificultad de identificar un movimiento tal como funciona esta cultura juvenil en los Estados Unidos. El hip-hop en Guayaquil es más difuso y apunta a la naturaleza parcial y fragmentaria de la apropiación de los flujos culturales globales. Elementos de esta subcultura son libremente combinados con elementos de otras subculturas o estilos y son sujetos a los mandatos de las condiciones sociales locales, incluyendo patrones de consumo. Por ejemplo, en una discoteca un set de hip-hop va seguido de un set del, así llamado, reggae panameño, house, electrónica, e inclusive salsa, siendo este último el género dominante en esta ciudad. De acuerdo a los jóvenes entrevistados con motivo de esta ponencia, las preferencias sobre música bailable cambian rápidamente, con algunos ritmos y pasos que duran solamente un par de semanas y luego desaparecen del repertorio de movimientos a ser ejecutados públicamente. Mientras que la música de hip-hop es tocada consistentemente en clubes, su popularidad llegó al máximo en 1998 y luego entró en cierto decaimiento, debido principalmente a la dificultad de traducir el ritmo en estilos de baile para parejas, los mismos que son los privilegiados en los clubes.

A su vez, ésta es una de las muchas formas en que la escena del hip-hop se presenta en claro contraste con otra cultura juvenil fácilmente discernible: los rockeros. Los rockeros basan su orgullo en enfocarse exclusivamente alrededor de bandas de rock clásico y *heavy metal*, mientras que, frecuentemente, otros géneros no son tolerados. Muchos rockeros locales están, ellos mismos, envueltos en la producción de música, tal como el número de bandas locales y la frecuencia de sus conciertos lo atestigua. Mientras que Guayaquil ha producido algo de música rap, inclusive con éxito comercial, por ejemplo AU-D, ésta ha sido promovida por la industria dentro de la promoción de géneros “pop” en general. Además, la infraestructura para la promoción de eventos de

hip-hop es harto limitada. La escena del rock, en contraste, tiene un aparataje relativamente sofisticado para la promoción de su música a través de revistas subterráneas, programás radiales, y posters o volantes. Sistemáticamente, los conciertos de rock proveen un nicho para focalizar actividades que refuerzan un sentido de comunidad a través de intercambios personales y de información de bienes y de servicios.

El segundo aspecto digno de ser destacado es que, mayoritariamente, el hip-hop que arriva a Guayaquil es el más inocuo políticamente y el más afín al mercado blanco de música, uno de cuyos ejemplos actuales es el del actor y rapero Will Smith. Los chicos y las chicas ni siquiera reconocen a los raperos *gangsta* y su calidad artística que ha sido celebrada ampliamente por la industria en los Estados Unidos. Esto significa que la juventud está apropiándose de versiones ascéticas, pálidas y amigables del hip-hop que han sido limpiadas de su excesivo eroticismo, obscenidad y furia (5). Este hecho plantea un problema interesante para considerar cualquier significancia política del hip-hop en Guayaquil. Si este forma parte de un vocabulario juvenil que cuestiona el orden dominante (y aquí incluiría la participación en actividades “delincuenciales” como esfuerzos que desafían los parámetros legales y morales otorgados a la conducta juvenil), este no puede ser asumido simplemente como el producto de la recepción pasiva o emulación de los mensajes promovidos por la música en sí misma. Al contrario, se necesitaría explorar los procesos a través de los cuales tal música “vaciada” de sus contenidos políticos, tanto por la selección de artistas cuanto por las limitaciones lingüísticas de sus audiencias, pasa a ser investida por los actores con significados locales que pueden o no estar en conversación con los significados y los debates que tal música genera en sus contextos originarios.

5. CUESTIONES DE GÉNERO

La forma selectiva en que elementos de la cultura del hip-hop en Norteamérica son interpretados, se exemplifica también por los claros parámetros de género para el consumo de la música y de la moda. En primer lugar, el hip-hop en Guayaquil es bailado casi exclusivamente por hombres. Igual que en la escena callejera del Bronx, tanto en la pista del baile de una discoteca cuanto en el Boulevard 9 de Octubre, grupos de chicos forman círculos característicos para el baile de *samba de roda*, y/o de *capoiera*. Tomando turnos, los individuos se lanzan al centro y compiten. Sin embargo, hay algunas diferencias notables con sus hermanos hip-hoperos newyorkinos. Por ejemplo, en Guayaquil los bailarines callejeros se ven menos preocupados por demostrar virtuosidad que por participar en sesiones de aprendizaje y enseñanza. Sus movimientos no intentan tanto establecer un estilo individual susceptible de ser admirado por otros por su unicidad e innovación. Tampoco la mayoría tiende a desarrollar una rutina larga y

(5) Esto sugiere que la información acerca del hip-hop que la mayoría de la juventud recibe es vía MTV, canales de música regionales, y cadenas comerciales de discos. De otro lado, hace falta seguir más detalladamente los canales de transmisión de esta forma de cultura popular vía la diáspora ecuatoriana en Nueva York y Los Angeles, donde las juventudes latinas están en contacto con los sonidos más radicales y crudos del hip-hop. Posters de Wu-Tang Clan son disponibles en las calles pero su música —una de las más radicales— nunca es empleada en los clubes del centro.

compleja. Más bien, parecen intentar mostrar su proficiencia con un solo movimiento en particular, o en la eficaz repetición de una serie de pasos previamente establecidos por otros bailarines participantes.

Aunque de distinta manera, los ejecutantes callejeros caracterizan también la práctica de los DJs en Guayaquil. Los DJs poseen un enorme bagaje de conocimiento actualizado con respecto a un abanico de géneros musicales y son expertos en la producción de rutinas que mezclan eficazmente tales géneros, con la finalidad de mantener a sus audiencias bailando o, lo que es igualmente importante, observando el baile de los otros. Los DJs también están conscientes de las técnicas de *Mc-ing* (6) y *scratching* (7) y saben de la importancia de personalizar sus propios nombres de trabajo, con apodos como "DJ Merlin," un DJ local promocionado como si fuera británico. Sin embargo, la práctica de tales técnicas es marginal y rudimentaria. Mientras que ellos toman el oficio muy seriamente y con frecuencia compiten en contiendas públicas de discomóvil, los DJs parecen estar menos preocupados por desarrollar un estilo único, como lo evidencia el contenido de sus mezclas y sus discursos. Además, parece darse muy poca atención a la sutileza que implica el montaje de ritmos, mientras una canción se superpone a su predecesora.

Los DJs entrevistados orientan su trabajo hacia rutinas claramente establecidas que dictan el orden de las canciones y la sucesión de géneros musicales. Tales rutinas son construidas conscientemente con la idea de mantener a la masa bajo control, antes que desarrollar una licencia artística, necesariamente. Mientras que el trabajo de un DJ es mantener un nivel de energía susceptible de proveer una estructura rítmica para el evento dancístico, también se asume que el DJ debe mantener a la audiencia dentro de límites aceptables de entusiasmo, un hecho que fue reforzado durante el estado de emergencia para evitar que los locales, ya frecuentemente sometidos al control policial, fuesen clausurados. En palabras de un DJ reputado, "cuando la gente empieza a saltar y a gritar y a quitarse la ropa, el momento para cambiar de onda ha llegado." Así, muchos DJs priorizan una perspectiva que es construida por ellos como "pedagógica", según la cual es parte de su profesión disciplinar a su audiencia (8). Como resultado, la experiencia de los jóvenes en un club es tanto sobre control social, como sobre prácticas expresivas. Las reglas impuestas por los clubes no hablan solamente sobre cuestiones de orden y de etiqueta, sino también de vigilar la formación de identidades aceptadas socialmente. Un periodo más prolongado de trabajo etnográfico sería todavía necesario para entender las formas en las que la gente joven participa y resiste la faceta disciplinaria establecida en estos contextos, pero lo que salta a la vista en los clubes visitados es la mantención de conceptos de orden que regulan el grado de entusiasmo, la apariencia y hasta el movimiento que los participantes pueden desarrollar dentro de ellos.

(6) MC-ing se refiere a la práctica de un DJ de ejecutar un discurso verbal extemporáneamente, mientras la música está siendo tocada en la mesa de discos. Tal discurso va de lo banal y lo político a lo poético y es entendido por los raperos y hip-hoperos como una forma de arte en su propio derecho.

(7) El raspado de discos de vinil con un efecto rítmico.

(8) Uno de mis informantes explica que su trabajo como DJ consiste en convertir la experiencia del club en una suerte de "universidad" para la gente joven, una metáfora irónica en el contexto de restringidas oportunidades educacionales.

La apropiación selectiva de aspectos de hip-hop norteamericano se expresa también en los parámetros de género en el uso de la moda de hip-hop. Otra vez, son los hombres quienes se relacionan más con esta cultura, visitándose de manera promovida en los videos musicales y las películas. Más o menos obligatorio es el uso de pantalones *baggy*. Las camisas anchas y de tallas exageradas son también comunes, así como ciertos estilos de zapatos atléticos. Las dimensiones prácticas del estilo de Nueva York son consideradas irrelevantes. Por ejemplo, no es extraño encontrar gorras de lana y de nylon en los meses más calientes en esta ciudad tropical. También es interesante anotar que las camisetas de equipos de fútbol son muy populares—tanto de los equipos locales, Barcelona y Emelec, cuanto de otros lugares sudamericanos y europeos—. Esto puede ser leído como una sustitución de las enormes camisetas de basketball popularizadas en los Estados Unidos. Otra sustitución interesante son las versiones colombianas y/o falsificadas en Ecuador, de nombres de marca, particularmente Nautica y Hilfiger. Esto sugiere una subversión institucionalizada del mercado, exacerbada por la creciente oferta de un rango de productos que son ofertados por un abanico de casas de moda en los sectores más poderosos y, que, de inmediato, son sometidos a su falsificación y venta a precios más acequibles.

Finalmente, el envolvimiento limitado de mujeres jóvenes en la moda de hip-hop abre preguntas respecto de las formas en que ciertas imágenes conscientemente quedan fuera de este proceso selectivo debido a que la emulación de las mismas entra en conflicto con las normas locales de género. Por ejemplo, excepcionalmente se observa a mujeres jóvenes vestidas en pantalones super*baggy*, los cuales constituyen una suerte de uniforme oficial unisex del hip-hop entre mujeres en ciudades norteamericanas. Cualquiera que haya visitado Guayaquil puede atestiguar inmediatamente que las mujeres jóvenes tienden a usar más bien ropa apretada, siendo el despliegue público de sus cuerpos un prerequisito para la realización obligatoria de su feminidad. Los pantalones *baggy* entran en conflicto con esta premisa y, por tanto, son dejados de lado. En su lugar se puede ver a chicas utilizando pantalones que originalmente fueron diseñados como *baggy*, pero que en tallas muy pequeñas se reajustan a las formas del cuerpo. Tales observaciones preliminares sugieren igualmente que la práctica del hip-hop en Guayaquil se negocia con aspectos dominantes del orden patriarcal. Claramente el hip-hop guayaquileño está enmarcado por prácticas de género que están influenciadas por las imágenes globales, pero que no pueden ser equiparadas a tales imágenes.

6. CUESTIONES DE RAZA

Una dinámica distinta entre lo global y lo local puede observarse en una lectura de las políticas raciales formulada por esta subcultura. Primero, se destaca la composición multirracial de sus participantes. Negros y mestizos se mezclan en los grupos de la calle, y es común verlos en parejas interraciales, algo que no se ve fácilmente en el resto del mundo. Como el trabajo de Gordon (1998) sobre comunidades negras en Nicaragua revela, algunas comunidades negras en Latinoamérica ven a sus contrapartes norteamericanos más como a gringos que como a miembros de una comunidad transnacional, cuyas raíces son vistas más bien como nebulosas. Este trabajo contrasta,

sin embargo, con el de Wade (1999) sobre la articulación entre hip-hop y movimientos políticos negros en contextos urbanos tales como Cali, Colombia, donde una apropiación selectiva de elementos de la cultura negra norteamericana y global activa una clara política identitaria. En este contexto, existe muy poco trabajo antropológico acerca de las comunidades negras y el racismo en Ecuador (9) El trabajo de Rahier (1998) sobre la elección de la primera Miss Ecuador parecería ser una excepción y, aunque algunos trabajos están en proceso de ser publicados, todavía el referente principal sigue siendo “lo negro” entendido como una cultura que es producida, negociada, etcétera por, o en referencia a, gente negra exclusivamente.

Tomar a la cultura del hip-hop seriamente, y no desmerecerla como una forma vacía de moda juvenil o como mera evidencia de un vago imperialismo cultural, incluiría explorar la recepción de estas formas musicales, danza y moda, y cómo éstas están contribuyendo a la formación de una conciencia racial por parte de los guayaquileños de distintas razas. Esta perspectiva sería importante no solamente dentro del contexto de estudios sobre Ecuador, sino sobre culturas juveniles que, en general, han prestado poca atención a cómo las imágenes de raza y etnicidad transmitidas por flujos globales son interpretadas por jóvenes en distintas partes de América Latina (una excepción para el caso del hip-hop es Wade (1999). Algunas preguntas a ser consideradas se refieren a las nociones de negritud que estos jóvenes atribuyen a esta subcultura y cómo tales nociones interactúan con nociones locales de negritud. ¿Hasta qué punto los jóvenes tienen o buscan acceso a artistas de hip-hop que son más explícitos políticamente, y cómo son interpretados tales mensajes? El caso guayaquileño nos enseña que hablar sobre negritud se complica cuando uno confronta el hecho de que la influencia de la cultura global negra va más allá de cualquier noción esencializada de una “comunidad” articulada bajo conceptos étnicos exclusivamente, involucrando activamente a sectores mestizos urbanos de diversos estratos sociales. El estudiar fenómenos como el hip-hop y la presencia de parejas juveniles interraciales pone en evidencia que las ideas sobre raza se forman tanto por nociones locales de raza y de racismo, cuanto por flujos globales.

7. POLÍTICAS DEL ESPACIO

La importancia del uso de calles públicas en las prácticas de hip-hop en el resto de Guayaquil, motivó mi interés en la relación de esta formación social con el contexto del, así llamado, “estado de emergencia”, vigente en la Provincia del Guayas desde enero de 1999. La presente ola de represión ha tratado de ser justificada en parte a través de discursos textuales y visuales acerca de los jóvenes como “delincuentes”. Debido a

(9) La ausencia de un debate sobre racismo se refleja también en el hecho de que el periodismo local pocas veces dirige una mirada crítica a su propio rol en la transmisión de estereotipos racistas. Respuestas artísticas a los problemas del racismo contra los negros parecerían ser también limitadas cuando no inexistentes. Conozco de una excepción notable: la exposición multimedia de José Luis Celi en el otoño de 1999, quien se inspira en la presencia de comunidades negras de la Sierra y su intervención en el paisaje urbano de Quito. Celi despliega una serie de pinturas e instalaciones que remarcán el carácter violento de la experiencia discriminatoria y la participación del poder mestizo en la configuración de esta violencia.

su membresía entre las clases populares y sus formas de vestido, los jóvenes hip-hoperos han sido asociados a representaciones sobre la “delincuencia” en la esfera pública en Guayaquil (10).

Al preguntar a la gente joven acerca de cómo sus actividades han sido limitadas por la declaratoria del estado de emergencia, muchos de ellos se vieron inicialmente imposibilitados de asistir a las matinees que ofrecen las discotecas, normalmente a tempranas horas de la tarde de viernes a domingo, por lo menos durante el primer mes de emergencia. Este ausentismo se explica por el simple hecho de que ellos no tenían la documentación apropiada requerida por la policía. A pesar de que muchos de ellos están bajo la edad de 18 años y, por lo tanto, técnicamente no están requeridos de portar cédulas de identidad, la posibilidad de abuso policial era percibida como tan cercana que muchos jóvenes intentaron, a veces en varios días seguidos frente al Registro Civil, ser registrados, uniéndose de esta forma a la ola masiva de ciudadanos indocumentados. Otros, simplemente dejaron de asistir a las discotecas, sitios que, de partida, reciben constantes visitas policiales para ratificar la percepción dominante de que la juventud de estratos populares es “peligrosa”, no por otras razones sino por ser de clases populares, primero, y, luego, jóvenes. El solicitar documentos a ciudadanos que no están requeridos técnicamente de tenerlos, más que revelar una de las múltiples contradicciones del estado de emergencia que atentaron contra sectores juveniles, puso a estos sectores poblacionales en un grado de extrema susceptibilidad frente a aparatos represivos, previamente no simpatizantes. Entre los jóvenes de estos sectores, por lo tanto, el potencial de encuentros no muy placenteros con la policía era indudable. Si ya antes habían sido atemorizados por presunciones de formar parte de pandillas, esta vez el estado de emergencia legitimaba tales presunciones automáticamente y sin posibilidad de respuesta, puesto que todo derecho a reclamar fue abolido.

Igualmente patrullados son los espacios públicos donde los hip-hoperos socializan. Por ejemplo, en su lugar preferido, en 9 de Octubre, retratado en la viñeta inicial de este artículo, observé en numerosas ocasiones camionetas de la policía haciendo dispersar a los bailarines. Es importante mencionar que no solamente los policías municipales, quienes normalmente se encargan de vigilar a vendedores ambulantes, y otros que ocupan ilegalmente las vías, estaban envueltos en estas tareas, sino también policías regulares. Los bailarines, sin embargo, raramente evitarían encuentros, huyendo de la escena. Usualmente, ellos se esconderían a la vuelta de la esquina ordenadamente, o cruzarían la calle y esperarían sentados en las bancas hasta que la policía desaparezca para, luego, resumir sus actividades. A través del hip-hop, estos jóvenes desafían lo que los canales oficiales consideran como usos apropiados del espacio público y, al hacerlo, cuestionan la propia noción de lo que tales canales consideran como un “orden público”, el mismo que es, a todas luces, discriminatorio (11).

(10) Por ejemplo, *El Universo*, en el marco de un reportaje especial documentando la actividad criminal en el centro de Guayaquil y en barrios marginales, presenta ilustraciones con presuntos involucrados utilizando ropa asociada a la moda hip-hop, haciendo una equivalencia entre jóvenes, moda y delincuencia.

(11) Un número de estudios recientes en geografía subraya la habilidad de la gente para subvertir la producción del espacio público en el capitalismo tardío (Breibart, 1995; Katz, 1991).

La municipalidad de Guayaquil ha emprendido una agenda que afirma el espacio público urbano como una suerte de escenografía para la belleza y el orden a través de la restauración de los parques centrales. Este proceso se enmarca, como en tantas otras ciudades del mundo, en una creciente tendencia para privatizar el espacio público y redefinir su consumo apropiado a través de la criminalización de su uso (12). Por criminalización del espacio, me refiero a la promoción de la creencia de que las zonas públicas invitan a la presencia de sectores de la población que, por varias razones, son considerados como no ciudadanos y, por lo tanto, sin derecho a los espacios públicos. Tales sectores incluyen a las clases populares, vendedores informales, juventud, prostitutas y todos quienes no se ajustan a los modelos de la heteronormatividad. La criminalización de tales sectores es lograda a través de la aplicación de estrategias represivas por parte del gobierno, con soporte de los medios. Los medios son de gran importancia en la movilización del consenso hegemónico, que constituye a la gente joven en chivos expiatorios. Los medios retratan a los jóvenes como un problema público, un problema que concierne a la mantención de sentidos de orden y de civilidad, dentro de determinados espacios (Oswell, 1998).

El estado de emergencia ha sido conducido en el nombre de hacer las calles más seguras para los ciudadanos; en otras palabras, las fuerzas públicas estarían colaborando con reclamar espacios urbanos supuestamente “perdidos” frente a fuerzas desviadas, incluyendo a los jóvenes. Al cerrar posibilidades para encuentros sociales y comercio, sin embargo, las fuerzas del orden han servido solamente para denigrar la misma noción de acceso libre, transmitiendo el mensaje de que, tanto quienes obedecen la ley, cuanto quienes se desvían de su cumplimiento, deben conformarse con una ciudad cuyo orden pertenece al estado policial.

Contrariamente a lo que uno podría imaginarse, esto no ha producido un clima de terror, a pesar de que miles de personas en la ciudad fueron detenidas innecesariamente y un número sin precedentes fue víctima del abuso policial. En su insistencia por reapropiarse del espacio urbano, jóvenes hip-hoperos afirman que los esfuerzos estatales son meros espectáculos y que el orden establecido a través de la represión no se queda fuera de cuestionamientos cotidianos. Irónicamente, es de esta misma motivación política de donde el hip-hop adquiriría su madurez en las calles de Nueva York.

8. CONCLUSIONES

Los estudios sobre media que asumen una recepción pasiva de los mensajes, las imágenes y los sonidos, dejan de lado las dimensiones políticas que caracterizan a géneros musicales y de *performance* particulares. Cómo nuevas audiencias interpretan esta política en nuevos contextos, es un tema que recién empieza a recibir atención académica. La adopción y adaptación de la cultura del hip-hop entre sectores juveniles de Guayaquil, tema que he explorado de manera preliminar en este artículo, es

(12) Para una discusión detallada de este proceso en ciudades norteamericanas y europeas, véase Boyer, 1994 y Davis, 1990. En Guayaquil el debate se ha centrado en buena parte sobre el ambicioso proyecto Malecón 2000, que transformará el antiguo malecón en una suerte de gigantesco centro comercial y centro de entretenimiento.

solamente uno de los múltiples ejemplos en todo el mundo de cómo formas culturales que circulan globalmente, son investidas con nuevos significados. Tales significados pueden ser políticos en su naturaleza, como cuando la gente utiliza tales formas culturales en su respuesta a procesos de represión, injusticias y desigualdades sociales. Estas nuevas significaciones pueden o no estar en conversación directa con las motivaciones políticas de los creadores de prácticas dadas. De hecho, la gente fuera de sus lugares originarios puede no tener conocimiento de las condiciones de opresión que inspiran expresiones culturales particulares en su lugar de origen, tal como lo ejemplifica el caso del hip-hop en los Estados Unidos y, por contraste, el consumo de artistas más apolíticos en el contexto guayaquileño. Como he discutido en este artículo, la traslación de formas globales culturales en prácticas que tienen sentidos localmente situados, raramente es un proceso continuo. Por el contrario, la gente reinterpreta, selectiva y creativamente formas culturales transnacionales basadas en sus propias formas de consumo y reglas que gobiernan ordenamientos de género, de clase y de raza. El producto final es un collage de elementos disparatados, que desafían dicotomías rígidas entre lo “global” y lo “local”, o entre “lo extranjero” y “lo auténtico”. En este caso, el hip-hop, convertido en una industria que moviliza globalmente enormes capitales, es particularmente interesante puesto que provee una oportunidad para examinar las formas en las que conceptos de negritud y racismo son circulados alrededor del mundo, desafiando, afirmando o transformando conceptos locales de otredad racial. Finalmente, el caso en cierres ilustra cómo procesos de formación de identidades sociales implican dinámicas selectivas muchas veces contradictorias.

Referencias citadas

- ALLEN, Ray & WILCKEN, Lois, 1998 - Recapturing History: the Puerto Rican Roots of Hip-Hop. In: *Island Sounds in the Global City*(Ray Allen & Lois Wilcken, eds.); New York: New York Folklore Society and the Institute for Studies in American Music, Brooklyn College.
- APPADURAI, Arjun, 1996 - *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- BOYER, Christine, 1994-*The City of Collective Memory: Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*; Cambridge, M.A.: MIT Press.
- BREITBART, M., 1995 - Banners for the Street: Reclaiming Space and Designing Change with Urban Youth. *Journal for Education and Planning Research*, 15: 101-14.
- CLIFFORD, James, 1997-*Routes: Travel and Translation at the End of the Twentieth Century*, Cambridge: Harvard University Press.
- CRENSHAW, Kimberly, 1993 - Beyond Racism and Misogyny: Black Feminism and 2 Live Crew. In: *Words that Wound: Critical Race Theory, Assultive Speech, and the First Amendment* (Mari J. Matsuda, ed.); Boulder: Westview Press.
- DAVIS, Mike, 1990 - *City of Quartz*; London: Verso.
- FISKE, John, 1987 - *Television Culture*; London: Routledge.
- GILROY, Paul, 1987 -“*There Ain’t No Black in the Union Jack*”: the Cultural Politics of Race and Nation; London: Hutchinson.

- GILROY, Paul, 1993 - *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* Cambridge: Harvard University Press.
- GORDON, Edmund, 1998 - *Disparate diasporas: identity and politics in an African Nicaraguan community*; Austin: University of Texas Press.
- HALL, Stuart, 1996 - Introduction: Who Needs Identity? In: *Questions of Cultural Identity* (Stuart Hall & Paul du Gay, eds.); London: Sage.
- HEBDIGE, Dick, 1979 - *Subculture: The Meaning of Style*, London: Methuen and Co., Ltd.
- IYER, P., 1988 - *Video Nights in Kathmandu*, New York: Knopf.
- KATZ, C., 1991 - Sow What You Know: the Struggle for Social Reproduction in Rural Sudan. *Annals of the Association of American Geographers* 8: 488-514.
- MCDOWELL, Deborah E., 1997 - Pecs and Reps: Muscling in on Race and the Subject of Masculinities. In: *Race and the Subject of Masculinities*(Harry Stelopoulos & Michael Uebel, eds.); Durham, NC: Duke University Press.
- MCLUHAN, Marshall & QUENTIN, Fiore, 1968 - *War and Peace in the Global Village*, New York: Bantam.
- MCROBBIE, Angela, 1993 - Shut Up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity. *Cultural Studies*, 7(3): 406-426.
- OSWELL, David, 1998 - A Question of Belonging: Television, Youth and the Domestic In: *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*(Tracey Skelton & Gill Valentine, eds.); London: Routledge.
- RAHIER, Jean Muteba, 1998 - Blackness, the Racial/Spatial Order, Migrations, and Miss. Ecuador 1995-96. *American Anthropologist*, 100 (2).
- VALENTINE, Gill, SKELTON, Tracey & CHAMBERS, Deborah, 1998 - Cool Places: an Introduction to Youth and Youth Cultures. In: *Cool Places: Geographies of Youth Cultures* (Tracey Skelton & Gill Valentine, eds.); London: Routledge.
- WADE, Peter, 1999 - Working Culture. Making Cultural Identities in Cali, Colombia. *Current Anthropology*, 40 (4): 449-471.