



Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Universidad del Perú. Decana de América

Dirección General de Estudios de Posgrado

Facultad de Ciencias Sociales

Unidad de Posgrado

**“Más Arte, Menos Balas”: Apropiación del Espacio y
Aventuras Etnográficas de un Colectivo de Hip Hop de**

Lima

TESIS

Para optar el Grado Académico de Magíster en Antropología

AUTOR

Jose Miguel GUERRA TACILLA

ASESOR

Dr. Julio César PORTOCARRERO GUTIÉRREZ

Lima, Perú

2026



Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

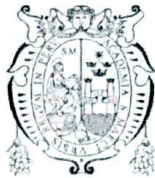
Referencia bibliográfica

Guerra, J. (2026). *“Más Arte, Menos Balas”: Apropiación del Espacio y Aventuras Etnográficas de un Colectivo de Hip Hop de Lima*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, Unidad de Posgrado]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Jose Miguel Guerra Tacilla
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	73193000
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-2745-3280
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Julio César Portocarrero Gutiérrez
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	25747164
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0002-3863-5189
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Federico Miguel Helfgott Seier
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	42195667
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Bianca Garduño Bello
Tipo de documento	Carné de extranjería emitido en Perú
Número de documento de identidad	004769587
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Luis Fernando de Jesus Reyes Escate
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	46362216

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.4.5.3. Movimientos sociales
Grupo de investigación	No aplica
Agencia de financiamiento	No aplica
Ubicación geográfica de la investigación	País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Distrito: La Victoria Calle: Avenida Isabella Católica Latitud: -12.068449 Longitud: - 77.015051
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Octubre 2023 – marzo 2025
URL de disciplinas OCDE	Antropología https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.03 Temas sociales https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#5.04.05 Artes de la representación https://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.04



Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIDAD DE POSGRADO

ACTA DE SUSTENTACIÓN

En Lima, a los quince días del mes de abril del año dos mil veintiséis, mediante sustentación presencial a cargo de la Unidad de Posgrado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, a horas 05:00 p.m., bajo la presidencia del Dr. Federico Miguel Helfgott Seier y con la concurrencia de los demás Miembros del Jurado de Tesis, se inició la ceremonia invitando al graduando, **GUERRA TACILLA, JOSE MIGUEL**, para que hiciera la exposición de la tesis para optar el **Grado Académico de Magíster en Antropología**. Siendo el trabajo titulado:

«“Más Arte, Menos Balas”: Apropiación del Espacio y Aventuras Etnográficas de un Colectivo de Hip Hop de Lima»

A continuación, fue sometido a las objeciones por parte del Jurado. Terminando esta prueba y, verificada la votación, se consignó la calificación correspondiente a:

A - Excelente - 19

Por tanto, el Jurado, de acuerdo al Reglamento de Grados y Títulos, acordó recomendar a la Facultad de Ciencias Sociales para que proponga que la Universidad Nacional Mayor de San Marcos otorgue el **Grado Académico de Magíster en Antropología** al graduando **GUERRA TACILLA, JOSE MIGUEL**. Siendo las 18:40, y para constancia se dispuso se extendiera la presente acta:

Dr. Federico Miguel Helfgott Seier
Presidente

Dra. Bianca Garduño Bello
Miembro

Dr. Luis Fernando de Jesus Reyes Escate
Miembro

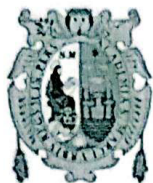
Dr. Julio César Portocarrero Gutiérrez
Asesor



Firmado digitalmente por DIAZ
ARRIOLA Luisa Esther FAU
20148092282 soft
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 15.04.2026 20:38:20 -05:00

Dra. LUISA ESTHER DÍAZ ARRIOLA
DIRECTORA DE LA UNIDAD DE POSGRADO - FCCSS

Pabellón José Carlos Mariátegui – Ciudad Universitaria
Teléfono: 6197000 Anexo 4003. Lima – Perú.
Correo: tesisupg.sociales@unmsm.edu.pe
Web: <http://sociales.unmsm.edu.pe/>



UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
Universidad del Perú, Decana de América

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo, Julio César Portocarrero Gutiérrez en mi condición de asesor acreditado con el Dictamen N.º 000193-2025-UPG-VDIP-FCCSS/UNMSM de la tesis de investigación académico, cuyo título es «"Más Arte, Menos Balas": Apropiación del Espacio y Aventuras Etnográficas de un Colectivo de Hip Hop de Lima», presentado por el bachiller GUERRA TACILLA, JOSE MIGUEL, para optar el grado académico de Magíster en Antropología, CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante la Plataforma PIDS, el documento evaluado cuenta con el 4% de similitud, nivel PERMITIDO para continuar con los trámites correspondientes y para su publicación en el repositorio institucional.

Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del grado académico de Magíster en Antropología.

Lima, 31 de marzo de 2026

Firma del asesor

Nombres y apellidos del asesor: Julio César Portocarrero Gutiérrez

DNI:

25747164

La vigencia del presente certificado corresponde a un período de noventa (90) días desde la fecha de su emisión; siempre que no haya observaciones en el texto durante el proceso de revisión por el jurado informante o surja alguna contingencia.

*A mamá y papá, a Carla, a Jose, a Sil
y al Hip Hop*

AGRADECIMIENTO

Desde sus orígenes, el *Hip Hop* ha cultivado una ética profundamente colectiva. Y es que como afirma Jeff Chang en *Generación Hip Hop*: “Ningún cultor del *Hip Hop* considera que su éxito, pequeño o grande, sea individual”, puesto que “no existe obra de *Hip Hop* que no incluya un montón de agradecimientos” (2015, p. 597). Esta investigación, aún con sus limitaciones, responde a esa misma ética colectiva. Por ello, quiero agradecer desde el comienzo a quienes, con su apoyo, diálogo y complicidad, hicieron posible su desarrollo.

Quiero comenzar agradeciendo profundamente a mis amigos de *Intelectos de Calle* —y también a quienes en algún momento formaron parte del colectivo— por abrirme las puertas de sus vidas. Desde el inicio, este trabajo se sostuvo sobre una base de transparencia y confianza mutua. En un principio, consideré cambiar nombres, ubicaciones y referencias temporales para proteger su privacidad. Sin embargo, conforme avanzaba el proceso, me dieron la potestad de “no callar nada”. Ese gesto de confianza es algo que valoro profundamente y que intento honrar ofreciendo, con todo el rigor posible, una exposición justa y comprometida de su proyecto, el cual considero fundamental para pensar la actividad política desde las bases.

A Bhodydharma, Rokita, BR1, Sangre Sucia, Lantern77 y Cabisa: cada uno, incluso sin proponérselo, aportó un grano de arena invaluable al desarrollo etnográfico y teórico de esta investigación. Siempre estuvieron dispuestos a escuchar, conversar y responder con generosidad. Las palabras de agradecimiento me quedan cortas, pero se ven reflejadas en este trabajo, hoja por hoja. Este trabajo también es suyo. La tesis sobre *Intelectos de Calle*.

Fuera del *Intelectos de Calle*, el *Hip Hop* también me conectó con muchas otras personas que fueron clave en este proceso.

Agradezco a Rafomagia, quien comenzó siendo mi productor musical en La Placa Records, se convirtió con el tiempo en un amigo cercano, alguien en quien podía confiar plenamente. Fue la primera persona a quien recurrí cuando decidí que esta investigación giraría en torno al *Hip Hop* y la política. Aunque reconoció que ese no es su enfoque favorito, siempre estuvo dispuesto a ayudarme brindándome contactos clave. Por eso, deseo que este trabajo también le permita mirar esa dimensión política con una nueva perspectiva.

A Ysabel Omega, con quien tuve un breve pero significativo encuentro. Gracias a su testimonio, pude profundizar en su historia de vida vinculada al *Hip Hop*, lo cual fue fundamental para reconstruir parte del ingreso y desarrollo de esta cultura en Lima. Su

mirada me permitió reconocer la importancia de una perspectiva de género en este campo, una dimensión que no tuvo el espacio suficiente en esta investigación, pero que representa una deuda pendiente y necesaria para futuros abordajes.

A aquel rapero anónimo, a quien conocí poco antes de que partiera a Cusco, le agradezco profundamente sus cuestionamientos. Estoy convencido de que no surgieron desde un afán de crítica destructiva, sino desde una historia que no quería ver repetida. Sus palabras fueron la llamada de atención que necesitaba para asumir con mayor conciencia el rumbo de esta investigación y lo que estaba en juego en ella. Esto no es únicamente un trabajo burgués más.

A mi neto Lou Mestizo, a quien considero uno de los más grandes amigos que el *Hip Hop* me ha dado en los últimos años. He seguido su camino de cerca, su evolución artística y personal, y he empatizado con su lucha y su visión. Nunca olvidaré lo que me dijo: “Hace falta más antropólogos decoloniales”. Una frase que, más allá de compartirla o no en todos sus matices, me retó a pensar desde otro lugar. Porque justamente eso es lo más valioso de pertenecer a esta cultura: el diálogo no se detiene, incluso en el disenso. Y quizás ahí está su mayor riqueza. su pasión por la pedagogía apalancada en el *Hip Hop* fue la semilla que gestó la idea de complementar esta investigación con material audiovisual.

También quiero agradecer a todas esas personas que conocí en el camino y que, de una u otra forma —hayan sabido o no de esta investigación— me guiaron en la historia del *Hip Hop* limeño a través de sus propios relatos. A SerAkaZerg, Cris Roses, DJ Nazhet, Ali Lampoa, Mente, Pirlo, y a tantos otros amigos que encontré en movidas, ferias, presentaciones y espacios compartidos. Cada conversación, cada gesto, cada memoria transmitida fue parte del tejido de este trabajo.

Las páginas de esta tesis nacieron junto con una locura hermosa: la idea de realizar un documental que diera forma, en otro lenguaje, a todo lo que aquí se intenta decir. La llamo locura porque, cuando surgió, no tenía ni cámaras, ni equipo, ni conocimientos técnicos, solo una convicción profunda: había que hacerlo real. En ese momento apareció Claudio Cárdenas, con su apoyo incondicional y la fuerza necesaria para empezar a darle vida al proyecto. Él formó un equipo con Anthony Crisóstomo, Julio Parra y Francesca Rosell, quienes conformaron un pequeño grupo de producción, pero lleno de coraje y compromiso. Todos compartimos el mismo objetivo: sacar a relucir los diamantes en bruto de la calle, visibilizar esas voces que tantas veces han sido ignoradas.

Agradezco a Pamela Davila, Sergio Correa, Javier Graña, Lorenzo García y todos mis amigos de la agencia de publicidad Nodos. Gracias a ellos encontré la estabilidad laboral que me permitió dedicarme a estudiar, con el compromiso que merecía, la comunidad *Hip Hop* y su forma de producir espacio en su lucha por la visibilidad. Más allá de las tensiones inherentes a la industria publicitaria, Nodos ha sido una verdadera cantera de conocimiento sobre diversos temas, así como una escuela en la construcción de narrativas. Es un lugar donde las personas se apasionan por lo que hacen y se busca siempre observar el mundo —y el trabajo— desde perspectivas menos convencionales. Aunque, como bien sabemos, no siempre es fácil convencer a los clientes, inmersos en una lógica capitalista.

Agradezco profundamente a mis compañeros y profesores de la maestría en antropología, con quienes compartí no solo aulas, sino también preguntas, dudas, pasiones y convicciones. Fue en ese espacio académico —en esas conversaciones intensas, lecturas compartidas y debates persistentes— donde este trabajo encontró su forma definitiva. Allí se terminaron de gestar y consolidar muchas de las ideas que hoy se despliegan en estas páginas, y por eso, cada clase fue también una chispa que encendió esta investigación.

Al Dr. Julio Portocarrero le agradezco sinceramente por aceptar el reto de acompañarme en este camino. Su guía fue fundamental para dar forma a esta tesis, tanto en lo metodológico como en lo teórico. En cada revisión, sus comentarios aportaron claridad, dirección y una mirada crítica aguda. Fue él quien señaló —con justeza— mi inclinación por la teoría francesa, y quien me llevó a cuestionar las tensiones entre ese marco teórico y mi afán por hablar desde lo local. Esa observación, lejos de ser un obstáculo, me permitió reconocer las contradicciones y asumirlas como parte del proceso: no para negarlas, sino para transformarlas en conciencia crítica. Así entendí que teorizar desde Lefebvre, Augé, De Certeau o Bourdieu no significa rendirse a una visión colonial, sino apropiarse de herramientas para construir una mirada situada y propia. Por todo ello, valoro profundamente su lectura, su exigencia y su capacidad para incomodar con el fin de hacernos pensar mejor.

A Jefferson Vallejos, más que un amigo, un hermano. Nuestras largas y densas conversaciones fueron clave para dar forma a muchas de las ideas que hoy se expresan en este trabajo. Aunque no forme parte directa de la comunidad *Hip Hop*, supo comprender —muchas veces mejor que yo— el *deber ser* del rapero y me ayudó a construir una línea de investigación propia. Incluso cuando nuestras posturas no coincidían del todo, su mirada crítica fue siempre un punto de apoyo y un impulso para seguir pensando.

A Jossi Tarazona, con quien las conversaciones sobre música derivaron en reflexiones mucho más amplias sobre el rol del arte en la sociedad. Hablar con él fue adentrarse en el vínculo entre creación y crítica, en cómo la producción musical no solo da lugar a canciones, sino también a procesos de pensamiento, preguntas estructurales y búsquedas personales. Jossi supo mostrarme, indirectamente, que el *Hip Hop* también se piensa, que no solo se vive o se escucha, y que de esas conversaciones pueden nacer productos como esta tesis.

Al Magíster Eduardo Yalán Dongo, a quien le debo profundamente mi ingreso al oscuro —y fascinante— mundo de la semiótica. Compañero de redacción en diversos artículos académicos, con quien compartimos no solo el oficio de escribir, sino también el deseo de “pensar políticamente cosas”. Aprendimos juntos, muchas veces en horarios no oficiales, explorando una semiótica más allá del estructuralismo clásico, abriendo paso a lecturas post-estructurales que nutren esta investigación. Recibió este trabajo con entusiasmo y siempre confió en su valor.

Al Magíster Óscar Sánchez Benavides, quien fue mi profesor en la universidad y con quien conservo una amistad que hasta hoy continúa fortaleciéndose. Fue una de las primeras personas a quienes recurrí cuando decidí seguir una maestría en antropología. Ha sido una piedra angular en esta etapa, siempre atento a mi proceso de formación y brindándome valiosos comentarios sobre uno de los primeros manuscritos de esta tesis.

A mis amigos de la infancia, del barrio y de la vida: *Presencia Hip Hop*. Douglas, Kevin, Junior, el Che y Jordany, con quienes crecí y conservo amistad hasta el día de hoy. Juntos compartimos una forma de habitar el barrio, no desde la distancia de una pantalla, sino desde la experiencia directa, callejera, que marcó profundamente mi escala de valores y mi desenvolvimiento en el barrio.

De ellos, agradezco especialmente a mi primo, Elmer Salazar, quien siempre supo escucharme hablar —una y otra vez— sobre filosofía, antropología, semiótica y cuanta teoría o historia descabellada surgía en mi proceso de formación académica. Estoy seguro de que muchas veces no me hice entender del todo, pero él estuvo ahí, con paciencia y genuino interés, para escucharme, motivarme y apoyarme en cada una de esas locuras académicas que me proponía. Recibió con entusiasmo el primer manuscrito de esta tesis, y sus comentarios —más intuitivos que técnicos— fueron clave para darle forma a la versión final.

Agradezco profundamente a mi familia. A mi madre, Vilma Tacilla, porque sin exigir nada, sin preguntar demasiado, y a veces sin comprender del todo por qué hago lo que hago, me lo ha dado todo. Eso se llama amor, y su consecuencia más inmediata ha sido la libertad con la que me enseñó a vivir. A mi padre, José Guerra, quien siempre ha sentido orgullo por mis logros, aunque muchas veces no los entendiera completamente. Siempre supo darme los consejos que necesitaba, incluso cuando yo parecía tomar distancia. Nada más lejos de la realidad. A Carlita y a José, mis hermanos menores, a quienes quiero con todo el corazón. Han sabido acompañar mis logros —y locuras— académicas con cariño y paciencia. Me inspira pensar que, aunque elijan caminos distintos a los míos, algo de lo vivido juntos pueda motivarlos en su propio andar.

Por último, quiero agradecer profundamente a mi compañera, Silvana Mendoza. Siempre le estaré agradecido por haber dejado su ciudad, Chimbote, para venir a Lima, donde nos comprometimos en plena etapa de trabajo de campo. Acompañarme a movidas y eventos, a pesar de no ser “lo suyo”, fue un acto de amor y complicidad que valoro inmensamente. Sé que no fue fácil: las largas noches en las calles de La Victoria y las preocupaciones constantes. Me dolió exponerla a ese tipo de situaciones, pero ella entendió que era parte del proceso y de mi vocación.

Su paciencia fue puesta a prueba por un estilo de vida que no eligió, pero que respetó porque sabe que es mi pasión. La maestría se convirtió también en su proyecto, con las llamadas de atención cuando pasaba semanas sin escribir una sola palabra, con la tensión entre las revisiones de esta tesis y la organización de nuestra boda. Nunca sabré cómo ser lo suficientemente recíproco. Hoy tengo la certeza de que más valiente que los antropólogos que deciden ir a zonas de alta complejidad, son las esposas y compañeras que saben lo que implica acompañar ese proceso, con todo lo que exige, y aún así deciden quedarse. Solo sé que esta tesis también es obra suya. Porque si algo tengo claro es que no hay mal que tumbe este amor.

Debo admitir que me siento muy emocionado de redactar estas líneas, las cuales son las últimas que redacto de cara a la entrega final para sustentar. Ha sido un camino largo lleno de mucho aprendizaje sobre el *Hip Hop* y sobre mí mismo.

RESUMEN

Este estudio aborda el problema de cómo el *Hip Hop* transforma los espacios urbanos en Lima desde una perspectiva de ocupación simbólica, resistencia y acción comunitaria. El objetivo general fue identificar los múltiples sentidos de la apropiación del espacio urbano a partir de las prácticas y estrategias del colectivo *Intelectos de Calle*. Metodológicamente, se trata de una investigación cualitativa basada en trabajo etnográfico, observación participante, entrevistas semiestructuradas y análisis discursivo-musical. La población de estudio fueron los integrantes del colectivo *Intelectos de Calle*, activos principalmente en el distrito de La Victoria.

En una primera etapa, se analizó la trayectoria del colectivo, las historias de vida de sus integrantes en el contexto del Hip Hop limeño y su vínculo con los barrios. Luego, se exploraron cuatro espacios de intervención clave: la calle, el transporte público, la discoteca y la feria. Finalmente, se examinaron prácticas como el carreo, la red afectiva, la organización de eventos y la performatividad. Como principal resultado, se propone la noción de “re-activación barrial” para comprender estas acciones no como apropiaciones en sentido posesivo, sino como revitalizaciones que recuperan memoria, abren posibilidades y construyen comunidad. Esta noción amplía las discusiones sobre apropiación del espacio desde una perspectiva situada, política y afectiva.

Palabras clave: *Hip Hop*, espacio urbano, apropiación, Lima, etnografía urbana.

ABSTRACT

This study addresses the problem of how *Hip Hop* transforms urban spaces in Lima through symbolic occupation, resistance, and community action. The general objective was to identify the multiple meanings of urban space appropriation based on the practices and strategies of the collective *Intelectos de Calle*. Methodologically, it is a qualitative investigation grounded in ethnographic fieldwork, participant observation, semi-structured interviews, and discursive-musical analysis. The study population consisted of members of *Intelectos de Calle*, primarily active in the district of *La Victoria*.

In the first stage, the research examined the collective's trajectory, the life histories of its members within the context of Lima's *Hip Hop* scene, and their connection to their neighborhoods. Then, it explored four key spaces of intervention: the street, public transportation, nightclubs, and fairs. Finally, the study analyzed practices such as *carreo* (performing on buses), affective networking, event organization, and performativity. As its main result, the study proposes the notion of "barrio re-activation" to understand these actions not as possessive forms of appropriation, but as revitalizations that recover memory, open new possibilities, and build community. This concept broadens discussions on space appropriation from a situated, political, and affective perspective.

Keywords: Hip Hop, urban space, appropriation, Lima, urban ethnography.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
DEFINICIÓN DEL PROBLEMA.....	18
JUSTIFICACIÓN: ¿POR QUÉ ESTUDIAR EL HIP HOP?.....	22
APROXIMACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	23
ORGANIZACIÓN DE LA LECTURA.....	24
CAPÍTULO 01:	
“TENEMOS QUE HACERLO REAL”: FUNDAMENTOS DEL ESTUDIO.....	27
1.1. “LLEGAMOS PORQUE LLEGAMOS”: GENEALOGÍA DE LOS ESTUDIOS SOBRE HIP HOP EN EL ESPACIO URBANO.....	27
1.1.1. UN NUEVO MOVIMIENTO URBANO NACE EN EL BRONX: EL HIP HOP.....	27
1.1.2. DE LOS FANZINES A LOS HIP HOP STUDIES.....	32
1.1.3. DOS ENFOQUES: EL DISCURSO ESPACIAL Y EL ESPACIO RECLAMADO.....	36
1.1.4. AMÉRICA LATINA IS ON THE HOOD Y LOS SENTIDOS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO... 39	
1.1.5. ESTUDIOS SOBRE EL HIP HOP PERUANO.....	44
1.2. “DEL BARRIO PARA EL BARRIO”: ELEMENTOS CONCEPTUALES DE LAS ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO.....	47
1.2.1. LA NOCIÓN DEL ESPACIO.....	47
1.2.2. ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO.....	59
1.2.3. ¿QUÉ ES EL HIP HOP Y CÓMO SE APROPIA DEL ESPACIO?.....	65
1.3. “ARMANDO LA GANGA”: ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	74
1.3.1. INTELECTOS DE CALLE: CON QUIÉNES Y DÓNDE SE REALIZÓ ESTA INVESTIGACIÓN.... 80	
1.3.2. LOS DIAMANTES EN BRUTO DE LA CALLE: ACERCAMIENTO AL COLECTIVO Y PROCESO ETNOGRÁFICO.....	88
CAPÍTULO 02:	
“LIMA ES UN CAOS”: UNA HISTORIA DEL HIP HOP EN LAS CALLES DE LIMA.....	95
2.1. EL HIP HOP LLEGA A PERÚ Y A LIMA.....	95
2.2. EL HIP HOP Y LOS PROTAGONISTAS.....	103
2.2.1. LOS INTEGRANTES ACTUALES.....	103
2.2.2. LOS EXINTEGRANTES.....	112
2.3. EL HIP HOP LLEGA A LA QUINTA DEL INFIERNO.....	117
2.3.1. EL BARRIO COMO UMBRAL: ENTRE LO CHÉVERE Y LO FEO.....	120
2.3.2. EL PODER INFORMAL: LOS QUE DOMINAN.....	125
2.3.3. POBREZA LATENTE: O HACES PLATA O ESTAS EN NADA.....	130
2.4. “SANGRE EN LOS BARRIOS”.....	134
CAPÍTULO 03:	
“DEL ESPACIOS AL SPOT”: LOS ESPACIOS PÚBLICOS TOMADOS POR EL COLECTIVO.....	139
3.1. LOS TIPOS DE ESPACIOS.....	140
3.1.1. LA CALLE: LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE UN BARRIO PARA EL BARRIO.....	140
3.1.2. LA DISCOTECA: DONDE LO COTIDIANO Y ARTÍSTICO RESIGNIFICA EL ESPACIO.....	157
3.1.3. LAS FERIAS: AGENTES EXTERNOS.....	174
3.1.4. EL TRANSPORTE PÚBLICO: “UNA CANCIÓN, PAPI”.....	186
3.2. LAS LÓGICAS DE LOS ESPACIOS.....	193
CAPÍTULO 04:	
“JUNTAMOS TODOS LOS INTELECTOS”: LAS PRÁCTICAS Y ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO.....	196
4.1. EL ARTE DEL HIP HOP COMO ESTRATEGIA PRINCIPAL.....	196
4.1.1. MÁS QUE UN HOBBIE.....	198
4.1.2. PRÁCTICAS EMERGENTES.....	200
4.1.3. UNDERGROUND VS. MAINSTREAM: DOS FORMAS DE HACER ARTE.....	202
4.1.4. EL ACTO PERFORMATIVO CALLEJERO.....	206
4.2. ESTRATEGIAS MÓVILES Y RUTINAS URBANAS.....	208
4.2.1. EL CARREO: INTERVENCIÓN EFÍMERA EN EL TRANSPORTE PÚBLICO.....	208

4.2.2. CALLE Y ESQUINA: PERMANENCIA Y VISIBILIDAD.....	210
4.2.3. PRÁCTICAS PORTÁILES.....	212
4.2.4. DE LOS NO-LUGARES AL TERRITORIO.....	214
4.3. ESTRATEGIAS DE NEGOCIACIÓN: ENTRE LO INSTITUCIONAL Y LO AUTÓNOMO.....	215
4.3.1. NEGOCIAR PARA PERMANECER: VÍNCULOS CON DIRIGENTES Y ESTRUCTURAS LOCALES.....	215
4.3.2. INSERTARSE SIN DILUIRSE.....	217
4.3.3. LIBERTAD COMO PRÁCTICA VITAL.....	219
4.4. FOCO EN LA INFANCIA COMO ESTRATÉGIA DE TRANSFORMACIÓN.....	221
4.4.1. PRÁCTICAS CONCRETAS DEL COLECTIVO CON NIÑOS.....	221
4.4.2. EL ROL PEDAGÓGICO NO-FORMAL.....	223
4.4.3. EL ARTE COMO CUIDADO.....	224
4.5. LA ESCENA COMO PLATAFORMA POLÍTICA.....	225
4.5.1. DISRUPCIÓN ESTÉTICA, DISCURSIVA Y POLÍTICA.....	225
4.5.2. EL ESCENARIO COMO TRINCHERA.....	231
4.6. RED COMO ESTRATEGIA: ALIANZAS, AFECTOS Y SOSTENIBILIDAD.....	234
4.6.1. TEJIDO HORIZONTAL E INFORMAL.....	234
4.6.2. LA ESCALA COMO RED.....	236
4.6.3. RED AFECTIVA Y TÁCTICA: SOSTENIBILIDAD DESDE ABAJO.....	237
4.6. A MANERA DE CIERRE: ENTRE LO VISIBLE Y LO TÁCTICO.....	239
CONCLUSIONES:	
RE-ACTIVANDO EL BARRIO.....	241
5.1. LOS MÚLTIPLES ECOS DE LA APROPIACIÓN: UNA SÍNTESIS.....	241
5.2. UN NUEVO SENTIDO: RE-ACTIVANDO EL BARRIO.....	243
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	249

*El Hip Hop es la cultura que me representa,
nació en New York por ahí en los años setenta
Consecuencia del racismo de porquería
Sirviendo como una expresión para las minorías*

Akapellah - ELISSIR (2023)

*Libre de tendencias que marquen mi dirección
No me llenan los bolsillos pero sí el corazón
Razón más que suficiente para esta canción
Donde acuden mis colegas al llamado del Hip Hop*

Rafomagia - Sociología del Hip Hop (Túpac Amaru II, 2020)

*Let no man ever hold you down or supress you
It's the 90's the police just arrest you
disrespect you on occasion take life
By the time you come of age they'll probably blast on sight
It's a shame they protect them but try to serve us
When your neck is on the line stand ground then bust
In God we trust but just in case keep it loaded and locked
Ready to rock
Then shake the spot*

Xzibit - The Foundation (1996)

*Ahí viene el famoso reportero
Clasificando mi creación con un cero
Diciendo que yo solo les hablo de mí
No es que te hable de mí, es que te explico a ti
Que soy del pueblo con filosofía callejera
No político, o etiqueta de primera
Te hablo con frases que se usan a diario
Huh, con el diccionario del barrio*

Vico C - Tradición (1991)

*Inside information keeps large niggas erasin' and their wives basin'
It drops deep as it does in my breath
I never sleep, 'cause sleep is the cousin of death
Beyond the walls of intelligence, life is defined
I think of crime when I'm in a New York State of Mind*

Nas - N.Y. State of mind (1994)

INTRODUCCIÓN

*Hip and hop is more than music
Hip is the knowledge, hop is the movement
Hip and Hop is "intelligent movement"
Or "relevant movement" we sellin the music
So write this down on your black books and journals
Hip hop culture is eternal
Run and tell all your friends
An ancient civilization has bee born again, it's a fact*

K.R.S. One - *Hip Hop Lives* (2007)

Recuerdo con claridad mis últimos años escolares, cuando una noche de viernes de 2007, junto a mis amigos, decidimos dejarnos llevar por las calles. No fue por casualidad; habíamos escuchado de esas reuniones en una plaza cercana a nuestro hogar, pero era la primera vez que nos animábamos a asistir. Terminamos en una rotonda, y, sin saberlo, nos encontramos con uno de los primeros eventos que manifestaban la cultura *Hip Hop*¹ y sus elementos, bajo el cielo de Los Olivos². Aquella noche fue el inicio de mi acercamiento al *Hip Hop* y a las prácticas 'extramusicales'³ asociadas al rap⁴ (Romero, 2012, p. 306).

Antes de esta experiencia, mi vínculo con el género había sido parcial y principalmente musical, percibido como un texto y estructura sonora durante mis años escolares (entre 2005 y 2006). Este acercamiento coincidió con el apogeo del *Hip Hop* en la programación de *MTV*, fenómeno presente desde finales de los años 90 (Hanke, 1998; Foster y Costello, 2018, p.58). Programas como '*Pimp My Ride*', presentado por el rapero *Xzibit*, capturaron

¹ En los múltiples trabajos revisados para esta investigación se han utilizado una serie de términos para definir al género musical y los sujetos que integran el movimiento. Por ejemplo están la comunidad hip hop, rap o los *hiphoperos*, raperos, *emcees* [MC] con sus respectivas variaciones lingüísticas. Por motivos que se explicarán más adelante, esta investigación tomará la forma lingüística de *Hip Hop* por ser la más acorde con el fenómeno cultural y raperos para los sujetos, a menos que se especifique.

² He de reconocer que aunque, históricamente hay registros de actividades previas, así como grupos consolidados desde la década de los noventas (Kogan *et al.* 2020) y ochentas (Del Valle, 2016) en mi trabajo de campo y el acercamiento de muchos miembros de la movida reconocen la participación de este evento de Los Olivos como un pilar fundamental.

³ Entendiendo lo extramusical como aquello que forma parte del contexto cultural en el que la música se entrelaza con otros aspectos y actividades, conformando un conjunto sólido (Romero, 2012, p. 309), en este caso nos referimos a las reuniones de personas afines a lo musical no simplemente como espacios donde la música suena de fondo, sino como encuentros en los que esta exige respeto e interés (Eco, 2016, p. 322). Se trata de un entorno en el que la música actúa como complemento activo de diversas prácticas, las cuales serán descritas a lo largo de esta investigación.

⁴ Es importante aclarar que rap y *Hip Hop* no son sinónimo a pesar de lo que afirman algunos autores —en su mayoría externos a la cultura— (Foster & Costello, 1999). En este trabajo, estos términos se usarán de manera diferenciada: el rap se entiende como un género musical, mientras que el *Hip Hop* se define como una cultura. Esta investigación se enfoca en el *Hip Hop*, no solo en el rap, y específicamente en algunas tendencias dentro de esa cultura.

mi atención, culminando en mi fascinación por la canción '*Bitch Please*' junto a los raperos *Nate Dogg* y *Snoop Dogg*. En aquel entonces, aunque no podía diferenciar claramente entre este género y una canción *pop*, era consciente de una estructura sonora distintiva que, sin poder teorizarla, era inmanente⁵.

Un joven apasionado por algo que le entusiasma pronto empieza a sentir curiosidad. Esa curiosidad lo impulsa a buscar cada vez más artistas, referencias y estilos que le permitan expandir su comprensión de la cultura. Una de las grandes ventajas del *Hip Hop* era su accesibilidad: Los raperos no necesitan tantas exigencias tecnológicas, bastaba con una base de YouTube y cierto sentido del ritmo para entrar en el beat (Ramirez, 2017). El deseo era claro: dejar de ser solo un *rapoyente* para convertirse en un *raphaciente*⁶. Desde entonces, el *Hip Hop* ha sido un pilar fundamental en mí, no solo como género musical o conjunto de expresiones artísticas, sino prácticamente como un estilo de vida (Silva, 2016). Por ello, siempre me ha resultado un tema sumamente interesante para las conversaciones y debates que lo rodean en la cotidianidad.

Con el paso de los años, este interés fue tomando forma y consolidándose en distintos tipos de capital: en mi capital social, a través del deseo de formar parte activa de la comunidad; en mi capital cultural, mediante la incorporación de formas de vestir, hablar y comportarme propias del *Hip Hop*; y en mi capital simbólico, expresado en gestos, ideas y modos de interpretar el mundo. De este modo —y mucho antes de conocer formalmente la obra de

⁵ Esta confusión también estaba influenciada por la forma en que la cadena de televisión trataba la música. Puesto que, aunque su enfoque no replicaba exactamente el modelo norteamericano, sí buscaba crear una identidad propia con un gran porcentaje de música de Estados Unidos (Hanke, 1998). Es posible que, en su intento de 'latinización' (García Canclini, 1997), el *Hip Hop* no fuera explícitamente explotado por su fuerte asociación con la cultura estadounidense de la época, a pesar de la evidente hibridación que el género había experimentado en Latinoamérica hacia finales de los 90 (Jones, 2019) con personajes como Control Machete e Illya Kuryaki and the Valderramas. Sin embargo, este proceso de hibridación también permitió que el *Hip Hop* se extrapolara a géneros derivados, como el reggaetón, que gozó de popularidad durante varios años en latinoamérica. En 2009, en la ceremonia de los *MTV Video Music Awards*, Wisin y Yandel fueron nominados por su tema 'Abusadora' en la categoría de mejor canción Pop junto a artistas como Lady Gaga, Britney Spears, Cobra Starship y Beyoncé. Este hecho pone de manifiesto la dificultad que tuvo MTV, como entidad que proporcionaba un discurso codificado y normativo ejerciendo presión y coacción sobre otros (Foucault, 2019, p. 22), para trasladar un género de una región geográfica a otra sin generar confusiones en su clasificación. La nominación de 'Abusadora' en una categoría predominantemente *pop* reflejó la complejidad de categorizar expresiones culturales que trascienden fronteras y se fusionan con influencias locales. Aunque MTV desempeñó un papel crucial en la difusión del *Hip Hop* y sus géneros afines, también evidenció las tensiones inherentes al proceso de globalización cultural y la adaptación de géneros musicales dentro de espacios subalternos.

⁶ El paso de rapoyente a raphaciente no es solo un juego de palabras: es una transición identitaria que marca un antes y un después en la relación con el *Hip Hop*. No se trata solo de escuchar, sino de actuar: de tomar el micrófono, improvisar, escribir, y reconocerse como parte del movimiento. Este cambio implica apropiarse de los códigos estéticos, simbólicos y espaciales del *Hip Hop*, desarrollando un *habitus* (Bourdieu, 2007) que se expresa en el cuerpo, en la palabra y en la calle. Ser *raphaciente* no es solo hacer rap, sino vivirlo cotidianamente como forma de enunciación, pertenencia y transformación del entorno (KRS-One, 2009).

Bourdieu (1997, 2007)— empecé a comprender cómo se tejían mis vínculos con el *Hip Hop*, con la estructura social y con las lógicas que la sostienen.

Sin embargo, se dice que la juventud no dura para siempre. Llegaba el momento de pasar del colegio a la universidad para poder intentar descubrir cuál sería mi destino laboral por el resto de mi vida. Luego de pasar por dos facultades, mi camino me llevó a la facultad de comunicaciones en donde creí, en su momento, que podía hallarme. Durante mi paso por la universidad, aunque la identidad de rapero fue perdiendo visibilidad en mi vida cotidiana, nunca dejó de ser una influencia significativa. El ambiente universitario, un espacio dedicado al debate, al conocimiento académico y al análisis crítico, me brindó la oportunidad de explorar nuevas áreas de interés, en particular, las ciencias del hombre.

Las extensas conversaciones en las aulas —especialmente en cursos como filosofía, teorías del conocimiento o globalización— despertaron en mí un interés político cada vez más profundo. Este nuevo enfoque no solo amplió mi perspectiva intelectual, sino que me permitió mirar con otros ojos la movida *Hip Hop* y reconocer su dimensión política. Fue entonces cuando descubrí el concepto de “Rap Organizado” (Iskaywari, 2015a), empecé a identificar las letras del llamado *rap consciente* —en contraposición al rap mainstream— y fui testigo de la conformación del *Bloque Hip Hop*⁷. Todo ello desde la periferia: como alguien que admiraba la cultura, pero que por distintos motivos no terminaba de saber si debía sentirse parte activa de ella.

Hoy comprendo que mi deuda con la cultura *Hip Hop* es infinita: amigos, valores, creencias y formas de ver el mundo llegaron a mí a través de ella. Sin embargo, no todo fue fácil ni idealizado. Mi forma de vestir y de vivir no pasó desapercibida: aprendí pronto que Lima es una ciudad donde los prejuicios sociales y raciales siguen presentes, camuflados en discursos que apelan a la “seguridad ciudadana” como justificación para preservar un *status quo* “homogéneo y purificado” (Cuevas, 2021, p. 13). Frente a esa mirada juzgadora, encontré en Nietzsche (1972) una clave de comprensión: ni los malos son tan malos, ni los buenos son tan buenos. Con el tiempo entendí que se puede prejuizar un estilo o una apariencia, pero para juzgar a una persona, primero hay que conocer su historia.

Desde una perspectiva teórica, mi interés en el *Hip Hop* me llevó a intentar comprender a aquellos que, desde los discursos oficiales, son contruidos como los Otros. Unos otros que, incluso entre sus propios conciudadanos, cargan con estigmas por su forma de vestir,

⁷ El *Bloque Hip Hop* fue una agrupación de jóvenes de distintas procedencias que emergió durante las protestas contra la Ley 30288 (conocida como “Ley Pulpín”) en 2012-2015. A diferencia de otros manifestantes, este bloque articulaba su participación a través de estéticas propias del *Hip Hop*: vestimenta, consignas y performances que introdujeron una narrativa política inédita en el espacio público (Alvarado, 2018; Iskaywari, 2015a).

hablar o simplemente habitar el espacio público. La antropología y la etnografía se convirtieron así en las herramientas idóneas para mirar desde su lugar, para acercarme no desde el juicio, sino desde la escucha. Al tejer conexiones con *Intelectos de Calle*, busqué entender sus prácticas, sus códigos y su visión del mundo, esa que afirma que “solo dentro de lo malo es que algo bueno podemos hacer”. Porque lo que hacen es buscar formas creativas de expresar su punto de vista, en línea con lo que afirma Eric Weiner (2022, p. 136): “La creatividad no requiere de unas condiciones perfectas; de hecho, se alimenta de las imperfectas”. No se trata de idealizar, sino de mirar La Victoria con otros ojos: caminar sus calles, conocer su ritmo y sus contradicciones, más allá de las estadísticas o las narrativas mediáticas que la señalan como uno de los distritos más peligrosos de Lima. Lo que descubrí fue un barrio atravesado por desigualdades, sí, pero también por vínculos, memoria y potencia creativa, muchas veces invisibles para quienes solo lo observan desde fuera.

Acompañado por los *beats* del *Hip Hop*, en noches de improvisación, graffitis o eventos, fui comprendiendo que la música no solo es sonido, sino experiencia compartida y forma de vida. Descubrí cómo la música —que durante décadas había sido relegada a un plano secundario en la antropología (Romero, 2012)— ha comenzado a recuperar su relevancia gracias al auge de la antropología urbana (Sandoval, 2000) y la etnomusicología. Demostrando que no son solo sonidos en el estilo de vida de los raperos: no es un adorno, es más cercano a un eje que articula identidad, política y territorio.

El *Hip Hop* ha narrado durante décadas aquello que los discursos oficiales han silenciado: la exclusión, el racismo, la desigualdad o el despojo territorial. Pero su función no se agota en la denuncia. Cada verso, trazo o movimiento es una propuesta ética, política y vital que construye tejido comunitario, potencia saberes locales y plantea alternativas concretas desde lo barrial, lo autónomo y lo colectivo.

Esta tesis se nutre del *materialismo dialéctico*⁸ de Karl Marx (1980, 1983), entendiendo que el *Hip Hop* (y toda actividad artística) no es solo una herramienta para ganarse la vida, sino una actividad creativa que define al sujeto en su dimensión humana y social. Desde esta perspectiva, resulta fundamental la afirmación de Marx: “No es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia” (1980, p. 5). Es decir, nuestras formas de pensar, sentir y creer están moldeadas por las condiciones sociales y materiales en las que vivimos, una idea transversal en el desarrollo

⁸ Aunque Marx nunca empleó expresamente los términos “materialismo histórico” o “materialismo dialéctico”, sí describió su propuesta como un “método dialéctico” con base materialista, en contraste con la dialéctica idealista de Hegel y centrado en las condiciones concretas de existencia humana (Fromm, 2016, p. 21).

de esta investigación. El *Hip Hop*, desde sus orígenes, ha sido parte de esa relación dialéctica entre el ser humano y su entorno. En el contexto urbano contemporáneo, donde la naturaleza ha sido sustituida por un entorno construido —hecho de asfalto, concreto y estructuras de poder—, las prácticas del *Hip Hop* emergen como nuevas formas de habitar y transformar la ciudad, dejando huellas visibles y simbólicas en cada barrio. La praxis de *Intelectos de Calle* modifica nuestra manera de estar en la ciudad, de recorrerla, de nombrarla e imaginarla.

Desde una perspectiva personal, la maestría fue, ante todo, una excusa para volver a las calles, tomar el micrófono y reconectarme con aquel niño que, en 2007, quiso ser rapero y buscó pertenecer a esa cultura. Fue también una forma de reencontrarme con el impulso de estudiar las sociedades desde adentro: desde sus comunidades, sus formas de auto-representación y los signos que las atraviesan. Pero no desde una óptica hegemónica/mercantilizada que simplifica o exotiza las visiones del Otro⁹, sin comprender que en una ciudad caleidoscópica como Lima, ese "Otro" no siempre está claramente delimitado (Signorelli, 1999; Caldeira, 2007; Cuevas, 2021). Como dice mi prometida, me atraen las "situaciones difíciles". Y tal vez tenga razón: las considero un reto, pero también una urgencia política.

Por esa razón, esta investigación se inscribe en la tradición de las etnografías que han buscado visibilizar territorios y sujetos marginados. Tal como lo hicieron el sociólogo William Foote Whyte (2015) y el antropólogo Philippe Bourgois (2015) en los barrios de Nueva York, o, en el contexto peruano, los trabajos pioneros antropológicos de Mildred Merino de Zela (1958) y Richard Patch (1973), que supieron retratar la complejidad urbana de La Victoria desde adentro, desde la experiencia viva y no desde el estigma. Conforme más me acercaba a los miembros de *Intelectos de Calle*, más me veía reflejado en sus historias, en sus anécdotas, en sus sentires. No viví lo mismo que ellos, pero algo nos unía: el *Hip Hop* era un valor transversal, una forma de estar en el mundo que, aunque atravesada por experiencias distintas, nos hacía vibrar desde un lugar común.

Así, la transformación de este trabajo —cuyo proceso detallaré más adelante— siguió un recorrido largo, alimentado por las discusiones en las aulas de la maestría y las conversaciones con profesores y compañeros. Gracias a las distintas sugerencias, observaciones y críticas recibidas, fue posible trazar un camino más claro: dejar atrás una mirada general y demasiado amplia para enfocarme en cómo, a través de la construcción simbólica y material de los espacios, los integrantes del colectivo buscaban dotarlos de sentido y disputar la invisibilidad que históricamente pesa sobre ellos.

⁹ Como considero que suele suceder en la praxis publicitaria.

De esta manera, comprendí que aquellas anécdotas y vivencias marcadas por el estigma no eran simples episodios aislados de discriminación o prejuicio. Eran, en realidad, parte de una pugna más profunda: una lucha por la dignidad, la visibilidad y la autonomía. Una forma de decir “aquí estamos” en medio de un entorno que muchas veces los margina o los borra. Lo que está en juego no es únicamente el rechazo a una mirada prejuiciosa, sino el derecho a existir con plenitud, a expresarse sin filtros y a habitar los espacios sin pedir permiso. No se trata de una demanda asistencial, sino de una afirmación política. Muchas de estas personas no desean depender de una municipalidad o una institución porque, desde su experiencia, ya se sienten históricamente abandonadas por ellas. Lo que buscan no es caridad, sino reconocimiento. En ese contexto, los miembros *Intelectos de Calle* no representan solo a un colectivo artístico, sino a una partícula organizada de un sentir más amplio, más difuso y espontáneo, pero no por ello menos potente. Ese sentir colectivo encarna una forma de agencia que brota desde abajo, con deseos propios, con voz, con ritmo y con historia. Una agencia que busca realizarse plenamente, sin tutelajes ni limitaciones, impulsada por la fuerza creativa de quienes, desde los márgenes, imaginan otra forma de estar en el mundo.

El trabajo de campo comenzó formalmente en 2023, pero esta aventura etnográfica tuvo su punto de partida muchos años antes, en 2007, cuando el *Hip Hop* empezó a marcar mi forma de ver y vivir la ciudad. Esta experiencia no debería cerrarse con la escritura de esta tesis. Más bien, busca proyectarse en otros lenguajes —como un documental o un álbum musical— que permitan seguir acompañando estas identidades donde lo académico y lo urbano se entrelazan como espacios de colaboración con los protagonistas de esta historia.

DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Aunque sus orígenes se remontan a 1973, en un Bronx marcado por la segregación, la violencia y las pandillas (Chang, 2015), el *Hip Hop*, a punto de cumplir 51 años, sigue siendo un fenómeno relativamente reciente que ha despertado un creciente interés a nivel global (Silva, 2016). Desde distintas disciplinas existen diversas perspectivas que reflejan el impacto cultural y social del movimiento *Hip Hop*. La antropología ha explorado sus raíces y prácticas culturales (Flores, 2000; Forman, 2002; Austin, 2001), la sociología ha analizado sus dinámicas sociales y su influencia en la identidad juvenil (Rose, 1994; Neal & Forman, 2004; Persaud, 2011) y la filosofía se ha interesado en la profundidad y complejidad de sus expresiones artísticas (Foster & Costello, 1990; Bailey, 2014). Este amplio corpus literario

evidencia la relevancia del *Hip Hop* como objeto de estudio desde aproximadamente la década de 1990¹⁰.

Aunque el *Hip Hop* había alcanzado una importancia global, no resulta sorprendente que la producción investigativa en sus primeros años se haya centrado en el *Bronx*, Estados Unidos (Rose, 1994; Morgan, 1999; Ogg & Upshal, 1999; Price III, 2006; Krims, 2002, Neal & Forman, 2004). Al ser el país donde nació y se desarrolló este movimiento, las primeras investigaciones buscaron comprender su contexto social, cultural y económico en su lugar de origen (Silva, 2016). Este enfoque inicial permitió establecer las bases para analizar cómo el *Hip Hop* se expandió y adaptó a otras realidades a nivel mundial.

Más allá de la descripción de sus cuatro elementos¹¹: El *breakdance*, el *graffiti*, el *emcee*¹² y el DJ. El *Hip Hop* y sus elementos han sido asimilados por la academia -y sus propios integrantes- desde múltiples enfoques, muchas de ellas complementarias y otras hasta contradictorias; tanto desde ámbitos como los estudios de género (Morgan, 1999), la comunicación (Martins, 2015a), la identidad (Foster & Costello, 1990), entre otros.

Entre ellos, un enfoque clave para comprender el *Hip Hop* ha sido la apropiación del espacio¹³, una práctica esencial en su desarrollo y expansión. A través de esta apropiación, se buscaba dotar de sentido al entorno físico, permitiendo que sus signos culturales influyeran en el espacio, el tiempo, los ritmos, la opacidad y la transformación de lo material. A pesar de lo que otros autores puedan argumentar (Lefebvre, 2013; Greene, 2017), estos signos no habitan un mundo diferente al nuestro, al de lo "real"; sino que están integrados en nuestra realidad (Martín-Barbero, 1978, p. 52).

Esto se hace evidente desde las acciones de pacificación del *Bronx* por parte de las pandillas, que buscaban apropiarse del espacio urbano para "estructurar el caos" mientras estaban "Matando el aburrimiento y llenando de sentido las horas" (Chang, 2015, p. 73),

¹⁰ Sin embargo, como veremos más adelante, no toda la literatura académica tuvo una certera noción del valor cultural que tenía el *Hip Hop*.

¹¹ Varios autores han debatido acerca de la cantidad de elementos que componen el *Hip Hop*: algunos sostienen que son los cuatro originales (Frasco & Thot, 2008), otros argumentan la inclusión de un quinto elemento (Price III, 2006) y algunos llegan a mencionar hasta nueve (KRS-One, 2009). Sin embargo, cabe aclarar que este no es un tópico a tratar en esta investigación.

¹² "*Emcee*" es una palabra en inglés que se refiere a un maestro de ceremonias o presentador. Es una abreviatura de "MC", que a su vez es la abreviatura de "master of ceremonies" (maestro de ceremonias). En la cultura *Hip Hop*, un *emcee* es un rapero que también actúa como presentador en eventos o espectáculos, animando a la audiencia y presentando a otros artistas (KRS-One, 2009).

¹³ Entendiendo que el espacio se concibe como una construcción que prescribe y proscribe (Lefebvre, 2013), generando tensiones entre lo legal y lo ilegal (Foucault, 2002), y permitiendo movimientos y trayectorias, tanto sincrónicos como diacrónicos (De Certeau, 2000). Además, el espacio va más allá de su realidad física (Hammad, 2006). Según Cuevas (2021), citando a Greimas, el espacio refleja lo que hemos pensado, proyectado, construido y vivido. Mi objetivo es contribuir a la reflexión sobre cómo se genera sentido desde y para la construcción de los umbrales del espacio.

hasta la teorización en la literatura especializada que ha destacado su relevancia en términos de representación. Como señala el comunicador Muray Forman (2004a):

La música rap toma la ciudad y sus múltiples espacios como la base de su producción cultural. En la música y las letras, la ciudad se convierte en una presencia audible, citada explícitamente y digitalmente sampleada en la reproducción de las texturas sonoras del entorno urbano. Desde sus inicios a mediados y finales de la década de 1970, la cultura *Hip Hop* siempre ha mantenido lazos locales firmemente defendidos y un elemento incorporado de competencia llevado a cabo a través de las formas culturales del rap, el breakdance y el graffiti. (p. 201, traducción propia)

En la actualidad, estas prácticas de apropiación del espacio continúan siendo esenciales para la expansión de la cultura *Hip Hop*. En los contextos urbanos de las "ciudades neoliberales"¹⁴, ampliamente presentes en América Latina (Monreal, 2016), los colectivos de *Hip Hop* a lo largo del continente han desarrollado diversas formas de apropiarse del espacio, otorgándoles diferentes sentidos y objetivos. Estos pueden tipificarse en diferentes interacciones como: **(i)** una resignificación de los espacios urbanos (Biaggini, 2018; Montoya, Tamayo y Medina, 2006, 2007); **(ii)** la lucha por el poder simbólico (Tijoux, Facuse y Urrutia, 2012); **(iii)** la transformación social (Montoya, 2009; Moraga y Solórzano, 2005; Caldeira, 2010; Silva, 2016; Vázquez, 2019); **(iv)** la construcción de identidad (Minetti y Román, 2009; Martins, 2015b); y, finalmente, **(v)** la protesta y reivindicación (Trujillo, 2016).

A pesar de ello, resulta paradójico que, en el contexto urbano peruano, especialmente en una ciudad "sometida" al neoliberalismo, como Lima (Monreal, 2016), el *Hip Hop* haya sido explorado desde diferentes saberes, como el musical (Peralta, 2023), las cuestiones de género (Moreno, 2021), la lingüística (Evelyn, 2021; Gugenberger, 2022) o la comunicación (Bejarano, 2019); pero no se le haya otorgado un valor significativo a la cuestión del espacio.

Dejando preguntas interesantes al aire como: ¿Por qué los colectivos eligen ciertos espacios urbanos para llevar a cabo sus actividades? ¿Cuáles son estos espacios? ¿Qué tipo de acciones y prácticas llevan a cabo en cada uno de ellos? ¿Cómo varían estas actividades de apropiación simbólica dependiendo del lugar? ¿Con qué propósito se apropian de los barrios? ¿Es una cuestión personal, económica, discursiva, o una combinación de estas? ¿Se puede hablar de apropiación del espacio cuando son invitados a un lugar privado, como una discoteca o una feria? ¿Cómo influyen las dinámicas sociales

¹⁴ Me baso en la definición de Monreal (2016), quien lo describe como un modelo de ciudad que, bajo el contexto de una "crisis económica", ha intensificado los fenómenos de desigualdad social y segregación urbana, resultado de políticas de gestión urbana implementadas en dicho escenario.

y urbanas de cada espacio en las prácticas de los raperos? ¿Qué significados otorgan los miembros del colectivo a cada lugar que ocupan?

Con eso en mente, delimité mi interés por el *Hip Hop*: las prácticas y narrativas de apropiación del espacio en entornos urbanos. Considerando que Lima es un compendio de "islas" donde no existe un *continuum* urbano claro (Cuevas, 2021), mi investigación me llevó a las calles de La Victoria, un distrito con una rica historia social y antropológica (Merino de Zela, 1958; Patch, 1973). Para indagar en estas preguntas, mi investigación se enfocará en seguir los pasos de un colectivo de *Hip Hop* conocido como *Intelectos de Calle* para poder definir el papel que desempeñan las prácticas de apropiación en los "juegos serios" (Ortner 1996, 2016) de su colectivo, identificar cuáles son estos espacios, analizar las prácticas o estrategias que emplean y, finalmente, examinar cómo dichas prácticas varían según el contexto y el lugar en el que se desarrollan.

Con esto claro, pude formular la pregunta de investigación: *¿Cuáles son los múltiples sentidos que adquieren las prácticas y estrategias de apropiación en los diferentes espacios urbanos por parte del colectivo Intelecto de Calle?* En coherencia con esta pregunta, planteé como objetivo general identificar los múltiples sentidos de la apropiación del espacio urbano a partir de las prácticas y estrategias del colectivo. Para lograrlo, definí tres objetivos específicos: **(1)** identificar las características del contexto social donde habitan los miembros de *Intelectos de Calle*; **(2)** identificar los diferentes espacios por los que circulan los miembros del colectivo *Intelectos de Calle*; y **(3)** describir las prácticas o estrategias que emplean para lograr dicha apropiación.

Aunque el estudio de la apropiación del espacio ha sido materia de diversos saberes y ofrece explicaciones variadas y acertadas, espero que este trabajo pueda contribuir –dentro de sus propias limitaciones– a una mejor comprensión del espacio y los procesos de apropiación urbana por parte de movimientos como el *Hip Hop*. Desde una mirada antropológica, este estudio se sitúa en la exploración de cómo las juventudes populares, mediante prácticas culturales subalternas, construyen agencia y disputan sentidos en contextos urbanos marcados por la exclusión. Me apoyo en la propuesta del antropólogo Clifford Geertz, quien sostiene que "pequeños hechos hablan de grandes cuestiones" (2003, p. 34), para explorar lo cotidiano y lo vivido en una aventura etnográfica que comenzó en Los Olivos en 2007, se extendió por las calles de La Victoria y continuó hacia otros espacios de la ciudad. A partir de ello, busco abordar estas grandes problemáticas y ampliar el conocimiento sobre la cultura *Hip Hop*, una cultura a la que siento que le debo mucho.

JUSTIFICACIÓN: ¿POR QUÉ ESTUDIAR EL HIP HOP?

Este estudio de las prácticas de apropiación del espacio por parte de colectivos de *Hip Hop* responde a una necesidad teórica identificada en la antropología urbana y en los estudios culturales sobre juventud. Aunque existe un cuerpo académico robusto sobre el *Hip Hop* en sus orígenes estadounidenses (Rose, 1994; Ogg & Upshal, 1999; Forman, 2002; Neal & Forma, 2004; Chang, 2015) y su expansión global (Flores, 2000; Backer, 2006; Price III, 2006; Tickner, 2008; Silva, 2016), en el contexto latinoamericano y particularmente en Lima, todavía son escasos los trabajos que articulen la relación entre espacio, cultura juvenil y producción simbólica desde una mirada etnográfica situada. Como señalan Henri Lefebvre (2013) y David Harvey (2013), el espacio no es solo un soporte físico, sino una construcción social atravesada por relaciones de poder y simbolismos. Desde esta perspectiva, estudiar cómo los colectivos *Hip Hop* habitan, intervienen y resignifican el espacio urbano permite ampliar y actualizar las discusiones teóricas en torno a la espacialidad, la juventud y la cultura popular.

En el plano social, esta investigación tiene relevancia porque visibiliza experiencias juveniles autogestionadas que transforman el entorno desde el arte y la cultura. Los integrantes de *Intelectos de Calle* reconfiguran espacios tradicionalmente estigmatizados como focos de violencia o informalidad, convirtiéndolos en escenarios de expresión, encuentro y aprendizaje. Mostrar estas prácticas no solo rompe con los prejuicios sobre el *Hip Hop* como un fenómeno asociado a la delincuencia, sino que evidencia su potencial como herramienta de transformación social. Al otorgarles voz desde un enfoque colaborativo, esta tesis no solo reconoce su agencia y creatividad (Bourdieu, 1997, 2007; Ortnier, 2016), sino que también permite identificar procesos de transformación territorial que surgen desde abajo (Silva, 2016; Cuevas, 2021). Este reconocimiento puede generar efectos positivos en la autoestima colectiva, fortalecer los vínculos barriales y abrir espacios de diálogo con instituciones culturales, educativas o gubernamentales. En este sentido, el trabajo no solo busca comprender una realidad, sino también contribuir a su fortalecimiento desde una mirada respetuosa y comprometida.

Finalmente, desde una perspectiva metodológica, esta investigación propone un enfoque etnográfico situado y sensible, que combina la observación participante, las historias de vida y la autoetnografía como herramientas para acceder a una comprensión más profunda y contextualizada de las dinámicas urbanas juveniles. Este enfoque permite superar los límites de investigaciones más tradicionales o cuantitativas que, como advierte el antropólogo Eduardo Restrepo (2022), tienden a simplificar o malinterpretar las realidades

populares al excluir la dimensión subjetiva y vivencial de sus protagonistas. Asimismo, al integrar mi experiencia como investigador/*raphaciente* y parte activa del fenómeno estudiado, se fortalece la reflexividad y se enriquece la producción de conocimiento.

En este sentido, la metodología adoptada no busca solo generar conocimiento académico, sino también provocar una reflexión sobre cómo los jóvenes enfrentan la exclusión. De la misma forma que Bourgois (2015), mi esperanza es que narrar la experiencia de *Intelectos de Calle* —en su lucha por la dignidad, la creatividad y la transformación del espacio urbano— contribuya a visibilizar la marginalidad y fragmentación que atraviesan los barrios populares de Lima. Esta etnografía busca ser también una forma de intervención simbólica, desde una voz que ha sido parte de la escena.

APROXIMACIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA

Esta investigación parte de un enfoque cualitativo e interpretativo, con la etnografía como encuadre metodológico principal. Desde el inicio, asumí una posición situada que articula mi experiencia como investigador, rapero y ciudadano inmerso en la cultura *Hip Hop*. Lejos de la pretensión de objetividad neutral, trabajé desde una reflexividad constante, reconociendo que el conocimiento se construye desde lugares específicos y que toda mirada está atravesada por factores como la clase, la historia personal o la pertenencia cultural (Rosaldo, 1991; Restrepo, 2022). A través de herramientas como la observación participante, entrevistas semi-estructuradas, conversaciones cotidianas e historias de vida, intenté comprender las prácticas del colectivo *Intelectos de Calle* desde adentro, no como un observador externo, sino como parte de una comunidad que también me constituye. Esta cercanía metodológica implicó asumir los dilemas éticos de representar voces ajenas, buscando evitar tanto la romantización como la reproducción de estigmas, y reconociendo las tensiones que emergen al hablar por otros en un campo atravesado por desigualdades y violencia (Bourgois, 2015; Alcoff, 1991).

A nivel teórico, me distancio de la visión tradicional del “Otro” como figura exótica o lejana, proponiendo una antropología urbana que entiende la alteridad como un vínculo relacional dentro de territorios compartidos (Signorelli, 1999; Caldeira, 2007). Desde esta perspectiva, vivir el *Hip Hop* resulta fundamental para comprenderlo, tal como enfatizan sus propios actores, quienes sostienen que no basta con observarlo o estudiarlo desde afuera: hay que ser *Hip Hop* para conocerlo (Silva, 2016; KRS-One, 2009). Esta lógica también se trasladó al tratamiento del rap en la investigación. Aunque inicialmente consideré un análisis discursivo de las letras, opté por un enfoque etnomusicológico centrado en su dimensión vivida, diferenciando entre la práctica del rapero que improvisa y performa, y las canciones

grabadas como objetos textuales fijos (Yalán & Cuevas, 2023). Mi atención se centró en la primera, sin desatender la importancia de la música como espacio de identidad, expresión y agencia. Todo este proceso se desarrolló en contextos urbanos muchas veces marcados por la exclusión y la violencia, lo que exigió posicionamientos éticos claros, autocuestionamientos constantes y una disposición a incorporar la vulnerabilidad como parte del oficio antropológico.

ORGANIZACIÓN DE LA LECTURA

Luego de haber presentado brevemente la naturaleza de esta investigación, así como los objetivos, la pregunta de investigación y la relevancia del estudio, este trabajo se estructura en cuatro capítulos principales, cada uno de los cuales aborda un aspecto clave del fenómeno observado. Esta organización no solo responde a una lógica expositiva, sino también al proceso mismo de construcción del conocimiento durante el trabajo de campo y la reflexión teórica. En cada capítulo, se articulan la vivencia etnográfica, las voces de los actores y los marcos conceptuales que permiten interpretar las dinámicas del colectivo *Intelectos de Calle*, sin perder de vista el compromiso con una antropología situada, crítica y reflexiva.

El primer capítulo está dedicado a establecer los fundamentos del estudio. Su propósito es construir el andamiaje teórico-metodológico desde el cual se desarrolla la investigación. En esta sección se incluye un estado del arte que revisa los principales enfoques sobre culturas urbanas, apropiación del espacio y estudios sobre el *Hip Hop*, tanto en América Latina como en otros contextos. A partir de ahí, se define el enfoque conceptual adoptado, así como los elementos clave para pensar el vínculo entre juventud, territorio y arte. También se describe la estrategia metodológica, centrada en la etnografía, y se reflexiona sobre las decisiones tomadas durante el trabajo de campo. Este capítulo incluye, además, una descripción del proceso etnográfico, haciendo énfasis en el carácter situado del conocimiento producido y en los dilemas que implica investigar desde dentro de una comunidad a la que también pertenezco.

El segundo capítulo se enfoca en la reconstrucción del contexto social en el que se desenvuelve la vida de los miembros de *Intelectos de Calle*. Aquí se describe el entorno urbano y los circuitos barriales que configuran su cotidianidad, en diálogo con los procesos más amplios de segregación, desigualdad y violencia que atraviesan a Lima. Pero más allá de una caracterización general del contexto, el capítulo busca construir una comprensión más humana y relacional de los actores, a partir de una serie de biografías que permiten conocer las trayectorias de vida de cada uno de los integrantes del colectivo. Estas historias

individuales no solo permiten trazar sus caminos dentro del *Hip Hop*, sino también sus vínculos con el espacio urbano, su relación con el arte, el trabajo, la familia y la política, así como los desafíos que enfrentan como jóvenes que habitan y crean desde los márgenes.

El tercer capítulo está centrado en los espacios que transitan y resignifican los miembros del colectivo. La intención aquí es identificar y clasificar los distintos tipos de espacios por los que circulan —plazas, calles, parques, casas ocupadas, espacios autogestionados, eventos culturales—, con el fin de comprender las lógicas internas que organizan su uso y apropiación. Esta clasificación no busca imponer una taxonomía rígida, sino más bien visibilizar los múltiples modos en que los espacios se convierten en escenarios de acción, encuentro, creación y disputa. En ese sentido, se analizan las tensiones entre lo formal y lo informal, lo permitido y lo transgresor, lo público y lo íntimo, para mostrar cómo estos jóvenes hacen del espacio urbano un lugar propio, resignificándolo desde la experiencia colectiva del *Hip Hop*.

El cuarto capítulo profundiza en las prácticas y estrategias mediante las cuales los miembros de *Intelectos de Calle* logran apropiarse de esos espacios. Aquí se describen acciones como la escritura de rap, los talleres de formación, los encuentros de freestyle, la producción de murales y otras formas de intervención artística y política. Estas prácticas no solo transforman el entorno, sino que también reconfiguran las relaciones sociales y producen sentidos de pertenencia, resistencia y comunidad. Este capítulo permite ver al *Hip Hop* no simplemente como una estética o un estilo, sino como una forma de vida que se articula con luchas cotidianas por el reconocimiento, la visibilidad y la transformación del espacio urbano. A través del análisis de estas estrategias, se muestra cómo los miembros del colectivo desarrollan un saber territorial situado, que combina creatividad, memoria y lucha simbólica.

Finalmente, la conclusión busca ir más allá de una mera recapitulación de los hallazgos. En ella se propone una síntesis de los múltiples sentidos de apropiación del espacio, integrando los aportes de los autores trabajados a lo largo del estudio con las vivencias y reflexiones recogidas durante el trabajo de campo. Inspirado en la noción de “descripción densa” (Geertz, 2003), se plantea que la etnografía no debe limitarse a producir comprensiones localizadas o anecdóticas, sino que puede —y debe— dialogar con problemáticas más amplias (Restrepo, 2022). En este sentido, la cultura *Hip Hop* no se reduce a los barrios y personas que protagonizaron este estudio, sino que constituye una forma de habitar el mundo, de narrarse y posicionarse frente a la vida urbana contemporánea. Por tanto, el trabajo etnográfico no se encierra en lo particular, sino que se proyecta hacia la construcción de conceptos relacionales y abiertos que permitan pensar

otras realidades. La conclusión, en ese marco, propone un nuevo sentido de apropiación —emergente del campo y de los actores— que intenta disputar los marcos tradicionales desde los cuales ha sido representada la juventud popular y sus formas de acción cultural en la ciudad.

CAPITULO 01:

“TENEMOS QUE HACERLO REAL”:

FUNDAMENTOS DEL ESTUDIO

1.1. “LLEGAMOS PORQUE LLEGAMOS”: GENEALOGÍA DE LOS ESTUDIOS SOBRE *HIP HOP* EN EL ESPACIO URBANO

1.1.1. UN NUEVO MOVIMIENTO URBANO NACE EN EL BRONX: EL *HIP HOP*

A mediados del siglo pasado, las conductas colectivas comenzaron a dar forma a una nueva configuración social. El sociólogo francés Alain Touraine (2006) sostiene que el conflicto es el mecanismo mediante el cual “se movilizan los actores contra adversarios por una dirección social en una colectiva concreta”¹⁵ (p. 255). De manera similar, Francisco Fernández Buey (2005), filósofo y ensayista español identificado con el pensamiento marxista, observa que, a diferencia de los movimientos obreros y sindicales tradicionales, los nuevos movimientos sociales se caracterizaron por la búsqueda de reivindicaciones que iban más allá del cambio institucional o estructural; orientándose hacia la libertad individual en la vida cotidiana, en línea con lo que se conoció como Contracultura (p. 92). En este contexto, se configuró un movimiento social específico: el movimiento ciudadano. Este movimiento, de base urbana y articulado en torno a los barrios, vincula sus demandas con las de otros movimientos clásicos y ha sido objeto de análisis en las reflexiones sociológicas que surgieron en torno a estas dinámicas (p. 97). Entonces, es posible analizar cualquier nuevo movimiento que apareciera en esta época bajo dos aspectos: por sus acciones colectivas y por la identidad colectiva creada en el proceso.

Bajo esta influencia, se gestaron las condiciones necesarias para el nacimiento de un movimiento que marcaría profundamente la historia de la juventud negra del Bronx en la década de los 70. En esta época, un inmigrante jamaicano que se mudó a Bronx en 1967,

¹⁵ En la perspectiva macro de lo social que aporta el “accionalismo” del sociólogo francés, los nuevos movimientos sociales se conciben como conductas colectivas fundamentadas en tres principios clave: identidad, oposición y totalidad. Según Touraine, el conflicto no solo define y organiza al actor social, sino que también identifica al adversario y refuerza la conciencia de los actores. Además, estos movimientos sociales tienden hacia la construcción de un “contraproyecto societal”, es decir, una propuesta alternativa que abarca y transforma la totalidad de la sociedad (Touraine, 2006, p. 259).

Clive Campbell, también conocido como *DJ Kool Herc*, organizó junto a su hermana la icónica “Back to School Jam” en su edificio de apartamentos, ubicado en el 1520 de Sedgwick Avenue el 11 de agosto de 1973. Aquel evento daría origen a una cultura que hoy, más de medio siglo después, sigue vigente: el *Hip Hop*. El historiador, periodista y crítico cultural Jeff Chang, en su influyente obra *Generación Hip Hop* (2015), describe el impacto de la construcción de la Cross-Bronx Expressway, liderada por el urbanista Robert Moses, en la situación precarizada que se vivía en la época. Este proyecto sumió al Bronx en un estado de devastación, con edificios demolidos y compensaciones económicas insuficientes para los desplazados (pp. 21-23). En este panorama, organizaciones como el *Partido de las Panteras Negras*¹⁶ y los *Young Lords*¹⁷ competían con las pandillas surgidas en medio del caos por captar la atención y el apoyo de los jóvenes (p. 24). Bajo estas condiciones extremas, el *South Bronx* perdió 600 mil puestos de trabajo, creando una situación insostenible. “Si la cultura del blues se había desarrollado en condiciones de opresión y trabajos forzados, la cultura del *Hip Hop* surgiría, precisamente, de la falta de trabajo” (p. 25).

Sin embargo, Lawrence Parker, conocido como KRS-One (2009), rapero pionero, ideólogo y estudioso comprometido del *Hip Hop*, afirma que una “verdadera” historia de esta cultura no puede ser documentada únicamente desde los hechos objetivos, pues comprenderla requiere atender al conjunto de subjetividades que dieron forma al movimiento. No se trata solo de registrar fechas o nombres, sino de entender los ingredientes culturales, emocionales y sociales que motivaron, en las proporciones correctas¹⁸, a sus primeros exponentes a actuar como lo hicieron (p. 244). En ese sentido, aunque el *Hip Hop* emergió en el Bronx, este territorio funcionó como un cruce de caminos donde confluyeron múltiples influencias culturales debido a la llegada de poblaciones extranjeras (p. 258), configurando

¹⁶ El Partido de las Panteras Negras fue una organización política comunista de ideología marxista-leninista, perteneciente al movimiento de *Black Power*. Fundado en octubre de 1966 en Oakland, California, por los estudiantes universitarios Bobby Seale y Huey P. Newton, el partido surgió como respuesta a la brutalidad policial y a la opresión sistemática que enfrentaban las comunidades afroamericanas. Su misión era promover la autodefensa y la autodeterminación, así como luchar por los derechos civiles y sociales de la población afroamericana en Estados Unidos (Delli Carpini, 2000).

¹⁷ Los *Young Lords* fueron una pandilla callejera con sede en Chicago que evolucionó para convertirse en una organización de derechos civiles y derechos humanos. Activos principalmente a fines de la década de 1960 y durante la década de 1970, su objetivo era luchar por el empoderamiento de los vecindarios y la autodeterminación de los puertorriqueños, los latinos y otros pueblos colonizados del llamado “Tercer Mundo”. El movimiento buscaba justicia social y el fortalecimiento de las comunidades latinas frente a la opresión y la marginación, inspirándose en otros movimientos de derechos civiles y en la lucha anticolonialista (Ogbar, 2006).

¹⁸ Esta idea dialoga con lo planteado por Weiner (2022), donde señala que el secreto de toda transformación significativa no reside únicamente en los ingredientes, sino en las proporciones precisas en que estos se combinan. No necesariamente existen elementos distintos a los de otros lugares o épocas, pero sí se combinan de manera particular, y es esa mezcla —en la proporción justa— la que permite el surgimiento de la creatividad (p. 175-176).

un escenario fértil para el surgimiento de nuevas expresiones. De ahí surgieron figuras fundamentales como Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash y Crazy Legs, entre otros (p. 14), cuya creatividad no puede separarse de las vivencias, tensiones y aspiraciones que atravesaban sus contextos.

Según el pionero del *Hip Hop*, su origen etimológico combina tanto elementos lingüísticos del inglés antiguo como significados simbólico-espirituales. Por un lado, *hip* proviene del término *hype*, relacionado con la cadera, articulación clave en los movimientos urbanos, y también con la idea de estar informado o consciente de lo que es nuevo y con estilo. Por otro lado, *hop* se vincula con el verbo saltar (*to hop*) y con el antiguo islandés *hoppa*, que implica un salto hacia adelante. Así, *Hip Hop* puede entenderse como un “salto informado” o “movimiento consciente”, una danza que no solo responde al ritmo, sino también a una visión moderna y crítica del mundo. En un plano más profundo, esta combinación se carga de sentido espiritual: *hip* precede al *hop* como la semilla a la vid, simbolizando el cultivo de una nueva conciencia colectiva. Al sumarse a la noción de *cultura*, entendida desde su raíz como “cultivar, cuidar, atender”, el *Hip Hop* se convierte en una práctica vital de cuidado y expansión de una visión. Un movimiento que no solo es físico o musical, sino también filosófico, espiritual y político (KRS-One, 2009, p.26-28)¹⁹.

Como podemos ver en la imagen N°1, KRS-One (2009) plantea una definición importante para diferenciar claramente tres términos: *hip-hop*, *Hip Hop* y *Hiphop*. Él sugiere utilizar *hip-hop* para referirse al género musical del rap, a la industria relacionada y, en general, a los productos materiales vinculados a la cultura. Por otro lado, *Hip Hop* se emplea para nombrar a una cultura compuesta por cuatro expresiones artísticas (rap, DJing, *breakdance* y *graffiti*), junto con diversos elementos no artísticos, como un estilo particular de lenguaje y

¹⁹ Si bien este origen etimológico es el más difundido y ampliamente aceptado —y estuvo muy presente durante mi trabajo de campo—, me apoyo en las propias palabras de KRS-One para señalar que no podemos afirmar que “toda la comunidad *Hip Hop* estuviera de acuerdo con las conclusiones e interpretaciones [de esta versión]” (2009, p. 243). Esto se debe a que no existe una única persona que haya nombrado oficialmente al movimiento como *Hip Hop*.

Algunos autores atribuyen el término a Kool Herc (Foster & Costello, 1999), aunque muchos otros reconocen a Keith “Cowboy” Wiggins, miembro de Grandmaster Flash and the Furious Five, como quien popularizó y dio nombre al movimiento y otros términos populares (George, 1999; Chang 2014).

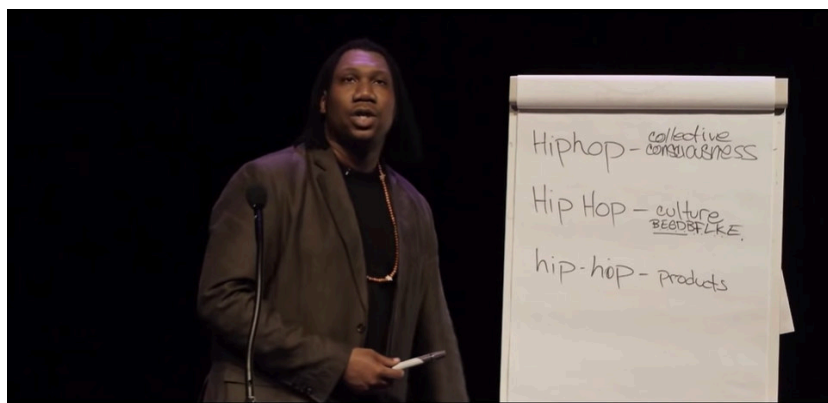
Asimismo, gracias al artículo publicado en *Village Voice* por Steven Hager en 1982, titulado “*Afrika Bambaataa’s Hip Hop*”, puede afirmarse que fue Afrika Bambaataa quien llevó el *Hip Hop* a otro nivel al incorporar la noción cultural, los cuatro elementos originales y el quinto elemento del “conocimiento”, transformándolo —en términos lévis-straussianos— en un hombre dentro de la historia y un mito trascendental (Chang, 2015, p. 122-124).

Otro hito en la consolidación del término fue su inclusión en la canción “*Rapper’s Delight*” del grupo Sugarhill Gang, lanzada en 1979. Desde que sonaron las líneas —“*I said uh hip hop...*”— el término capturó la atención por su sonoridad novedosa y contribuyó significativamente a su difusión global (Chang, 2015, p. 172).

vestimenta²⁰. Finalmente, *Hiphop* se concibe como una conciencia o espíritu compartido; en palabras de KRS-One, es “nuestro único Espíritu, nuestra única consciencia colectiva; la fuerza creativa y causal detrás de los elementos del *Hip Hop*” (p. 29).

Imagen N°1

KRS-One explicando los estados del Hip Hop en el ‘templo del Hip Hop’ como conmemoración de los 40 años del género.



Nota. Adaptado de 40 years of Hip Hop by KRS (Subtítulos en español), por Guillermo Vegas, 2015, Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=qQ9mSjBb8sA>)

Autores como el sociólogo Dick Hebdige (2004), reconocido historiador y teórico cultural en el estudio de las subculturas, destacan el rol fundacional de *DJ Kool Herc*²¹, quien inventó el *loop*²², inspirando así a otros DJs como *Grand Wizzard Theodore*, quien desarrolló técnicas como el *Scratching*²³. Estas fiestas se convirtieron en espacios perfectos para que otros artistas pudieran expresarse: pintando paredes, moviéndose al ritmo de la música y compitiendo en habilidades de baile en el break dance. Esta perspectiva comprende el *Hip Hop* no solo como un género musical, sino como una manifestación artística que integra el

²⁰ Este trabajo se adscribe al uso lingüístico de la segunda forma de hablar de *Hip Hop* puesto que, según palabras de KRS-One:

“Es también una norma lingüística común del idioma Inglés que los títulos o nombres de todas las culturas, naciones, civilizaciones, etnias, etc. se precisen a partir de una letra mayúscula (mayúsculas). El *Hip Hop* es nuestra cultura, por lo tanto debe estar siempre escribiéndose así, con el mismo respeto gramatical que se le daría a otra cultura en el idioma Inglés.” (2009, p. 29)

²¹ En este contexto urbano, comenzó a organizar fiestas callejeras que se convirtieron en puntos de encuentro para bailarines de *breakdance*, MCs, artistas y residentes del barrio, todos reunidos alrededor de su música. Gracias a estas contribuciones y su influencia en el surgimiento de una cultura musical y social en el *Bronx*, se le reconoce ampliamente como el “padre del *Hip Hop*”.

²² Técnica de repetir la misma parte de la canción varias veces para prolongar artificialmente las secciones más bailables de las canciones (Hebdige, 2004).

²³ Técnica de girar un disco hacia adelante y hacia atrás muy rápido mientras la aguja está en el surco, convirtiendo al disco en un instrumento de percusión (Hebdige, 2004).

lenguaje del cuerpo, a través del *breakdance*; el lenguaje visual, a través del *graffiti*; y el lenguaje musical, a través del rap y el dj²⁴.

La popularidad del *Hip Hop* se vio impulsada por una inesperada materialidad. El apagón de 1977 en Nueva York desencadenó una serie de saqueos, lo que resultó en la aparición de numerosos equipos de sonido en las calles (Chang, 2015, p. 116). El urbanista Matthew Birkhold (2011), en su artículo "*If You Don't Move Your Feet Then I Don't Eat*": *Hip Hop and the Demand for Black Labor*, identifica este evento como un punto crucial para el crecimiento del *Hip Hop* fuera del *Bronx*, tanto como lo fueron las cintas grabadas. En medio de una crisis social y económica, el apagón permitió que los jóvenes accedieran a costosos equipos de sonido, lo cual impulsó la creación de grupos de DJs en prácticamente cada cuadra del *Bronx*. Este hecho marcó un punto de inflexión en la "revolución del *Hip Hop*", al facilitar que más personas organizaran y asistieran a fiestas callejeras, consolidando el *Hip Hop* como un movimiento popular en la ciudad.

Hasta entonces, era innegable que algo trascendental estaba ocurriendo en las calles del *Bronx*, un fenómeno que no tardó en extenderse hasta la costa oeste, específicamente a *Los Ángeles*. Este movimiento cultural fue impulsado, en gran medida, por la accesibilidad a estudios caseros y una creciente rivalidad geográfica que dividió al *Hip Hop* en dos estilos marcadamente diferenciados²⁵. Esta competencia, que pronto se convirtió en una narrativa dominante dentro del género, evidenció las tensiones y contrastes entre el rap consciente y líricamente sofisticado de la costa Este, representado por *New York*, y el estilo gangsta,

²⁴ Estas formas de manifestación artística identificadas por Hebdige resuenan con un trabajo suyo publicado décadas antes, donde se plantea que culturas de este tipo pueden funcionar, en parte, como representaciones conectadas a procesos simbólicos y de reproducción que estructuran la sociedad en su conjunto. No solo reflejan las experiencias y visiones alternativas de la vida de la clase trabajadora, sino que también incorporan y replican, hasta cierto punto, los significados dominantes promovidos por los medios de comunicación masiva (Hebdige, 1974, pp. 119-120). De ahí que la base instrumental por excelencia del *Hip Hop* surja de los distintos samples que los DJs logran rescatar, integrando así fragmentos de la cultura dominante y transformándolos en herramientas de expresión propia.

²⁵ La rivalidad de las costas no solo dividió estilos, sino que también definió identidades culturales, permitiendo que ambos territorios desarrollaran sus propias narrativas dentro del género. Nueva York, como cuna del *Hip Hop*, representaba un enfoque introspectivo y socialmente consciente, enraizado en la denuncia de las desigualdades urbanas y la vida cotidiana en los vecindarios de alta densidad. Por otro lado, Los Ángeles construyó una estética distintiva basada en la dureza de las calles, las luchas pandilleras y una narrativa más visceral, reflejo de la vida en los suburbios y barrios fragmentados por la violencia y la pobreza (Forman, 2004b). Esta polarización entre ambas costas también permitió que el género adquiriera una dimensión geopolítica, vinculando el arte con el territorio y utilizando las diferencias espaciales como un medio para construir significado y consolidar identidades colectivas de *negritud* (Forman, 2004a). Este fenómeno no solo marcó un capítulo importante en la historia del rap, sino que también redefinió cómo las ciudades pueden convertirse en símbolos culturales a través de la música y el arte.

caracterizado por su tono crudo y melodioso, que emergió desde *Los Ángeles*²⁶ (Forman, 2004b).

Pero ¿qué decían las ciencias sociales al respecto? El rapero KRS-One (2009) se refiere ocasionalmente a académicos que empezaron a interesarse en estudiar o explicar el movimiento, incluyendo a lingüistas (p. 97), filósofos (p. 6) o sociólogos (p. 48). No obstante, es llamativo que no se mencione a ningún antropólogo²⁷ que contribuya a la base teórica del pionero.

Esta ausencia nos recuerda al prólogo de *Antropología Urbana* de Signorelli (1999), en el cual García Canclini plantea una observación crucial: los antropólogos, en general, han llegado tarde al ámbito urbano. El antropólogo argentino ya argumentaba, desde mediados de los noventa, que la ciudad debía ser pensada no solo como un lugar para habitar —con casas y parques— sino también para ser imaginado (1997, p. 109). Pero no fue sino hasta los últimos años del siglo pasado que la disciplina se adentró con fuerza en el estudio de las ciudades, motivada por la necesidad de entender la desestructuración y heterogeneidad que en ellas surgía (Sandoval, 2000). Sin embargo, como se puede observar, ya existían movimientos urbanos, como el *Hip Hop*, que evidenciaban la formación de relaciones sociales profundas y complejas en entornos urbanos. A partir de esta transformación social y cultural, surge una pregunta esencial: ¿por qué la antropología llegó tarde a esta “fiesta urbana”?

1.1.2. DE LOS FANZINES A LOS HIP HOP STUDIES

Como repaso cronológico, los primeros artículos sobre el *Hip Hop* aparecieron gracias a periodistas populares²⁸ que publicaban artículos en diversos periódicos y fanzines de los años 80's tales como *The source*, *Vibe*, *Rolling Stone*, *The Village Voice*, *Pluto Press*, *New York Rocker*, *Breakdancing*, *The Two-Tone Book for Rude Boys* y *Record World* (George,

²⁶ Desde finales de la década de 1980, los raperos ofrecieron representaciones espaciales que, a la vez, reflejaban y desafiaban las ideas-imagen predominantes de estos centros urbanos. Trabajaron dentro de discursos dominantes sobre "la ciudad" mientras reconstruían sus narrativas desde su propio entendimiento, enfrentándose al desafío de reinterpretar íconos urbanos ya bien definidos: *New York* como símbolo de la ciudad moderna y *Los Ángeles* de la postmoderna. Pero esto significa que el *Hip Hop* que surgía de espacios urbanos menos cargados de imágenes representacionales, ofreció una oportunidad única para reimaginar estas ciudades (Forman, 2004b). Este fue el caso del grupo de Atlanta, *Outkast*, que en los Premios Source de 1995 ganó el galardón a Mejor Artista Nuevo, con su álbum debut "*Southernplayalisticadillacmuzik*", superando a los representantes de ambas costas. Y donde, en medio de abucheos, *André 3000*, acompañado de *Big Boi*, pronunció su frase profética: "El Sur tiene algo que decir" (Grem, 2006).

²⁷ La única mención de una antropóloga en el texto de KRS-One (2009) es de Mary K. Penn como parte de una ponencia en LA Source Awards (p. 160).

²⁸ Como el activista y ensayista Kevin Powell, quien publicó una gran cantidad de artículos enfocados en el *Hip Hop* en *Rolling Stone* (Woldu, 2010).

1999; Hebdige, 2004; Johnson II, 2011; Woldu, 2010). Estos y muchos otros medios impresos capturaron la esencia de una cultura emergente que, en ese momento, en palabras del crítico cultural y cineasta Nelson George (1999), parecía interesar más por el *breakdance* y el *graffiti* como expresiones artísticas que como un género musical en sí (p. 51). Aunque es probable que muchas de estas publicaciones se hayan perdido con el tiempo, marcaron un punto de inflexión que allanó el camino para que el *Hip Hop* empezara a ganar terreno en el ámbito académico.

A medida que el *Hip Hop* ganaba popularidad y complejidad en los años 90's, los temas relacionados con esta cultura comenzaron a aparecer en contextos académicos, motivados por el creciente interés que despertaba en la sociedad en general. Uno de los primeros estudios en explorar el *Hip Hop*, enfocado en la música rap, fue *Signifying Rappers* del escritor David Foster Wallace y el abogado Mark Costello (1990). Un trabajo que analiza el auge de la *Middle Age*²⁹ y la expansión de este movimiento desde la perspectiva de dos autores que se autodenominan "*Yuppies*"³⁰ blancos³¹, observadores externos a la cultura. Este enfoque innovador para la época introduce una mirada analítica y distanciada que resulta interesante al captar tanto los matices como los contrastes del rap, ofreciendo observaciones basadas en la interpretación de distintas canciones destacando que la falta de melodía se ve compensada por una intensa carga de significados. Los autores reconocen que aunque el rap puede ser accesible "para la gente de afuera", su comprensión profunda y significación son menos evidentes (p. 59). Entre sus aportes destacan la diferenciación entre el "rap blando", de orientación comercial, y el "rap serio", vinculado a las raíces del barrio; identifican diversos arquetipos de raperos —como el guerrero, el soldado, el diablillo y el semental—. A pesar de las limitaciones de su trabajo³², la distancia racial, social y cultural con la que los autores observan el rap revela una

²⁹ La línea de tiempo del *Hip Hop* puede dividirse en tres: la *old school* se refería al período de 1978 - 1986; la *middle school* cubre el período de 1987 - 1992; y la *new school* abarca de 1993 - 1999. En algunos casos el presente se denomina *now school* (Forman, 2004b, p. 221).

³⁰ El *Yuppie* es un consumidor consumado, exclusivamente predicado por las masas (Foster & Costello, 1990, p. 55).

³¹ Para 1999, el 75% del consumo de música rap provenía de oyentes blancos, ya que la "black thugness" [negritud matona] se había convertido en el principal atractivo del género para una audiencia pop, predominantemente blanca. Esta tendencia comenzó a finales de los años 80 y principios de los 90, impulsada por el éxito comercial de álbumes icónicos de NWA como *Straight Outta Compton* y *Efil4zaggin (Niggaz4Life* escrito al revés), así como por la creciente comercialización de la cultura popular negra por cadenas como MTV (Folami, 2007, p. 274; Johnson II, 2011, p. 11).

³² Uno de los principales problemas es que los autores suelen confundir o equiparar los términos *Hip Hop* y rap, utilizando este último como una sinécdoque del primero. Mark Costello aborda esta cuestión en el prefacio de su libro, señalando que el punto de partida radica en comprender por qué surge ciertas experiencias al escuchar rap, como el de Scholly D (Foster & Costello, 1990, p. 20), y destacando que "el rap ya se presenta a sí mismo como un sinécdoque" (Foster & Costello, 1990, p. 79). En todo momento del libro son conscientes de que están presentes ante un "producto extraño" (p. 95).

perspectiva de la época, al percibir este género como una expresión musical hecha “*por* gente negra urbana *sobre* esa misma gente y *por* y *para* esa misma gente” (p. 59), conectando con su audiencia de una manera inquietante y real, en contraste con el Punk³³, que, al no tener una conexión con las costumbres recibidas, carecía de “nada humano a lo que aferrarse” (p. 72).

A mediados de esta década, comenzó a surgir una mayor producción académica por parte de intelectuales cercanos a la cultura *Hip Hop*. En estos trabajos se abordan temas profundos sobre el crecimiento y desarrollo de este movimiento. Entre ellos destacan los estudios del crítico musical Sarath “Skiz” Fernando (1994) y los periodistas Alex Ogg y David Upshal (1999), quienes documentan la propagación gradual del *Hip Hop* en prácticamente todas las regiones y centros urbanos de Estados Unidos. Por su parte, el músico y periodista Greg Tate, en *Flyboy in the Buttermilk* (1992), analiza cómo la formación de “*posses*” (posteriormente conocidos como “*Crews*” o “*Gangs*”) se integró en el proceso creativo de la música rap. También, los historiadores James G. Spady y Joseph D. Eure (1991), en *Nation Conscious Rap*, exploran la relación entre ideología, poder y raza en las letras de rap.

Un ejemplo fundamental de este enfoque académico es el trabajo de Tricia Rose, socióloga estadounidense y pionera en los estudios del *Hip Hop*³⁴, en *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America* (1994) donde examina el rap como una forma de expresión cultural y política de la comunidad afroamericana en Estados Unidos. Rose analiza cómo el rap surge desde la marginalidad, proporcionando una plataforma para expresar las experiencias y luchas de esta comunidad. Su estudio aborda temas como la tecnología, la oralidad y las prácticas culturales del rap, además del contexto postindustrial³⁵ de ciudades como Nueva York y su influencia en el desarrollo del género. Rose también profundiza en las dinámicas de género, destacando el papel de las mujeres en el rap y los desafíos que enfrentan en un espacio dominado por políticas sexuales y estereotipos. Este libro fue pionero en tratar el *Hip Hop* no solo como un género musical, sino como un

³³ Desde esta perspectiva, las letras del rap tienen un carácter más etnográfico y antropológico, ya que reflejan las vivencias y cotidianidades del barrio. En cambio, las letras del *Punk*, especialmente en sus orígenes, al ser más distantes, tienen un enfoque más sociológico, centrada en la crítica a las estructuras de poder y las dinámicas sociales.

³⁴ Como ejemplifica la musicóloga Gail Hilson Woldu (2010), entre otros autores, el libro de Rose (1994) marcó un hito crucial para la cultura hip-hop, legitimando su análisis en el ámbito académico y abriendo camino para la producción de numerosas obras fundamentales.

³⁵ Una ciudad postindustrial es aquella que ha dejado atrás su base económica centrada en la industria y la manufactura para orientarse hacia los servicios, la tecnología, las finanzas y la información. Este cambio suele traer consigo transformaciones profundas en el empleo, el espacio urbano y la vida social, generando nuevas formas de desigualdad, precariedad laboral y desplazamiento de comunidades populares, especialmente en barrios históricamente marginados (Rose, 1994, p.27-30; Bourgois, 2015, p. 137-192).

fenómeno cultural complejo que aborda problemáticas de raza, género y resistencia en la sociedad estadounidense.

No es sino hasta la década de los 2000 cuando se consolida formalmente el campo de los "*Hip Hop Studies*" y comienza a establecerse como un área de investigación académica, con publicaciones como *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop* de Murray Forman (2002), *That's the Joint! The Hip Hop Studies Reader* coeditado entre Mark Anthony Neal³⁶ y Murray Forman (2004), así como la revista académica *The Journal of Hip Hop Studies*, cuya primera edición se publicó en 2014.

La primera de estas publicaciones presentadas, *The Hood Comes First: Race, Space, and Place in Rap and Hip Hop* de Murray Forman (2002) presenta una perspectiva importante para el desarrollo de esta investigación puesto que aborda una de las principales limitaciones en los estudios sobre el *Hip Hop* hasta ese momento: los vínculos entre los guetos, los espacios urbanos y el rap solían analizarse sin cuestionar críticamente los sistemas de valores que moldean las percepciones sociales de estos entornos. Por ello, basándose en conceptos de geógrafos como Yi-Fu Tuan, Forman examina cómo la cultura *Hip Hop* utiliza términos como «gueto», «centro urbano» y «barrio» para construir identidades individuales y colectivas. Estos espacios, tanto reales como imaginarios, trascienden su función como marcos geográficos y se convierten en "lugares" significativos por su familiaridad, sus redes de apoyo y sus infraestructuras sociales. Sin embargo, Forman destaca que estas representaciones no siempre son positivas; los barrios pueden ser también hostiles, peligrosos e incluso alienantes para quienes los habitan (p. 29).

En la segunda de estas publicaciones, Forman amplía esta perspectiva junto a otros autores en la tercera parte de la recopilación de artículos titulada *Ain't No Love in the Heart of the City: Hip-Hop, Space, and Place*. En esta sección, autores como el urbanista Davarian Baldwin, los sociólogos Andy Bennett y Dick Hebdige, así como el músico David Toop, exploran temas como la resistencia, el lugar, la representación y la identidad cultural, todo ello enmarcado en una compleja red de significados y prácticas espacializadas. Estos artículos destacan que el espacio y el lugar son factores esenciales en la formación de la identidad, ya que están estrechamente vinculados con prácticas localizadas y subjetividades específicas. Forman (2004a), por ejemplo, cuestiona si es posible desconectar al rapero de su barrio de origen, un elemento fundamental de su identidad y de lo que proyecta en su música. Sin embargo, hablar de *Hip Hop* no implica necesariamente una música completamente territorializada; al contrario, la esencia de la música rap proviene de la

³⁶ Profesor de Cultura Popular Negra en el Departamento de Estudios afroamericanos en Duke University.

mezcla, sin importar tanto de dónde proviene el sonido. Como señala Hebdige, "está ahí para que todos lo usen" (2004, p. 230), lo que sugiere una apertura y accesibilidad que trascienden el lugar de origen.

Por su parte, la revista académica *The Journal of Hip Hop Studies*, de *Virginia Commonwealth University*, se describe como un espacio de análisis crítico y culturalmente relevante sobre el *Hip Hop* (s/f, traducción propia). Hasta la fecha, cuenta con 10 volúmenes y 12 publicaciones, con un comité editorial compuesto por académicos comprometidos en dar voz en la academia a aquellos que son parte de la cultura *Hip Hop*. Aunque son pocos los artículos que han abordado temas relacionados con el espacio³⁷, destacó su existencia como una muestra de la relevancia académica que el *Hip Hop* ha alcanzado en Estados Unidos.

Uno de los artículos de *The Journal of Hip Hop Studies* más relevantes para este trabajo es el artículo del investigador de estudios culturales Igor Johannsen (2019), quien se enfoca en el *Hip Hop* producido en el "Sur Global"³⁸. En su análisis, el autor explora esta región no solo como una dimensión geográfica, sino también como un conjunto de espacios político-sociales moldeados por el legado poscolonial, el capitalismo global, la raza y la diáspora. Aunque este ensayo se centra en su mayoría en el *Hip Hop* desde una identidad árabe, destaca el reconocimiento de un *Hip Hop* cuyas prácticas están arraigadas en el entorno y las comunidades del artista, sin excluir otras dimensiones espaciales y manteniéndolo como un fenómeno internacional que conecta lo local con lo global. En consecuencia, el *Hip Hop* no solo lleva a la incorporación de elementos de la tradición e historia locales, sino también a la transformación del vocabulario principal de la cultura misma. Así, el *Hip Hop* se entiende como una cultura contra-hegemónica que encarna nociones de empoderamiento, agencia e independencia.

1.1.3. DOS ENFOQUES: EL DISCURSO ESPACIAL Y EL ESPACIO RECLAMADO

De los estudios publicados en Estados Unidos relacionados con nuestro tema de investigación se destaca que la conciencia espacial es uno de los factores más importantes que distinguen a la cultura *Hip Hop* de otras formaciones culturales y subculturas juveniles

³⁷ Estas son Sabeta (2014), Seilstad (2015), Rubin (2016) y Johannsen (2019)

³⁸ Entendiéndose este como Medio Oriente y América Latina (Johannsen, 2019)

de su época³⁹ (Forman, 2004b). Esta conciencia espacial, identificada en los trabajos académicos, puede dividirse en dos grupos principales: por un lado, *el discurso espacial*, aquel territorializado, en el que las letras y la producción musical se nutren de los detalles específicos del entorno⁴⁰, definidos por las experiencias individuales y colectivas en el lugar⁴¹. Por otro lado, se encuentra el grupo de *el espacio reclamado*, que se entiende a través de prácticas culturales continuas dentro de límites geográficos habitados y valorados como lugares percibidos, concebidos y vividos⁴². En esta perspectiva, la música se vincula con otras prácticas móviles del *Hip Hop* como el *graffiti*, el *tagging* y las *block parties*, en las que la apropiación del espacio público se expresa no solo en el sonido, sino también en una interacción física y visual con el entorno urbano. Así, las dinámicas del *Hip Hop* no solo se desarrollan en la calle, sino también en el uso del espacio público.

Aunque existen numerosas publicaciones que podrían ubicarse en este primer grupo, aquí destaco dos que considero representativas de los estudios sobre la música como *discurso espacial*. La primera de ellas es *Hip Hop Culture* (2006) de Emmett G. Price III, un experto en música y cultura afrodiaspórica, actualmente Decano Fundador de Estudios Africanos en el *Berklee College of Music* y el Conservatorio de Boston en Berklee. Este libro se presenta

³⁹ Por ejemplo, el sociólogo Paul Gilroy (1992) investiga la resonancia cultural y los diferentes significados de los términos “barrio” y “familia” en el contexto del *Hip Hop*, e identifica dos discursos espaciales contrastantes: una visión global y expansiva, y otra más local y *ghettocéntrica*. En el primer caso, asociado con el *Message Rap*, el término “familia” se entiende como una amplia dispersión de individuos negros que, independientemente de su ubicación geográfica, refuerzan su identidad cultural en una suerte de comunidad global, un concepto ejemplificado en canciones como *Ludi* de *Dream Warriors*. Este enfoque contrasta con la visión local del *Gangsta Rap*, ejemplificada en canciones como *South Bronx* de KRS-One o *Boyz-n-the-Hood* de Eazy-E, donde el “barrio” se define en términos de experiencias específicas y territoriales. Existe así una tensión en los intersticios entre los nacionalismos expansivos del *Message Rap* y los localismos más definidos del *Gangsta Rap*, una dicotomía que subraya la complejidad de las identidades en el *Hip Hop* y su relación con el espacio.

⁴⁰ En este aspecto, las canciones de rap operan como signos que abstraen y sintetizan semióticamente la experiencia urbana, transformándola en un proceso de extracción simbólica (Yalán & León, 2021, p. 52). Un ejemplo claro de esta lógica es lo que expresa Nas sobre su tema N.Y. State of Mind:

“Esa de ahí es una de mis favoritas, porque **pintaba una imagen** de la Ciudad como nadie en aquella época. Tenía unos dieciocho años cuando decía esas rimas. Trabajé en ese primer álbum toda mi vida, hasta los veinte, cuando salió. Era muy joven y hablaba de ello como un veterano de Vietnam, **como si lo hubiera vivido todo**. Así es como me sentía en aquella época, y la canción **me transmite esa sensación**” (Serpick, 2007, traducción propia, las negritas son mías).

En este testimonio, Nas no solo enuncia una vivencia individual, sino que convierte su relato en un compendio sensorial de lo vivido en el espacio urbano, codificado desde la crudeza del barrio y la intensidad emocional. Así, la canción funciona como un archivo afectivo y territorial, donde la ciudad no es solo escenario, sino cuerpo y memoria.

⁴¹ De aquí nace el carácter etnográfico y antropológico de la música rap bajo la noción de *Represent*.

⁴² Esta postura se alinea con la teoría de Lefebvre (2013), que sostiene que la producción del espacio surge de la combinación de las prácticas espaciales, las representaciones del espacio y el espacio de representación (p. 92). Desde esta perspectiva, el *Hip Hop* se convierte en una expresión de la vivencia cotidiana de la ciudad y en la ciudad misma, donde la interacción continua de estas dimensiones espaciales refleja no solo la ocupación física de los entornos urbanos, sino también su resignificación simbólica y cultural (p.77).

como un manual introductorio a los elementos fundamentales del *Hip Hop* y analiza las asociaciones territoriales desde sus orígenes en el *Bronx*. A medida que el *Hip Hop* se globaliza, Price examina su expansión a contextos transnacionales como Francia, Japón y Cuba, abordando así las tensiones entre las tendencias globalizadoras y las formas de recepción local (p. 90 - 96)⁴³.

Otro estudio relevante que considera la ciudad como un protagonista que define al rap desde el lente de las cámaras cinematográficas de los años 80 es *Hip Hop on Film: Performance Culture, Urban Space, and Genre Transformation in the 1980s* de la historiadora Kimberly Monteyne (2013). En este trabajo, Monteyne argumenta que la ciudad ha jugado un papel fundamental en la transformación del *Hip Hop* y que este a su vez, ha dejado una huella profunda en la sociedad, la academia y la industria cinematográfica. La autora presenta una visión inusualmente positiva de la vida urbana en esa década y explora elementos únicos e innovadores en los musicales de *Hip Hop* llenos de temas de rap. Su análisis revela las conexiones entre la performance musical en el cine, la representación del espacio urbano y el clima social y político en el que estas películas se materializaron (p. 11 - 12).

Como se ha mencionado, el segundo grupo de estudios que he identificado: el *espacio reclamado*. El cual no solo aborda la dimensión discursiva del rap y su conexión con el espacio, sino que también explora cómo el *Hip Hop* -como cultura urbana- se relaciona con la apropiación y democratización de diversos entornos urbanos mediante prácticas más allá de solo las musicales. Para ejemplificar este grupo presentaré dos artículos y una tesis que realizan estos análisis acercándose a las teorías sobre el espacio propuestas por autores como Henri Lefebvre, Michel De Certeau y Marc Augé.

El primer artículo que sigue esta línea de investigación es del urbanista Gareth Millington (2015) titulado *Right to the City (If You Want It): Marshall Berman and Urban Culture*. En este trabajo, Millington se apoya en los conceptos de Marshall Berman sobre la cultura urbana —entendida tanto como espectáculo como apropiación— y en la noción de derecho a la ciudad de Lefebvre, para argumentar que la cultura es un componente esencial en cualquier interpretación del derecho a la ciudad, un aspecto que, según el autor, ha sido subestimado en el ámbito académico. Millington concluye su artículo señalando que no se puede esperar que la cultura urbana "ofrezca claridad intelectual o puntualidad

⁴³ En esta línea se han hecho gran cantidad de investigaciones que tocan las diferentes características del *Hip Hop* en diferentes países. Por dar sólo algunos ejemplos que he encontrado a lo largo de esta investigación están los casos de Nigeria (Tosin, 2016), Australia (Mitchell, 2003; Arthur, 2009), China (Chen, Tong & Zhang, 2021) e Israel (Dorchin, 2017).

revolucionaria; ni que la integración de la cultura en las concepciones y expresiones del derecho a la ciudad garantice un camino sin obstáculos o democrático" (2015, p. 182).

En el segundo artículo, *(W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop* del arquitecto Craig L. Wilkins (2000), se exploran las teorías de Lefebvre y De Certeau para construir una comprensión del espacio en la cultura *Hip Hop*. Wilkins adopta la perspectiva de De Certeau, quien sugiere que el movimiento a través del espacio y la memoria de esa experiencia —el tránsito por el mundo— crean un lenguaje con el cual nos comunicamos espacialmente. Este enfoque plantea que el espacio es, en esencia, un "lugar practicado," un escenario que cobra sentido a través de las acciones que lo orientan, lo sitúan en el tiempo y lo activan. Wilkins centra su análisis en las manifestaciones físicas del *Hip Hop*, mostrando cómo esta cultura no solo habita, sino que transforma los espacios urbanos mediante prácticas que los convierten en entornos vividos y dinámicos. En este sentido, cada movimiento y cada rastro en estos espacios reflejan una interacción social y cultural, donde el *Hip Hop* actúa como un lenguaje de apropiación y expresión urbana.

Por último, en la tesis de la filósofa Anna Waclawek (2008) titulada *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*, además de apoyarse en los aportes de Lefebvre y De Certeau, también incorpora a Marc Augé para profundizar en cómo los espacios urbanos son transformados por el arte callejero mediante una resignificación de lo que Augé define como "no-lugares". Estos espacios de tránsito —como azoteas, callejones, túneles, puentes y estacionamientos— son parte de la infraestructura urbana, pero carecen de valor en el contexto capitalista de consumo. Waclawek retoma la idea de Augé, quien plantea que los no-lugares están desprovistos de identidad y relaciones personales, funcionando solo como puntos de conexión. Al introducir una nueva perspectiva, sostiene que estos espacios intersticiales poseen un potencial creativo debido a su ambigüedad y a la falta de un propósito claro, la autora argumenta que los artistas urbanos del *Hip Hop* encuentran en estos no-lugares una oportunidad para la acción, la comunicación y la creación estética, utilizándolos como lienzos en blanco y transformándolos en sitios de expresión y belleza que resignifican su rol en el entorno urbano.

1.1.4. AMÉRICA LATINA IS ON THE HOOD Y LOS SENTIDOS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO

A diferencia de Estados Unidos, en América Latina no se ha desarrollado un campo específico de investigación enfocado exclusivamente en el *Hip Hop*; sin embargo, desde la antropología se han llevado a cabo estudios variados sobre esta cultura y su forma de

apropiarse del espacio urbano. Un caso destacado es el trabajo de la antropóloga Teresa Caldeira, quien en su estudio *Espacio, segregación y arte urbano en Brasil* (2010) examina la conexión entre el *graffiti* y los procesos de segregación espacial en São Paulo, explorando además aspectos de clase y género dentro de la cultura *Hip Hop* en este contexto local.

En América Latina, los estudios sobre la relación entre el *Hip Hop* y el espacio abarcan una diversidad de enfoques, siendo la mayoría de ellos similares al segundo grupo identificado en los estudios de Estados Unidos —el *espacio reclamado*—, es decir, aquellos que se centran en la apropiación del espacio y sus significados variados. Un ejemplo es el trabajo del etnomusicólogo Geoffrey Baker, titulado *“La Habana que no conoces: Cuban rap and the social construction of urban space”* (2006), donde se analiza cómo los conciertos de rap *underground* en Cuba funcionan como espacios de discusión y debate, destacándose por reducir la distancia entre la audiencia y los intérpretes. Otro trabajo representativo es el artículo *“Aquí en el Ghetto: Hip-hop in Colombia, Cuba, and Mexico”* de la politóloga Arlene Tickner (2008), que examina cómo el *Hip Hop* ha sido apropiado en Colombia, Cuba y México, permitiendo a los artistas expresar sus reflexiones sobre problemas sociales, políticos y económicos en cada país. Tickner también estudia la interacción entre las tendencias homogeneizadoras del *Hip Hop* global y su adaptación local. Finalmente, la tesis de la educadora María Fernanda Silva Salgado, titulada *“La Universidad de la Calle y de la Vida: El Hip Hop como experiencia educativa”* (2016), documenta la realización de talleres, foros y eventos artísticos en diversos espacios urbanos, mostrando al *Hip Hop* como un recurso educativo.

El debate en torno a la apropiación del espacio urbano en América Latina por parte de la comunidad *Hip Hop* ha sido analizado desde múltiples perspectivas teóricas que destacan su complejidad y relevancia social tal como se mencionó en la presentación del problema. He organizado estas investigaciones en relación con el sentido que se le da a la apropiación del espacio.

El primer sentido está vinculado a cómo la apropiación del espacio contribuye a la construcción y reafirmación de la identidad. En este ámbito, estudios como el de las investigadoras sociales Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román (2009) muestran cómo los grupos de rap en La Plata buscan reunirse en espacios abiertos, fuera del control de las autoridades, donde puedan expresarse libremente sin ser expulsados. Estos lugares, que a menudo se asocian con los “no-lugares” de Augé, adquieren un nuevo significado en el contexto de estos grupos, ya que pasan a ser parte integral de su identidad. Esta identidad, aunque fluida y en constante cambio, se construye y redefine en función de las

relaciones y los significados que surgen en estos espacios. Para los sujetos analizados, la búsqueda de estos lugares responde a la necesidad de reunirse, practicar y mostrarse frente a un “otro” que valida sus expresiones y les da sentido. La elección de espacios públicos obedece, en muchos casos, al deseo de exhibir lo que hacen ante los transeúntes, creando una oportunidad para conectar con otros jóvenes interesados en estas prácticas.

Otro trabajo relevante es el de la comunicadora Rosana Martins (2015a), quien editó el libro *Hip Hop, Cultura y Participación: la visibilidad de la juventud de las periferias urbanas*. La obra, realizada en colaboración con la comunicadora Claudia Garrocini y los antropólogos Otávio Raposo y Massimo Canevacci, reúne una serie de artículos que exploran el espacio público como medio para comprender la organización social y promover el ejercicio de la ciudadanía activa a través del *Hip Hop* (2015a, p. 19). En particular, el artículo de Martins titulado *Otras miradas: espacios de visibilidad y autorrepresentación en la ciudad* destaca por su enfoque en la dimensión política del *Hip Hop*, vinculada a la visibilidad en la esfera pública. La autora investiga cómo, mediante la autorrepresentación y la producción de discursos propios a través de medios audiovisuales, los colectivos periféricos buscan conquistar espacios de visibilidad. Así, subraya la importancia de estos espacios en la afirmación de identidad y en la postura crítica de los colectivos urbanos marginalizados (2015b, p. 180).

En ambos casos, desde la perspectiva de la representación y visibilidad, se explora cómo estas identidades intentan ocupar la ciudad y visibilizar sus proyectos, permitiéndoles una libertad de estructuración y reestructuración continua. Este proceso se acompaña de elementos clave como las agrupaciones, la vestimenta, los pseudónimos y el uso de medios de comunicación, que funcionan en conjunto para reforzar y difundir sus expresiones culturales y territoriales.

Un segundo sentido de apropiación espacial resalta el poder transformador de esta cultura como un agente de cambio social que interviene activamente en las dinámicas urbanas. Aquí encontramos ejemplos como el artículo de la historiadora Ángela Garcés Montoya (2009) que menciona:

“Los espacios hoppers⁴⁴ van configurando una geografía grupal: se trata de lugares dispuestos para el encuentro; toman forma gracias a la acción colectiva, y puede transformarse a través del break, el graffiti o el rap; expresiones que dan sentido al lugar tomado por el hoppers en su interacción cotidiana. El espacio ganado por el hoppers será un

⁴⁴ Forma de identificación que la autora utiliza para referirse a los individuos que pertenecen a la cultura *Hip Hop*. nomenclatura utilizada en diversos trabajos suyos como en Montoya, Tamayo y Medina (2006, 2007).

espacio dispuesto para el ensayo, la exhibición, la visibilización y también la confrontación grupal e individual.” (p. 128)

Esto implica que los espacios se transforman en territorios al convertirse en depositarios de los afectos y rituales del grupo. Para demostrar esto, la autora se apoya en las narrativas juveniles, destacando cómo estos lugares se configuran como territorios de identidad cuando son ocupados, frecuentados y cuidados de manera cotidiana, llevando en sí mismos la huella del *Hip Hop* que los define y los conecta con el grupo.

También tenemos el trabajo de los sociólogos Mario Moraga Gonzáles y Hector Solórzano Navarro (2005), quienes, bajo la teoría de Touraine, reconocen al movimiento *Hip Hop* como parte de los nuevos movimientos sociales impulsados por los jóvenes. Estos jóvenes, mediante diversas formas de expresión y significación artística-contestaria, ocupan el espacio urbano para manifestar sueños, ideales y descontentos, transformando los lugares en los que se desenvuelven. Esta transformación se basa en elementos como la autogestión, la autonomía, la espontaneidad, la horizontalidad y la autoeducación.

Por último, en la tesis de la antropóloga Claudia Mariela Vazquez (2019), se examina la construcción del patrimonio y su relación con la cultura urbana del *Hip Hop*, mostrando cómo ambos elementos contribuyen a la transformación de una de las realidades de la ciudad contemporánea. El *Hip Hop* permite observar cómo la ciudad se complejiza cuando es ocupada, mientras que el patrimonio simboliza la búsqueda y conservación de hitos históricos significativos para la historia y la identidad de la metrópoli y sus habitantes. Aunque el patrimonio propone una conservación de estos espacios, los habitantes, como gestores culturales, tienen la capacidad de resignificar y transformar aquellos lugares que forman parte del legado urbano.

Un tercer sentido explora la lucha por el poder simbólico inherente a la apropiación de espacios, donde la comunidad *Hip Hop* desafía las normas establecidas y redefine los límites del entorno urbano, convirtiéndose en una forma de resistencia y desafío al sistema. En esta línea, encontramos el trabajo de los sociólogos María Emilia Tijoux, Marisol Facuse y Miguel Urrutia (2012), quienes exploran cómo el *Hip Hop* ofrece a sus practicantes un espacio que les es frecuentemente negado en la estructura urbana. Este arte urbano se materializa en el espacio de la calle, de forma efímera, mediante las marcas del *graffiti* y el *tag*, los movimientos intensos de su danza, y la sonoridad del rap que relata la experiencia diaria en barrios segregados. En este contexto, el trabajo artístico de los hiphoperos se puede interpretar como una forma de resistencia y un arte político a través del cual los

oprimidos en diferentes contextos recuperan su poder creador, enriqueciendo así la experiencia colectiva de la ciudad y dando visibilidad a sus vivencias y luchas.

Un cuarto sentido considera la apropiación del espacio como una forma de protesta y reivindicación social, resaltando su rol en la expresión de descontento y demandas en contextos de desigualdad. Un ejemplo de este enfoque es la tesis de la trabajadora social Daniela Andrea Trujillo (2016), que analiza cómo una organización juvenil y cultural estructura sus acciones y principios a partir de los valores inculcados por el *Hip Hop*. Cada elemento de esta cultura aporta una base para articular un frente de lucha y protesta cotidiana, particularmente en relación con el territorio. Desde sus inicios, el territorio ha sido el epicentro de la protesta en el *Hip Hop*, funcionando como el eje que guía las reivindicaciones, y que incluso puede moldear los elementos utilizados en la reivindicación misma. Un ejemplo de esta relación se encuentra en las plazas principales y los muros de Bosa, donde el deterioro de la pintura puede ser evidente, pero estos espacios mantienen su valor como escenarios de expresión y resistencia, aunque sean efímeros o vulnerables al paso del tiempo.

Finalmente, un último sentido es la resignificación del espacio urbano a través del *Hip Hop* ha sido otro tema de interés, donde estos lugares adquieren nuevos significados culturales y simbólicos, transformándose en epicentros de expresión y resistencia que redefinen el paisaje urbano. Un ejemplo de ello es el trabajo del historiador Martín A. Biaggini (2018), quien analiza una pluralidad de manifestaciones visuales mediante las cuales diversos agentes buscan representarse en el espacio. Aquí, la calle se convierte en un lugar de conflicto territorial y espacial, mientras que los muros funcionan como plataformas de disputa en el plano de las imágenes, a través de la manipulación, acumulación y superposición de indicios visuales. Biaggini propone la noción de "capital visual" para describir las estrategias y tácticas de visibilidad que distintos actores sociales implementan en la lucha por el poder de la calle como un lugar simbólico, lo que permite, a su vez, una clasificación inicial de estas prácticas en el contexto de dicha disputa visual y territorial.

Así también, se encuentran los estudios de Ángela Garcés Montoya, la psicóloga Paula Andrea Tamayo y el trabajador social José David Medina (2006, 2007), quienes examinan cómo la apropiación del espacio urbano por parte de la Cultura *Hip Hop* en Medellín se convierte en una plataforma para el debate y la configuración de territorios. Estos autores destacan cómo el espacio ocupado por el *Hip Hop* en la ciudad y en las instituciones (como la escuela, la familia y el Estado) refuerza una oposición simbólica entre el "adentro" y el "afuera". A través de las prácticas de los *hoppers*, el espacio urbano comienza a contener lugares que se transforman en referentes juveniles: algunas calles, esquinas y canchas se

vuelven puntos de encuentro cotidiano, mientras que los corredores y patios escolares adquieren un nuevo sentido para los jóvenes. En los hogares, las terrazas se convierten en espacios privilegiados para la práctica del breakdance, la celebración y el rap. El espacio ganado por el hopper se configura, entonces, como un entorno para el ensayo, la exhibición, la visibilización y, a su vez, la confrontación tanto grupal como individual.

En conjunto, estas perspectivas evidencian cómo el *Hip Hop* en América Latina transforma los espacios urbanos en escenarios de expresión, resistencia y cambio cultural. En este sentido, el estudio del espacio en el *Hip Hop* no puede limitarse a una dimensión meramente geográfica, sino que debe considerar cómo los espacios urbanos son habitados, intervenidos y representados por los actores que los ocupan. La manera en que se configuran estas dinámicas varía según el contexto específico de cada país y ciudad, por lo que es necesario preguntarse: ¿qué se ha dicho sobre el espacio en los estudios del *Hip Hop* en Perú?

1.1.5. ESTUDIOS SOBRE EL HIP HOP PERUANO

El *Hip Hop* se ha consolidado como una poderosa corriente de apropiación y flexibilidad cultural en el Perú⁴⁵ y en los Andes, especialmente en sus temáticas, formas musicales y expresiones artísticas (Jones, 2019, p. 315). Un claro ejemplo de esta fusión es el uso de música criolla en los *beats*, como se aprecia en el tema "Cuarto Clavo", producido por *PrimoBeatz* e interpretado por *Pedro Mo*. Este fenómeno demuestra la capacidad del *Hip Hop* para integrarse en las vidas de sus artistas, transformándose junto a ellos y reflejando sus experiencias personales y culturales.

Un caso emblemático, a mi parecer, es el tema "Sociología del *Hip Hop*", del MC⁴⁶ peruano Edson Cain, conocido como Túpac Amaru II, en colaboración con exponentes tanto de la vieja como de la nueva escuela del *Hip Hop* en Perú, entre ellos Raperone, Norick, Rafomagia, Sky, Karolinativa, Fakir, Makiavelo, Gwill y Nerolvigi, con la producción del puertorriqueño Nuff CED. Este tema resulta particularmente relevante porque cada artista presenta su visión personal sobre lo que significa el *Hip Hop*, explorando su relación con temas como la religión, la vida nocturna, las cuestiones étnicas, de género o familiares,

⁴⁵ Como se mencionó anteriormente, tras su proceso de masificación en Estados Unidos, el *Hip Hop* se expandió rápidamente por todo el mundo. Latinoamérica, incluido Perú, fue una de las primeras regiones en adoptar esta cultura, en gran parte debido a sus raíces y técnicas de origen africano y caribeño, como la influencia del *toasting* jamaicano (KRS-One, 2009, p. 255; Silva, 2016, pp. 50-53). El desarrollo detallado de la historia del *Hip Hop* en Perú y, específicamente, en Lima se abordará en el siguiente capítulo.

⁴⁶ Como se mencionó, el *emcee* o MC es una variante lingüística del término rapero, sin embargo, esta conlleva a una carga significativa diferente debido a las redefiniciones que se han hecho en la cultura a lo largo del tiempo. Profundizaré en ello en el capítulo 4.

entre otros. El videoclip refuerza esta diversidad al mostrar los espacios donde estos artistas se desenvuelven: un estudio de grabación, un aula escolar o una esquina del barrio, subrayando cómo el *Hip Hop* se transforma y se adapta a múltiples contextos.

En cuanto a las investigaciones sobre la cultura *Hip Hop* en Perú, aunque limitadas en cantidad, presentan una diversidad de enfoques que enriquecen el entendimiento de nuestro tema de estudio⁴⁷. Aquí destaco el trabajo de dos autores clave en este campo. Primero, el antropólogo Kyle Ellis Jones (2016; 2019), quien realizó una extensa tesis doctoral titulada *Hip Hop, Circulation, and the Associational Life of Youth*. En esta investigación, Jones examina la vida de los jóvenes y el circuito del *Hip Hop* en el Perú, analizando sus espacios urbanos, actores, organizaciones —colectivos— y prácticas, con el objetivo de mostrar sus dinámicas desde una perspectiva política contrahegemónica. En segundo lugar, los antropólogos Liuba Kogan, Diana Orihuela y Franco Salazar (2020) presentaron *Soltando lo tuyo: el rap emocional en el Callao*, el estudio más reciente sobre el *Hip Hop* en el país. Este trabajo se aproxima a la experiencia de vida de los raperos del Callao a través de las letras de sus canciones, explorando el concepto de “rap emocional” para comprender a estos artistas como personas sensibles y capaces de conmoverse, alejándose de la representación común que los asocia únicamente a informes policiales o al estereotipo del gangster.

Sin embargo, ambos estudios presentan un enfoque limitado en cuanto al rol protagónico del espacio y su apropiación dentro de la cultura *Hip Hop*. Por un lado, la tesis de Jones (2016) explora las actividades realizadas por colectivos de *Hip Hop*, y analiza cómo estas prácticas representan una forma de interactuar con el entorno urbano, adoptando una perspectiva que se alinea con el segundo grupo de investigaciones identificadas en Estados Unidos (el espacio reclamado). En este enfoque, la apropiación del espacio va más allá de la música, integrándose también en prácticas autogestionadas por los colectivos. Bajo esta tesis, la autogestión, es entendida como una “herramienta social”, pero también como una estrategia que implica resolver problemas en términos propios, evitando depender de elementos que puedan comprometer la autenticidad de sus acciones. La participación en eventos de *Hip Hop* ofrece una alternativa constructiva frente a actividades urbanas populares, como el fútbol o la televisión, que, según los participantes de la investigación, fomentan divisiones y desvían la atención de problemas reales.

⁴⁷ Algunas de estas investigaciones son: Jones (2016, 2019), Kogan (2017), Quispe (2017), Alvarado (2018), Bejarano (2019), Evelyn (2021), Moreno (2021), Sagastegui (2021), Gugenberger (2022), Peralta (2023).

Por otro lado, el estudio de Kogan *et al.* (2020) enfatiza el rol del "barrio" como un factor determinante en la construcción de la subjetividad de los raperos, una identidad que se expresa en sus letras y que refleja la conexión profunda entre el artista y su entorno inmediato. Sin embargo, este enfoque presenta una limitación significativa al dividir las intencionalidades de la protesta con las emociones, algo que considero problemático⁴⁸. Esta mirada se acerca al primer grupo de estudios estadounidenses (el del discurso espacial), en el que el espacio es un elemento esencial de la narrativa del *Hip Hop*, donde las letras y la producción musical se nutren de los detalles específicos y únicos del lugar (p. 49). En este contexto, el "barrio" actúa como una extensión de la identidad del rapero, constituyendo un discurso territorializado que refuerza el sentido de pertenencia y la autenticidad del artista.

Esta revisión de estudios sobre *Hip Hop* y espacio muestra que, mientras en EE.UU. se prioriza lo discursivo, en América Latina destacan las relaciones de poder y la agencia espacial. Esta tesis no busca oponer ambos enfoques, sino resaltar su complementariedad, entendiendo que práctica y discurso se nutren mutuamente para superar esta dicotomía⁴⁹. Así, se retoman las palabras de KRS-ONE, quien define al Hip Hop como "la inteligencia en movimiento, [...] el movimiento consciente o el movimiento inteligente" (2009, p. 26).

Busqué sintetizar esta genealogía y sus diversas concepciones en el mapa conceptual de la Figura N°1.

⁴⁸ Al respecto, Kogan *et al.* (2020) señalan:

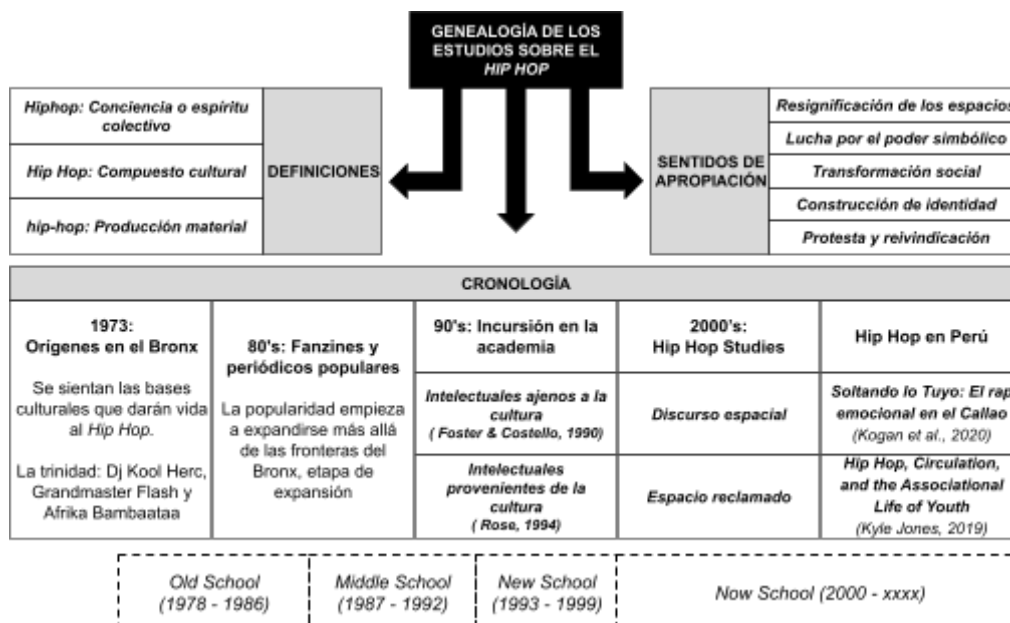
"La literatura global que aborda las funciones del rap como expresión musical territorializada privilegia su carácter de denuncia, protesta sociopolítica y cultural. Sin embargo, asoma un incipiente interés académico respecto a lo que hemos denominado rap emocional. Podemos afirmar que nuestra investigación sobre el rap en el Callao, realizada a partir del análisis de contenido textual, entrevistas y conversaciones, es un estudio pionero en nuestro país" (p. 97).

No obstante, siguiendo las nociones del rapero peruano Fakir Iskaywari (2015b), considero que resulta inexacto plantear una dualidad entre los conceptos de rap consciente y rap emocional, tratándolos como categorías cerradas en lugar de enfoques temáticos específicos que responden al propósito de cada proyecto, lo cual los desconecta conceptualmente casi por completo. Las emociones no solo acompañan, sino que atraviesan y potencian el sentimiento de indignación. Esto es consistente con lo señalado por Marx (1983), quien alude al *pathos* de la indignación como un componente fundamental de las luchas sociales y políticas (p. 247).

⁴⁹ Se cuestiona aquí la idea de Greene sobre la incapacidad transformadora de los signos en el discurso, particularmente al referirse a las "pajas semióticas" (2017, p. 90), los cuales, según su perspectiva, carecen de una verdadera conexión con la práctica. Este estudio pretende romper esa dicotomía entre teoría y práctica, supuestamente generada por un "exceso de análisis semiótico" (p. 91), al partir de la premisa de que la teoría es, en sí misma, práctica, y viceversa. Como plantea Martín-Barbero (1978), el estudio de los signos "no se trata [...] de 'bajarlos' del cielo de las ideas a la tierra de las cosas, sino de penetrar su materialidad, es decir, su inmanencia en la historia" (p. 52). En este sentido, el *Hip Hop*, al igual que el Punk estudiado por Greene, emerge como un ejemplo contundente de signos transformadores, que operan tanto en el plano discursivo como en el práctico, promoviendo una coherencia entre pensamiento, palabra y acción (Silva, 2016, p. 96).

Figura N°1

Mapa conceptual de la genealogía de los estudios sobre el *Hip Hop*



Nota: Elaboración propia

Este mapa conceptual sintetiza la genealogía de los estudios sobre el *Hip Hop* presentada en este apartado, a partir de tres ejes: las distintas definiciones que ha recibido, los sentidos de apropiación del espacio identificados y una línea cronológica de su desarrollo. En el plano conceptual, el *Hip Hop* se comprende según los tres niveles generativos propuestos por KRS-One (2009). En el plano de apropiación, se recogen las orientaciones analíticas observadas en diversos estudios realizados a lo largo del continente latinoamericano. Finalmente, la línea temporal traza un recorrido desde sus orígenes en el Bronx hasta las etapas y transformaciones señaladas en el esquema.

1.2. “DEL BARRIO PARA EL BARRIO”: ELEMENTOS CONCEPTUALES DE LAS ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

1.2.1. LA NOCIÓN DEL ESPACIO

La noción de espacio asociado al mundo del *Hip Hop* se usa para referirse a un *lugar* donde los raperos logran formarse junto a sus familias y sus pares (Forman, 2002), como un territorio definido, o incluso en términos de escalas como el espacio local o regional (Silva, 2016; Kogan et al., 2020). También puede hacer referencia a las relaciones sociales que se

configuran en torno a factores económicos, culturales, políticos o históricos que se arraigan en esos lugares o territorios (Méndez, 1995). Es importante distinguir entre el espacio físico y el espacio social, por ello es fundamental precisar desde qué perspectiva nos aproximamos a la comprensión del espacio.

Según el filósofo francés Henri Lefebvre, el espacio social es un producto de la sociedad. Cada modo de producción no solo organiza las relaciones sociales, sino que también produce su propio espacio y su propia temporalidad (Lefebvre, 2013, p. 59). En este sentido, toda sociedad genera su propio espacio, el cual contiene y asigna, de forma más o menos estructurada, lugares específicos para las relaciones de producción y reproducción (p. 91). En el caso del capitalismo y el neocapitalismo —entendido como el capitalismo de las organizaciones—, se produce un espacio abstracto, sostenido por redes de grandes unidades de producción, así como por sistemas de comunicación e información. Además, la lucha de clases y los actores involucrados en ella también participan activamente en la configuración de ese espacio (Lefebvre, 2013, p. 111-113).

Siguiendo a Lefebvre (2013), el espacio puede interpretarse como una ilusión que disfraza la imposición de una realidad social específica y del propio espacio en sí mismo. En este sentido, el autor señala que “no hay relaciones sin espacio, al igual que no hay espacio sin relaciones sociales” (p. 221). Desde una perspectiva antropológica, esto implica que no basta con analizar los territorios de forma aislada, sino que es esencial comprender las conexiones que se forman en ellos (Gupta y Ferguson, 2008). Al ser un producto social, el espacio debe ser entendido como un objeto que se consume y utiliza (Méndez, 1995, p. 13), pero que también participa activamente en los procesos de producción. Organiza elementos como la propiedad, el trabajo, las redes de intercambio y los flujos de recursos y energías que lo moldean, y que, al mismo tiempo, están determinados por él. De esta forma desarrolla su “tríada conceptual” compuesta por (i) *prácticas espaciales*, que vinculan la cotidianidad y la urbanidad en procesos de producción y reproducción social; (ii) *representaciones del espacio*, conceptualizadas por expertos mediante signos y códigos de ordenación; y (iii) *espacios representados*, donde lo simbólico y lo material se entrelazan en la experiencia de los usuarios. Cada una de las dimensiones se vinculan, respectivamente, con un tipo específico de espacio: el *percibido*, el *concebido* y el *vivido* (Lefebvre, 2013, pp. 97-98; Cuevas, 2021, p. 27-28).

Para ejemplificar esto, en la figura N°2 he adaptado la relación entre espacios *vividos*, *percibidos* y *concebidos* (Lefebvre, 2013; Ther Rios, 2012), donde los espacios *vividos* y *percibidos*⁵⁰ (A, B, C, D, E) reflejan modos de habitar vinculados a los ritmos naturales,

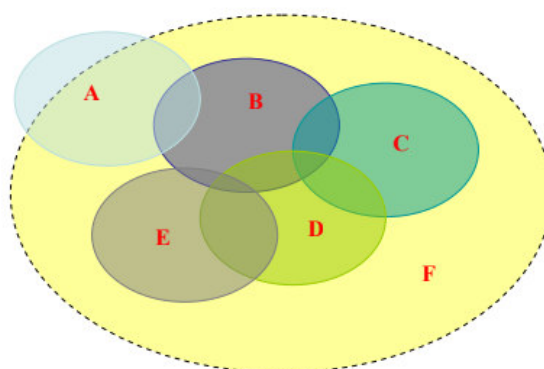
⁵⁰ Aquello que Ther Rios (2012) llama “Territorios vividos”

caracterizados por prácticas cotidianas que combinan normalidad, flujo y conflictividad. En las áreas de interacción entre estos espacios, se comparten espacios comunes que fomentan la solidaridad y negociación, pero también generan tensiones. Por otro lado, el espacio *concebido*⁵¹ (F) se define por un sistema único regido por políticas centralizadas que homogenizan los tiempos y prácticas, en contraposición a la diversidad de los territorios vividos.

Esta dinámica revela un constante equilibrio y tensión entre la normatividad impuesta y las experiencias locales.

Figura N°2

Relación entre espacios vividos, percibidos y concebidos



Nota: La figura original tiene por título “Territorios vividos / Territorios Normados” de Ther Rios (2012), el cual fue adaptado como se indicó en su respectivo párrafo.

En esa misma línea Lefebvreriana, El geógrafo Ricardo Méndez (1995) destaca que el espacio no es neutral, objetivo ni transparente, como podría sugerir una perspectiva funcionalista que lo reduce a su utilidad. Por el contrario, argumenta que el espacio “aparece siempre ordenado, organizado por unos agentes concretos en función de intereses y valores objetivables, dentro de las limitaciones impuestas por los condicionamientos naturales y la fuerza material disponible” (pp. 12-13). Entonces, podemos afirmar que el espacio es un producto social porque es resultado de procesos históricos que reflejan tanto cambios materiales como factores estructurales. Esta noción está intrínsecamente ligada al territorio, que constituye una parte esencial del patrimonio y la evolución histórica de una sociedad, consolidando su importancia en el análisis de las dinámicas espaciales y humanas.

⁵¹ Aquello que Ther Rios (2012) llama “Territorios normados”

A diferencia de Lefebvre, que pone el énfasis en la producción estructural del espacio, autores como De Certeau (2000) y Augé (2000) destacan la experiencia cotidiana y simbólica de quienes habitan y transitan esos espacios.

Por su parte, para el sociólogo y semiólogo Michel de Certeau (2000), el espacio es un conjunto de movimientos en despliegue, producido por las operaciones humanas que lo dotan de temporalidad y circunstancia. Lo describe como un "lugar practicado" (p. 129), es decir, un entorno donde se realizan prácticas sociales concretas de forma efímera. Para el historiador francés, el espacio no es estático ni simplemente una ubicación geográfica, sino un producto dinámico de las interacciones humanas, marcado por el movimiento y la actividad (p. 134). Es esta característica la que lo diferencia del lugar, que para él implica un orden fijo y estático, donde los elementos están distribuidos en relaciones de coexistencia. Es decir, el espacio, es una zona viva y cambiante, transformada continuamente por las prácticas sociales que ocurren en ella (Waclawek, 2008, p. 264). De Certeau concluye que el espacio se compone de intersecciones de elementos móviles, siendo activado por el conjunto de movimientos que se despliegan dentro de él (Wilkins, 2000). Así, el espacio surge como un efecto producido por operaciones que lo orientan, lo sitúan, lo temporalizan y lo hacen funcionar. En otras palabras, el espacio es un lugar practicado, y una calle definida geométricamente por la planificación urbana se transforma en un espacio gracias a los caminantes.

También, para el antropólogo francés Marc Augé (2000), el espacio se distingue entre lugares antropológicos y no-lugares, conceptos que reflejan cómo las personas interactúan con su entorno. Los lugares antropológicos son aquellos que otorgan identidad, relaciones e historia a sus habitantes, creando vínculos sociales y culturales duraderos que generan pertenencia y significado (p. 51). En contraste, los no-lugares, característicos de la modernidad y posmodernidad, son espacios transitorios como aeropuertos, estaciones de tren, supermercados y hoteles, que carecen de carga simbólica y no generan identidad ni relacionalidad, funcionando únicamente como puntos de tránsito (p. 83). Esta distinción evidencia cómo la proliferación de no-lugares en las ciudades contemporáneas ha transformado las conexiones humanas con su entorno, priorizando la funcionalidad sobre el significado simbólico⁵². Según Augé, el espacio es un término abstracto, moldeable y cargado de lo que llama "no-lugares", que se forman en función de ciertos fines (transporte, tránsito, comercio, ocio) y de las relaciones que las personas tienen con estos espacios (Waclawek, 2008, p. 258-259).

⁵² Sin embargo, como veremos más adelante, los miembros de la comunidad *Hip Hop* buscan explotar el potencial creativo para buscar reforzar su identidad. Este potencial se hará más evidente en los fragmentos relacionados con el transporte público.

Por otro lado, resultan relevantes los planteamientos del director de teatro Gabrio Zappelli (2006) sobre la construcción del espacio teatral, en los que se resalta cómo el espacio se configura dentro del discurso, concebido de acuerdo con las necesidades de la sociedad que lo produce. En este contexto, se destaca el juego entre lo ficticio y lo real, la interferencia de miradas y de ilusiones, y ese entramado donde se encuentran —sin confundirse— el actor, el público, los personajes, el texto y el autor. Basándose en el pensamiento de Michel Foucault, Zappelli argumenta que el espacio es parte de la historia y que esta puede reinterpretarse a partir de cómo una sociedad organiza, valora y distribuye su entorno (p. 4). En este marco, identifica cuatro tipos de espacios en la puesta en escena: el espacio imaginado, el espacio real, el espacio icónico y el espacio lúdico-perceptivo (pp. 8-9). Como señala la semióloga peruana Lilian Kanashiro (2016), la perspectiva de Zappelli invita a reflexionar sobre las formas de vida que los espacios proyectados revelan acerca de la sociedad, donde el desplazamiento de los actores se convierte en un eje central al considerar las distancias posibles de ser representadas⁵³ (pp. 129-130).

Al centrar nuestra investigación en un espacio específico, el urbano, la ciudad se convierte en el eje de análisis al que debemos prestar especial atención. Como señala el antropólogo y semiólogo Elder Cuevas (2021), Lima se presenta como un caleidoscopio que revela las diversas formas de sociabilización que emergen en su contexto urbano. Desde inicios del siglo XX, la ciudad ha experimentado profundas transformaciones que, de manera gradual, dieron forma a la Lima que conocemos hoy. Los procesos migratorios no solo redefinieron el panorama demográfico (Arellano y Burgos, 2010), sino también la esfera pública (Ilizarbe, 2022), los imaginarios (Vich, 2010), el entorno sonoro (Mendívil, 2015), entre otros aspectos fundamentales.

Desde esta perspectiva urbanística, el espacio habría sido durante mucho tiempo entendido como un recipiente vacío e inerte, reducido a un lugar geométrico destinado únicamente a albergar cuerpos y objetos. Sin embargo, en *Semiología y Urbanismo*, el semiólogo francés Roland Barthes señala que "los elementos [de los estudios urbanísticos] se comprenden como significantes más por su posición correlativa que por su contenido" (2021, p. 345). Es decir que el semiólogo amplía esta visión al argumentar que la ciudad no es simplemente un

⁵³ De acuerdo a Zappelli (2006, p. 23), estas distancias son niveles de interacción que estructuran las relaciones humanas en el espacio escénico según su proximidad y carga sensorial. La distancia íntima, que va de 15 a 45 cm, se caracteriza por una fuerte afluencia sensorial, como el calor corporal o el contacto físico, y está asociada a actos de alta proximidad emocional, como la protección o el amor. La distancia personal, entre 45 y 120 cm, marca el límite entre el contacto físico y la autonomía, siendo ideal para interacciones cercanas, pero sin contacto directo. La distancia social, de 120 a 350 cm, es adecuada para interacciones impersonales, como reuniones o conversaciones formales, mientras que la distancia pública, a partir de 350 cm, se utiliza en situaciones formales o masivas, donde las relaciones se despersonalizan y los detalles sensoriales se diluyen.

conjunto de elementos aislados con funciones inventariables, sino que también incluye componentes marcados y no marcados en términos de significación (2021, p. 341). De esta manera, el espacio urbano se revela como un escenario de tensiones entre la planificación y la experiencia vivida, permitiendo comprenderlo más allá de su funcionalidad para abarcar su dimensión simbólica y social, como ocurre en la dinámica cotidiana de un barrio.

El espacio urbano está compuesto por diversos elementos, como calles, caminos, cercados y puntos de referencia⁵⁴. Según el literato Juan Poblete (2012), estos elementos favorecen la creación de *microespacios* cotidianos⁵⁵ en un entorno post-social⁵⁶ que interactúan con distintas subjetividades. Un ejemplo señalado por el autor es *La esquina*, descrita como un lugar central en la sociabilidad juvenil de las poblaciones marginales. Poblete explica:

“En la esquina se cruzan los diseños de las políticas de exclusión del neoliberalismo, que ha relegado a estos jóvenes a la calidad de sobrantes o residuos de lo social, con voluntad de estos mismos sujetos de encontrar formas de autoorganización y presencia en el entorno urbano. La esquina es, simultáneamente, un lugar ciudadano de exclusión e inclusión, un espacio de invisibilización por exclusión y de altísima visibilización, en tanto lugar y forma de sociabilidad y en cuanto objeto de las políticas y prácticas de criminalización de la pobreza juvenil usadas por las fuerzas policiales y las autoridades municipales. Es, pues, una frontera interna” (2012, p. 64).

En este sentido, estos *microespacios* facilitan la creación de lugares de enunciación y producción de conocimiento, donde los discursos oficiales son reinterpretados desde la experiencia cotidiana. Por ejemplo, tal como reconoce el literato peruano Víctor Vich (2010, p. 106), en las plazas de Lima —y, seguramente, en muchos otros microespacios urbanos— se reconfiguran estas dinámicas⁵⁷. Dentro de este contexto, los jóvenes vinculados a la cultura *Hip Hop* desarrollan estrategias de autoorganización y visibilidad que les permiten

⁵⁴ Categorías de unidades que, como indica Barthes, (2021), podrían convertirse en categorías semánticas.

⁵⁵ Poblete (2012) distingue entre dos tipos de fronteras en la vida cotidiana, señalando que la globalización no solo opera en las relaciones *entre* países, sino también *dentro* de los límites de un mismo país. Según el autor, estos espacios cotidianos están moldeados tanto por condiciones *macrosociales* como por condiciones *microsociales*. (p. 62-63).

⁵⁶ El autor define la condición post-social como el resultado de la transformación del Estado-benefactor, reemplazando el compromiso solidario administrativo del Estado por un Estado competitivo cuya racionalidad deriva de la versión neoliberal de la economía donde el ciudadano se individualiza y privatiza (Poblete, 2012, p. 57).

⁵⁷ aunque, en esta ocasión, el foco se centra en los miembros de la comunidad *Hip Hop* en lugar de los cómicos ambulantes

reclamar su lugar en el entorno urbano, considerado este un *campo*⁵⁸ (Bourdieu, 1990, p. 135) donde compiten y luchan por un valor simbólico.

Por lo tanto, en los espacios urbanos, los muros, paredes y postes se convierten en soportes de expresión visual mediante *graffitis*, *tags* y *stickers* que llenan la ciudad de mensajes simbólicos. Las calles y esquinas de las grandes ciudades —en este caso Lima— funcionan como escenarios donde se desarrollan *performances* de bailarines de *break dance* y otros estilos de danza callejera, así como de raperos cuyas rimas tienen un fuerte contenido político. Estas intervenciones artísticas no solo expresan creatividad, sino que también contribuyen a la construcción de identidades colectivas y a nuevas formas de interacción social. A través de estas prácticas culturales, se producen distintos usos del espacio que reflejan las desigualdades sociales, especialmente las vinculadas a las clases sociales y las diferencias generacionales (Martins, 2015b, pp. 182–183). Por ello, es fundamental analizar cómo estos espacios adquieren valor simbólico a través de las representaciones que se activan en ellos (Lefebvre, 2013).

a. ¿Espacio, territorio o lugar?

Cuando se aborda el tema del espacio, surge inmediatamente la pregunta sobre el significado y el estatus de este concepto, lo mismo que su significación. Como hemos visto, "espacio" es un término ampliamente utilizado en el discurso de las ciencias sociales, con múltiples significados que abarcan desde la historia cultural hasta la semiótica, la geografía humana o la antropología, reflejando así su carácter multidisciplinar (Vázquez, 2024). Cada una de estas acepciones implica un conjunto de temas, valores y orientaciones políticas. En este sentido, su interpretación varía según los conceptos con los que se le relacione.

Por ejemplo, la relación entre espacio y territorio es compleja, como señala el antropólogo Francisco Ther Ríos (2012). Ambos conceptos han sido abordados desde diversas disciplinas científicas, técnicas, humanísticas y filosóficas, cada una con significados y enfoques particulares. Desde esta perspectiva, el espacio se entiende como un contenedor amplio y flexible que da lugar a múltiples actividades humanas. Además, desde la óptica del tiempo, el espacio refleja las huellas de las acciones humanas y naturales a lo largo de la historia, convirtiéndose en un concepto utilizado ampliamente en campos como la Geografía, Astronomía, Filosofía y Matemáticas. Así, esta perspectiva lo posiciona como

⁵⁸ Este se define como un espacio social relativamente autónomo donde los agentes interactúan, compiten y disputan los recursos o capitales valorados en ese ámbito particular. Cada campo, ya sea artístico, político o económico, cuenta con reglas, normas y dinámicas internas que determinan las posiciones de los agentes y las estrategias que adoptan.

una entidad más abstracta y abierta, que sirve de escenario para la acción humana y natural.

Es decir, el territorio representa un espacio apropiado y transformado por las relaciones humanas. Esta apropiación abarca dimensiones políticas, sociales y culturales, que lo convierten en una construcción cargada de identidad, poder y organización. A diferencia del espacio, el territorio se vincula a dinámicas de control, delimitación y uso específico, lo que genera tensiones y disputas derivadas de las interacciones humanas y las limitaciones materiales del entorno.

Entonces, siguiendo las nociones de Ther Ríos (2012) y la historiadora Laura Vázquez (2024), el territorio se configura como un doble signo. Por un lado, expresa la subjetividad de un espacio “vivido” —o, como se ha visto, espacios vividos y percibidos—, que funcionan como representaciones del sí mismo y de los sujetos que se proyectan en y a través de él. Por otro lado, implica la objetivación de un espacio “normado” —es decir, concebido— que establece límites concretos y define quiénes y cómo pueden habitarlo y organizarlo. Desde esta perspectiva, la antropología busca “capturar” estas experiencias situadas mediante el análisis de discursos y prácticas, recurriendo a la observación directa para abordar los múltiples significados, memorias y formas de habitar que configuran el espacio.

En cambio, según los geógrafos Yi-Fu Tuan (1977) y Tim Cresswell (2004), los conceptos de espacio y lugar están profundamente interrelacionados. El espacio se concibe como una noción más abstracta que el *lugar*. Un espacio inicialmente indefinido puede transformarse en lugar a medida que se le otorgan significado y valor. Por ejemplo, los arquitectos suelen referirse a las cualidades espaciales del lugar o a las características locacionales del espacio, lo que evidencia su interdependencia. De hecho, estas ideas no pueden entenderse de manera aislada: la estabilidad y seguridad del lugar nos permiten percibir tanto la libertad como la amenaza asociadas al espacio, y viceversa. Además, si se considera el espacio como aquello que posibilita el movimiento, el lugar puede entenderse como una pausa; cada pausa en el movimiento refleja el proceso mediante el cual una localización se convierte en un lugar significativo.

En esta línea, Anna Wacławek (2008) analiza los debates en torno al ámbito público, centrándose en conceptos clave como la especificidad del sitio, el espacio y el arte público, y cómo estos términos se distinguen entre sí. Basándose en autores como Cresswell, describe el lugar como “algo en lo que se está dentro”, es decir, un punto específico o delimitado en el espacio. En el análisis del arte público relacionado con un sitio, “lugar” (*site-specificity*) hace referencia a una ubicación física o geográfica concreta dentro de una

ciudad. En contraste, Waclawek señala que el espacio público y la esfera pública son conceptos más complejos. La autora argumenta que "el espacio no es una entidad, sino una relación", dado que se construye socialmente mediante límites que generan exclusiones. En este contexto, el espacio público adquiere significado en oposición al espacio privado y se interpreta como un ámbito político, producido colectivamente y sujeto a debate, especialmente en el arte público.

Hasta este punto, podemos afirmar que el espacio es una categoría múltiple, abierta a distintas aproximaciones teóricas y metodológicas. Los autores revisados emplean este marco conceptual para revelar y contextualizar las diversas formas en que el espacio es construido discursivamente o se convierte en discurso. A partir de estas perspectivas, queda claro que el espacio está profundamente imbricado en los significados y símbolos del territorio entendido como totalidad. Sin embargo, también actúa como una estructura generalizante que impone narrativas identitarias sobre las comunidades que lo habitan. Frente a ello, comunidades como la del *Hip Hop* no solo interpelan esas narrativas impuestas, sino que resignifican el espacio urbano y lo transforman en lugar, dotándolo de sentido propio a través de sus prácticas culturales.

b. El carácter de lo público

Si, como plantea Michel de Certeau, la ciudad es también un espacio de escritura (2000, p. 106), entonces los espacios públicos de Lima están siendo reescritos de forma cotidiana a través de las prácticas, los cuerpos y las voces que los habitan. Pero esto nos lleva a una pregunta clave: ¿qué es, en realidad, un espacio público?

La noción de producción social del espacio permite entender el espacio público no como un simple escenario físico, sino como una construcción social y cultural. Su uso no solo se disputa en términos materiales, sino que también expresa distintas visiones sobre la ciudad que se desea y sobre el lugar que deben ocupar en ella los diversos actores sociales (Cuevas, 2021). Esto permite a las personas reunirse, formar un cuerpo colectivo, asumir identidades políticas y generar opiniones públicas.

Ahora bien, para comprender cómo se configura en la práctica esta construcción social del espacio público, es necesario identificar a los diversos agentes que lo intervienen, regulan y transforman. Desde un enfoque crítico de las ciencias sociales, se ha señalado que el espacio público es moldeado por múltiples agentes (Monreal, 2016): el Estado y las administraciones que lo gestionan, los técnicos y profesionales que lo planifican, los movimientos sociales que impulsan modelos urbanos alternativos, el sector privado con

intereses económicos, y una diversidad de habitantes —mujeres, jóvenes, migrantes, y personas de diferentes edades y condiciones sociales— que lo ocupan y transforman cotidianamente (Fernández, 2005).

Por esa razón es importante definir las dimensiones del carácter público en los espacios. Siguiendo las nociones de la antropóloga peruana Carmen Ilizarbe (2022), así como por Waclawek (2008) y Cuevas (2021) busqué identificar los puntos de convergencia entre el espacio público y la esfera pública planteada por el filósofo y sociólogo Jurgen Habermas (1986, 1989). El espacio público puede definirse como aquellos lugares que cumplen con ciertas características clave: i) están destinados al uso colectivo, sin ser reservados para individuos específicos o grupos sociales particulares; ii) ofrecen libre acceso, incluso si este requiere algún medio de pago; iii) garantizan anonimato, permitiendo que cada persona sea simplemente parte de un conjunto más amplio; iv) promueven la igualdad en la diversidad, asegurando el derecho de todas las personas a estar presentes y ser respetadas, independientemente de características como edad, género, etnia o apariencia; y v) facilitan convivencias pacíficas y encuentros que trascienden las diferencias individuales. De esta forma es un espacio de “deliberación política y argumentación sobre asuntos públicos colectivos” donde “los ciudadanos expresan públicamente sus opiniones sobre el ejercicio del poder” (Ilizarbe, 2022, p. 76).

Para que estas condiciones sean posibles, es fundamental que: a) los espacios públicos estén bajo la gestión del poder público y sean asignados al uso colectivo; b) su diseño y desarrollo respondan a funciones económicas y sociales promovidas por el Estado; y c) sirvan como puntos de contacto, interacción y co-presencia civilizada e igualitaria entre diversos grupos sociales, aunque estas interacciones puedan tener ciertos límites (Cuevas, 2021, p. 32). En este sentido, los espacios públicos no solo reflejan la democratización de la vida social, sino que también actúan como un medio para promoverla. La pérdida de acceso o inclusividad en estos espacios representa un cambio negativo que limita su función democratizadora y su capacidad de integrar a la sociedad.

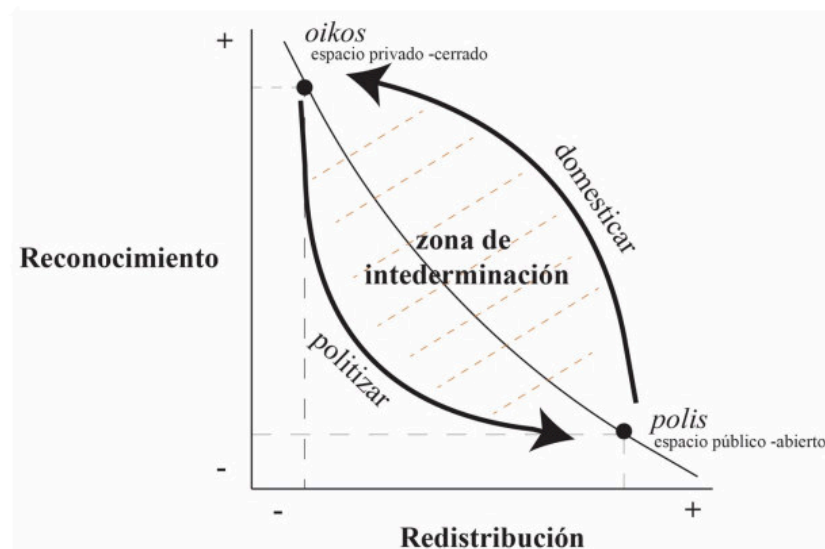
Esto contrasta con los espacios privados, que pueden tener un carácter más subjetivo y restringido, ya que están ligados a la propiedad y a usos específicos, como ocurre con los lugares de trabajo o los hogares de los raperos. Mientras que los espacios privados responden a dinámicas individuales o comunitarias cerradas, los espacios públicos representan escenarios de integración donde las personas pueden ejercer su derecho a la ciudad, acceder a oportunidades y participar en la vida social de manera más amplia.

De igual forma, Cuevas (2021) ya había sostenido que las fronteras entre los espacios público y privados se tornaban difíciles de taxonomizar debido a las prácticas semióticas, a las formas de vida, y a que no se suele tener en cuenta que el espacio urbano también está compuesto por hogares dentro de los que transcurre buena parte de la vida cotidiana inmersa en relaciones de poder que tienen influencia directa sobre las formas de sociabilidad que se articulan en las calles. Se torna evidente que la dicotomía entre lo público y lo privado, ante su porosidad de prácticas y su necesidad de ser examinada en función del espacio, exige una aproximación que diste de ambos como fronteras y que, más bien, los sindique como umbrales (p. 39).

Es por ello que, siguiendo a Cuevas (2021), el carácter de lo público se desplaza dentro de una zona de indeterminación, tensionada por dos fuerzas opuestas —una que tiende a domesticar y otra que impulsa a politizar—, tal como se representa en la figura N°3. Esto refleja que la experiencia urbana es dinámica y se encuentra en constante proceso de creación en umbrales entre lo público y lo privado (Cuevas, 2021, p. 319). Espacios de negociación de poder. Este movimiento entre domesticar y politizar no es solo conceptual; se traduce en prácticas culturales concretas que tensionan el uso y sentido del espacio urbano.

Figura N°3

Domesticar y Politizar



Nota: Cuevas, 2021, p. 312.

En este marco, el uso de los espacios por parte de los miembros de la comunidad *Hip Hop* puede entenderse como una articulación entre principios de igualdad y formas de desigualdad simbólica. Por ejemplo, sus prácticas pueden buscar, por un lado, politizar

espacios tradicionalmente privados —como bares o discotecas—, y por otro, resistir la domesticación de los espacios públicos, como calles y plazas, preservando su carácter abierto, libre y colectivo. Y para ello es necesario una revolución del espacio público.

Es decir, lo público y lo privado serían dos polos en tensión cuyas características se aproximan más a lo que el filósofo Giorgio Agamben (2017) denomina el *oikos* y la *polis*. En el *oikos* (*oikonomia*) se desarrolla la administración de la casa y, por lo tanto, se distingue de la ciudad (*polis*). En la primera (*oikos*), se dan relaciones de gestión (no epistémicas) que no están vinculadas a un sistema de normas ni constituye una ciencia en sentido propio; su sentido se enmarca en los problemas específicos que conciernen al orden funcional de las diversas partes del *oikos*. En la segunda (*polis*) existe un plan de salvación, trascendente, duradero, teleológico; aquello que dirige la vida res-pública (la cosa pública) y que hoy en día podríamos entender dentro de los umbrales de las políticas de Estado. En otras palabras, mientras el *oikos* se centra en la vida doméstica y sus necesidades inmediatas, la *polis* aborda la vida colectiva desde una perspectiva normativa y trascendente, orientada al bien común. Esta distinción entre lo doméstico y lo político no solo ayuda a entender el marco conceptual del espacio, sino que también ilumina cómo estas tensiones se manifiestan en las dinámicas del espacio público contemporáneo.

Asimismo, el espacio público sirve como escenario para que las élites económicas, políticas y religiosas expresen y refuercen su poder, promuevan sus intereses, y consoliden su dominio. Sin embargo, este espacio también se convierte en un lugar de resistencia, donde grupos marginados enfrentan dichas imposiciones mediante protestas y cuestionamientos. En las ciudades capitalistas contemporáneas, el espacio público ha sido utilizado como una herramienta para legitimar el orden urbano, proyectando una imagen de consenso, armonía y accesibilidad para todos. Sin embargo, al mismo tiempo, las personas reinterpretan este concepto, le otorgan nuevos significados y lo transforman en un símbolo central de sus luchas y demandas. Esta cuestión lleva a una división entre el espacio *percibido* y *vivido* por los ciudadanos, y el espacio *concebido* por las autoridades (Lefebvre, 2013; Cuevas, 2021). Estos procesos de resignificación deben leerse también a la luz de las transformaciones estructurales del espacio urbano en las últimas décadas.

Entendiendo la evolución presentada en este apartado, la relación entre el *Hip Hop* y el espacio urbano y su carácter público se caracterizan por una transición de un espacio postindustrial (Rose, 1994) hacia un espacio post-social (Poblete, 2012) o hacia uno neoliberal (Monreal, 2017), donde las prácticas de apropiación del espacio urbano cobran especial relevancia.

Por ello, siguiendo a Martins (2015b), el espacio público urbano se compone de diversas formas que albergan fragmentos de subjetividades en constante movimiento, orientadas hacia la "conquista de espacios" (p. 180) en términos de visibilidad. En este contexto, los colectivos periféricos emergen como centros de producción, difusión y consumo de imaginarios culturales. Así, la ciudad se convierte en un espacio de escritura que es "reescrito cotidianamente" (p. 182).

1.2.2. ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO

a. Entre estructuras, *habitus* y estrategias

Bajo lo mencionado anteriormente, el concepto de periferia no puede limitarse a una definición puramente espacial; debe entenderse también como una resistencia frente a la dominación simbólica y económica. Es por ello que quienes habitan estas periferias tienen la capacidad de desafiar y transformar su significado, resignificando las categorías estigmatizadas asociadas a ellas (Bourdieu, 1990, p. 286). En este sentido, hablar de centro y periferia implica abordar también la construcción de representaciones sociales.

Ahora bien, como señala Vázquez (2024), las representaciones son sociales porque se generan y se ejercen colectivamente; por ello, cumplen funciones fundamentales: permiten comprender y gestionar el entorno social, material e ideal, al tiempo que orientan las acciones y las formas de comunicación. Como se mencionó, las estructuras espaciales no solo organizan la manera en que un grupo representa su mundo, sino que también estructuran subjetivamente al propio grupo, que se configura a partir de esas representaciones compartidas.

Desde la perspectiva del sociólogo francés Pierre Bourdieu y su noción de campo (1990, p. 135), el *habitus* juega un papel central en este aspecto, ya que representa el conjunto de formas de pensar, sentir y actuar a lo largo de la experiencia social. Estas se forman por el hecho de crecer en determinada familia o vivir en un barrio específico, sin que nadie nos lo enseñe con palabras (2007, p. 86). Según Bourdieu, los agentes poseen una competencia específica que define su manera de ocupar un lugar en el espacio social, una forma de actuar que no puede reducirse a la simple ejecución de normas explícitas, ya sean percibidas por observadores externos o por los mismos agentes⁵⁹. Esta forma de estar en el mundo constituye el *sentido práctico*, un conocimiento prereflexivo y prediscurisvo, que surge de la "complicidad ontológica" entre el *habitus* y el entorno social (Wilkis, 2004).

⁵⁹ Por ejemplo, algunos saben cómo comportarse en una plaza, otros en un concierto o en una reunión familiar, sin que nadie se los diga.

Estas disposiciones moldean sus percepciones, prácticas y modos de actuación dentro del campo. Les permiten adaptarse de manera efectiva sin necesidad de pensarlo mucho o planear cada paso. Entonces, el *habitus* actúa como una guía práctica que facilita la interpretación de las reglas implícitas del campo y la adaptación intuitiva a sus dinámicas. De la interacción constante entre *habitus* y campo emergen las estrategias, entendidas como el conjunto de las prácticas que los agentes elaboran para mejorar su posición, acumular diferentes formas de capital o preservar su legitimidad dentro del espacio social (Bourdieu, 1990, p. 140-141). Estas estrategias no son decisiones conscientes, sino prácticas influenciadas por las estructuras del campo y las limitaciones o posibilidades que el *habitus* les permite imaginar y articular⁶⁰ (1990, p. 305). Con esta integración entre las dimensiones estructurales y subjetivas, Bourdieu dice que las personas no son ni totalmente libres ni totalmente controladas por el sistema. Hacen cosas porque tienen costumbres, pero también porque quieren mejorar o ser reconocidas en el lugar donde están.

Bajo esta premisa, la sustitución de la regla por la estrategia⁶¹ permite superar la referencia exclusiva a normas explícitas o modelos inconscientes al explicar los intercambios sociales. Esto abre una comprensión más amplia de los procesos que sostienen la reproducción social (Wilkis, 2004). Esto es importante porque nos permite entender cómo las personas actúan con creatividad y flexibilidad, incluso dentro de contextos limitados.

Esta investigación adopta el enfoque bourdieusiano para analizar las estrategias, entendiéndolas no como un plan consciente y deliberado, sino como un conjunto de prácticas y elecciones que los agentes desarrollan dentro de un contexto social específico (Bourdieu, 1990, p. 141; Wilkis, 2004). Desde esta perspectiva, la estrategia se concibe como un principio que organiza y articula las prácticas en un conjunto coherente, generando significados nuevos que, aunque sean parcialmente predecibles, abarcan usos sociales, rituales y comportamientos complejos.

Para ejemplificar, en el caso de un colectivo *Hip Hop*, estas estrategias se manifiestan cuando los jóvenes transforman espacios público como plazas o esquinas en escenarios

⁶⁰ No es que se sienten a hacer un plan como si fueran a jugar ajedrez, sino que hacen cosas que tienen sentido para ellas, según lo que aprendieron y lo que pueden imaginar.

⁶¹ Siguiendo la crítica de Bourdieu al estructuralismo y su esquematización de la práctica, este enfoque es señalado por su incapacidad para abordar la ejecución práctica, ya que no logra articular los modelos teóricos con las acciones concretas de los actores. Esta limitación, según Bourdieu, se inscribe en el "paradigma de la regla" (Wilkis, 2004). Un ejemplo de ello se evidencia en el análisis de la práctica de la lengua:

"Desde que se pasa de la estructura de la lengua a las funciones que ella cumple, es decir, a los usos que de ella hacen realmente los agentes, uno se da cuenta de que el solo conocimiento del código no permite más que muy imperfectamente controlar las interacciones lingüísticas realmente efectuadas" (Bourdieu, 1972, p. 169, traducción propia).

para sus movidas culturales. Sin una planificación explícita o un guion previo, saben cómo organizar un micro libre, montar un parlante y convocar a su gente. Esto no surge de la nada: es el resultado de un *habitus* forjado en la experiencia del barrio, en su historia compartida y en el conocimiento práctico que han adquirido sobre cómo moverse en ese campo. A través de estas prácticas, no solo reclaman visibilidad, sino que también reconfiguran los espacios públicos, convirtiéndolos en territorios de expresión, resistencia y creación colectiva. Volveré sobre esta idea más adelante.

b. Juegos, agencia y poder

En efecto, si los actores sociales actuasen en el sentido práctico, sería, según Bourdieu (1997), porque encuentran un “interés” (en el sentido pasional del término) en comprometerse en el *juego social*. “El hecho de estar metido en el juego, cogido por el juego, de creer que el juego merece la pena, que vale la pena jugar” (p. 141) otorga al *juego social* un peso axiológico que, aunque dudoso, resulta excitante, como un espectáculo que cautiva al despertar interés. Es decir, las personas se comprometen con ese juego —que sería la vida en sociedad— porque les interesa, porque sienten que pueden ganar algo, o porque creen que es importante.

Esta noción de *juego social* encuentra resonancias en el concepto de “*juegos serios*” propuesto por la antropóloga Sherry Ortner (1996, 2016). Esta idea trasciende la “teoría de la práctica” para destacar formas más complejas de relaciones sociales, especialmente en torno al poder, así como dimensiones más profundas de la subjetividad de los actores sociales, en particular las relacionadas con la “intencionalidad” y la “agencia” (2016, p. 151). Con ello, Ortner busca romper el bucle en el que las “estructuras” construyen sujetos y prácticas, y estas, a su vez, reproducen las “estructuras” (1996, p. 17). Así, las personas no solo siguen las reglas, sino que también las cambian, las empujan o las reinventan con lo que sienten y piensan.

Para Sherry Ortner, los “*juegos serios*” son una metáfora para entender las prácticas sociales como dinámicas organizadas culturalmente, cargadas de poder y significado, donde las reglas, roles, emociones y relaciones de poder interactúan con la agencia de los actores, quienes navegan y estiran estas estructuras con habilidad y creatividad (2016, p. 152). Esta teoría de la práctica subalterna enfatiza que las estructuras nunca son totalizadoras ni completamente hegemónicas, dejando lugar a alternativas y desorden (1996, p. 18).

Por lo tanto, a diferencia de la teoría clásica de las prácticas, que se enfoca en la reproducción social (Bourdieu, 1997, p. 132), en los “*juegos serios*” siempre hay huecos por

donde las personas pueden hacer algo diferente, resistir o cambiar las cosas. Incluso hay varios juegos al mismo tiempo: el juego del poder, del género, del dinero... y cada persona se mueve en todos ellos, a veces siguiendo las reglas, a veces rompiéndolas un poco, siempre tratando de encontrar su lugar⁶² (Ortner, 1996).

Ortner dice que todas las personas tienen *agencia*, que es la capacidad de hacer cosas, tomar decisiones y cambiar algo en sus vidas. Incluso cuando alguien está en una situación difícil o tiene poco poder, eso no significa que esté completamente atrapado (Ortner, 2016). Además, plantea una distinción clave entre dos formas de agencia: por un lado, la “agencia del poder”⁶³, definida por la dialéctica de dominación/resistencia; y por otro lado, la “agencia de los proyectos”⁶⁴, fundamentada en valores e ideales. Desde esta perspectiva, quienes parecen tener poco poder —como quienes viven en barrios difíciles o en condiciones injustas— *sí tienen agencia*. Ellos también crean cosas, resisten, se expresan y hacen sus propios proyectos (2016, p. 176). Esto ocurre en lo que ella llama *la vida cultural en los márgenes del poder*, donde hay menos privilegios, pero aún así hay creatividad, decisión y formas de cambiar las cosas, aunque sean pequeñas. (2016, p. 165).

Siguiendo las nociones de Bourdieu y Ortner sobre el *habitus*, el *juego social* y los *juegos serios*, la perspectiva cosmopolita del sociólogo Ulrich Beck (2005) permite interpretar los espacios urbanos periféricos como escenarios donde las dinámicas locales y globales convergen, generando tanto vulnerabilidad como posibilidades de acción. En este marco, la agencia no solo opera como una respuesta a los riesgos globales, sino como un ejercicio activo de resistencia y transformación. Beck sostiene que, en un mundo de crisis globales, se desdibujan las distinciones entre lo nacional y lo internacional, abriendo paso a un cosmopolitismo que redefine las relaciones sociales y los usos del espacio urbano (p. 25). Este enfoque enfatiza la necesidad de construir estrategias que promuevan la cooperación transnacional y cuestionen las narrativas hegemónicas que perpetúan desigualdades (p. 16). Así, las prácticas de apropiación del espacio urbano reflejan una negociación constante entre las estructuras de poder dominantes y los valores locales, evidenciando cómo la agencia puede resignificar los espacios urbanos como territorios de inclusión y diversidad cultural (p. 50).

⁶² “Esta multiplicidad de juegos, a su vez, tiene múltiples efectos. Por un lado, establece los límites de cada uno de ellos: dentro de un orden específico y en constante cambio (...). Por otro lado, la pura multiplicidad de juegos proporciona una sensación de alternativas, una sensación de que hay otras formas de jugar el juego de la vida” (Ortner, 1996, p. 19, traducción propia)

⁶³ Es cuando alguien actúa frente a situaciones de injusticia, ya sea aceptándolas, resistiendo o cambiándolas. Es como cuando alguien no se queda callado ante algo que le parece mal.

⁶⁴ Es cuando una persona hace cosas guiada por sus sueños, valores o ideas.

En síntesis, siguiendo las propuestas de Bourdieu, Ortner y Beck, las estrategias de apropiación del espacio pueden entenderse como formas de acción, término que a menudo se utiliza como sinónimo de agencia, y que están estrechamente vinculadas al poder. Este poder, concebido como la capacidad de transformación, es solo una de las múltiples dimensiones de su funcionamiento dentro de los sistemas sociales (Ortner, 2016, p. 160). En este sentido, cuando Martins (2015b) aborda las diversas estrategias de visibilidad de comunidades periféricas —como la del *Hip Hop*—, reconoce que su situación de subordinación no significa una carencia de agencia que los reduzca a ser meros objetos de interpretación o visión desde el centro. Por el contrario, estas estrategias permiten a las periferias captar un público dispuesto a experimentar y reconocer perspectivas marcadamente diferenciadas, generando así una interacción que desestabiliza las narrativas dominantes.

Estas posibilidades de agencia, como veremos en el cuarto capítulo, encuentran una de sus formas más visibles en la intervención urbana que realiza la comunidad *Hip Hop*.

c. La participación y la intervención

¿Cómo se traducen de forma concreta las nociones de agencia, las prácticas y las estrategias? Esta investigación parte de la observación de que dichas nociones se materializan en acciones concretas que dejan huella en las diferentes formas en que la comunidad *Hip Hop* se apropia de los espacios.

Esta apropiación se relaciona directamente con el concepto de *derecho a la ciudad* propuesto por Lefebvre (1978), quien planteó que todos los habitantes deben tener acceso equitativo a los espacios, recursos y decisiones que configuran la vida urbana, superando las barreras impuestas por la lógica capitalista y la burocracia. Para el filósofo francés, este derecho implica una reapropiación colectiva del espacio urbano, donde los ciudadanos trascienden su rol de consumidores pasivos para convertirse en actores activos en la construcción y transformación de la ciudad, adaptándola a sus necesidades y aspiraciones. En este contexto, la apropiación del espacio urbano por parte de la comunidad *Hip Hop* emerge como una práctica clave para enfrentar las desigualdades y consolidar la ciudadanía como un proceso dinámico.

No obstante, como señala Cuevas (2021), las manifestaciones de apropiación ciudadana que emergen del derecho a la ciudad han sido escasas, predominando en su lugar respuestas nacidas del malestar en las calles, los barrios y los gritos de auxilio de comunidades oprimidas en momentos de crisis (p. 36). Estas manifestaciones reflejan cómo los espacios urbanos se convierten en escenarios de resistencia y negociación, donde la

ciudadanía se redefine constantemente a través de demandas colectivas. En este marco, el *Hip Hop* puede entenderse también como una de esas respuestas culturales que emergen del malestar y que reconfiguran los márgenes como territorios de creación y acción política.

Desde esta lectura crítica, Martins (2015b) coincide al señalar la relevancia de que los colectivos periféricos —como la comunidad *Hip Hop*— deben ser reconocidos como agentes productivos de transformación local. A través de su participación cultural y social, los jóvenes desafían el rol pasivo asignado por el Estado y desarrollan una “cultura política de participación”, lo que obliga a replantear la noción de ciudadanía como algo fijo. Esta, en lugar de ser simplemente un conjunto de derechos otorgados, se manifiesta como una práctica activa que demanda reconocimiento y respeto, construyéndose desde abajo, en contextos de lucha cotidiana.

Es por ello, como argumenta la antropóloga Mónica Lacarrieu (2013), los espacios y lugares no son únicamente escenarios físicos, sino también actores activos que participan en procesos de apropiación marcados por la negociación, el conflicto y la resistencia. Estos procesos están impregnados de dinámicas sociales que atribuyen significado y poder a ciertos lugares, consolidándolos como puntos clave de identidad y representación urbana. Las nociones como “pertenecer a un lugar”, “habitar un espacio” o “tener un territorio” constituyen referencias simbólicas fundamentales mediante las cuales las personas construyen y expresan su relación con el entorno. Estas representaciones sociales, a menudo naturalizadas, moldean cómo los sujetos y grupos urbanos entienden y utilizan sus espacios, como barrios o plazas, al mismo tiempo que reflejan sus aspiraciones y dinámicas de poder.

Además, como este actuar trasciende lo meramente territorial-espacial, se convierte en una lucha por la visibilidad y el reconocimiento social, cultural y político. La capacidad de hacer visibles ciertas identidades o narrativas en un espacio público no solo redefine el uso del territorio, sino que también convierte al espacio en un vehículo para gestionar consensos y resistencias. En este sentido, la apropiación del espacio urbano, como derecho y como práctica, conecta las luchas simbólicas y materiales, consolidando el rol de los sujetos como agentes de transformación.

Así, cuando algún colectivo *Hip Hop* ocupa una plaza o pinta un mural, no solo interviene el paisaje urbano: reescribe los límites de lo posible para quienes históricamente han sido excluidos de él y afirma su derecho a existir y ser vistos.

1.2.3. ¿QUÉ ES EL HIP HOP Y CÓMO SE APROPIA DEL ESPACIO?

Al hablar de *Hip Hop* surge una pregunta clave que debe definirse antes de avanzar en esta investigación: ¿todo el *Hip Hop* comparte las mismas características? ¿Podemos equiparar el papel de la música de *Illya Kuryaki and the Valderramas* con la música hecha por *Tiro de Gracia*⁶⁵? Evidentemente, la respuesta es no. Con la expansión, consolidación e internacionalización del *Hip Hop*, como sucede con cualquier producto de masas (Eco, 2016), este ha atravesado un proceso de mercantilización. Esto ha llevado, por ejemplo, a que el *ghettocentrismo* (Gilroy, 1992) genere un espacio de prácticas musicales vinculadas al fetichismo de la mercancía⁶⁶ (Krimms, 2002, p. 68).

Es decir que, en la comunidad *Hip Hop*, la tensión entre autenticidad y comercialización (Gilroy, 1992; Lafrance, Burns & Wood, 2017; Blair, 2004; Light, 2004) refleja una lucha constante: por un lado, los artistas buscan mantenerse fieles a su historia, su barrio y su gente; por otro, enfrentan industrias que intentan convertir esa autenticidad en un producto vendible. Aunque muchas veces se los ve como portavoces de su comunidad, esa mirada puede dejar de lado algo importante: que cada artista también es una persona con emociones, deseos y miedos (Dorchin, 2017). Reconocer su subjetividad —como dice Sherry Ortner (2016, p. 135)— nos ayuda a entender que su creatividad no solo responde a una función social, sino también a una necesidad personal de expresarse.

Desde una óptica marxista, este proceso no se explica únicamente con la “guerra de las costas” previamente mencionada, sino que responde a una lógica inherente al capitalismo. Este sistema económico tiene la capacidad de absorber productos culturales y estéticas emergentes para integrarlas a su maquinaria de producción de ingresos, favoreciendo así la acumulación de capital por parte de grandes disqueras multinacionales (Attali, 1995, p. 173). En este sentido, el *Hip Hop*, que en su origen fue una herramienta de expresión social y resistencia cultural, se ha visto fragmentado y resignificado. Por un lado, conserva su espíritu subversivo en ciertos espacios y, por otro, se transforma en un producto fácilmente comercializable, diseñado para satisfacer las demandas del mercado global.

Este proceso de mercantilización no solo ha transformado la producción musical, sino también las narrativas y los discursos que rodean al *Hip Hop*. En este contexto, surge lo que

⁶⁵ Evidentemente esta comparativa no tiene la finalidad de desmerecer el trabajo de uno y resaltar al otro. Esta hace referencia al alcance mediático dentro de un círculo de consumo y códigos mercantilizados a los que se hará referencia líneas más abajo.

⁶⁶ Bajo esta lógica, la música rap, en particular, genera valor económico al apropiarse de símbolos como el gueto y transformarlos en “valores de uso” para el consumo cultural. Esto incluye no solo la venta de música, sino también de parafernalia asociada al hip-hop, como ropa, estilo y actitud, que refuerzan la imagen mercantilizada del *ghetto* (Attali, 1995; Krimms, 2002).

el musicólogo Adam Krims (2002) denominó como *Hip Hop* “sublime”, donde los relatos originales *underground* de lucha y resistencia son reemplazados por versiones simplificadas y estereotipadas que refuerzan imaginarios sociales diseñados para vender un estilo de vida, más que para reflejar las realidades del ghetto. Este tipo de *Hip Hop* busca representar algo que trasciende la experiencia concreta del ghetto, convirtiéndose en un producto cultural que no solo fascina, sino que también logra conectar con audiencias diversas, incluidas aquellas que se encuentran completamente fuera de ese contexto. De esta manera, el *Hip Hop* sublime no solo transforma las narrativas de origen, sino que las adapta para alinearse con las demandas del mercado global y la construcción de identidades consumibles.

Al igual que Krims, otros autores han propuesto distinciones propias⁶⁷ que pueden agruparse en la dualidad *mainstream* y *underground*. Esta distinción puede entenderse como la expresión de dos *ethos*⁶⁸ dentro del *Hip Hop*, ya que cada uno representa un conjunto de valores, actitudes, sensibilidades y formas de habitar la cultura que configuran modos diferentes de estar en el mundo. No se trata únicamente de estilos musicales o estéticos distintos, sino de visiones sobre lo que el *Hip Hop* significa, a quién debe representar y qué rol debe cumplir. El *ethos underground* se asocia con la resistencia, las connotaciones subversivas, la organización comunitaria, la denuncia y la autenticidad (Greene, 2017, p. 33), como se observa en el llamado *Hip Hop organizado* (Iskaywari, 2015a). En contraste, el *ethos mainstream* se estructura en torno a la visibilidad mediática, el éxito comercial y la promoción de un estilo de vida aspiracional⁶⁹ —lo que el semiólogo italiano Umberto Eco (2016) define como música de consumo—. Ambos *ethos* funcionan como marcos simbólicos y emocionales que orientan las prácticas, discursos e identidades dentro del campo *Hip Hop*, operando como formas éticas y estéticas que dotan de sentido a la cultura en contextos específicos.

⁶⁷ Por ejemplo, Foster y Costello (1990) se referían a la distinción entre rap “serio” y rap “blando”. Por su parte, Kogan *et al.* (2020) intentan precisar la existencia de un “rap de protesta” o “rap consciente”, que se contrapone al “rap emocional”. Este último, aunque no necesariamente presenta características comerciales adecuadas para una exposición masiva, busca diferenciarse del valor cultural más original del *Hip Hop*.

⁶⁸ Retomo aquí la definición de Geertz, quien describe el *ethos* como la “tonalidad moral” de una cultura, manifestada a través de sus rituales, símbolos y costumbres (2003, p. 118).

⁶⁹ Algunos autores, como la crítica cultural Elizabeth Blair (2004) sostienen que la comercialización del rap amenaza con convertirlo en una versión “diluida” de sí mismo, que no refleja ni respeta las luchas y la creatividad de la comunidad negra, lo que impide que esta forma de arte alcance su potencial genuino y evolucione libremente.

Esta investigación se centra en los alcances del *ethos* del *Hip Hop underground*, aunque reconoce que ambos modos —el *mainstream* y el *underground*— pueden entrelazarse en diversos grados, ya sea a través de relaciones comerciales o críticas paradójicas⁷⁰.

De esta forma, el *Hip Hop Underground* es reconocido por su potencial de hacer audibles las voces marginadas y populares, y también por ser un vehículo “para la reconstrucción de las raíces de las historias locales”, de diversos idiomas e identidades culturales (Mitchell, 2001 en Jones, 2019, p. 317). En este contexto, las prácticas, formas y significados de la apropiación del espacio han adoptado múltiples expresiones que han evolucionado con el tiempo. Aunque se han visto influenciadas por los avances tecnológicos, estas prácticas han buscado preservar las raíces culturales del *Hip Hop*, como una manifestación de su vínculo con la marginalidad (Rose, 1994).

Siguiendo las nociones de Bourdieu (1972, 1990, 1997, 2007), el *ethos* del *Hip Hop Underground* se entienden como un conjunto de prácticas y estrategias que emergen de la interacción entre el *habitus* de sus integrantes y las condiciones específicas del campo cultural y urbano en el que operan. El *habitus*, moldeado por sus experiencias de vida y su inmersión en la cultura *Hip Hop*, determina disposiciones hacia la acción, como la reivindicación de identidad a través del arte (Djing, rap, *graffiti*, *breakdance*) y la búsqueda de legitimidad en espacios urbanos. Entonces estas estrategias responden a las tensiones y oportunidades dentro del campo del *Hip Hop*.

Por ejemplo, como se observa en la figura N°4, el plano de inmanencia⁷¹ de las prácticas culturales de un colectivo de *Hip Hop*, como el rap, el *graffiti* o el *breakdance*, se desarrollan como expresiones artísticas ligadas a su *habitus*, es decir, al sistema de disposiciones que surge de su experiencia de vida y su inmersión en esta cultura. Estas prácticas se

⁷⁰ Entraremos a este punto en detalle en el capítulo 4.

⁷¹ Entre los esquemas propuestos por Bourdieu se distingue, por un lado, el plano inmanente de las prácticas y, por otro, el plano inmanente del *habitus*. Al respecto, señala:

“[...] *habitus* que son producidos según *modos de generación diferentes*, es decir, por condiciones de existencia que, imponiendo definiciones de lo imposible, de lo posible, de lo probable y de lo cierto, hacen que unos experimenten como naturales o razonables prácticas o aspiraciones que otros sienten como impensables o escandalosas, e inversamente” (Bourdieu, 1972, p. 178, traducción propia).

El *habitus*, por tanto, tiene un componente modal; sin embargo, es la experiencia práctica la que modaliza al sujeto y engendra el *habitus*, el cual a su vez estructura otras prácticas. La profundidad temporal del *habitus* es lo que le otorga su eficacia, permitiéndole ir más allá de los límites del campo de pertinencia de la escena práctica inmediata. En este sentido, Bourdieu afirma:

“La actividad práctica, en la medida en que es sensata [en que tiene sentido], es decir, engendada por un *habitus* inmediatamente ajustado a las tendencias inmanentes del campo, es un acto de temporalización por el cual el agente trasciende el presente inmediato por medio de la movilización práctica del pasado y por la anticipación del porvenir inscrito en el presente a título de potencialidad objetiva” (Bourdieu, 1994, p. 142, traducción propia).

entrelazan con estrategias que les permiten apropiarse de espacios urbanos, como realizar batallas de freestyle en esquinas o intervenir visualmente en muros mediante graffiti, desafiando las normas dominantes del campo urbano. Como se mencionó, aunque estas estrategias no siempre son conscientes, se convierten en respuestas prácticas que buscan maximizar el capital simbólico del colectivo al ganar visibilidad y reconocimiento. A su vez, el *habitus* del colectivo, entendido como su estilo de vida basado en la cultura *Hip Hop*, actúa como un marco estructurante que guía tanto las prácticas como las estrategias, conectando de manera fluida las expresiones culturales con la necesidad de transformar su entorno. Así, se observa una dinámica constante de retroalimentación entre los planos de las prácticas, las estrategias y el *habitus*, donde cada uno alimenta y redefine al otro en función de las tensiones y oportunidades del campo social y cultural en el que se desarrollan. Es decir, por integración ascendente, la práctica colectiva produce, pues, *habitus*, y, por integración descendente, el *habitus* determina las prácticas individuales.

Figura N°4

Diferentes planos de inmanencia entre las prácticas, estrategias y *habitus* en el contexto del *Hip Hop Underground*.



Fuente: Elaboración propia

Por eso, autores como los musicólogos Nelson Rodríguez Vega y Nicolás Masquiarán (2019), la etnomusicóloga Rosmey Alvarado (2018), Biaggini (2018), Moraga y Solórzano (2005), Trujillo (2016), Montoya, Tamayo y Medina (2006, 2007), Minetti y Román (2014), Tijoux *et al.* (2012), entre muchos otros, evidencia varias de estas prácticas con la que los raperos dejan sus huellas en los diferentes espacios.

La mayoría de estas acciones se desarrollan, en primer lugar, dentro del barrio, el cual se presenta no solo como un espacio geográfico, sino como menciona Forman (2002, 2004b) una auténtica "área de experiencia". Según el autor, el barrio adquiere su significado e importancia a través de las prácticas cotidianas de circulación y habitación. Este entorno se convierte en un espacio cargado de significado mediante las vivencias, percepciones y el contacto directo que las personas tienen con su entorno físico y social. El sentido de pertenencia a un lugar se construye a partir de una proximidad íntima y una familiaridad

constante con el espacio, derivadas de las rutinas diarias. Además, este sentido del lugar incluye elementos aparentemente insignificantes, pero esenciales, que forman parte de las prácticas habituales de la vida cotidiana, aunque a menudo pasen desapercibidos (2002, p. 28).

Estas manifestaciones destacan que el ser “real” para los raperos está profundamente vinculado a sus orígenes y a la experiencia del barrio (Kogan *et al.*, 2020, p. 30). En la comunidad del *Hip Hop*, la noción de «keeping it real» [“mantenerlo real”] siempre ha sido un objetivo primordial. Aquí, la realidad adquiere un significado especial, ya que los raperos moldean sus imágenes para buscar credibilidad callejera y miden su autenticidad según nociones del gueto centradas en la pregunta «Who’s badder» [¿Quién es más rudo?] (Ogbar, 2007). Incluso aquellos raperos que alcanzan fama y éxito económico suelen construir narrativas que los conectan con las experiencias vividas en el barrio (Lafrance, Burns & Wood, 2017).

Entonces en el contexto del *Hip Hop*, y siguiendo las nociones de Tuan, la experiencia desarrollada en el barrio implica no solo habitar un espacio, sino también transformarlo activamente y producir significado a partir de él como una forma de superar los peligros inherentes al entorno⁷² (1977, p. 9). Según el geógrafo, el sentido de lugar no se fundamenta únicamente en una relación positiva con un entorno familiar. La *topofilia*, o “amor por el lugar” (2007), coexiste y, a menudo, se entrelaza con la experiencia de los “paisajes de miedo” (1979), los cuales pueden dar lugar a lo que Tuan denomina *topofobia*. Para la cultura *Hip Hop*, el lugar adquiere importancia no solo por su familiaridad, sus factores de apoyo y sus infraestructuras que facilitan la expresión cultural, sino también por los elementos más amenazantes que contiene, los cuales son igualmente fundamentales para establecer criterios de significación. Desde esta perspectiva, el lugar no es siempre un marco espacial acogedor y positivo. Puede ser también un espacio que aliena, amenaza y resulta peligroso para quienes lo habitan, convirtiéndose en un escenario de tensiones y resistencia (Forman, 2002, p. 29).

Como señalan Kogan *et al.* (2020), estos escenarios, como las diversas esquinas que conforman la calle, se convierten en los principales puntos de encuentro para los jóvenes con sus pares (Poblete, 2012). Desde la perspectiva del discurso espacial, el barrio, la calle y la esquina se presentan como representaciones simbólicas que inscriben un ideal de

⁷² En línea con la propuesta de Tuan, es necesario recalcar que la experiencia humana no es un proceso uniforme, sino un espectro que conecta lo sensorial y lo emocional con los niveles más altos de pensamiento y simbolización. Este enfoque destaca la complejidad de la experiencia, en la que las emociones y los pensamientos no solo interactúan, sino que influyen profundamente en la percepción de la realidad (1977, p. 8).

autenticidad o una realidad urbana "en llamas" (Kogan *et al.*, 2020, p. 87). En este contexto, el espacio del *Hip Hop* se transforma en el objeto de un sistema complejo de clasificación, donde distintas conceptualizaciones y usos del espacio coexisten de manera interrelacionada y dinámica.

Desde la perspectiva del espacio reclamado, la importancia de comprender el espacio no se limita a su conocimiento físico, sino que reside en el desarrollo de una conciencia social que lo transforme en un punto de partida para la acción. Al respecto, Silva señala:

“Conocer el territorio implica reconocerlo en términos físicos, pero también estar informado sobre sus problemáticas sociales. Esto puede incidir en la decisión de apropiarse del territorio, a través de intervenciones culturales o de la acción política organizada. Por eso, pueden encontrarse colectivos y organizaciones sociales de hiphopers, que conciben la política como la participación directa de las comunidades en la construcción de su propio destino, no solo como el ejercicio del voto o la pertenencia a un partido político” (2016, p. 114).

Esta perspectiva destaca cómo el conocimiento del territorio puede trascender lo meramente geográfico, convirtiéndose en una herramienta fundamental para la transformación social a través de la acción colectiva y la participación activa de las comunidades.

a. Los elementos del *Hip Hop*

Si bien estas diferentes acciones para la apropiación del espacio pueden darse en forma de movidas⁷³, talleres, conciertos, ferias, presentaciones, cyphers⁷⁴, micro abierto⁷⁵, carreos⁷⁶ y una infinidad de variables, se reconoce que todas ellas están sustentadas de alguna u otra forma física en alguno de los elementos del *Hip Hop*. Motivo por el cual cada una de estas actividades están relacionadas con el Djing, el rap, el *breakdance* o el *graffiti*. Los elementos culturales del *Hip Hop* se vinculan estrechamente con los procesos de apropiación del espacio. Aunque podría pensarse que la ocupación del espacio por parte de los colectivos de *Hip Hop* responde únicamente a la práctica artística, la literatura especializada y el

⁷³ Actividades organizadas en torno a la cultura *Hip Hop*.

⁷⁴ Es el nombre que reciben los grupos de raperos, b-boys o artistas del *Hip Hop* que se reúnen con el fin de competir entre ellos, generalmente formando un círculo para exhibir sus habilidades y desarrollarlas (Chang, 2015, p. 112; Silva, 2016, p. 147).

⁷⁵ Micro abierto, es una práctica en la que miembros del público se acercan para participar con sus propias canciones o improvisaciones ya sea contando con una base instrumental o sin ella, denominado acapella.

⁷⁶ Un carreo generalmente se refiere a las presentaciones improvisadas que ocurren en el transporte público, como autobuses, trenes o combis. Espacios donde los artistas aprovechan el espacio del transporte público para mostrar sus habilidades en freestyle, conectar con el público y, a menudo, obtener una recompensa económica o reconocimiento.

trabajo de campo demuestra que esta última no es la única motivación predominante. En otras palabras, la apropiación del espacio por parte de los hiphoperos no se realiza exclusivamente para hacer música, bailar o pintar *graffitis*, sino como una estrategia más amplia de intervención cultural y social.

Primero, la figura del DJ está profundamente ligada a los procesos de apropiación del espacio. Más allá de su rol como creador musical, el DJ actúa como un mediador cultural que transforma el espacio físico en un lugar de encuentro y expresión colectiva (Hebdige, 2004). La apropiación del espacio a través del DJing no solo implica la ocupación de un lugar, sino también la resignificación del mismo mediante la creación de una atmósfera que conecta a las personas a través del ritmo y el sonido.

En este sentido, siguiendo las nociones de la musicóloga Natalia Bieletto-Bueno (2023), el DJ convierte un espacio ordinario en un espacio simbólico, donde los *beats* y los *scratches* configuran una narrativa que dialoga con el entorno urbano mediante una serie de códigos⁷⁷. El acto de "pinchar discos" no solo genera música, sino que crea un sentido de comunidad al moldear la experiencia colectiva en un territorio. Este acto también resignifica el espacio como un espacio temporalmente dominado por el poder creativo de los sonidos, el cual se opone a las dinámicas hegemónicas de control y estandarización del espacio urbano⁷⁸.

Asimismo, el DJing representa una forma de apropiación tecnológica del espacio, utilizando herramientas como tornamesas y consolas para intervenirlo y redefinirlo en términos artísticos y sociales⁷⁹. Este elemento del *Hip Hop* no solo opera dentro de los márgenes culturales, sino que también desafía las lógicas tradicionales de uso del espacio urbano, abriendo posibilidades para la interacción y la resistencia colectiva.

⁷⁷ Contrario a lo presentado por el economista y gestor cultural Jacques Attali al referirse que la música no tiene una relación con el lenguaje puesto que no posee una referencia estable a un significado o un código de tipo lingüístico (1995, p. 42), el musicólogo y semiotista Victor Kofi Agawu (2012) busca ir más allá de su operatividad y argumenta que, aunque la música no es un lenguaje en el sentido estricto, comparte con este ciertas características que la convierten en un sistema de comunicación complejo. Al igual que el lenguaje, la música utiliza signos y símbolos que pueden ser interpretados por los oyentes dentro de un contexto cultural específico. Este enfoque semiótico permite comprender cómo la música puede transmitir ideas y emociones de manera similar al lenguaje verbal.

⁷⁸ En el sentido que propone Attali (1995), el ruido como desorden es un índice del desborde o quebrantamiento del sistema en el que se inscribe. Por ello, "meter ruido" puede transformar las subjetividades políticas de los ciudadanos en tanto pone en evidencia los límites y fisuras de un régimen determinado, al tiempo que interpela a las autoridades a sostener un diálogo con la ciudadanía.

⁷⁹ Hecho que quedó demostrado históricamente en el apagón de New York de 1977, el cual fomentó la expansión de la Cultura *Hip Hop* a como lo conocemos hoy (Birkhold, 2011; Chang, 2015, p. 116).

Segundo, el rap, como expresión central del *Hip Hop*, está profundamente vinculado a los procesos de apropiación del espacio urbano. Más allá de su dimensión musical, el rap se configura como una herramienta para intervenir el espacio mediante la improvisación, la creación de discursos y la construcción de narrativas que resignifican el entorno (Rodríguez Vega & Masquiarán, 2019; Kogan *et al.*, 2020). La práctica del rap no solo consiste en la composición de canciones, sino en el uso estratégico de la voz, las rimas y los recursos lingüísticos para articular una relación crítica y creativa con el espacio que se habita.

El rap permite a los artistas proyectar su identidad y establecer una conexión directa con el público a través del estilo y la conciencia. El estilo se manifiesta como una forma particular de interpretación que incluye la postura corporal, la actitud y la capacidad de captar la atención del entorno, transformando cualquier espacio en un escenario de comunicación y resistencia (Silva, 2016). La conciencia, por otro lado, se relaciona con el contenido y el mensaje de las letras, las cuales suelen abordar problemáticas sociales, historias de vida y la reivindicación de la comunidad (KRS-Oe, 2009, p 42).

En este contexto, la práctica del rap se convierte en un acto performativo que resignifica los espacios urbanos, transformándolos en espacios simbólicos de expresión cultural y política. Así, las calles, plazas o esquinas no solo son lugares físicos, sino escenarios donde el rap redefine los límites del espacio público y privado, otorgando voz a las experiencias marginadas y generando nuevas dinámicas de visibilidad y pertenencia.

Tercero, el *breakdance*, como uno de los elementos más emblemáticos del *Hip Hop*, está intrínsecamente relacionado con la apropiación del espacio urbano. Su práctica no solo implica la ejecución de movimientos técnicos, sino también la capacidad de transformar espacios cotidianos en escenarios de expresión cultural y resistencia. A diferencia de otros elementos del *Hip Hop*, el *breakdance* exige un dominio técnico significativo y una conexión física con el espacio (Silva, 2016, p. 106), lo que lo convierte en una forma particularmente intensa de apropiación.

El aprendizaje y desarrollo del *breakdance*, aunque puede realizarse de manera autodidacta, a menudo requiere mediación y orientación debido a la complejidad de sus movimientos (Silva, 2016, p.106). Esta técnica física demanda un conocimiento detallado del cuerpo y del entorno, donde el suelo, los límites del espacio y las dinámicas del lugar influyen en la ejecución de los movimientos (KRS-One, 2009, p. 42). Más allá de ser un baile, el *breakdance* resignifica el espacio urbano al dotarlo de un carácter artístico y performativo, convirtiendo calles, plazas y esquinas en escenarios donde se fusionan técnica, creatividad y comunidad.

En este contexto, el *breakdance* no solo funciona como una disciplina artística, sino como una herramienta de intervención social. Los bailarines no solo muestran su dominio técnico, sino que también establecen un diálogo con el entorno, transformando los espacios en puntos de encuentro y participación colectiva (KRS-One, 2009, p. 42). Esto refuerza la idea de que la apropiación del espacio a través del breakdance es tanto un acto físico como simbólico, una forma de convertir el espacio en un vehículo para la identidad cultural y la resistencia.

Por último, el *graffiti*, como una de las formas de expresión más icónicas del *Hip Hop*, también está profundamente vinculado a los procesos de apropiación del espacio urbano. Esta práctica artística exige no solo habilidades técnicas, sino también un control del espacio que permite a los artistas intervenir y resignificarlo a través de diversas herramientas y métodos, como el grabado, el uso de aerosoles y marcadores (Tijoux *et al.*, 2012).

La apropiación del espacio a través del *graffiti* convierte muros, fachadas y otros elementos urbanos en lienzos que canalizan una profunda expresión cultural y política (Caldeira, 2010). Más allá de embellecer o decorar, estas intervenciones transforman el entorno en espacios de diálogo, denuncia y reivindicación, desafiando las concepciones tradicionales del arte circunscrito a entornos institucionalizados. Aunque en sus inicios estas manifestaciones no se planteaban como declaraciones políticas explícitas, representaban un acto de resistencia frente a la invisibilización de una generación que no buscaba tomar el poder, sino reclamar su lugar en la narrativa urbana (Chang, 2015, p. 104). En este contexto, el *graffiti* trasciende su naturaleza de producto artístico para convertirse en una intervención simbólica y activa, entrelazando el espacio con las historias y experiencias de quienes lo habitan.

Además, el *graffiti* requiere un conocimiento técnico significativo, que incluye el manejo del color, la forma, los estilos y los materiales adecuados (Silva, 2016, p. 106). Este dominio técnico se complementa con la capacidad de integrar referentes artísticos y culturales, lo que permite a los escritores de graffiti conectar su obra con un contexto más amplio y con las historias colectivas de las comunidades que habitan esos espacios.

Por lo tanto, el *graffiti* no solo embellece el entorno urbano, sino que lo redefine al cuestionar las dinámicas de poder y los umbrales del espacio público. La apropiación del espacio a través del *graffiti* convierte al artista en un agente de transformación que utiliza el entorno urbano como vehículo para expresar identidad, resistencia y creatividad.

En suma, el *Hip Hop underground* no solo interviene el espacio urbano desde la expresión artística, sino que construye desde allí un discurso político, territorial y cultural. Sus prácticas resignifican los bordes de la ciudad y los umbrales simbólicos del poder, mostrando que habitar también es resistir, y que crear es una forma de disputar lo común.

1.3. “ARMANDO LA GANGA”: ASPECTOS METODOLÓGICOS

Una vez presentado la pregunta de investigación, los objetivos, los antecedentes y el marco teórico de este trabajo, estoy en condiciones de explicar a mayor detalle la metodología empleada en el mismo.

Esta investigación tiene una perspectiva cualitativa e interpretativa, tratando de tomar mi experiencia sensible, cognitiva y corporal para contextualizar la información, de esta forma explicarla y darle un sentido (Restrepo, 2022, p. 68). Mediante la etnografía como encuadre metodológico busqué articular los instrumentos de investigación —entre ellos la observación participante, conversaciones cotidianas, algunas entrevistas semi-estructuradas y las historias de vida— para poder abordar mi trabajo de campo (Restrepo, 2022, p. 71).

Ahora bien, más allá de abordar y debatir la dimensión reflexiva sobre mis habilidades y los riesgos en relación con la labor antropológica⁸⁰ (Restrepo, 2022, p. 49-61), prefiero preguntarme a profundidad lo que estoy haciendo. Recordemos por un momento: durante mi adolescencia, me acerqué a la comunidad *Hip Hop*, un universo que me fascinó y al que me uní, pasando de ser un simple “*rapoyente*” a convertirme en un “*raphaciente*”. Sin embargo, al llegar a mis años universitarios, podría decirse que me alejé de la práctica comunitaria, aunque mantuve la práctica individual como una forma de capital cultural y simbólico (Bourdieu, 2007). A pesar de eso, ¿No estoy estudiando mi propia comunidad, carente del extrañamiento que supone viajar a comunidades lejanas? ¿Es posible encontrar una verdadera *alteridad* en esta misma ciudad al interactuar con quienes podrían ser mis vecinos?.

Considero que el enfoque urbano más adecuado es desarrollar una antropología *de* la ciudad⁸¹ (Signorelli, 1999, p. 10). Desde esta perspectiva, el “Otro” antropológico se concibe

⁸⁰ Restrepo (2022) destaca las diversas condiciones, habilidades y riesgos inherentes a la labor antropológica, lo que dificulta su descripción superficial o a simple vista. Según el autor, estas permiten “abrir los ojos” para comprender qué aspectos deben ser registrados y descritos con precisión (pp. 41-42).

⁸¹ Según la antropóloga, La antropología “*de*” la ciudad, en su vertiente ecológica de la Escuela de Chicago, concibe la urbe como una variable independiente: una realidad compleja y heterogénea

como un sujeto dinámico, cuya complejidad no puede ser reducida a un objeto naturalizado mediante categorías positivistas ni a un desconocido absoluto⁸². Esta noción incluye una dimensión ética esencial, ya que busca superar los límites del humanismo occidental para establecer un nuevo "estar en el mundo" más inclusivo. En este marco, el encuentro con el "Otro" no es solo un objetivo antropológico, sino una oportunidad para explorar lo no conocido y reconfigurar las relaciones culturales (Signorelli, 1999, p. 13). Por ello, esta investigación no parte de la idea de un "Otro" fijo o esencializado. En consonancia con Caldeira (2007), cuestiono el imperativo de la alteridad que se ha mantenido sin mayor crítica como un recurso metodológico en ciertos enfoques tradicionales de la antropología urbana. La ciudad, como espacio dinámico y en constante transformación, exige repensar la noción de alteridad, no como un punto de partida estático, sino como un proceso relacional que refleja las interacciones y complejidades propias del contexto urbano. Es desde esta perspectiva que escribo, no solo como académico, sino también como ciudadano y rapero inmerso en la cultura *Hip Hop* sin buscar objetivarlos.

Esta última noción resulta crucial, ya que, como describe Silva (2016, p. 94), el *Hip Hop* cuestiona la división entre el sujeto y el objeto de conocimiento, una característica distintiva del pensamiento antropológico tradicional (Signorelli, 1999; Caldeira, 2007). Por ello, como enfatizan los miembros de la comunidad, y especialmente los integrantes de *Intelectos de Calle*, es necesario *vivir el Hip Hop, ser el Hip Hop*, para poder comprenderlo verdaderamente. Esta idea, que sostiene que no basta con leer para conocer el *Hip Hop*, es expresada claramente por KRS-One (2009):

"El verdadero estudiante/aprendiz del Hip Hop está estudiando para llegar a ser Hip Hop, no sólo para observar el Hip Hop. ¿Cómo se puede reclamar algún estudio auténtico de algo, que ellos mismos no pueden o no saben en realidad hacer? Nuestra perspectiva sobre el Hip Hop y su cultura no es una cuestión objetiva. Nos encanta el Hip Hop, nosotros vivimos Hip Hop y no nos avergonzamos o tenemos miedo al decir, ¡Nosotros somos Hip Hop! ¡Nosotros somos el "REAL HIP HOP!" (p. 22)

"Esto comienza con la formación intelectual del Hiphop, Hip Hop y hip-hop y aquí tu formación está directamente conectada a tu hacer. Leer acerca del Hip Hop NO es cómo se

que, por su dinámica interna, organiza comportamientos y relaciones sociales como un sistema que se autocondiciona. Este enfoque ha sido criticado por ignorar la influencia de factores económico-políticos nacionales y globales (Goode, Mabugane, Rollwagen, Castells). En contraste, la autora propone un segundo enfoque que inserta la ciudad en procesos más amplios de producción y reproducción de la condición humana, integrando dimensiones sociales, económicas, políticas y simbólicas (Signorelli, 1999, p. 10 - 11).

⁸² Tanto Signorelli (1999) como Bourgois (2015) rechazan tanto el relativismo absoluto, que presenta al "otro" como una figura exótica, como el positivismo, que lo reduce a una categoría naturalizada.

experimenta el Hiphop. Es en el hacer, ser y vivir del Hiphop que se adquiere la esencia espiritual del Hip Hop” (p. 41).

En este marco, es importante también considerar las críticas del *Hip Hop*, como las de Boots Riley⁸³ hacia la academia. Riley señala que no necesita “que la academia [lo] valide porque eso presupone que la academia es un esfuerzo puro y no está guiada por las fuerzas del mercado, lo cual no es el caso”. Además, según Rickey Vincent, autor de *Funk: The Music, the People, and the Rhythm of the One*, “la academia necesita al *Hip Hop* más de lo que el *Hip Hop* necesita a la academia” (Ambas citas provienen de Harmanci, 2007). Este recordatorio pone en evidencia la tensión entre los enfoques institucionales y la autenticidad cultural del *Hip Hop*, destacando la autonomía y resistencia de esta cultura frente a las estructuras académicas.

Esta lógica vivencial, lejos de ser anecdótica, está en línea con una larga tradición filosófica que incluye a pensadores como Marx o Hegel, quienes plantearon que para conocer verdaderamente el mundo, el ser humano debe *apropiárselo* (Fromm, 2016, p. 38). Conocer no es simplemente registrar o clasificar, sino afirmarse a sí mismo a través de las cosas. El sujeto se constituye en relación con aquello que transforma, y una cosa solo es “para sí” cuando ha sido integrada a un proceso que la despoja de su objetividad muerta y la devuelve como parte viva de la conciencia⁸⁴. En este marco, el *Hip Hop* aparece como una práctica que exige esa apropiación: del entorno, del lenguaje, del cuerpo y del ritmo. El rapero no se limita a observar o describir su mundo; lo interviene, lo hace suyo, lo convierte en expresión. Por eso, estudiar el *Hip Hop* sin haberlo vivido, sin haberlo encarnado mínimamente, no solo resulta insuficiente, sino epistemológicamente limitado.

⁸³ Rapero y activista estadounidense

⁸⁴ Esta idea se articula también con una noción estética presente en Goethe, quien al hablar del poeta escribió: “Mientras expresa sólo estas pocas frases subjetivas, no puede ser llamado todavía un poeta, pero en cuanto sabe cómo apropiarse el mundo y expresarlo, es un poeta. Entonces, es inagotable y puede ser siempre nuevo, mientras que su naturaleza puramente subjetiva se ha agotado pronto y deja de tener algo que decir” (Fromm, 2016, p. 40).

Esta afirmación, aplicada al *Hip Hop*, resalta cómo la lírica callejera no es únicamente un desahogo personal, sino una forma de relacionarse activamente con el mundo para captarlo productivamente y hacerlo propio. Ni la posesión, ni el poder, ni la satisfacción inmediata bastan para realizar el deseo humano de sentido; lo que transforma al sujeto es esa apropiación creativa, esa traducción del entorno en palabra y presencia (Fromm, 2016, p. 40).

Esta concepción conecta, como veremos más adelante, con el pensamiento zen, que sostiene que solo se puede establecer una relación verdaderamente humana con algo cuando ese algo puede, a su vez, relacionarse humanamente con el hombre (Fromm, 2016, p. 44). En este sentido, el *Hip Hop* no solo cuestiona la distancia entre quien observa y lo observado, sino que propone una forma de conocimiento encarnado, en movimiento, donde se produce un reconocimiento mutuo entre el artista y su mundo. Así, el conocimiento no es una operación técnica, sino un acto vital de apropiación, resistencia y creación.

En este contexto, la etnografía adquiere una nueva dimensión, al buscar traspasar los umbrales entre lo *etic* y lo *emic* (Balosso-Bardin, 2022; Restrepo, 2022). Esta tarea, sin embargo, no está al alcance de cualquier investigador, ya que requiere una inmersión profunda que muchos no logran alcanzar. Por tanto, estudiar el *Hip Hop* implica no solo observarlo, sino vivirlo y comprenderlo desde dentro, como parte integral de su esencia cultural y espiritual.

Además, también comparto las preocupaciones de Bourgois (2015) respecto al riesgo de caer en estereotipos al representar las historias de mis compañeros de investigación, en este caso, los miembros de *Intelectos de Calle*. Esta investigación busca reflejar la naturaleza auténtica de la comunidad *Hip Hop*, desafiando los estigmas comunes de la población en general, que tienden a asociarla de manera preconcebida con actos delictivos o a estigmatizar sus actividades, actitudes e incluso su estilo de vestir. En este sentido, tal como menciona Bourgois (2015, p. 43), la técnica etnográfica de observación participante permite una aproximación más precisa y contextualizada, superando las limitaciones de metodologías positivistas o cuantitativas utilizadas por la sociología (Persaud, 2011), la criminología (Nanclares-González, 2020) o los medios de comunicación (Tsukame Sáez, 2016). Estas aproximaciones, al reproducir enfoques simplificados o sesgados, no solo distorsionan la comprensión de la comunidad, sino que también refuerzan prejuicios que pueden influir en las políticas públicas y en las percepciones del sentido común ciudadano.

Bajo esta premisa el reto metodológico es grande. Es por ello que la etnografía se presenta como una herramienta muy importante para discutir problemas teóricos directamente relacionados con la crítica a los presupuestos básicos con la metodología tradicional. En varias presentaciones incluso renuncié a tomar notas en mi cuaderno de campo, dejándome llevar por las dinámicas del grupo. Similar a lo planteado por Víctor Vich (2010), adopté una postura participativa y “me deje llevar” mientras colaboraba con los miembros del colectivo en diversas actividades. Este proceso facilitó la creación de vínculos sinceros, tanto con el grupo actual como con exmiembros.

Siguiendo al antropólogo Renato Rosaldo (1991, p. 30), comprendí que el investigador siempre está ubicado en una posición específica, lo que condiciona su perspectiva y los conocimientos que puede generar. Ningún lugar de observación es neutral o trascendente; todos están epistemológicamente determinados por variables como el género, la raza, la clase social o el contexto histórico. En lugar de buscar una posición de conocimiento absoluto, comprendí que la multiplicidad de perspectivas enriquece la investigación al ofrecer diferentes ángulos de análisis y nuevas verdades parciales. Esta crítica al mito de un observador neutral no implica renunciar a la objetividad, sino más bien redefinirla, tal como

lo plantea Restrepo (2022). La objetividad debe entenderse como situada y contextualizada, nunca como una verdad absoluta (p. 112).

En el marco de la antropología, el antropólogo Louis Dumont (1992) señala que la objetividad está profundamente ligada al esfuerzo por alcanzar un conocimiento intersubjetivo. A partir de estas reflexiones, delineé los principios que guiarían mi investigación: el conocimiento puede construirse desde múltiples posiciones; no existe un lugar neutral ni trascendente desde donde observar; y la objetividad se configura de manera parcial, a través de opciones conscientes que, en la etnografía, son necesariamente intersubjetivas. Así, mi objetivo sería construir "verdades parciales", asumidas en toda su complejidad retórica y narrativa, tal como sugiere el historiador y antropólogo James Clifford (1991).

Esto me llevó, en segundo lugar, a buscar superar las relaciones de poder que podían surgir durante el proceso, evitando limitarme a proyectar únicamente mi voz o a generar representaciones unilaterales. En este contexto, el término "representación" no solo alude a las imágenes construidas a través del discurso del colectivo, sino también a la capacidad que ahora tengo, mediante este texto, de representar a los miembros del grupo y de asumir su voz. Una voz que, inevitablemente, no siempre será completamente suya y que, en cierta medida, puede terminar siendo solo la mía.

Como señala la antropóloga Linda Alcoff (1991), este es un problema central en la teoría crítica, ya que, históricamente, se ha demostrado cómo, al hablar por otros, la voz del enunciante (en este caso, del investigador) muchas veces termina eclipsando y hasta silenciando la voz de aquellos a quienes pretende representar. En este sentido, Dumont (1992) considera que la etnografía debe entenderse como un espacio dialéctico donde se construyen verdades intersubjetivas. Por lo tanto, los detalles que enriquecen el texto etnográfico no deben limitarse únicamente a las observaciones y análisis realizados por el etnógrafo en el campo. Tal como lo subraya Restrepo (2022, p. 166), la textura etnográfica adquiere mayor profundidad cuando incorpora la voz de los actores, dándoles un lugar activo en la construcción del relato.

Por último, es fundamental considerar la reflexividad de mi experiencia en el trabajo de campo (Guber, 2004, p. 49), reconociendo que gran parte de las situaciones que enfrenté, tanto en mi rol como investigador como en mi faceta de rapero, ocurrieron en áreas consideradas de alta peligrosidad y en horarios nocturnos. Los antropólogos Carolyn Nordstrom y Antonius Robben (1995), en *Fieldwork under Fire*, subrayan que llevar a cabo investigaciones en entornos atravesados por la violencia confronta a los investigadores con

su propia humanidad. De hecho, la vivencia directa de la violencia y la manera de procesarla y reflexionarla son elementos inseparables:

“La intensidad emocional de los eventos y las personas estudiadas, los intereses políticos que rodean la investigación sobre la violencia y las circunstancias accidentales en las que se realiza el trabajo de campo entrelazan el trabajo de campo y la etnografía. Estas tensiones impregnan toda la labor antropológica, coloreando las vidas y perspectivas tanto de los investigadores como de las personas estudiadas” (Nordstrom & Robben, 1995, p. 3, traducción propia).

Además, como afirman los antropólogos Ingo Schröder y Bettina Schmidt (2001, p. 13), “la violencia obliga al investigador ‘neutral’ a tomar partido, haciendo que la ‘observación participante’ imparcial resulte extremadamente problemática.” Poco a poco, me fui adaptando a las situaciones que presenciaba y adopté progresivamente la perspectiva de los miembros del colectivo *Intelectos de Calle* sobre el mundo social que los rodeaba, incluyendo su desconfianza hacia las autoridades y su aversión hacia la policía. Sin embargo, cuanto más estrecha y personal se volvía mi relación con ellos, más consciente debía ser de la tendencia a autocensurarme, es decir, a restar importancia al uso de lenguaje violento o al consumo de sustancias dentro del grupo⁸⁵.

Volviendo a Bourgois (2015, p. 44), nos recuerda que el compromiso empático que los investigadores de campo pueden llegar a desarrollar hacia las personas que estudian puede llevarlos a encubrir aspectos negativos o pasar por alto dinámicas problemáticas, algo que me niego a omitir o minimizar. Este dilema plantea un desafío clave para esta tesis: encontrar un equilibrio entre dos extremos. Por un lado, evitar caer en una “pornografía de la violencia” (Bourgois, 2015, p. 45) que perpetúe los estereotipos populares sobre las pandillas. Por otro, resistir la tentación de construir una “apología de la violencia”, es decir, una visión idealizada que justifique o limpie el impacto de la violencia y el sufrimiento tanto en los miembros del colectivo como en su entorno social.

Dicho esto, adicionalmente, es importante recalcar que iniciar una tesis sobre un colectivo de *Hip Hop* sin profundizar en la música rap ha sido un desafío significativo. Inicialmente, mi intención fue explorar la música como un medio para la construcción de identidad, pero pronto advertí que ello implicaba adentrarse en territorios más propios de la semiótica, el análisis del discurso o la musicología, alejándome de los objetivos centrales de una investigación antropológica. Sin embargo, reconozco que el rap es una parte esencial del

⁸⁵ Es relevante señalar que, durante mi tiempo de participación, nunca presencié directamente ningún acto delictivo o de extrema violencia por parte de los miembros del colectivo o dirigido hacia ellos. No obstante, al recopilar las historias de vida de sus integrantes, resulta evidente que la violencia ha sido un elemento constante en el entorno urbano en el que han vivido gran parte de sus vidas.

Hip Hop y aparece de manera recurrente en mi trabajo de campo y en las improvisaciones observadas. La música tiene un significado profundo para los raperos con los que he conversado, y no sería adecuado ignorarla por completo.

Por esta razón, decidí incorporar un enfoque etnomusicológico que me permitiera reconocer la relevancia de la música sin realizar un análisis técnico ni musicológico. Esta decisión me permite incluir el rap en su dimensión vivida, como parte del universo etnográfico, priorizando las prácticas cotidianas de sus actores más que la estructura interna de sus composiciones.

La antigua división de la etnomusicología, que analizaba la música como "texto" (estructuras sonoras) y "contexto" (significados extramusicales)⁸⁶ (Romero, 2012, pp. 306-313), no permite integrar distintos grados y niveles de textualidad. Por ello, siguiendo la metodología de los semiotistas peruanos Eduardo Yalán y Elder Cuevas (2023), busco acercarme a mi corpus diferenciando entre los grados de análisis de un texto hermético, las canciones, y un texto cerrado, la observación etnográfica de la vida cotidiana de la comunidad⁸⁷.

De esta forma busco diluir el corpus de análisis de los raperos en dos: Por un lado, lo dinámico, la práctica del rapero hablante, el que improvisa en el momento y que realiza una *performance* de una comunidad; por otro lado, lo material la canción grabada, reproducida en Youtube con un desfase temporal o presentada con un tema cuya letra no cambia en cada presentación en vivo que realiza el rapero. Para esta investigación el foco de atención será el primero teniendo breves apariciones de lo segundo sin tomar protagonismo.

1.3.1. INTELECTOS DE CALLE: CON QUIÉNES Y DÓNDE SE REALIZÓ ESTA INVESTIGACIÓN

En un principio, pensé que para responder a la pregunta de investigación bastaba con entrevistar a unos cuantos raperos y con asistir a algunos eventos. Sin embargo, a medida que avanzaba mi trabajo de campo e incursionaba en las actividades del *Hip Hop*, me di

⁸⁶ Esta diferenciación, lejos de esclarecer los análisis, reproduce los viejos dogmas de oposición a objetos completamente diferentes y cerrados. Hoy en día, es la literatura semiótica más reciente la que nos señala que el contexto no es sino otro texto (Yalán & Cuevas, 2023). Siguiendo la línea de autores como Agawu (2012) que argumenta que este tipo de corrientes antiformalista termina por introducir un nuevo formalismo que separa la obra musical del hacer y la ejecución musical (p. 17-18); o Tal como argumenta Theo Van Leeuwen (1998), al afirmar que dualidad no es excluyente porque el texto puede estar moldeado por el contexto y el contexto por el texto.

⁸⁷ Es modelo se basa en cuatro modos de textualidad: i) texto hermético, enfocado en el texto terminado y realizado desde un punto de vista lingüístico; ii) texto cerrado, enfocado en la observación de los discursos, interacciones y prácticas de una comunidad; iii) textos abiertos, enfocado en las relaciones sociales del sentido colectivo y sociológico (la clase, la producción económica, la casta, la raza); y iv) Texto demasiado abierto, el cual se enfocaba en aquellas producciones materiales más amplias como la historia o el mito (Yalán & Cuevas, 2023)

cuenta de un aspecto clave: las identidades dentro de la escena pueden desarrollarse tanto de forma individual como colectiva (Forman, 2002). Es decir, los raperos pueden forjar su camino como solistas o agruparse en una *crew*, *posses*, *ganga* o *dupla*, lo que influye no solo en su desempeño musical, sino también en la creatividad o su gestión cultural (Tate, 1992; Forman, 2004b).

Mi interés por investigar las diferentes prácticas de los raperos parte de que, como mencioné líneas arriba, mi propia experiencia de vida me llevó a ser parte de la comunidad del *Hip Hop* desde mis años escolares. Desde aquel entonces, tal como menciona Silva (2016, p. 78), mi acercamiento al *Hip Hop* fue un segundo nacimiento que se vio reflejado en un pseudónimo con el que sería reconocido en la cultura: Shck. Si bien es posible que un rapero produzca su música de manera independiente en su propio estudio, la colaboración es una práctica común en la escena. Asimismo, la organización de eventos y actividades culturales suele estar a cargo de colectivos de raperos que se autodenominan “gestores culturales”. Sin embargo, esto no excluye la existencia de iniciativas individuales, que también desempeñan un rol importante en la difusión y desarrollo del movimiento.

Metodológicamente, entender a los raperos en términos de colectivos permite situarlos en relación con sus pares, su comunidad y las actividades que llevan a cabo en conjunto. A su vez, la historia del *Hip Hop* está llena de una gran cantidad de identidades colectivas como es el caso de *Wu Tang Clan*, *The Sugarhill Gang*, *Doug E. Fresh and the Get Fresh Crew*, *X-Clan* o *2 Live Crew* y un largo etcétera (Forman, 2004). Estas colectividades no solo fortalecen su poder discursivo, sino que también les otorgan cierto control sobre las representaciones y producciones que generan (Strocka, 2008). Para abordar esta dimensión, me inspiro en el concepto de *carácter social* del psicoanalista Erich Fromm (2000) —como un préstamo desde la psicología social⁸⁸— con el fin de identificar patrones compartidos que se traducen en formas de vida, discursos y valores comunes. Desde esta

⁸⁸ Reconozco aquí el valor de la noción de Erich Fromm —en contraposición a la psicología tradicional freudiana, cuyas implicancias retomaré más adelante en la tesis— al sostener que, para estudiar a los grupos sociales, es necesario considerar la estructura del carácter de sus miembros, es decir, los caracteres individuales. No obstante, su interés no recae en las particularidades de cada sujeto, sino en aquellos rasgos compartidos que conforman un patrón común (2000, p. 389). Al realizar este préstamo conceptual de la psicología social, lo empleo como herramienta heurística dentro del enfoque antropológico, con el fin de identificar percepciones, discursos y prácticas que permitan comprender “el núcleo esencial de la estructura del carácter de la mayoría de los miembros de un grupo; núcleo que se ha desarrollado como resultado de las experiencias básicas y los modos de vida comunes del mismo grupo” (Fromm, 2000, p. 390). Esta perspectiva se refuerza cuando el autor plantea que “diferentes sociedades o distintas clases sociales dentro de una misma sociedad poseen características sociales específicas, y es a partir de estos que se desarrollan y se fortifican las distintas ideas” (Fromm, 2000, p. 392).

En este estudio, dicha noción me ha servido como punto de partida para adentrarme en lo que comparten, construyen y sostienen —a pesar de sus diferencias— los integrantes de *Intelectos de Calle*.

perspectiva, el colectivo se configura como un entramado de *historias paralelas y entrelazadas* (Jones, 2016, 2019), donde las individualidades se articulan a partir de elementos expresivos compartidos, ya sea en sus actos performativos o en su posicionamiento discursivo. Estos vínculos permiten construir espacios de autorrepresentación, consolidar una autoridad subalterna y activar procesos de autoeducación (Vich, 2010).

Las identidades exploradas en esta investigación pueden vincularse con los estudios sobre la juventud (Feixa, 1999; Strocka, 2008; Loayza Javier, 2011; Martins, 2015a; Uccelli & García Llorens, 2016), en los que se ha analizado cómo el comportamiento juvenil ha sido moldeado por las ofertas de la modernidad, la crisis económica y la violencia política⁸⁹ (Sandoval, 2000). Desde la influencia de los estudios culturales, y en particular del sociólogo Stuart Hall, se ha buscado difundir una imagen de la adolescencia más allá de una mera categoría etaria, entendiéndola como una etapa de moratoria y crisis identitaria (Feixa, 1999, p. 17; Uccelli & García Llorens, 2016, p. 43). Sin embargo, aunque todos los colaboradores de esta investigación se identifican como “jóvenes raperos”⁹⁰, no encajan dentro de una categoría homogénea de juventud. Esto debido a que esta etapa *moratoria* es, en gran medida, una condición social que no se ofrece de igual manera para todos, convirtiéndose en un privilegio de clase para algunos⁹¹. En estos espacios urbanos, se forjan subculturas juveniles como el *Hip Hop*, articuladas en muchos casos por la violencia de sus barrios, donde los jóvenes buscan herramientas con las cuales enfrentar una realidad en la que “muchas puertas están cerradas” (Jones, 2019). En este contexto, la autonomía se convierte en un valor central para la construcción de su identidad.

Si bien Jones (2016, 2019) ofrece una descripción detallada en términos demográficos, esta no es suficiente. Puesto que en este contexto, la pertenencia al *Hip Hop* no solo está marcada por la edad biológica, sino por la manera en que los individuos se insertan en redes de movilidad dentro de la escena. A diferencia de otras categorías sociológicas más rígidas, nos apoyamos en la noción de ‘generación’ (Chang, 2015), la cual no se define exclusivamente por el año de nacimiento, sino por el acceso a referentes, la participación en colectivos y el momento en que cada persona se involucra activamente en la cultura. Más que un corte demográfico fijo, la generación *Hip Hop* se configura como una construcción

⁸⁹ Desde esta perspectiva, los jóvenes son sujetos históricos diversos que se integran —de manera no lineal ni ordenada— a una categoría social que no es fija, sino que se construye, se mantiene y se modifica constantemente a través de las prácticas cotidianas y las relaciones de poder que les dan forma (Ortner 2016).

⁹⁰ Entendiendo que los límites de la juventud son una construcción social diseñada para equilibrar la edad biológica con la edad social.

⁹¹ Las historias de vida abordadas en esta investigación buscan profundizar en esta cuestión metodológica, la cual guarda múltiples resonancias con el trabajo de Uccelli y García Llorens (2016).

narrativa que emerge de la interacción entre raperos, colectivos y espacios urbanos específicos. En este sentido, como señala Chang (2015), estas clasificaciones son dinámicas y contextuales, influenciadas por la migración, la modernidad y las condiciones socioculturales (Vich, 2010; Uccelli & García Llorens, 2016).

Podemos afirmar que, desde los estudios culturales, la juventud no es una categoría estática, sino una construcción social y discursiva en constante transformación. En este proceso, los nuevos espacios de comunicación han redefinido las formas de interacción, generando un escenario de multireferenciación identitaria, donde la movilidad y el encuentro con el otro juegan un papel clave en la formación de nuevas identidades (De Certeau, 2000; Martins, 2015a).

Es importante señalar que el desarrollo de esta tesis se sustenta en la perspectiva de un colectivo específico, realizando un seguimiento cercano a cada uno de sus miembros en el marco de sus diversas actividades. Si bien se intentó incorporar o aproximarse a otros puntos de vista —por ejemplo, el de las autoridades municipales—, estas voces no pudieron ser contempladas debido a las limitaciones propias del trabajo de campo. En consecuencia, se optó por concentrar el análisis exclusivamente en la mirada y las experiencias del colectivo, reconociendo que esta focalización permite una comprensión más profunda de sus dinámicas internas y de su relación con el contexto en el que actúa.

A su vez, soy consciente de la falta de representatividad del género femenino en esta investigación, ya que sus protagonistas son, en su totalidad, hombres. No obstante, reconozco la perspectiva femenina a partir de entrevistas complementarias, conversaciones informales y la participación en conversatorios relacionados con la temática. Aunque relativamente pocas en número, las mujeres han tenido un lugar establecido en la *movida* como artistas individuales, como Wizi MJ, Farrah, Blue MPC y Onebrilla (Moreno, 2021), o como integrantes de colectivos propios, como *Cinco Piezas* y *Dancehall420*, entre otros. Asimismo, han surgido eventos dedicados a visibilizar su presencia en el *Hip Hop*, como *Queens of the Mic* o el conversatorio “Mujeres en el *Hip Hop*”, organizado en el marco de los 50 años del movimiento. Si bien el *Hip Hop* ha sido históricamente un espacio predominantemente masculino, la presencia de discursos feministas dentro del movimiento ha ido ganando cada vez más fuerza (Moreno, 2021). En este sentido, y en contraposición a lo que postulan algunas teóricas feministas, las luchas y logros de las mujeres en el *Hip Hop* no se limitan al reconocimiento de derechos individuales, sino que buscan una transformación estructural, evitando replicar el modelo patriarcal de empoderamiento (Bourgois, 2015, p. 229).

Estas dinámicas de construcción de identidad en la juventud encuentran en el *Hip Hop* un espacio de expresión y resistencia, como lo demuestran los integrantes de *Intelectos de Calle*.

A modo de introducción⁹², esta investigación está protagonizada por este colectivo conformado por Bodhydharma, Br1, Rokita y Sangre Sucia, junto a sus exintegrantes, Cabisa y Lanter77⁹³, así como el contexto que los rodea y las actividades que desarrollan. Si bien sus historias de vida permiten identificar las particularidades y subjetividades de cada uno, es importante destacar que su identidad colectiva no se construye de manera unívoca, sino a partir de una dualidad que les permite articular diferentes dimensiones de su participación en la cultura *Hip Hop*. En este sentido, el grupo se reconoce tanto como *Zenseiswise* como *Intelectos de Calle*, dos denominaciones que, lejos de ser excluyentes, operan de manera complementaria dentro de su dinámica organizativa y creativa⁹⁴.

La diferencia entre ambas identidades radica en sus propósitos y enfoques. *Zenseiswise* representa el aspecto más vinculado a la producción musical y las presentaciones en vivo, funcionando como una plataforma desde la cual sus integrantes desarrollan su faceta artística y refuerzan su identidad como raperos dentro de la escena. En cambio, *Intelectos de Calle* trasciende el ámbito estrictamente musical para posicionarse como un colectivo con un enfoque social, sirviendo como un puente para la difusión y transmisión de la cultura *Hip Hop* en un sentido más amplio. Este último se configura como un espacio de interacción, intercambio y construcción colectiva que no solo busca fortalecer la presencia del *Hip Hop* en la ciudad, sino también generar conciencia y transformar realidades a través del arte y la expresión urbana. En palabras de algunos integrantes sobre los objetivos del colectivo:

Bodhydharma: En sí, el desarrollo de *Intelectos de Calle* se brindó, desde un comienzo en apoyar a los nuevos exponentes que van surgiendo en el arte, considerando que en sí no hay apoyo acá en Lima. No hay gente que organice y *re-active los barrios*.

Rokita: Rescatar a los muchachos que están perdidos en la calle, porque en la calle encuentras de todo y es fácil perderte. Pero si te metes al mundo del arte y la cultura del *Hip Hop* verás que es otra nota.

⁹² La presentación de las historias de vida de cada uno de los protagonistas de esta investigación se desarrollará en profundidad en el capítulo 2.

⁹³ Al redactar este apartado, Cabisa me comunicó que ya no forma parte de la organización, y Lanter77 también había sido retirado tiempo después. Los motivos de su salida son externos a la naturaleza de esta investigación, por lo que no se profundizará en ellos. Sin embargo, dado el impacto que su participación tuvo en el proceso de conexión con el colectivo, he decidido preservar y mantener vigentes sus testimonios.

⁹⁴ Con el objetivo de simplificar las denominaciones, este trabajo se centrará en el uso de *Intelectos de Calle*. La mención de *Zenseiswise* solo se incluirá cuando sea estrictamente necesaria.

Br1: La idea que teníamos era poner una casa [cultural] como para que la gente llegue. Una casa en la que puedan todos llegar y expresar su talento, de repente no tienen donde grabar, no sé, sus temas o un videoclip. Tener una casa en la que ellos puedan llegar y decir: «Oe, *Intelectos de Calle*, por favor, apoyenme.» Y nosotros, como te digo, no cobramos a nadie, todo lo hacemos porque nos nace y queremos que haya un cambio general en todo lo que es la cultura, mano.

(Conversación grupal, 24 de agosto 2024)

Este grupo de *Vikingos*⁹⁵ organiza diversas actividades dentro de la cultura *Hip Hop*, destacándose en la producción de eventos, la composición musical, el *graffiti* y el *carreo*. Muchas de estas actividades se llevan a cabo en La Victoria, particularmente en las inmediaciones del estadio Matute de Alianza Lima⁹⁶. En este distrito, el colectivo realiza eventos mensuales conocidos como *movidas*, espacios que siguen una lógica similar a la que Umberto Eco (2016) identificó en ciertos estilos musicales que, al contraponerse a lo comercial y centrarse en el contenido, generaban nuevos conceptos y denominaciones poco convencionales. Este enfoque no solo refuerza su identidad, sino que también atrae a una audiencia que, más que consumidores pasivos, “se reúne para escuchar” (p. 322).

Las *movidas* son actividades autogestionadas organizadas por colectivos como *Intelectos de Calle*, concebidas como espacios de expresión, formación y encuentro para la comunidad. Aunque su estructura varía según las condiciones del evento, suelen dividirse en tres segmentos principales: un espacio de talleres para jóvenes, una sesión de *micro abierto* y presentaciones de artistas invitados⁹⁷. Estas actividades están diseñadas para contribuir de manera significativa al desarrollo de la comunidad. Sin embargo, su alcance no se limita a un solo territorio; una vez que consideran haber cumplido su propósito en distintos puntos de La Victoria, buscarán expandirse a otros distritos aledaños, priorizando aquellos con mayores problemáticas sociales⁹⁸ y donde la cultura *Hip Hop* pueda servir como una herramienta de cambio.

⁹⁵ Es el nombre con el que se autodenominan quienes sienten afinidad o pertenencia con La Victoria. “Vikingo” es una palabra que aparece de forma recurrente en las letras de distintos raperos de la Victoria, como es el caso del Nero Lvigi o los mismos integrantes de *Intelectos de Calle*, y también en el nombre de varios *crews*, como Flow Vikingo. Funciona como una marca identitaria que expresa la autopercepción de los habitantes del barrio: guerreros que enfrentan la adversidad y se las ingenian para salir adelante “como sea”. El término condensa orgullo barrial, resiliencia y una forma particular de habitar el mundo desde las calles de La Victoria.

⁹⁶ La afinidad de algunos miembros de *Intelectos de Calle* con el equipo de fútbol Alianza Lima es evidente y se refleja en distintos aspectos de su expresión cotidiana. Esto se manifiesta en sus contenidos efímeros en redes sociales, como las *stories* de Instagram, así como en elementos de su vestimenta, destacando la gorra del equipo que suele usar Rokita. Además, la presencia del icónico estadio Matute es recurrente en los videoclips del colectivo, consolidando así un vínculo simbólico entre su identidad y el entorno futbolístico del barrio.

⁹⁷ El desarrollo detallado de cada segmento se abordará en el capítulo 3.

⁹⁸ Esto porque según lo comentado por Cabisa, “solo dentro de lo malo algo bueno se puede hacer” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

Similar a cómo la etnomusicóloga Cassandre Balosso-Bardin (2022) buscaba ser parte del «club» en el contexto de una comunidad de músicos en Mallorca, yo intentaba integrarme a la «ganga», no solo como observador, sino como alguien que comparte auténticamente sus códigos, valores y formas de interacción social.

Su filosofía de vida se sintetiza en su lema principal: “*Más arte, menos balas*”, una consigna que encapsula su misión y visión como colectivo. A través de esta frase, expresan su convicción de que el arte puede ser una herramienta de cambio y resistencia, contrarrestando las dinámicas de violencia y exclusión que afectan a muchos jóvenes en los barrios donde se desenvuelven. Con este mensaje, *Intelectos de Calle* reafirma su compromiso con el *Hip Hop* no solo como una manifestación artística, sino también como una forma de intervención social y de lucha simbólica contra las problemáticas que atraviesan los diferentes barrios de La Victoria. Así este distrito se convierte en el principal terreno de acción de *Intelectos de Calle*, aunque no el único.

Ubicado en la provincia de Lima, es uno de los distritos centrales y más dinámicos de la Lima tradicional. Limita al norte con el Cercado de Lima, al este con el distrito de El Agustino, al sur con San Luis y San Borja, y al oeste con Lince y Jesús María. Este distrito abarca una superficie aproximada de 8,74 km² y, según el INEI (2024), alberga una población de 189,961 habitantes.

La elección de La Victoria como punto de partida para esta investigación no es casual⁹⁹. Su historia y transformación urbana han sido clave en la configuración de las dinámicas culturales que hoy alberga (Merino de Zela, 1958; Patch, 1973). Reconocido por su rica historia evocada por Ricardo Palma en *El baile de la Victoria*. Este distrito, inicialmente conocido como "Chacaritas", cambió su nombre tras la donación del terreno por Victoria Tristán de Echenique, esposa del entonces presidente Rufino Echenique, luego de una emblemática celebración¹⁰⁰ (Arroyo, 2018; Municipalidad de La Victoria, S/F). Surgida a

⁹⁹ Si bien este distrito es el punto de partida y el principal escenario de las actividades del colectivo, la naturaleza de esta investigación se acerca más a la *etnografía multilocalizada* (Restrepo, 2022, p. 87). En este enfoque, los diferentes espacios no son solo ubicaciones físicas, sino *lugares* cargados de significado, donde se configuran experiencias emocionales y subjetivas que dotan de valor a la presencia de los raperos en determinados entornos (Tuan, 2007). Estos espacios adquieren relevancia tanto por su familiaridad como por la percepción de amenaza que puedan generar, constituyendo así un *ser-ahí* que articula la relación entre identidad, territorio y cultura urbana (Tuan, 1977; Forman, 2002; Cresswell, 2004).

¹⁰⁰ Pero esta fiesta, más que un baño de popularidad, tuvo un fin político de cara a la consolidación de la deuda interna empezada por el presidente Castilla, creando una nueva aristocracia producto del boom del guano y por ello buscando halagar a los congresistas para que se aprobara una ley que pusiera fin al derroche económico. Alfonso Quiroz (2013) nos complementa la historia contándonos más a detalle los procesos de corrupción y participación de figuras satélites bajo la influencia y mando de Echenique, en donde se vieron beneficiados su tío Pío Tristán y su hija Victoria (p. 124-128).

partir de 1896 y fundado oficialmente en 1920, La Victoria se convirtió en el primer distrito en expandirse urbanísticamente tras la demolición de las murallas de Lima (Panfichi, 2009; Arroyo, 2018). Históricamente, ha sido un punto de convergencia entre diversas clases sociales, concebido originalmente como una urbanización económica para obreros. Este entorno atrajo a trabajadores, migrantes, artistas y empresarios¹⁰¹ (García, 2020; Plöger, 2009).

Actualmente, La Victoria es un dinámico polo comercial y sede de Gamarra, el mayor conglomerado de producción y venta de ropa en América Latina, además de ser un importante referente cultural en Lima (Yalán & Rojas, 2024, p. 183). Su territorio también alberga espacios marcados por la informalidad y la precarización, como el Mercado Mayorista, La Parada y el barrio El Porvenir, caracterizado por su alta densidad poblacional y condiciones urbanísticas en transformación (Ludeña, 2009). En este espacio coexisten dinámicas de informalidad urbana que, según Vich (2010), no se oponen a lo formal, sino que constituyen una condición inherente al capitalismo, en tanto requieren la subordinación estructural de ciertas partes de la economía. Este entorno diverso y marcado por la migración influye en los imaginarios y representaciones contemporáneas, especialmente en los jóvenes de clases medias y populares (pp. 46-47). Estos jóvenes recurren a estrategias tanto individuales como colectivas para expresar sus narrativas, organizándose en lo que Jones (2016) denomina "colectivos", aunque este término puede sugerir erróneamente una homogeneidad que no existe.

Este contexto convierte a La Victoria en un espacio cargado de heterogeneidad social y simbólica (Vich, 2010, p. 49), lo que lo hace ideal para explorar las dinámicas sociales de actores vinculados al *Hip Hop*. Este distrito alberga una amplia diversidad de actores sociales que participan, ya sea de manera individual o colectiva, en actividades relacionadas con los cuatro elementos del *Hip Hop* (rap, DJ, *graffiti* y *breakdance*) o en otras disciplinas conexas, como fotografía, gestión cultural, creación de contenido en YouTube y otras expresiones artísticas. Entre los colectivos más destacados se encuentran *NFS Crew* y *Cans in the City*, además de iniciativas como *Miércoles de Freestyle*, que agrupan a diversos grupos.

Es en este contexto que surgieron mis principales colaboradores para la investigación: *Intelectos de Calle*. Pero, para comprender realmente esta conexión, es necesario responder en detalle: ¿cómo llegué a ellos?

¹⁰¹ "Pronto, el lugar crecería y daría cobijo al tan mentado "crisol de razas" peruano: ahí estaban inmigrantes como los italianos D'onofrio y Dasso o japoneses como los Miyasato y Furukawa, estaban los gitanos y también los primeros migrantes andinos, que llegaban hasta La Parada y se instalaban en sus cerros." (García, 2020).

1.3.2. LOS DIAMANTES EN BRUTO DE LA CALLE: ACERCAMIENTO AL COLECTIVO Y PROCESO ETNOGRÁFICO

Mi acercamiento al colectivo *Intelectos de Calle* se desarrolla en paralelo a una exploración más amplia de la cultura de esta comunidad, mediante un trabajo de campo realizado entre mediados de 2023 e inicios de 2025. Por un lado, como rapero, busqué establecer un diálogo bidireccional que explore tanto la forma como el significado, fortaleciendo mi relación con la cultura al demostrar mi capacidad de entenderla desde sus propios términos (Balosso-Bardin, 2022). Por otro lado, como investigador, me propuse a interpretar esta realidad a partir del trabajo etnográfico, abordando su inherente heterogeneidad para analizar las diferencias entre lo "qué hacen", lo "qué dicen que hacen" y lo "qué deberían hacer" (Restrepo, 2022, pp. 65-66).

Reconozco que, aunque los miembros de una cultura la experimentan de manera íntima, esto no necesariamente los hace más reflexivos sobre sus propias prácticas (Restrepo, 2022, pp. 61-63). Precisamente, es a través del diálogo entre la etnografía y la autoetnografía que se estructura la reflexividad que trato de construir en esta investigación. Desde esta doble posición, como rapero e investigador, busco enriquecer el análisis y aportar a una comprensión más profunda de la cultura *Hip Hop*, evitando juicios de valor y partiendo de la premisa de que no existen culturas intrínsecamente buenas o malas, sino que cada una opera bajo lógicas internas moldeadas por su contexto social, ya sean fuerzas económicas, políticas o culturales (Stevenson & Haberman, 2010, p. 21; Bourgois, 2015, p. 45).

Mis vínculos con el colectivo no surgieron de inmediato. La comunidad de *Hip Hop* se construye y fortalece a través de relaciones y conexiones personales¹⁰². Fue así como Rafomagia¹⁰³, un antiguo compañero de la escena con quien había trabajado en la producción de un disco, me abrió las puertas a un nuevo círculo dentro del movimiento, esta vez con una marcada actividad política¹⁰⁴. Su amistad y apoyo desinteresado fueron fundamentales para retomar el contacto con una escena que había dejado atrás hace más de una década. Aunque Rafomagia no compartía la inclinación hacia el rap político, su perspectiva resultó ser un punto de partida valioso y enriquecedor.

¹⁰² Algo en lo que se entrará más a detalle en el capítulo 4.

¹⁰³ Ex integrante de Clan Urbano, formado en 1996, uno de los primeros grupos de rap peruano en aparecer en MTV, y, en aquel entonces, productor musical de La Placa Records, uno de los estudios de grabación más reconocidos de la escena underground peruana.

¹⁰⁴ Originalmente esta tesis estuvo enfocada en la dimensión política explícita del rap *underground* peruano, el cual tiene gran llegada en redes sociales bajo el nombre de "*Hip Hop Organizado*" (Iskaywari, 2015a).

Personalmente no estoy ligado a la política, y de un tiempo a esta parte, solo cultivo el *Hip Hop* que habita en mi de una forma muy introspectiva y personal. Por otro lado, el concepto de rap político, como todo en este país, hasta donde yo lo experimenté, es algo *muuuuuy* básico bro. Te explico. Los rapero que hablan de política, por lo general y como creo que debería ser, se inclinan más a la izquierda. Imagina un rapero de ultraderecha¹⁰⁵ jejeje. (Rafomagia, comunicación personal, 23 de junio de 2023)

Gracias a él, logré establecer contacto con Ysabel Omega¹⁰⁶, quien me permitió acercarme a su historia de vida y compartir su visión sobre la llegada de grandes marcas, como Red Bull, así como las dificultades que enfrenta la *movida* desde una perspectiva de género. Esta conversación resultó especialmente enriquecedora para la reconstrucción de la historia del *Hip Hop* en Lima, presentada en el próximo capítulo. Así, en un efecto de bola de nieve, comencé a buscar un contacto más cercano con otras figuras clave de la comunidad.

No todos me abrieron las puertas de la misma manera. Mi acercamiento a un colectivo que se autodefinía como “movimiento cultural” —alineado con nociones de activismo social y protesta (KRS-One, 2009), y políticamente comprometido con la *desobediencia civil*¹⁰⁷

¹⁰⁵ Estoy de acuerdo con las opiniones de Rafomagia, enraizadas en las historias de conflicto simbólico y la relación antagónica entre la derecha y los artistas de rap desde la década de los 90. No obstante, no puedo dejar de considerar la riqueza de los matices intertextuales dentro de la escena. Como señala Rose (1994), el rap ha sido un espacio de construcción cultural, donde las “in(ter)vencciones tecnológicas de los músicos de rap no son un fin en sí mismas, sino un medio para fines culturales, nuevos contextos en los que se moldean y expresan prioridades” (p. 95). Entonces, la construcción de nuevas narrativas no solo impulsa innovaciones musicales, sino que también genera mensajes e identidades dentro de un contexto social específico, contribuyendo a la expansión de los discursos políticos, lo que hace difícil retener una única identidad y clasificarlo desde afuera (Foster & Costello, 1990, p.139).

Ejemplo de esto encontramos, por un lado, artistas como Gonzalo Genek o Jok! podrían no ser percibidos inicialmente como exponentes de un contenido político, ya que no abordan de manera explícita cuestiones sociales. Sin embargo, su música busca dar voz a una comunidad que consideran infrarepresentada, no solo como una expresión personal, sino también como parte de un proceso de abstracción/extracción de discursos y significados que se articula dentro de un entramado discursivo y opera en una estructura social determinada (Yalán & León, 2021; Light, 2004; Kogan *et al.*, 2020).

Y por otro lado, como señala el filósofo Slavoj Žižek (2019) retomando a Laclau, los medios de comunicación y la élite política recurren a dispositivos pospolíticos que, en lugar de resolver conflictos reales, reconfiguran los discursos mediante “significantes vacíos”, términos ambiguos que pueden adoptar múltiples significados según el contexto (p. 49). Este fenómeno se observa en la cobertura que el diario Expreso (10 de marzo de 2025) hizo sobre la banda de rap metal La Merka, donde su mensaje “Nos salvó del terrorismo” —en referencia a Alberto Fujimori— fue resignificado dentro de un marco ideológico particular, ajustándose a intereses políticos específicos.

¹⁰⁶ Reconocida cantautora, gestora cultural, comunicadora intercultural y activista política, con una carrera de 15 años en la música reggae que se ha superpuesto y entrelazado con el mundo del Hip Hop

¹⁰⁷ Rescato la expresión de Fernández (2005) sobre la *desobediencia civil* como herramienta de protesta sociopolítica (p. 211), ya que no se limita a describir o promover cualquier forma de resistencia frente a la autoridad, sino que plantea una problemática más profunda en torno a la noción misma de “civil” (p. 215). En este sentido, puede definirse —grosso modo— como “un acto que, motivado por convicciones de conciencia o principios de justicia, implica el incumplimiento de un mandato del soberano por parte del agente (carácter desobediente), así como la aceptación responsable de las consecuencias de dicho acto (carácter civil)” (p. 216). Desde esta perspectiva, el

(Fernández, 2005)— me permitió comprender las dinámicas políticas y los juegos de poder que trascendían los límites del *Hip Hop* como expresión artística.

Un ejemplo de esto era la incorporación material de los Sikuris o la dimensión metafísica de la filosofía del *sumaq kawsay*¹⁰⁸. En palabras del rapero que me comentó sobre esta filosofía, su objetivo era:

“recuperar el *sumaq kawsay* sin un negacionismo evidentemente histórico, sin querer regresar al primitivismo, ni regresar en el tiempo a nada, entendiendo la tecnología, la modernidad pero con los principios y los valores del *Sumaq Kawsay* que siguen siendo importantes para la construcción de la sociedad” (Anónimo, comunicación personal, 20 de noviembre de 2023)

Fui testigo de cómo la adopción y adaptación del *Hip Hop* a partir de diversas prácticas culturales lo resignificaban y reinscribían de múltiples maneras. Sin embargo, la investigación tomó un giro inesperado cuando el líder de este movimiento me negó su apoyo de manera explícita, argumentando tres razones principales: (i) había visto a numerosos investigadores acercarse a procesos revolucionarios similares solo para obtener un beneficio académico y luego regresar a su estilo de vida burgués con una investigación bajo el brazo, sin un compromiso real con la causa; (ii) al revisar mis redes sociales y el material musical que tenía publicado, consideró evidente que la revolución política y el rap de protesta no formaban parte central de mi trayectoria, lo que no coincidía con sus estándares; y (iii), la razón más relevante, por seguridad, pues se veía a sí mismo y a su movimiento como posibles objetivos de un gobierno represivo¹⁰⁹ que podía recurrir a estrategias de persecución política, como el “*terruqueo*”¹¹⁰ u otras formas de hostigamiento,

colectivo al que me acerqué actuaba con plena conciencia de sus acciones y asumía un compromiso activo con la sociedad peruana, integrando su práctica artística dentro de un marco ético y político claramente definido.

¹⁰⁸ Término *Kichwa* utilizado para describir la filosofía *de los abuelos* del “Buen vivir” que se conecta con la cosmovisión andina en gran parte de los pueblos originarios (Huanacuni Mamani, 2010).

¹⁰⁹ En este punto, es pertinente señalar que la *desobediencia civil* no solo está moralmente justificada, sino que también se encuentra ético-políticamente legitimada en contextos de Estados democráticos representativos que continúan tratando a los individuos como súbditos y no como ciudadanos plenos (Fernández, 2005, p. 222-224). Esta legitimidad se refuerza cuando el Estado responde con represión incluso ante acciones que no configuran desobediencia civil, lo que da lugar a graves recortes de derechos humanos hacia sectores específicos de la población (Gobierno del Perú, 2024; Zamarrón, 2024).

¹¹⁰ Este es definido por los movimientos sociales como “El ARMA POLÍTICO MILITAR más eficaz en tiempos de crisis. (...) es la deshumanización de lxs luchadores sociales indígenas, estudiantes, campesinxs y obrerxs que buscan justicia social. (...) (Que) difama (las) movilizaciones, afirmando que son financiadas por narcos, o que son dirigidas o vinculadas con Sendero Luminoso o el MRTA. De este modo la estigmatización, criminalización judicialización por décadas ha tratado de lavar la cara al Estado corrupto a todo nivel” (Anónimo, 2023). Esta definición se alinea con lo planteado por Fernández (2005), quien sostiene que “la palabra «terrorismo» ha sido manipulada por el poder y por los medios de comunicación dominantes (...) y que esta manipulación tiende a exculpar el terrorismo

por lo que compartir sus pensamientos, estrategias y espacios representaba un riesgo que no estaba dispuesto a asumir.

A pesar de estas negativas, comprendí plenamente sus razones y acepté que no podía llevar a cabo la investigación con ellos, por lo que comencé a explorar otras opciones. Mi participación en el movimiento/colectivo dejó de estar vinculada a la investigación, lo que me permitió mantener una relación cordial con la mayoría de sus miembros. Sin embargo, en ese momento volví a sentirme sin rumbo, como Whyte (2015) cuando se vio obligado a replantear su estudio en Cornerville sin una dirección clara.

Gracias a otro integrante de este movimiento, Lou, tuve la oportunidad de asistir a diversas actividades de los movimientos alternativos y de izquierda en el centro de Lima. En uno de estos espacios conocí a Cabisa, quien recientemente había grabado una canción con él. Este encuentro resultó clave, pues a través de Cabisa tuve acceso a las movidas de *Intelectos de Calle*. Fue él mismo quien, de manera personal, me invitó a su próxima *movida*, programada para el 14 de enero.

En este punto, buscaba mantener mi investigación sobre las implicaciones políticas explícitas del *Hip Hop* organizado en Lima. Con este enfoque, comencé a acercarme al movimiento *Intelectos de Calle*. Sin embargo, a medida que avanzaba el trabajo de campo y se fortalecían mis relaciones con los miembros del colectivo, la confianza generada me permitió entablar conversaciones más profundas. Observé que, aunque la política no se expresa de manera explícita e incluso algunos se definen como apolíticos, su presencia es inherente a otras dimensiones de su práctica: los espacios que comienzan a ocupar y transformar evidencian una forma de acción política tácita pero significativa. Esto se alineaba con las nociones de Víctor Vich (2010) al mencionar que ser apolítico implica desarrollar un pensamiento crítico que no se deje engañar por los discursos oficiales y que tenga la capacidad de deconstruirlos. En este sentido, los raperos de *Intelectos de Calle* y de la comunidad de *Hip Hop* en general representan una invocación política, ejerciendo su presencia a través de una interpretación propia de los espacios que habitan.

Mi acercamiento a las *movidas* me motivó a desempolvar algunos temas antiguos y a crear nuevos. Participar en las dinámicas de *Micro Libre* me permitió salir del grupo de participantes ocasionales y ganar la simpatía de los miembros del colectivo. Incluso, me invitaron a formar parte del *flyer* y del *lineup* de raperos que se presentarían en una de sus

de Estado y a diluir bajo un mismo término la violencia menor ejercida en nombre del derecho de los pueblos a la resistencia y el terror proiamente dicho” (p. 258-259)

*movidas*¹¹¹. De alguna manera, había llegado a apreciar a los miembros de *Intelectos de Calle*, no solo por su apertura, sino también por su disposición genuina a compartir y construir en comunidad.

La apertura de los miembros de *Intelectos de Calle* al proyecto de investigación ocurrió a partir del tercer evento al que asistí, cuando compartí con Bodhydharma mi interés en el colectivo para llevarla a cabo. Sin embargo, una nueva pregunta comenzó a rondar mi mente: ¿qué podía ofrecerles a ellos? Desde mis primeros ciclos en la maestría de antropología, había interiorizado la importancia de la reciprocidad con las personas involucradas en la investigación. Quería evitar ser percibido como un *etnógrafo-asaltante* (Restrepo, 2022, p. 173), alguien que llega, toma los datos que necesita y luego se va. Esta preocupación se acentuaba aún más porque este trabajo no tenía únicamente un propósito académico, sino que representaba para mí una forma de volver a involucrarme activamente en esta cultura, tal como lo había hecho en mi juventud. Además, no quería realizar un trabajo etnográfico clásico donde solo *mi voz* estuviera en primer plano (Clifford, 1991, p. 42), sino que buscaba una investigación de naturaleza colaborativa, inspirada en Bourgois (2015), en la que la experiencia de los miembros del colectivo (*etnografía*) se combinara con mi propia trayectoria y conocimiento como *raphaciente* (*autoetnografía*).

¿Qué podía aportar un publicista que aspiraba a ser antropólogo a una comunidad urbana como el *Hip Hop*? La respuesta llegó a través de un compañero de la agencia de publicidad donde trabajaba: el director de spots Claudio Cárdenas, un apasionado de la cultura *punk* que buscaba realizar un trabajo audiovisual más allá de la lógica comercial de la publicidad, alguien que quería *descubrir los diamantes en bruto que ofrece la calle*. A partir de esta conexión, asumí el compromiso de ser el intermediario para la producción de un documental centrado en *Intelectos de Calle*. Con ello, mi aporte y mi rol dentro de esta comunidad quedaron finalmente definidos, aunque comprendía que ambos proyectos —la investigación y el documental— tenían enfoques y objetivos distintos, en algún punto podrían llegar a converger.

Lamentablemente, cuando ambos proyectos comenzaron formalmente, surgió un nuevo obstáculo: los retiros intempestivos. Cabisa fue el primero en alejarse del colectivo, lo que inicialmente me preocupó, ya que había sido mi principal contacto con ellos. Poco después, Lantern77, con quien también había desarrollado una buena relación, fue apartado del grupo. Si bien, como mencioné anteriormente, las razones de su salida no entran en los

¹¹¹ Con el tiempo, al conocer mis inclinaciones académicas hacia el *Hip Hop*, me invitaron a formar parte de los talleres, encargándome de dictar el taller de historia del *Hip Hop*. Esta experiencia no solo me permitió profundizar en los antecedentes que presento en la investigación, sino también ampliar mi conocimiento sobre el desarrollo del *Hip Hop* en Lima.

alcances de esta investigación, procuré mantener el vínculo con ambos debido a la importancia de sus testimonios.

Más que un impedimento, esto se convirtió en una oportunidad analítica¹¹²: aunque sus discursos ya no representaban la visión del colectivo, su experiencia me permitía identificar qué aspectos de *Intelectos de Calle* persistían más allá de la pertenencia individual. Es decir, encontrar los elementos comunes de su *carácter social* (Fromm, 2000) para pensar cómo ciertos valores del *Hip Hop* del colectivo se mantienen en las trayectorias personales, incluso cuando los sujetos ya no forman parte del grupo.

A medida que mi trabajo de campo alcanzaba un punto en el que podía extraer los primeros análisis para la redacción de este estudio, sentí que era el momento de formalizar las entrevistas y no limitarme únicamente a conversaciones informales o grabaciones espontáneas. La disposición de los miembros y su interés en la investigación representaron una ventaja significativa en todo el proceso. No obstante, considero que una parte fundamental de mi labor etnográfica es desarrollar un análisis que no caiga en una celebración acrítica de sus identidades, sean estas reales o supuestas. Como mencioné anteriormente, por todo lo expuesto en este apartado, mi principal desafío ético radica en encontrar un equilibrio entre dos extremos: por un lado, evitar una mirada que refuerce los estereotipos negativos, como la "pornografía de la violencia" (Burgois, 2020, p. 45); por otro, no caer en un enfoque idealizado o en una "apología" que omita o justifique acciones negativas dentro del colectivo o de su entorno social.

En mis diálogos con mi pareja y en mis reflexiones durante la redacción de esta tesis, surgió una pregunta fundamental: ¿qué tipo de aporte espero lograr con esta investigación? Más allá del ejercicio académico, me enfrenté a la necesidad de comprender el propósito de mi trabajo dentro de la comunidad que estudio y el impacto que podría generar. No se trata únicamente de analizar la escena del *Hip Hop underground* limeño desde una perspectiva externa, sino de buscar una forma de contribuir a su comprensión, consolidación y fortalecimiento. Para responder esta inquietud, me he inspirado en estudios sobre zonas urbanas desfavorecidas que han logrado capturar con profundidad las dinámicas sociales de sus contextos. Entre ellos, destaco las etnografías del sociólogo William Foote Whyte (2015) en *Cornerville* en los años 30, un estudio pionero sobre las redes de solidaridad y las jerarquías dentro de comunidades marginalizadas; el antropólogo Philippe Bourgois (2015) en *El Barrio*, donde documenta la economía informal, la violencia estructural y la exclusión social en los barrios latinos de Nueva York a finales de los 80; y en el caso peruano, el trabajo de la psicóloga social Cordula Strocka (2008) sobre los mancheros en Ayacucho a

¹¹² Siempre comunicando con transparencia mi acercamiento.

mediados de los 2000, explorando la construcción de identidades juveniles en un contexto marcado por la violencia urbana.

Siguiendo esta línea, busco trazar mi propio camino de investigación, partiendo desde las calles de La Victoria, con el objetivo de aportar a la cultura y contribuir a la construcción de su identidad. En este proceso, aspiro a visibilizar las dinámicas que fortalecen o debilitan la escena del *Hip Hop underground* limeño respecto a sus espacios, con la esperanza de que este análisis ayude a superar la fragmentación que les afecta por la multiplicidad de colectivos, superposición de eventos y diferencias ideológicas que generan dispersión¹¹³. Para ello tengo presente las palabras de Rokita, que dio título a este capítulo, así como la motivación de iniciar el documental, “*tenemos que hacerlo real*”.

¹¹³ En mis conversaciones con Br1 y Lantern77, surgió con claridad su preocupación por la fragmentación dentro de la escena, evidenciada en la proliferación de eventos que terminan canibalizándose entre sí. Este tema será retomado en el capítulo 4.

CAPÍTULO 02:

“LIMA ES UN CAOS”: UNA HISTORIA DEL *HIP HOP* EN LAS CALLES DE LIMA

Hasta este punto, se ha construido una base teórica sobre el desarrollo del *Hip Hop* en Estados Unidos y su expansión hacia otras regiones, incluyendo América Latina. Sin embargo, para comprender de forma integral los procesos de apropiación del espacio en esta investigación, es fundamental situarse en el entorno específico donde estos procesos tienen lugar: la ciudad de Lima y los espacios urbanos habitados por los miembros del colectivo *Intelectos de Calle*.

Es por eso que este capítulo tiene como objetivo ofrecer un conocimiento situado (Restrepo, 2022) sobre la experiencia del *Hip Hop* en Lima, entendiendo que los procesos de apropiación del espacio no pueden analizarse sin atender al contexto específico donde se producen. En este caso, se trata de la ciudad de Lima y, en particular, de los barrios donde habitan y actúan los miembros del colectivo *Intelectos de Calle*.

Para desarrollar este enfoque, el capítulo se organiza en tres secciones complementarias. La primera parte describe cómo el *Hip Hop* se ha arraigado en Lima desde la década de 1980, atendiendo a sus formas locales de expresión, circulación y adaptación. Esta revisión permite comprender el campo cultural donde emergen experiencias como las del colectivo estudiado. La segunda parte se centra en las trayectorias biográficas de los integrantes de *Intelectos de Calle*. A través de sus historias de vida, se reconstruyen las condiciones sociales, familiares y territoriales que moldean sus vínculos con el arte urbano, así como los desplazamientos y cruces que marcan su paso por distintos espacios de la ciudad. Finalmente, la tercera parte del capítulo explora las percepciones y condiciones sociales que los protagonistas construyen en relación con sus barrios. Aquí, el espacio ya no se presenta como un simple escenario, sino como un territorio simbólico y político, donde se negocian significados, se disputan sentidos y se ensayan formas alternativas de habitar y transformar la ciudad.

2.1. EL *HIP HOP* LLEGA A PERÚ Y A LIMA

Como señala el sociólogo peruano Gustavo Sagástegui (2021), la llegada del *Hip Hop* al Perú no ha sido documentada de manera exhaustiva por la academia¹¹⁴. En su lugar, los

¹¹⁴ Salvo por el caso de Kyle Jones (2019), mencionado igualmente por Sagastegui (2021).

registros textuales y audiovisuales desde los años 80s se encuentran principalmente en espacios alternativos como *blogs*, entre los que destacan *De todo para la cabeza* y *Rapealo.com*, así como los documentales *Vida Hip Hop* (Del Valle, 2016) o *Protestas, Propuestas, Procesos* (Malek, 2017), entre otros¹¹⁵.

Durante los años 80, la difusión del *Hip Hop* en el Perú ocurrió en un contexto de profundos cambios sociales, culturales y políticos (Matos Mar, 1984; Sandoval, 2000; Jones, 2019). La reconfiguración de las clases sociales llevó a sectores marginados a buscar nuevas formas de expresión, mientras que las identidades culturales se transformaban bajo influencias globales y dinámicas locales. La inestabilidad política y el conflicto interno acentuaron la necesidad de espacios alternativos de resistencia. Paralelamente, la migración interna hacia ciudades como Lima modificó el paisaje urbano, creando un entorno propicio para la apropiación del *Hip Hop* por parte de jóvenes que buscaban narrar y resignificar sus experiencias.

El *Hip Hop* ingresó al Perú a través de puntos de intercambio como puertos y aeropuertos, aunque su llegada tuvo diferencias con su origen en el Bronx. En el contexto peruano, sus primeros receptores fueron jóvenes mestizos de clase media con acceso a materiales vinculados a este movimiento (Jones, 2019).

A pesar de que algunos autores, como Peralta (2023), han sugerido que los orígenes del rap peruano están vinculados a grupos de *rock* como Arena Hash o artistas como Miki Gonzales, esta interpretación es cuestionable. Por un lado, miembros de Arena Hash han declarado que su enfoque en el rap fue más bien estético y adaptado a las tendencias de la época, sin una conexión profunda con los valores culturales del *Hip Hop*. Por otro lado, Miki Gonzales, en una entrevista con poco valor reflexivo, afirmó que su principal influencia provino del *dancehall*, un género que, si bien comparte ciertas similitudes con el *Hip Hop*, no puede considerarse ni equivalente ni derivado de este. Así, tanto Arena Hash como Miki Gonzales adoptaron el rap —que, cabe recordar, no es sinónimo de *Hip Hop*— como un recurso estilístico más que como una representación auténtica de la cultura *Hip Hop*. En este contexto, sus aproximaciones se alejaron del “hip-hop” (KRS-One, 2009), convirtiéndose en expresiones aisladas que buscaban posicionarse en la industria musical local.

En los primeros minutos del documental *Vida Hip Hop* (Del Valle, 2016), se destaca al *breakdance* como uno de los puntos de partida del movimiento *Hip Hop* en Lima y el Perú,

¹¹⁵ Este es el principal motivo por el cual este apartado se concentra en una recopilación de citas específicas de autores específicos.

impulsado por la popularidad de películas como *Breakdance* (1984) y *Beat Street* (1984)¹¹⁶. Estas producciones culturales extranjeras introdujeron uno de los elementos fundamentales del *Hip Hop*, inspirando a los jóvenes a replicar lo que observaban y adaptarlo a sus propias prácticas de aprendizaje y expresión artística. La popularidad del *breakdance* creció rápidamente, congregando a grandes multitudes en eventos organizados en las calles de Lima y Callao, como se ilustra en la imagen N° 2.

Imagen N°2

Movida de Breakdance en Lima convocada en 1986.



Nota: Movida convocada por el programa dominical Domingo de la Bondad transmitido por Panamericana Televisión. Recuperado de Hip Hop Peruano Mas Na (2015)

De este modo, el *Hip Hop* llegó al país con una esencia diluida (Forman, 2002, .p. 146) a través de una vertiente material y visual que, con el tiempo, se adscribió al proceso cultural descrito previamente¹¹⁷. En palabras del integrante del grupo pionero *Golpeando La Calle*, Max del Solar: “[Era] un *Hip Hop* con H minúscula [en referencia al hip-hop], no es un *Hip Hop* en mayúsculas, que ahora yo lo entiendo mejor que antes” (Del Valle, 2016, 8m32s).

Sin embargo, Jones (2019, p. 305-306) advierte que la centralidad de Lima en la difusión cultural ha invisibilizado el desarrollo del *Hip Hop* en otras regiones. Su expansión en el Perú no siguió un proceso lineal desde la capital, sino que surgió simultáneamente en distintos espacios urbanos y rurales. Jóvenes de diversas localidades accedieron a la música, imágenes y materiales del *Hip Hop* por múltiples vías, conformando una esfera de

¹¹⁶ Estas películas formaron parte de una tendencia popular que se esparció por América Latina en compañía de otras películas como *Flashdance* (1983), como se puede apreciar en el caso de Colombia (Silva, 2016)

¹¹⁷ Siguiendo las definiciones de KRS-One (2009) se podría decir que al Perú primero llegó el *hip-hop* para luego pasar, algunos años después, a ser *Hip Hop* y *Hiphop*.

Hip Hop Andino donde elementos extranjeros se mezclaron con realidades locales¹¹⁸ (Hirsch & Jones, 2018). Este fenómeno fue impulsado por la piratería y la reproducción informal, un patrón que, según Greene (2017), también marcó la expansión del punk en América Latina.

Así, las historias sobre el origen del *Hip Hop* en el Perú presentan múltiples relatos orales que varían según la ciudad, el distrito o el barrio. Esta fragmentación dificultó el acceso al conocimiento y la conexión entre “hiphoperos”, no solo a nivel nacional, sino incluso dentro de una misma ciudad (Jones, 2019, p. 306). Un ejemplo claro es que los grupos pioneros de rap en Lima, Golpeando La Calle y Mafia Organizada, desconocían la existencia del otro.

En sus primeros años, la naciente comunidad de *Hip Hop* en Lima encontró espacios de encuentro en actividades organizadas por programas de televisión, concursos y exhibiciones promovidas por canales como Panamericana y Radio Unión (Del Valle, 2016). Estas reuniones constantes entre individuos apasionados por esta cultura sentaron las bases para la formación de colectivos. En este contexto, Dj Pedro y Max del Solar relatan cómo se gestó el primer grupo mencionado, *Golpeando la Calle*:

Dj Pedro: “Conocí a Max del Solar en el concurso de Felipe Pardo y Aliaga que lo organizaba Radio Unión, fue uno de los primeros concursos de *break*. 91 nos empezamos a juntar, a frecuentarnos, ¿no?...”

Max del Solar: “Nos mirábamos de lejos, nos saludábamos cuando se podía sin nunca intercambiar palabras y quien dice, pues, fue con Golpeando la Calle, cuando nos juntamos, recién empezamos a hacernos conocidos.”

Dj Pedro: “Empezamos a trabajar juntos como Golpeando la Calle.”

Max del Solar: “Golpeando la Calle fue conformado, en un principio por cerca de veinte personas y hasta que quedamos ocho. De los ocho quedaron cinco, inclusive una de las primeras Mc de la época: KP, Katty Martinez” (Del Valle, 2016, 8m41s-9m25s)

Golpeando la Calle es considerado el primer grupo de *Hip Hop* en Perú en organizarse formalmente en el año 1991¹¹⁹ (Kogan *et al.*, 2020). Su dinámica responde a lo que Forman (2004b, p. 206) describe como la unidad social que vincula a un colectivo de rap con su

¹¹⁸ Los autores han sido cuidadosos al evitar exagerar la innovación de las transformaciones generadas por estos contactos, prefiriendo resaltar su vínculo con legados históricos más profundos, interpretados como permutaciones o aspectos de continuidad (Hirsch & Jones, 2018, p. 566). Puesto que estos elementos (símbolos culturales) son traducidos y transformados dinámicamente a medida que circulan física y conceptualmente; están constantemente siendo “personalizados,” reescritos y renovados (Greene, 2009)

¹¹⁹ Estoy de acuerdo con la observación de Jones (2019) al intentar alinear las diversas historias orales del *Hip Hop*, ya que, como señala, “es bastante común que las fechas no siempre coincidieran, que los recuerdos fueran cuestionados o que ciertos lugares o figuras no fueran mencionados” (p. 65, traducción propia). De manera similar al enfoque del autor, el uso de fechas en este análisis tiene un propósito más funcional: contextualizar y rastrear los cambios a lo largo del tiempo, en lugar de construir una narrativa lineal o definitiva.

equipo de producción¹²⁰, generando identidad arraigada en un territorio. Así, los integrantes del grupo, provenientes de Lima y Callao, lograron visibilizar sus barrios mediante sus primeras presentaciones¹²¹ (Rose, 1994, p. 11).

El segundo grupo destacado, *Mafia Organizada*, se formó años después, integrado por Mr. Lírico, Chispa Rap, Dj Gero y Droppy G. Su creciente popularidad los llevó a ser teloneros, en febrero de 1998, del reconocido grupo chileno *Tiro de Gracia*, quienes les mostraron una perspectiva distinta en términos de producción y gestión musical, evidenciando las marcadas diferencias con el mercado musical peruano de la época (Del Valle, 2016). Fue en este evento donde Mr. Lírico descubrió la desconexión en la escena local:

“Me acuerdo que ahí [En el evento de Tiro de Gracia] lo conocí a DJ Pedro. ¡Y verlo bailar *breakdance*! Se tiró al piso DJ Pedro, Dj Pedro se tiro al piso y dije: mierda, dónde, o sea, ¿qué ha pasado en este país que hemos estado desconectados? ¿No?... Y había una escena *breakdance*” (Mr Lírico en Del Valle, 2016).

A pesar de su notoriedad, *Golpeando la Calle* y *Mafia Organizada* desconocían la existencia del otro. Sus trayectorias, niveles de popularidad y enfoques de producción diferían, con Golpeando la Calle logrando mayor consolidación. Esto se debía, en parte, a la ausencia de una producción musical sólida en la comunidad *Hip Hop* de Lima, ya que aún no existía un álbum representativo¹²² (Peralta, 2023).

Droppy G, actualmente conocido como Issac Shamar, recuerda la dificultad de crear una canción en aquellos años, describiéndolo como una verdadera “aventura”:

“Era toda una aventura hacer una canción. ¿Qué sucedía? por ejemplo, nosotros para conseguir las instrumentales nos íbamos hasta Colmena. Nos íbamos a Lima, a la cachina, donde estaba Colmena antes y buscábamos esos CD’s que viene la canción original, el remix, viene la instrumental del remix y de la original. Entonces nosotros ¿Qué hacíamos? Nos juntamos todo esos CD’s y ¿Me entiendes? quitábamos la instrumentales y ya teníamos varias instrumentales para hacer los shows.” (Issac Shamar en Del Valle, 2016)

Esto cambiaría en 1998 cuando, tras su salida de Mafia Organizada, Droppy G se convirtió en el primer rapero peruano en grabar un álbum profesional en estudio: *Cadenas Invisibles*

¹²⁰ Según DJ Pedro, encargado de la música, desempeñar el rol de DJ en los inicios fue un desafío, principalmente debido a la falta de equipos adecuados (Del Valle, 2016).

¹²¹ Este sentido de unidad será muy similar a lo visto en próximas líneas por los integrantes de Intelectos de Calle.

¹²² *Golpeando la Calle* nunca llegó a grabar un disco formal con canciones originales, aunque sí tuvo cassettes. En ese entonces, el *Hip Hop* peruano se vivía exclusivamente en las calles, conciertos y eventos, siendo estos espacios los únicos escenarios para la difusión y expresión de esta cultura emergente.

(Kogan *et al.*, 2020). Este hito marcó el uso de instrumentales creadas a partir de samples y grabaciones en un estudio profesional, en una época donde la falta de estudios caseros obligaba a buscar opciones más formales (Del Valle, 2016). Más allá de ofrecer un material físico, el álbum configuró un discurso espacial en la escena del rap. Canciones como *Representando* y *El Barrio* establecieron una conexión entre el rap y los espacios urbanos.

El álbum surgió meses después de los primeros movimientos estructurados de apropiación del espacio en Lima. Uno de estos eventos clave fue una jornada en el Estadio Manuel Bonilla, en Miraflores, que reunió a destacados exponentes del *graffiti*¹²³. Estos encuentros permitieron intercambiar información y reforzar el sentido de pertenencia a una cultura que trascendía los murales. Lejos de ser exclusivo del *graffiti*, el evento atrajo a otros integrantes del *Hip Hop*, como Max del Solar y miembros de *Golpeando la Calle*, quienes formaban círculos en la calle para bailar *breakdance* (Del Valle, 2016). Así, el desarrollo de un elemento del *Hip Hop* generaba, de forma sinérgica, la participación de otros, consolidando la unidad cultural del movimiento.

Posteriormente, este evento conectó con la movida de *Hip Hop* realizada en el Parque Kennedy, también en Miraflores. Este espacio surgió gracias a la creciente popularidad de *Golpeando la Calle*, quienes con sus múltiples presentaciones junto a bandas de rock¹²⁴ de la época lograron llamar la atención del programa Jóvenes Miraflores¹²⁵. Así, fueron invitados a presentarse en el Parque Kennedy dentro del espacio denominado "Los viernes de Rock". Aunque originalmente estaba orientado a la escena rockera, la participación de *Golpeando la Calle* generó interés entre aficionados al *Hip Hop*, incluyendo *grafiteros* y bailarines de *breakdance*, quienes aprovecharon el espacio para compartir e intercambiar conocimientos.

Es así como a partir de octubre de 1998 y por cinco años, de manera improvisada, se buscó replicar el evento en diferentes esquinas de Miraflores. A pesar de enfrentamientos con el serenazgo, la capacidad de reubicarse fácilmente les otorgó una ventaja que no todos los movimientos, como el punk, poseían. Esto siguió hasta poder lograr los permisos requeridos

¹²³ El *graffiti* comenzó a hacerse visible en la escena limeña alrededor de 1994, impulsado por exponentes provenientes del extranjero. Según recuerda el grafitero Basic, uno de los pioneros del *graffiti* en Lima fue Trans, quien tenía raíces tanto peruanas como norteamericanas y traía conocimiento de sus constantes viajes (Del Valle, 2016).

¹²⁴ Como menciona Jones (2019, p. 312): "Esta estrategia de combinar hip hop con otros tipos de música, baile y expresiones varias ocupa un lugar importante en la realización de eventos, por su capacidad de unir gente y visibilizar el género".

¹²⁵ Un programa municipal que impulsa el liderazgo juvenil en Miraflores mediante formación en valores, promoviendo ciudadanía activa y compromiso con el desarrollo local (Municipalidad de Miraflores, s/f).

por la municipalidad para poder realizarlo de manera formal¹²⁶. Este hito adquiere especial relevancia al considerar que Miraflores, un distrito históricamente asociado con la clase alta, fue apropiado por las clases populares para estas movidas (Koga *et al.*, 2020). De este modo, el *Hip Hop* logró "superar" la segregación y fragmentación de la ciudad que tanto frustraba a Lefebvre, evidenciando su capacidad para redefinir y resignificar los espacios urbanos¹²⁷ (Millington, 2015).

Este precedente facilitó la expansión del *Hip Hop* en Lima, consolidando la apropiación del espacio urbano como una herramienta clave (Jones, 2019). Como se discutió en el marco conceptual, cada elemento del *Hip Hop* establece su propia relación con el territorio. Su evolución en Perú ha estado marcada por la acción de diversas agrupaciones: *crews*, *posses*, colectivos, movimientos, federaciones y asociaciones culturales. Estas estructuras han sido esenciales para construir sistemas de valores, desarrollar estilos y habilidades artísticas, y adquirir tácticas políticas (Rose, 1994). En contextos de marginación y precariedad urbana, estas colectividades han funcionado como redes de apoyo, cumpliendo un rol similar al de una familia alternativa, además de generar espacios para fortalecer identidades y cuestionar realidades impuestas (Silva, 2016).

Estos movimientos reflejan lo señalado por el geógrafo Milton Santos (2000, p. 27): la técnica es la principal forma de interacción entre el ser humano y su entorno. Como conjunto de medios instrumentales y sociales, las técnicas permiten a las personas desarrollar su vida, producir y dar forma al espacio. En este contexto, los eventos se convierten en momentos clave de mediación y materialización, donde los elementos materiales, las emociones y los significados del género se entrelazan con la ciudadanía y las relaciones juveniles, alcanzando su punto culminante con la formación del *Bloque Hip Hop*¹²⁸.

¹²⁶ Es aquí donde se evidencia una de las principales paradojas del *Hip Hop*: su carácter contrahegemónico y crítico —en un video que presentaba la movida en el Parque Kennedy se hacía referencia a "la nueva revolución"— contrasta con la necesidad de negociar con el Estado para acceder a espacios o recibir apoyo para la realización de eventos y proyectos. Este contraste destaca la tensión entre la búsqueda de autonomía cultural y las dinámicas de dependencia institucional que surgen al intentar consolidar un movimiento dentro de un contexto urbano regulado. De esta manera, estas interacciones desafían las percepciones comunes que ven al *Hip Hop* como un movimiento rígido o inherentemente opuesto, rebelde o resistente, y desmienten la idea de que cualquier colaboración con las instituciones del Estado implique automáticamente cooptación (Jones, 2019, p. 324).

¹²⁷ Jones (2019) nos recuerda que existen dos documentales que discuten la historia del Movimiento Hip Hop Peruano y las movidas iniciales en el Parque Kennedy de Miraflores.
<https://www.youtube.com/watch?v=pYSrDaSVBsM> y
<https://www.youtube.com/watch?v=uKLP6bI7Ch0>

¹²⁸ El *Bloque Hip Hop* fue la confluencia de diversos colectivos e individuos alineados bajo la narrativa politizada del *Hip Hop*, los cuales estaban activamente involucrados entre el 2012 y 2015 en la organización de eventos como jornadas, proyecciones de cine, talleres, paneles de discusión, conciertos y otras actividades culturales para empoderar a los jóvenes en la toma de decisiones

La llegada de Internet amplió las posibilidades de acceso a información y comunicación. Emprendedores urbanos impulsaron este cambio estableciendo cabinas de Internet, aprovechando la infraestructura disponible y el mercado informal de productos electrónicos. Más que simples avances tecnológicos, estas cabinas se convirtieron en parte esencial del entorno urbano, moldeando el flujo de ideas y bienes. Jones (2019, p. 306) destaca que estas instalaciones fomentaron nuevos hábitos de ocio e innovaron las prácticas culturales.

Pronto, las cabinas de Internet se transformaron en espacios clave para la socialización juvenil, funcionando como “las nuevas plazas públicas” donde los jóvenes se reunían, facilitando el acceso de las clases populares a Internet. A pesar del aumento en el acceso, el costo seguía siendo una barrera para muchos, lo que llevó a la práctica común de compartir computadoras entre amigos, reforzando el carácter social de estos espacios. Este entorno, que combinaba lo social, físico y virtual, desempeñó un papel crucial en la conexión y organización de los ‘hiphoperos’, facilitando la comunicación y la construcción de comunidades y audiencias propias (Jones, 2019). Si bien el uso de cabinas ha disminuido en los últimos años debido al acceso más amplio a Internet móvil y la reducción de tarifas, su impacto en las dinámicas culturales del *Hip Hop* sigue siendo significativo. A medida que el Internet se hizo más accesible en el Perú, no solo permitió el acceso a producciones de *Hip Hop* de Estados Unidos, sino también de escenas emergentes en Latinoamérica y Europa, especialmente en países como España, Cuba y Brasil, que ya desde los años ochenta habían desarrollado sus propios movimientos (Silva, 2016; Jones, 2019).

Cuando llegué al *Hip Hop* en 2007, el movimiento ya contaba con más agrupaciones, *crews* y eventos de carácter cultural y político (Malek, 2017). El primer evento al que asistí fue en la Movida de Los Olivos, organizado por la Federación Nacional de *Hip Hop*, un colectivo liderado por el rapero NN, con el apoyo de Un Solo Puño en la logística (Cris Roses, entrevista personal, 23 de noviembre de 2023).¹²⁹

político-económicas (Tomate colectivo, 2015). Este estaba conformado por cinco colectivos: Pandilla Autodidakta del Zur (P.A.Z), Colectivo Un Solo Puño (U.S.P.), Colectivo Hip Hop al Parque (C.H.H.P.), Colectivo SMP031 y Red de Acción Política (R.A.P) (Tomate Colectivo, 2015). El Bloque *Hip Hop* surgió de las reuniones de la Asamblea Popular Hip Hop, la cual fue convocada inicialmente por el Taller *Hip Hop* Zona Liberada, pionero en la formación de colectivos políticos de *Hip Hop* liderado por Warka Socorriano e inspirado en los colectivos autónomos de Chile. Este foro fue un catalizador en la comunicación y el debate, crucial para la evolución y concreción del concepto de ‘*Hip Hop* Organizado’ y sus prácticas (Iskaywari, 2015). Entonces, se puede decir que el *Bloque Hip Hop* fue una forma de organización, acción y lucha por parte de estos colectivos organizados con carácter político. El *Bloque Hip Hop* se disolvió a mediados de 2015 debido a tensiones internas relacionadas con el liderazgo y la representación del Colectivo ante la sociedad, aunque este no era el propósito inicial del grupo. A raíz de esta separación, nacieron diversos colectivos que, hasta la fecha, han podido continuar, detenerse, transformarse o evolucionar de distintas maneras (Cris Roses, entrevista personal, 23 de noviembre de 2023).

¹²⁹ Hasta la fecha, la cantidad de colectivos, movidas y eventos de *Hip Hop* realizados en Lima durante el periodo inicial de adhesión a la cultura —desde 1998 hasta la consolidación del *Bloque Hip*

2.2. EL HIP HOP Y LOS PROTAGONISTAS

Antes de continuar con el desarrollo del capítulo, resulta necesario contextualizar con mayor profundidad a los protagonistas de esta investigación. Si bien identificarlos como una identidad colectiva fue útil en la fase metodológica, el trabajo de campo —nutrido por entrevistas en profundidad, conversaciones informales y observación sostenida— evidenció trayectorias individuales mucho más flexibles, que trascienden los límites del grupo formal. Esta es precisamente una de las fortalezas de la aproximación cualitativa: visibilizar la arbitrariedad de ciertas clasificaciones, así como la porosidad y el dinamismo de las identidades sociales (Uccelli & García Llorens, 2016).

A continuación, presento brevemente a quienes integran —o integraron— *Intelectos de Calle*. He dividido esta presentación en dos grupos: miembros actuales y exintegrantes. Aunque estos últimos ya no representan la voz activa del colectivo, sus historias permiten rastrear valores y sensibilidades compartidas que, en mi interpretación, siguen dando sentido al *Hip Hop* que practican. Se trata de elementos que permanecen en sus trayectorias, más allá de su pertenencia formal al grupo.

Como veremos más adelante. Estas biografías dejan ver de manera implícita la importancia que tienen las relaciones, los causa, los amigos que permiten que la red del *Hip Hop* se construya y crezca. Aunque, por otra lado, puede resultar hermética en ciertos aspectos.

2.2.1. LOS INTEGRANTES ACTUALES

a. Rokita

*“No me gusta seguir órdenes,
me gusta buscármelas a mi propia manera.”*

Renato Rolando es el integrante más joven del colectivo. Nos encontramos en la plaza Manco Cápac, un espacio que frecuenta y donde su presencia no pasa desapercibida: alegre, efusivo y expresivo, de corazón aliancista, siempre va acompañado de su fiel compañero, un parlante portátil con el que recorre Lima en los buses donde carrea. El parlante, cubierto de stickers, funciona casi como un mapa afectivo: cada calcomanía representa una conexión, un encuentro, una persona conocida a lo largo de su trayectoria en el rap. Su nombre artístico, Rokita, nace de un apodo de infancia vinculado a su admiración por el luchador “La Roca” y fue consolidado entre amigos del barrio. Mientras

Hop en 2012— sigue siendo un tema de análisis. La complejidad de las redes dentro del *Hip Hop* hace que esta tarea sea difícil, pero no imposible.

Renato Rolando remite a su identidad familiar y cotidiana, *Rokita* representa su vínculo con el *Hip Hop* y su dimensión creativa. En su caso, el rap no fue una elección repentina, sino una compañía que creció con él: desde los peloteos en la calle hasta sus primeras batallas en plazas públicas.

Rokita es también el miembro de *Intelectos de Calle* que más carrea. Se dedica a eso a tiempo completo, lo ha convertido en su trabajo, su rutina y su manera de mantenerse económicamente. No lo ve solo como una salida económica, sino como una forma de estar en movimiento, conectar con la gente y mantenerse fiel a su estilo de vida.

Vive con su madre y sus dos hermanas. Su relación con ellas es cercana y cotidiana: están presentes en su día a día, tanto en los momentos de calma como en los de crisis. Él se encarga de pagar la luz y algunos gastos de la casa, lo que le da un sentido de responsabilidad, aunque también carga con el peso de sostener parte del hogar. Su madre lo apoya, aunque no siempre comprende del todo el camino que ha elegido. Al comienzo, cuando salía a rapear en los micros o a vender pulseras, había dudas o preocupaciones, pero con el tiempo ha ido ganándose el respeto desde lo que hace. Sus hermanas lo ven como alguien que va por su cuenta, que tiene su estilo, aunque a veces les cuesta entender sus horarios o sus formas de trabajar. A pesar de eso, no hay conflicto fuerte, más bien cierta distancia marcada por ritmos de vida distintos.

Él no sigue el camino tradicional. Ha trabajado en tiendas como Maestro y Oechsle, pero no soportó la rutina. Probó con ventas callejeras, haciendo pulseras, hasta que encontró en el carreo una forma de sostenerse. Sus jornadas empiezan en la calle, se arman en su cuarto, y muchas veces terminan en eventos o ferias donde canta, reparte stickers o solo va a disfrutar de buen rap. Vive sin horario fijo, sin jefes, sin oficina, y eso lo distingue incluso dentro de su casa.

El rap no llegó a su vida de golpe. Empezó de a pocos, improvisando en casa, grabando rimas con un celular junto a sus patas del barrio. Pero fue con su primer grupo, TNT (La Nueva Explosión), donde dio sus primeros pasos como artista. TNT no era un grupo exclusivamente de rap: era versátil, exploraba distintos géneros, y eso a él al inicio no le convencía del todo. Sin embargo, gracias a esa experiencia, se dio cuenta de algo clave: *“lo que realmente le gustaba era el rap underground”*, fluir sobre bases de boom bap, hablar claro, soltar lo que llevaba dentro. TNT llegó a ser un grupo numeroso, llegaron a ser doce, pero con el tiempo se fueron quedando pocos. De esos, solo cuatro se mantenían firmes, comprometidos, incluso después de una noche de borrachera, cuando igual se levantaron temprano para grabar un videoclip. Para Rokita, esa etapa fue su primera escuela de

compromiso artístico y colectivo, aunque también descubrió que no todos tiraban parejo. Con el tiempo, el grupo fue apagándose.

Fue durante esa época que conoció a Lantern77, quien lo llevó a grabar su primer tema con Bodhydharma. La química fue instantánea, sin conocerse bien, grabaron juntos. Eso —dice él— “me la subió”, porque nunca había tenido una conexión así de rápida para crear algo. Poco después, su grupo TNT fue invitado a un evento de *Intelectos de Calle*, y ahí fue donde conoció por primera vez a BR1. Estaban viendo la presentación en vivo de Zenseiswise en vivo, y sin saber que quien estaba a su lado era BR1, le comentó: “oh mano, le meten piola”. Fue ahí, al día siguiente, que Lantern77 y Bodhydharma lo invitaron oficialmente a formar parte de Zenseiswise e *Intelectos de Calle*.

La reunión fue en la cancha de Matute. Estaban Lantern77, Bodhydharma, Rokita y BR1. Conversaron, compartieron motivaciones, y él no lo dudó: aceptó. Lo sintió como el espacio que había estado buscando desde siempre. “Esto es lo que yo tanto quería, lo que yo tanto necesitaba”, recuerda. Desde ese día, forma parte activa de un colectivo comprometido.

Ha pasado por momentos duros. Tuvo una crisis emocional fuerte que lo obligó a dejar el alcohol, repensar su ritmo de vida y enfocarse más en sí mismo. En ese proceso, su familia fue contención, aunque no siempre supieron qué hacer. Él mismo reconoce que es reservado, que no cuenta todo, que muchas veces decide resolver solo. Aun así, la casa materna sigue siendo su base: allí duerme, come, se encierra a escribir, y a veces, simplemente se desconecta.

Su familia, aunque no participe activamente en sus actividades, ha aprendido a respetar su elección. Y eso, para él, ya es bastante. A veces se cruza con sus hermanas saliendo o llegando tarde. No necesita que lo aplaudan en casa. Le basta con que lo dejen ser. A veces, un ‘¿ya comiste?’ es todo lo que hace falta para seguir. Tiene el objetivo que su música le permita vivir y sostener económicamente a su familia.

Para Rokita, la calle no es solo el lugar donde canta: es donde aprendió a ser él mismo.

b. Sangre Sucia

“Somos mezcla de guerreros antiguos y sangre colonizadora. No hay por qué negarlo.”

Renzo Piere, conocido artísticamente como Sangre Sucia, es una de las voces más reflexivas del colectivo *Intelectos de Calle*. La entrevista con él se dio cerca de mi casa, en un parque. Maneja moto, trabaja como repartidor independiente y prefiere los espacios

abiertos. Disfruta moverse con libertad, evitar las oficinas, las jerarquías, los jefes. Ha estudiado informática, ha leído filosofía, y encuentra en el delivery un equilibrio entre cuerpo y mente. Es técnico de profesión, pero se define más por su curiosidad que por sus títulos.

Su nombre artístico tiene raíces profundas: “Sangre Sucia” no es una provocación, sino una afirmación de mezcla, una mirada crítica a la historia. Como él lo explica, somos descendientes de culturas originarias y también de la sangre sucia de los colonizadores. En vez de evadir esa dualidad, la asume y la convierte en identidad. Esa conciencia lo conecta con su linaje familiar andino y su condición de migrante (Vich, 2010), ya que su familia proviene de Áncash, y con una visión más amplia de lo que significa habitar su cuerpo, su barrio y su tiempo.

Llegó a San Martín de Porres a los 11 años, a una zona cercana a Santa Callao. El barrio que encontró era hostil, con fama de zona roja. A los 16, después del colegio, empezó a relacionarse más con su entorno. “Hay gente que abusa de los débiles”, recuerda. Los códigos del barrio le enseñaron a leer la calle con desconfianza, pero también con estrategia. Aprendió a “formar carácter” como una forma de protección, no de agresión. A pesar de lo difícil, no lo condena: lo acepta como parte del camino. En su voz hay más observación que queja.

Su entrada al *Hip Hop* fue gradual. Primero como melómano curioso, luego como improvisador en batallas de beatbox. No empezó directamente con rap, sino con preguntas: ¿cómo se hace una canción?, ¿cómo se escribe una letra? La academia, la calle y los eventos lo fueron formando. Le interesaban más los escenarios que las competencias. Las primeras presentaciones las hizo con su amigo DRC, con quien recorría eventos en diferentes distritos, a veces sin nada más que ganas de subirse a un micro y soltar lo que llevaban escrito. Carreó entre 2015 y 2017, más por deseo de practicar que por necesidad económica. Lo veía como un entrenamiento escénico, una forma de perder el miedo.

En esa época conoció a Bodhydharma, primero en eventos pequeños y luego en sesiones improvisadas. Fue él quien lo invitó a grabar los primeros temas en su estudio en Villa El Salvador. Grababan por gusto, sin pensar en lanzamientos, y muchas veces sin sentirse aún preparados. Sangre Sucia reconoce que le costó encontrar su voz, su forma de decir. A través de la lectura —Nietzsche, Lao Tse, filosofía budista— fue desarrollando un enfoque introspectivo y crítico que luego aplicaría a su música. Le interesan las letras que generan reflexión más que las que buscan aplausos inmediatos.

Junto con Bodhydharma, fue uno de los fundadores del grupo ZenseisWise, cuyo nombre nace de la mezcla entre el zen (presente en todo) y la sabiduría (*wise*). La idea era formar un colectivo de artistas conscientes, que no solo hagan música, sino que generen sentido. Más adelante, con la llegada de nuevos miembros como Rokita, Cabisa y BR1, el proyecto dio paso a *Intelectos de Calle*: una organización cultural con énfasis en la intervención barrial, los talleres para niños y la recuperación de espacios urbanos.

A diferencia de otros integrantes, Sangre Sucia no grafitea ni hace stickers con frecuencia. Pero está presente en cada evento, gestionando equipos, apoyando con las pinturas o simplemente conversando con la gente del barrio para pedir permiso antes de intervenir un espacio. Cree en la autogestión, pero también en el respeto por la comunidad. No busca figurar, sino construir.

Su estilo de vida es tranquilo pero firme. Ha dejado el beatbox de lado, se presenta menos seguido, pero nunca deja de pensar en cómo mejorar. Para él, el *Hip Hop* no es solo música: es filosofía de calle. No cree en hacer política desde el discurso, pero sí desde la acción. “La política es de calle”, dice. Y su compromiso está en formar conciencia desde la experiencia, no desde la consigna. *Intelectos de Calle* es, para él, un puente: entre la infancia y el pensamiento, entre la música y el barrio, entre lo que somos y lo que podemos llegar a ser.

c. BR1

“Cuando nació mi hijo, renací con él.”

Bruno, también conocido como BR1, es el más romántico del grupo. No porque sus letras hablen de amor de pareja, sino porque vive el *Hip Hop* desde el amor profundo: a su familia, a su barrio, a su historia. Nos reunimos en un parque a la vuelta de su casa en San Miguel, donde suele jugar con su hijo. Es hinchista de la U. Tiene una forma suave de hablar, pero no por eso menos firme. Se le nota el peso de alguien que ya ha vivido, que ya se ha equivocado, y que decidió hacer algo distinto con eso.

En su adolescencia, luego de la separación de sus padres, se mudó con su madre a San Miguel, distrito donde actualmente vive. Pero nunca dejó de regresar a Matute. Volvía para visitar a sus amigos, para pintar, para mantener ese lazo con el lugar donde se formó. Hoy, aunque radica oficialmente en otro distrito, se sigue reconociendo como parte de La Victoria. De hecho, cuando el colectivo *Intelectos de Calle* buscó un espacio para uno de sus primeros eventos barriales, fue él quien propuso Matute y gestionó con la comunidad local.

Su primer contacto con el *Hip Hop* fue a través del *graffiti*. Empezó pintando muros en la calle bajo el seudónimo de Smoke, que fue su primer A.K.A. En ese momento el arte era una vía de escape, una forma de marcar territorio, de decir algo sin necesidad de palabras. Luego vino el rap, con letras más sociales y críticas. Su acercamiento fue intuitivo, sin grandes referencias académicas ni escuela formal. Aprendió escuchando a otros, ensayando con amigos, y observando mucho.

Con los años, su vida dio un giro importante: se convirtió en padre. Ese momento fue decisivo. Dejó atrás a Smoke y adoptó el nombre BR1, símbolo de un nuevo comienzo (Silva, 2016). “Cuando nació mi hijo, renací con él”, dice. Desde entonces, su arte y su manera de estar en la escena cambiaron: se volvió más consciente, más enfocado, más comprometido. Su familia se volvió su prioridad, sin dejar de lado la cultura que tanto lo marcó.

Hoy vive con su esposa y su hijo en San Miguel. Trabaja, crea y comparte su tiempo entre su hogar y su participación activa en el colectivo *Intelectos de Calle*, del que es uno de los integrantes más constantes. También forma parte de ZenseisWise, el grupo impulsado inicialmente por Bodhydharma. En cada evento, ya sea un mural, una feria, un show en vivo o un taller para niños, BR1 está presente: organizando, apoyando, o rapeando con claridad.

Sigue moviéndose entre barrios. *Intelectos de Calle* y Zenseiswise son sus espacios colectivos, y en ellos participa con todo el cuerpo: carga equipos, gestiona permisos, pinta muros, escribe letras, anima movidas. Si hay que volver a los micros para juntar plata, vuelve. Si hay que ir a hablar con los vecinos o con los que dominan el barrio, va. Tiene calle, pero también tiene lectura. Tiene rabia, pero la canaliza. Tiene discurso, pero no le gana al gesto.

Sigue pintando cuando puede, aunque ya no lo hace con la misma frecuencia. El graffiti sigue siendo parte de él, pero su enfoque está más puesto en lo colectivo. Aporta a la movida con gestión, letras y visión. Quizás, lo que más lo diferencia dentro del colectivo es su mirada crítica y reflexiva sobre la escena. Habla con dolor —pero sin resentimiento— sobre cómo muchas veces el ego, la competencia o los intereses personales fragmentan la movida, restan en lugar de sumar. “A veces nos quieren hacer la mala, nos cierran puertas, nos tiran indirectas. Pero nosotros no nos estamos peleando por ser los mejores. Estamos intentando ser honestos.”

BR1 no busca ser famoso. Ni viral. Ni trending. Lo que busca es impacto real: que un niño se acerque a preguntar, que un vecino respete el evento, que una madre vea a su hijo pintar

y se sienta tranquila. No hace cultura para figurar, hace cultura para que algo se mueva. Sabe que los barrios no necesitan más ruido, sino más sentido.

Para él, la identidad no es algo que se exhibe, es algo que se cultiva. No basta con decir que uno es del barrio, hay que sostenerlo en la práctica. Desde el respeto, desde el trabajo, desde la constancia. Por eso su compromiso con el colectivo es tan fuerte: porque sabe que no se trata solo de arte, sino de formar cultura. De dejarle a su hijo, y a los hijos de los demás, una calle un poco más abierta, un poco más suya, un poco más digna.

d. Bodhydharma

"El rap, el Hip Hop... es un despertar, para mí, de mi ser, de mi profundidad... un despertar a la juventud. Una concientización que no dan ni una municipalidad, ni un colegio, ni una universidad, ni un gobierno, ni un sistema. Pero de ley debe haber un sistema ¿O no?"

Fue el más difícil de contactar. Su agenda es impredecible y siempre está llena. Trabaja en moto, haciendo envíos por toda la ciudad, esquivando el tráfico y el reloj. No tiene horarios fijos y pocas veces está quieto. Un día, finalmente, logramos coincidir. Lo encontré y fuimos a tomar un jugo. En el local se cruzó con una antigua compañera del colegio que ahora atiende ahí. Él la reconoció de inmediato. Me dijo, casi con orgullo: "yo tengo buena memoria... no me olvido de ninguna cara". No lo dijo como un dato más, sino como parte de su forma de estar en el mundo: siempre alerta, con registro, con memoria. Antes de subir a su casa, nos cruzamos con un amigo suyo del barrio. Se saludaron con afecto y de inmediato empezaron a comentar sobre la situación de los dueños de las propiedades, muchos de ellos migrantes de generaciones anteriores, especialmente de origen japonés (Gracia, 2020; Plöger, 2009). "Esos viejos ya no viven acá, pero siguen teniendo todo alquilado", dijo su amigo. Subimos luego al último piso de la quinta familiar donde creció, en La Victoria. El espacio es pequeño, caluroso, pero cargado de sentido. Las paredes están cubiertas de stickers, impresos, dibujos y libros, muchos de ellos ligados al *Hip Hop*. El Wu-Tang Clan aparece varias veces entre los elementos visuales que decoran el lugar. Más que un cuarto, parece un pequeño archivo personal, un altar barrial construido con objetos que guardan historia, mensaje y obsesión. Ese lugar condensa lo que es él: intensidad, convicción, huella.

César Ricardo León Castro, también conocido como Bodhydharma, nació y creció en La Victoria. Aunque hoy vive entre Lurín y Villa El Salvador, donde comparte su vida con sus hijos, mantiene ese cuarto como una base, como un nodo que lo conecta con su historia. Dice que por más que uno se mueva, hay cosas que no se dejan. Y La Victoria no es solo un barrio: es el territorio donde vivió la violencia en carne propia desde niño, donde entendió

la calle no por libros, sino por supervivencia. Recuerda cómo bajaba por las escaleras a los seis años y se encontraba con escenas duras: un tipo en el suelo, gritos, robos, prostíbulos en la esquina, un pastor predicando en la vereda del frente. Todo eso pasaba al mismo tiempo. La cuadra tenía su propio código, su propia ley. Crecer ahí significaba aprender rápido cuándo hablar, cuándo mirar y cuándo hacerse el que no vio nada. Su madre temía que le pasara algo, como temen tantas madres. Pero él bajaba igual. Jugaba, se metía, observaba. Era parte del barrio. Ya desde entonces estaba entrenando la mirada.

Su primer apodo fue *Mufasa*, como el personaje de El Rey León. No fue casual: en el barrio, todos sabían que su apellido era León, y el nombre le quedó. Así empezó a presentarse en las primeras batallas de freestyle, cuando aún no existía *Intelectos de Calle*, ni siquiera la idea de formar un colectivo. Más adelante, ya con una conciencia distinta sobre lo que quería decir y hacer, sintió que *Mufasa* no representaba del todo ese nuevo proceso. El nombre Bodhydharma llegó como una transición. Dice que nació de una búsqueda personal, de su necesidad de separarse de un ciclo y fundar otro. Dice que llegó a él por un libro —del que nunca quiso revelar el título— y por una asociación personal que terminó tomando forma. La palabra le resonó, no por una admiración estética hacia lo japonés, sino quizás de forma más visceral: su padre vivió en Japón, a donde emigró durante los años ochenta para escapar de la situación política que atravesaba el país. La referencia, claro, es al monje Bodhidharma, fundador del budismo zen¹³⁰, pero su uso no es religioso. Es simbólico. Desde entonces, Bhody no es solo un nombre: es una postura. Más sobria, más contenida, más firme. Escucha más de lo que habla, pero cuando actúa, no deja dudas.

También pasó por varios colegios, pero nunca se sintió parte. Cambió de colegio más de una vez. No por falta de capacidad, sino porque ya tenía claro lo que quería. El aula le parecía lejana, desconectada. Dice que no encajaba, que sentía que su cabeza iba por otro lado, donde “lo social no se confunde con lo mecánico” (vich, 2010, p. 69). En lugar de obedecer reglas que no le hacían sentido, eligió el camino que sentía propio, aunque eso significara dejar el colegio. “Yo ya sabía”, dice. Sabía que lo suyo estaba en otro lado. Lo que aprendió, lo aprendió afuera: en la esquina, en el paradero, en el micro, en el rap.

¹³⁰ Resulta particularmente interesante la cercanía Bodhydharama ha desarrollado hacia la filosofía zen. Esta afinidad llama la atención si consideramos que el Hip Hop —como se abordó en el apartado metodológico— comparte con corrientes filosóficas como las de Goethe, Hegel y Marx una concepción profundamente afín al pensamiento zen: la superación de la escisión entre sujeto y objeto. En todos estos enfoques, se sostiene que el ser humano no solo se enfrenta al mundo como algo externo, sino que puede alcanzar una forma de relación en la que sujeto y objeto, aunque distintos, se entrelazan. El objeto sigue siendo objeto, pero al mismo tiempo deja de serlo en tanto el hombre se hace uno con él, sin que ninguno de los dos pierda su identidad (Fromm, 2016, p.44). Esto me hace considerar que el Hip Hop puede convertirse en una vía de integración con el mundo: una práctica en la que el artista y su entorno se transforman mutuamente a través de la experiencia creativa.

Su primer acercamiento al *Hip Hop* fue por el freestyle. Empezó a improvisar en los micros desde los 13 o 14 años. En ese tiempo usaba el apodo de *Mufasa*, heredado de su apellido León, y formó junto a su primo y otro compañero del barrio un grupo llamado Dog Life. Freestyleaban todos los días, competían, se fogueaban. Era su escuela y su primera familia artística. A la par, empezó a asistir a los eventos que organizaba AFKlan en el parque Indoamérica y otros puntos de La Victoria. Ahí entendió que el *Hip Hop* no era solo rima, sino encuentro, energía, barrio. Antes de rapear ya estaba en la calle: carreaba vendiendo gaseosas, bolsas, lo que hubiera. El carreo no era solo una estrategia económica: era una forma de afirmarse, de decir “estoy aquí”.

Cuando comenzó a rapear, su voz gutural llamó la atención. Le viene del gusto de su padre por el *rock*. “Esa voz rasposa es mía”, dice, y le sale sin esfuerzo. Sus letras no buscan agradar, buscan decir. Y con el tiempo también aprendió a producir. Lo hizo por su cuenta, en internet, leyendo, equivocándose. Tiene un libro de mezclas y una visión muy clara: “Uno puede tener plata, pero el conocimiento es otra cosa”. No se siente músico, se siente parte de algo más grande. El arte, para él, no es solo expresión: es una herramienta, una trinchera, un medio para despertar.

Ese despertar es una idea que repite varias veces. Lo dice sin grandilocuencias, pero con total certeza. “El *Hip Hop* es un despertar... un despertar donde ya no le puedes dar marcha atrás”. Ese punto de no retorno es lo que guía su forma de actuar, de liderar, de organizar. Fundó *ZenseisWise*, y más adelante *Intelectos de Calle*. Es el rostro más visible del colectivo, pero no se asume como jefe. Reconoce la fuerza del grupo y la importancia de repartir responsabilidades. Si hay que llegar temprano, se llega. Si hay que cargar un parlante, se carga. Si alguien propone un barrio para intervenir, se convoca a reunión y se ejecuta. “Todo fluye”, dice. Pero detrás de ese fluir hay método, hay trabajo, hay lógica. Las activaciones se coordinan con vecinos, punteros, líderes barriales. Cada espacio tiene su historia, y hay que respetarla. “Cada barrio tiene su viejo, su ley. No puedes llegar nomás y hacerte el loco”. Esa lectura fina del territorio es parte de su inteligencia política, no aprendida en libros, sino en la calle.

Sabe que hay violencia. No la niega, no la esquivo, no la endulza. La ha vivido, la ha visto. Pero cree que también hay espacio para otras cosas. “No se cambia todo de un día para otro. Pero si dejamos un mensaje, alguien lo agarra”. Para él, la calle es del pueblo, no del Estado. No confía en la municipalidad. Cuando pintaron un mural en La Selva, la misma municipalidad lo borró. “Lo fondearon de blanco como si nada”, dice. Pero no se detuvo. Al contrario, accionó más. Porque para él, lo importante no es lo que se dice, sino lo que se hace. “La palabra se la lleva el viento, pero la acción queda”. Por eso sigue moviendo

barrios, activando calles, pintando muros, organizando talleres. Porque sabe que no es solo arte: es confrontación simbólica, es construcción de sentido, es otra forma de hacer política sin necesidad de nombrarla así.

Bhody es reservado, pero su apertura no tiene filtros. Escucha más de lo que habla, pero cuando habla, deja claro lo que piensa. Tiene una mirada aguda, sin cinismo. Cree en lo que hace, y cree que el barrio puede cambiar. Sueña con que en cinco o seis años La Victoria sea un núcleo artístico, un distrito encendido por la cultura. “Cada persona es un loto, hermano”, dice. “Todos tenemos una historia que contar. Solo hay que activarla”. No habla de utopías. Habla desde la práctica. Y lo hace con la convicción de alguien que ya despertó y que no está dispuesto a volver a dormir.

2.2.2. LOS EXINTEGRANTES

e. Lantern77

"Lantern77 es la linterna en medio de la oscuridad del diablo."

Gianmarco Lara, más conocido como Lantern77, llegó a la entrevista tal como siempre se presenta en los eventos: gorra plana, cadenas al cuello, anillos en casi todos los dedos y una sonrisa que equilibra el personaje. Nos encontramos en la plaza Manco Cápac, donde llegó unos minutos después, con esa mezcla de puntualidad libre y presencia tranquila que lo caracteriza. Siempre entra en personaje, sí, pero sin dejar de ser él mismo.

Vive con su hija, sus padres y su hermano menor. Su mundo está hecho de familia, escritura, calle y símbolos. La convivencia con distintas generaciones lo ha llevado a afinar su sensibilidad: sabe cuándo hablar, cuándo callar, y cómo sostener desde lo cotidiano. La figura del padre le ha dado perspectiva. Su hija es motor, espejo y responsabilidad. Su familia —especialmente su madre— ha sido testigo de sus cambios, de sus idas y vueltas, de sus errores y reparaciones.

Aunque nació en el Cercado de Lima, su historia está tejida desde niño en Saénz Peña, barrio emblemático de La Victoria, donde creció, se formó y se expuso al vértigo de la calle. Fue parte de la banda “Las Hormigas de Saénz Peña”, experiencia que marcó sus años formativos. Hoy lleva sus iniciales tatuadas en el pecho. No es una apología, sino una forma de no olvidar por dónde caminó. “Algunos están guardados, otros están lejos... yo decidí seguir”, dice con calma.

Desde chibolo fue conocido como “pateperro”. Siempre afuera, siempre moviéndose. Aprendió temprano que el barrio exige más que presencia: exige leer códigos, cuidar la

espalda, no confiar del todo. Con el tiempo, fue soltando ciertos hábitos. “No dejé todo lo que hacía, pero empecé a abrir los ojos”. Ese despertar fue lento, pero firme, y lo llevó a encontrar otras formas de canalizar lo que vivía.

El *Hip Hop* le llegó con fuerza cuando escuchó, a los 13 años, “Ira Callejera” de Mexicano777. Aquella canción —según sus palabras— “*me sacó del trance*”. A partir de entonces entendió que el rap no solo era ritmo, también podía ser testimonio, crítica, confesión. El número 77 es un homenaje directo a Mexicano777, aunque —por respeto— evita usar el tercer siete: “no llego a ser como él”, dice.

Su A.K.A. completo, Lantern77, también tiene otra capa: *Lantern* significa linterna, y para él representa su papel en medio del caos. “Soy la linterna en medio de la oscuridad del diablo”, dice. No pretende alumbrar a todos, pero sí abrir paso en medio de la sombra. También ha usado el alias Seven Demon, una figura que condensa su intensidad espiritual, su mezcla de mística, oscuridad y resistencia.

Durante su paso por *Intelectos de Calle*, fue el encargado de la cámara: grababa, editaba, registraba lo que otros hacían y también participaba con letra y voz. Fue también parte activa de las presentaciones, especialmente junto a Rokita, con quien formó una dupla sólida en los carreos, tanto arriba como abajo del micro. Ensayaban, salían juntos, se entendían. Quedó una amistad fuerte y una etapa que, aunque ya cerró, guarda con cariño. Reconoce que hay cosas que se lleva consigo de esa experiencia: lo aprendido, el ritmo, la manera de intervenir.

Fue también el artífice del lema “Más arte, menos balas”, el slogan que usa en la actualidad el colectivo, y que resume en pocas palabras su visión del *Hip Hop* como herramienta para transformar el barrio desde la cultura y no desde el conflicto.

Hoy colabora con el colectivo No More Playback, junto al rapero El Papicha, donde apuestan por el *Hip Hop* en vivo, sin pistas grabadas ni montajes. Una postura que es estética, pero también ética: cantar con cuerpo, con respiración, con presencia. Además, es muy activo en redes sociales, especialmente en TikTok, donde mezcla rimas, reflexiones, humor, filtros y autocrítica. No es influencer, pero tiene llegada. Se mueve con soltura entre la escena callejera y la virtual.

Lantern77 no busca reflectores. Prefiere el perfil bajo, el trabajo constante, la coherencia. Si algo de lo que hace resuena, que sea porque tiene peso, no porque hace bulla. No compite con nadie: camina lo suyo. Y lo suyo, aunque sea en voz baja, resuena donde tiene que resonar.

f. Cabisa

"Dentro de lo malo es que algo bueno se puede hacer"

Conocí a Cabisa gracias a Lou Mestizo, mucho antes de saber siquiera de la existencia del colectivo *Intelectos de Calle*. En nuestra primera conversación, mencionó que vivía en Miraflores, y agregó con naturalidad: 'en Miraflores también hay barrio'. Era una observación suelta, pero con filo: no todos los márgenes se dibujan desde los distritos populares. Semanas después, ya en el cierre del 2023, me animé a proponerle una entrevista. Él aceptó sin dudar. Para ese entonces, Cabisa ya formaba parte de *Intelectos de Calle*, pero mi desconocimiento del colectivo en ese momento marcó el inicio de mi acercamiento a él y a la dinámica de la movida. Fue uno de los primeros en dar un paso al costado. La segunda entrevista la realizamos por videollamada, cuando ya no se encontraba en Lima, sino en Arequipa, ciudad en la que actualmente reside y trabaja. En ese nuevo espacio, entre la distancia geográfica y la constancia emocional, la figura de Cabisa comenzó a adquirir otra textura: la de alguien que no solo vive el arte, sino que lo encarna como forma de biografía.

Gustavo Adolfo Cabizza es el nombre real de este protagonista. Sin embargo, en el mundo del *Hip Hop*, el *graffiti* y la vida pública, él es conocido simplemente como Cabisa: su AKA, su nombre artístico, su forma de firmar el arte y la palabra. La diferencia entre ambas formas no es casual. Mientras el apellido Cabizza remite a la herencia familiar, a la historia de sus orígenes y resistencias, *Cabisa* es el resultado de una decisión concreta y funcional: al comenzar a hacer *graffiti*, la rapidez exigida por la calle lo llevó a simplificar su firma, retirando una letra para poder escribir más velozmente. Así, el gesto de borrar una "z" no fue un olvido, sino una estrategia, una adaptación urgente a la acción. A lo largo de esta biografía, nos referiremos a él con ese nombre: Cabisa.

El apellido Cabizza es, por un lado, una herencia familiar de origen italiano. Una herencia que arrastra consigo la historia de una familia marcada por la guerra, por el exilio y por el silenciamiento institucional. Su bisabuelo llegó al Perú durante la guerra, y fue necesario borrar su nombre de los registros oficiales para evitar represalias. A partir de ese borramiento, el apellido sobrevivió más como relato que como documentación, y esa carga simbólica se transmitió de generación en generación. Desde niño, Gustavo escuchó el poderío de su apellido, que los Cabizza eran hombres firmes, con fuego en la mirada, que no se dejaban torcer. Esa narrativa le fue moldeando la espalda, le fue enseñando que el apellido no se lleva como un adorno, sino como una promesa. Años después, cuando tuvo que elegir un nombre para pintar, para rimar, para pararse frente a un público, no buscó afuera. Usó su apellido. Lo volvió a hacer visible.

La suya es una biografía móvil. Ha vivido en distritos como Comas, Miraflores, Villa El Salvador y La Victoria, además de haber pasado una temporada en Argentina. Cada mudanza marcó una etapa distinta de su vida, pero fue en Miraflores donde ocurrió algo que funcionó como bisagra: allí conoció a su medio hermano, con quien hasta entonces no había tenido relación. El deseo de acercarse a él lo llevó a pedirle música, esperando escuchar los temas de moda. Quería reguetón, pero lo que recibió fue otra cosa: un casete grabado con temas de Rakim, Eminem, D12. Aquello que en otro contexto habría sido una decepción, se transformó en una iniciación. No entendía del todo las letras, pero la cadencia, la agresividad, la energía condensada del rap lo atraparon. Esa fue su entrada al *Hip Hop*, una entrada lateral, casi fortuita, pero definitiva.

Con once años descubrió el *graffiti*. No lo aprendió en talleres ni en tutoriales: lo aprendió mirando, saliendo solo, y copiando lo que veía en las paredes. Su primera firma fue SIM (Soy el Impacto de Miraflores), un nombre que fue construido rápidamente y sin mucho trasfondo, pero que en su momento representaba su manera de decir “estoy aquí”. Poco después comenzó a escribir letras y a improvisar. A los trece ya participaba de movidas en su barrio, comprando pistas por cinco soles y rapeando donde se pudiera. Uno de los episodios que más lo marcó fue una movida en Los Olivos, frente a la municipalidad, donde vio por primera vez que el *Hip Hop* no era solo un fenómeno importado de Estados Unidos. Lo que pasaba en Nueva York también pasaba —a su manera— en Lima. En ese evento conoció a DJ Junior, quien lo empujó a dejar el alias SIM y a usar su apellido. “Cabisa suena fuerte”, le dijo. Y tenía razón. Desde entonces, el nombre no solo lo acompañó en los escenarios, sino también en la calle, en el muro, en el aula, en el hogar.

Durante años vivió en un espacio propio dentro de la quinta familiar, un margen de independencia en medio de la presión cotidiana. Fue entonces cuando conoció a la madre de sus tres hijos, con quien compartió una relación de varios años, hasta 2019. La separación fue difícil, pero no significó un distanciamiento con sus hijos; más bien consolidó una nueva manera de estar con ellos. Los fines de semana se volvieron tiempo sagrado. Jugaban, pintaban, hacían música. En algunas canciones, uno de sus hijos rapea. En otras, lo acompaña. Gracias a ese vínculo, el Cabisa-papá y el Cabisa-rapero dejaron de ser esferas en conflicto y comenzaron a coexistir como una identidad única. Desde mi mirada externa, no tengo dudas en afirmar que Cabisa es un padre comprometido, presente, lúcido. Entiende con claridad lo que implica cuidar, y lo hace desde el amor, pero también desde la responsabilidad.

En esa misma etapa de reconstrucción emocional apareció una figura fundamental: una fotógrafa —“la negra”, como la llama con cariño— que lo ayudó a salir de un proceso de

depresión profunda una vez separado de su familia. Ella lo impulsó a escribir de nuevo, a subirse otra vez a una tarima, a recordar que su voz todavía tenía algo que decir. Fue un retorno con fuerza. Conectó con Catarsis Beat, conoció a Rokita, y pocos días antes de la segunda movida de *Intelectos de Calle* —la de Matute— ya estaba dentro del proceso. Movía cosas, organizaba, proponía. Para la tercera edición, ya era parte del colectivo, no solo como artista, sino también como alguien que aportaba contenido, mirada y estrategia. Su reincorporación al *Hip Hop* no fue una vuelta nostálgica, sino un reingreso activo, reflexivo, cargado de sentido.

En el ámbito laboral, la precariedad ha sido una constante. Cabisa ha desempeñado múltiples oficios: ayudante de obra, cobrador informal, carreador. Nunca los narra desde la épica ni desde el heroísmo de “salir adelante”. Los cuenta como son: trabajos necesarios, a veces humillantes, siempre urgentes. La necesidad de sostener a sus hijos y de tener un ingreso propio fue lo que lo llevó finalmente a migrar a Arequipa. Allí se ha establecido y continúa trabajando, sin romper los vínculos con Lima, con sus hijos, ni con la escena que lo formó.

En el ámbito laboral, la precariedad ha sido una constante. Cabisa ha desempeñado múltiples oficios: ayudante de obra, cobrador informal, carreador, campana. Nunca los narra desde la épica ni desde el heroísmo de “salir adelante”; los cuenta como son: trabajos necesarios, a veces humillantes, siempre urgentes. Entre todos ellos, hay uno que lo llena especialmente de orgullo: el muralismo. A diferencia del graffiti —que él vincula a la espontaneidad, la urgencia y el código callejero—, el muralismo le ha permitido entrar en otros espacios, ser convocado, recibir un pago, construir un nombre. Recuerda con precisión las primeras veces que le pagaron por pintar: no por encargo comercial, sino por estilo. Para él, ser reconocido como muralista no significó abandonar la calle, sino expandirla. Fue, en sus palabras, “como si el barrio me llamara, pero ahora desde otro lugar”.

Hoy, Cabisa no es un personaje que se ofrezca como modelo. No tiene un discurso pulido, ni una narrativa de éxito. Lo que tiene es un relato honesto, lleno de quiebres, decisiones difíciles y resistencias cotidianas. Su historia no es la de un artista “salvado por el arte”, sino la de un sujeto que encuentra en el arte una manera de resistir, de afirmarse, de no desaparecer. Desde el *graffiti* hasta el freestyle, desde la paternidad hasta el activismo, su voz persiste. No grita, no sermonea. Solo insiste. Y en esa insistencia hay algo profundamente político: la convicción de que, incluso en la grieta, se puede construir algo firme. Algo que valga la pena decir.

2.3. EL HIP HOP LLEGA A LA QUINTA DEL INFIERNO

La Quinta del Infierno es el nombre con el que Bodhydharma, líder de *Intelectos de Calle*, se refiere a la quinta donde vive en el distrito de La Victoria. Este seudónimo no solo expresa un lugar que en verano “quema como el infierno”, sino que está cargado de un simbolismo espiritual que atraviesa la sensibilidad del grupo. Así, el nombre no remite a una mera condición de precariedad, sino a una forma de experimentar el territorio desde una perspectiva afectiva y colectiva.

Aunque, como se indicó en el apartado metodológico, la investigación no se centró en un lugar específico, los contextos sociales de los integrantes de *Intelectos de Calle* presentan varias características comunes.

Salvo por un caso particular, todos los integrantes de *Intelectos de Calle* residen en distritos considerados parte de la Lima tradicional, como San Miguel¹³¹ y La Victoria, cuyos orígenes se remontan a la época colonial (Uccelli & García Llorens, 2016; Arroyo, 2018; García, 2020). El miembro restante, en cambio, vive en San Martín de Porres, un distrito periférico surgido en las décadas de 1960 y 1970 como resultado de invasiones organizadas, siendo de las más pobladas, por migrantes provenientes de distintas regiones del país (Ludeña, 2009; Uccelli & García Llorens, 2016). Sin embargo, esto no implica que sus historias de vida estén ligadas exclusivamente a estos territorios. Las dinámicas familiares han llevado a que varios de ellos transiten por distintos distritos de Lima durante su infancia, adolescencia o adultez.

En particular, todos comparten percepciones similares sobre el barrio (Tuan, 2007, p. 15) o, en muchos casos, directamente vivieron toda su vida en el distrito de La Victoria.

Según la clasificación del APEIM¹³² (2024), los integrantes del colectivo residen en las zonas 2 (San Martín de Porres), 4 (La Victoria) y 6 (San Miguel), donde predominan poblaciones del nivel socioeconómico C, con porcentajes de 49.8%, 55.1% y 21.9%, respectivamente¹³³. Esta distribución resulta coherente si se considera que, en Lima Metropolitana, la mayoría de la población pertenece al NSE C (IPSOS, 2023) y se auto perciben “clase media” (OXFAM & IEP, 2024). No obstante, estas categorías oficiales clasificarían a los miembros de *Intelectos de Calle* —y a gran parte de sus vecinos— dentro

¹³¹ En este caso se presenta una doble identidad porque, como veremos más adelante, este miembro del colectivo si bien dejó de vivir en La Victoria a temprana edad, no dejó de visitar y convivir con las personas “del barrio”.

¹³² Asociación Peruana de Empresas de Inteligencia de Mercados.

¹³³ El caso de San Miguel es particular porque sirve para contrastar la diferencia entre un espacio “urbanizado” de uno “barrial”. Volveré sobre esto más adelante.

de esta noción de “clase media”, una etiqueta que poco refleja la realidad compleja de vivir en condiciones de vulnerabilidad al borde de la pobreza o marginalidad. En estos barrios, marcados por carencias materiales, estructuras familiares fragmentadas y estrategias de autogestión frente a la desatención estatal, se configuran fronteras no solo económicas, sino también simbólicas, que separan “lo posible” de “lo negado” (Caldeira, 2007).

De esta forma, concuerdo con las antropólogas peruanas Francesca Uccelli y Mariel García Llorens (2016) en que definir una clase social, especialmente la “clase media”, resulta complejo. Más que una escala claramente delimitada, puede entenderse como una forma de participación en la modernidad urbana (p. 32). En este sentido, los hogares de los miembros de *Intelectos de Calle* pueden contar con una infraestructura básica adecuada, servicios públicos, electrodomésticos y acceso a bienes de comunicación y entretenimiento. Sin embargo, también enfrentan limitaciones que contrastan con las condiciones asociadas a una clase media tradicional. Por ejemplo, el hogar de uno de los integrantes estuvo sin electricidad durante varios meses, lo que dificultó que el grupo pudiera grabar nuevos temas. Esta heterogeneidad revela una realidad en la que la pertenencia a la “clase media” no garantiza estabilidad ni acceso pleno a derechos básicos, y pone en evidencia las tensiones entre lo que se posee materialmente y las condiciones estructurales de vulnerabilidad en las que se vive.

Por ello, según las estadísticas oficiales, los protagonistas de esta investigación deberían vivir en distritos asociados, en menor medida, a una clase media consolidada, como Jesús María o Pueblo Libre, o, en mayor medida, en zonas vinculadas a una clase media emergente¹³⁴, como Los Olivos, Comas o Independencia. Sin embargo, distritos como La Victoria no encajan del todo en estas clasificaciones simplificadas, ya que presentan una composición social más heterogénea y con dinámicas propias. Aunque también está asociado a una clase media emergente, La Victoria tiene un perfil distinto, caracterizado por su diversidad social. No solo es el cuarto distrito más peligroso de Lima (Gobierno del Perú, 2024), sino también un referente cultural que contribuye activamente a los imaginarios urbanos de la ciudad y del país, gracias —entre otros factores— a la presencia de Gamarra, el emporio comercial más grande de Latinoamérica (Yalán & Rojas, 2024).

Desde esta perspectiva, las técnicas cuantitativas utilizadas por las estadísticas oficiales resultan insuficientes para captar la complejidad de quienes habitan estos territorios. Tal como señala Bourgois (2015), muchas personas que sobreviven en economías informales o alternativas —como es el caso del carreo, una actividad social, cultural y económicamente

¹³⁴ Son distritos con sectores populares que han mejorado su infraestructura y tienen una población aspiracional, aunque con retos (APEIM, 2024).

subordinada— suelen mantener una relación conflictiva con la sociedad dominante. Esto genera desconfianza hacia sus representantes y, por tanto, una resistencia a participar en encuestas oficiales, especialmente aquellas que preguntan por ingresos, delitos o consumo de drogas. El resultado es una acumulación de datos inexactos que distorsionan la realidad de estos sectores.

Este desfase no es simplemente un error técnico: responde a un problema estructural más profundo. Como advierte Restrepo (2022, p. 68), lo cuantitativo se ha convertido en un fetiche para muchos investigadores sociales y burócratas, quienes asumen que su sola presencia garantiza rigurosidad y relevancia, aun cuando las herramientas de captura estén mal diseñadas o su interpretación sea limitada. Es por eso que considero que estas metodologías —rígidas, homogeneizantes— son incapaces de registrar lo que el semiólogo y antropólogo Jesús Martín-Barbero (1994) llama la “trama cultural urbana heterogénea”: espacios urbanos compuestos por múltiples estilos de vida, estructuras del sentir y modos de narrar que emergen en la cotidianidad de la ciudad.

De similar forma, Víctor Vich (2010, p. 64) plantea que teorizar sobre estos contextos —en su caso el mercado informal— no implica solo describir sus consecuencias sociales, sino sobre todo detenerse en los sujetos que viven bajo esas estructuras. Sin embargo, como señala nuevamente Bourgois (2015, p. 338), gran parte de los análisis sobre la marginación social caen en reduccionismos psicológicos o esencialismos culturales, reproduciendo prejuicios que forman parte del sentido común dominante y que refuerzan las fronteras simbólicas entre “gente de bien” y “sospechosos” (Cuevas, 2021).

En este escenario, el *Hip Hop* practicado por *Intelectos de Calle* no es solo una forma de expresión artística. Es también una herramienta de *discurso espacial*, que les permite narrar, resignificar y disputar esas fronteras invisibles que marcan quién tiene voz y quién no. Su música, sus letras y sus prácticas comunitarias funcionan como estrategias de resistencia simbólica frente a los modos en que el Estado, los medios y las estadísticas deciden quién importa, quién merece ser escuchado y quién no.

Por eso, y tal como adelanté en el apartado metodológico, las metodologías etnográficas permiten acceder a una comprensión más profunda y situada de las condiciones de los barrios donde viven los integrantes del colectivo. En ese sentido, el punto de partida para abordar este aspecto fue una pregunta sencilla pero clave: *¿Cómo describirías tu barrio?*

2.3.1. EL BARRIO COMO UMBRAL: ENTRE LO CHÉVERE Y LO FEO

El barrio, tal como lo narran los integrantes de *Intelectos de Calle*, es presentado desde el inicio como un territorio atravesado por una hostilidad latente. No es un lugar neutro ni pasivo, sino un espacio cargado de tensiones, donde la posibilidad del conflicto está siempre al acecho, aunque no se manifieste todo el tiempo. Esta hostilidad no es necesariamente explosiva, pero sí constante: se cuela en las miradas, en los silencios, en la sospecha frente al otro. Es un tipo de clima social que condiciona las relaciones, marca los cuerpos, y obliga a quienes lo habitan a mantenerse alerta. En este escenario, la calle es una extensión del conflicto, un campo donde moverse requiere estrategia, intuición, y saber leer el entorno.

Y sí, era un barrio un poco hostil porque antes ahí era zona roja también. Y ya ahí se quedó como que la gente, este... Hay gente que abusa de los débiles. Y toda esa vaina, la maña, toda esa nota. Antes había más robos también. Ahora como que ha bajado. Y ya poco a poco como que uno va creciendo y ya se va adaptando también, ¿no? Poco a poco. Y ya tienes que aprender a formar carácter también, ¿no? Y ya, bacán ahí (Sangre Sucia, Entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

A mi juicio, según la voz de Sangre Sucia, esa hostilidad no se presenta como un hecho del pasado superado, sino como una presencia de un ambiente tenso, una especie de tensión constante que atraviesa la vida cotidiana. Cuando dice “antes ahí era zona roja” y “hay gente que abusa de los débiles”, está dibujando un territorio donde el poder no circula por las vías legales ni por instituciones formales, sino por relaciones de fuerza, por la lógica de la calle. Esta jerarquía —que no está escrita pero todos conocen— organiza quién habla, quién calla, quién puede moverse y quién no. En ese espacio, crecer implica no solo envejecer, sino aprender a leer esos códigos de poder, y al mismo tiempo desarrollar estrategias para no ser devorado por ellos: “tienes que aprender a formar carácter también”. El barrio se vuelve entonces una escuela emocional y táctica, donde adaptarse no es conformismo, sino supervivencia. Lo que Sangre Sucia describe es un entorno donde la violencia estructural (pobreza, abandono, desconfianza) se convierte en parte del paisaje, al punto que la violencia se naturaliza, y solo cuando se mira desde fuera se percibe su carga. Pero para quienes viven allí, como él, formar carácter es una manera de resistir, de sostenerse, de marcar su lugar sin rendirse ni perder su nombre.

Yo me acuerdo bastante de los peloteos de los sábados en la noche, de los domingos en la tarde que parecían un campeonato. Que todos se juntaban para jugar. Para que entiendas. Y esas cosas. Obviamente que también hay cosas negativas. Ya cada quien estaba en lo suyo (...) Una vez hubo una bronca. Obviamente yo era menor Pero estaba ahí viviendo. No

podía hacer tanto o mucho, pero sí me ganaba con las broncas que había, la gente se paraba guerreando con otra gente, una vez nomás fue que yo bajé a un guerrero que bajé a un guerrero ahí a tirar piedra pero más que todo, o sea no me involucraba tanto ahí mano, más me involucraba en bajar al estadio (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025)

Esta imagen, a medio camino entre la infancia y la violencia, entre la pelota y la piedra, marca una forma de aprender a habitar el barrio.

Cuando Rokita recuerda “los peloteos de los sábados en la noche” y los domingos que “parecían un campeonato”, no está hablando solo de partidos de fútbol, sino de una forma de vida colectiva que define el pulso del barrio. El peloteo no es solo ocio: es convocatoria barrial, rutina compartida, ritual social. Es el momento en que el barrio se junta, se reconoce, se mide. Pero en medio de esa vitalidad aparece también la otra cara del entorno: “una broncaza”, “la gente se paraba guerreando”, “bajé a un guerrero a tirar piedra”. El mismo espacio que convoca, también puede explotar. Y Rokita lo enuncia desde un lugar intermedio: fue testigo, no protagonista. No estaba ajeno, pero tampoco totalmente involucrado. Observaba, se ganaba con lo que pasaba, y aprendía.

Esta tensión entre el juego y la guerra, la cancha y la bronca, sintetiza lo que el barrio representa para muchos jóvenes: un lugar donde se vive en comunidad, pero también donde se entrena la alerta. Lo que Rokita dice sin adornos es que crecer en ese contexto no es elegir entre lo bueno y lo malo, sino navegar entre códigos que conviven, aprender a estar en la línea sin cruzarla. En un mismo día puedes jugar pelota con los del barrio y, horas después, ver cómo se arma una guerra callejera. El aprendizaje no viene solo de la escuela, sino de estar presente, mirar, aguantar, no hablar de más y saber cuándo bajar al estadio en lugar de entrar en una bronca.

Esa memoria que trae —la del guerrero, la de tirar piedras, pero también la del estadio como escape— es clave para entender cómo muchos jóvenes entienden su barrio: no como un lugar de polaridades fijas, sino como un territorio de supervivencia afectiva, donde se tejen la pertenencia, la violencia, el afecto, la contención y la tensión en una misma calle. El relato de Rokita no romantiza ni condena: retrata. Y desde esa verdad cruda, aparece la importancia del arte urbano como otra forma de canalizar todo eso que se ve, se vive y se calla.

En el barrio, ¿qué hay? La prostitución, drogas, sí, borrachera, es lo que hay en el barrio. Se perdió mucho, ¿qué pintan en una pared? Pucha, la U, Alianza, no, el Boy Cristal. Se perdió mucho el, como te digo, este enfoque, este canalizar la energía. ¿Y quiénes terminan

sufriéndola? ¿Quiénes terminan llevándose los platos rotos? Los niños (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre de 2023)

Cabisa enuncia sin rodeos lo que otros sugerían con más cautela: “*En el barrio, ¿qué hay? Prostitución, drogas, borrachera*”. No hay eufemismos. El barrio es un espacio saturado de excesos normalizados, donde las posibilidades de canalización se han debilitado o, como él dice, “se perdió mucho”. Esa pérdida no es solo de control, sino de sentido. Ya no hay estructuras que contengan o reorienten la energía juvenil: “*¿qué pintan en una pared? La U, Alianza, el Boys, Cristal*”. No hay símbolo colectivo, no hay propósito compartido, solo marcas de bandos, de conflicto, de identidades fraccionadas. Y en medio de esa tensión, Cabisa lanza la pregunta más cruda: “*¿Quiénes terminan llevándose los platos rotos? Los niños*”. Esa frase resume el costo invisible de esta supuesta frontera: las nuevas generaciones crecen normalizando la violencia, sin alternativas claras.

Sin embargo, a partir de lo desarrollado, el barrio deja de presentarse como una frontera rígida y se revela, más bien, como un umbral. No se trata únicamente de un límite que separa lo posible de lo imposible, lo interior de lo exterior, sino de un espacio intermedio donde la esperanza y la violencia coexisten. ¿Por qué hablar de umbral y no de frontera? Retomo aquí la propuesta de Cuevas (2021, p. 40), quien plantea que al transitar entre ambos extremos, se vuelve difícil identificar con claridad los límites, así como distinguir cuándo una vivencia es positiva y cuándo negativa¹³⁵. Desde esta perspectiva, el umbral no es una división absoluta, sino una zona de ambigüedad que se construye desde la subjetividad, y cuya experiencia se vuelve más o menos normalizada según las condiciones en que se vive (Cuevas, 2021, p. 253). No se trata, entonces, de juzgar en términos dicotómicos —lo bueno o lo malo—, sino de comprender los matices que habitan ese intersticio.

En ese sentido, recupero el concepto de umbral desde la tradición antropológica¹³⁶, en tanto experiencia de transformación. El cruce de un umbral no necesariamente involucra a un

¹³⁵ Si bien el método dialéctico propuesto por Lefebvre ofrece una guía útil para establecer distinciones, también plantea desafíos debido a su complejidad. Esto se vuelve aún más evidente cuando se considera que la experiencia urbana no es estática, sino dinámica y en permanente transformación; una experiencia que, como señala Cuevas (2021, p. 319), puede vivirse en ocasiones como un sueño, y en otras, como una pesadilla.

¹³⁶ Bajo la nomenclatura de Turner (1988) esta noción se ve presente en las «gentes de umbral»:

“Los atributos de la liminalidad o de las personae liminales («gentes de umbral») son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial.” (Turner, 1988, p. 102)

colectivo entero, sino que puede afectar profundamente a un grupo específico —como los integrantes de *Intelectos de Calle*— en momentos particulares de su trayectoria vital¹³⁷.

Aquí el barrio se presenta como un territorio fracturado, donde la ausencia de canales simbólicos y expresivos hace que la violencia, el abandono y la repetición de patrones destructivos se conviertan en lo cotidiano. El problema no es solo lo que hay, sino lo que ya no hay: no hay referentes, no hay orientación, no hay comunidad articulada. En ese vacío, lo que se impone es la ley del más fuerte o del más rápido en adaptarse a la calle.

Mi barrio es picante, yo lo admito. De noche es *Walking Dead*, vas a encontrar puros zombies caminando.(...) Pasas y si no te conocen, sales sin nada. Esa es la realidad de vivir en la Viqui. (...) O sea, a mí la calle siempre me llamaba, hermano, no te puedo negar eso, la calle siempre me llamó, siempre fui bien pateperro, (...) Veía cosas y de chibolo lo veía como normal, pero llegó un momento en que comencé a abrir los ojos. (...) veía algo y mi Chibola lo veía como normal, pero luego llegó un momento, como te dije, que comencé a abrir los ojos, me comencé a dar cuenta. Entonces, no dejé de hacer, o sea, todo lo que hacía, pero sí dejé algunas cosas y paso a paso, mientras iba creciendo, me iba dando cuenta por cada error que tenía, me iba dando cuenta que eso no era bueno, que esto no era bien, que esto sí, que comencé como que a direccionar ya mi vida paso a paso. Como te digo, o sea, nadie está libre de equivocarse, hermano, nadie está libre de equivocarse, yo creo que es necesario que te equivoques para que aprendas, pero, o sea, yo creo que la adversidad, las situaciones, los conflictos, todo lo que te suceda en esta vida siempre tiene un propósito, todo pasa por algo. (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025).

En este relato de *Lantern77*, la idea del barrio como umbral se condensa y se intensifica: “*mi barrio es picante, yo lo admito*” es más que una afirmación identitaria, es una declaración de reconocimiento de la peligrosidad normalizada. El término “picante” tiene una carga doble: por un lado, describe un entorno violento e impredecible, y por otro, funciona como marca de orgullo barrial, como si dijera: “*yo vengo de ahí, y lo sobreviví*”.

El barrio de *Saenz Peña*, descrito como “*Walking Dead*” por las noches, es retratado como un territorio de zombis, un lugar deshabitado de sentido, poblado por cuerpos vacíos, sin rumbo. Esta metáfora no es gratuita: habla de una ciudad donde la noche borra la identidad

¹³⁷ Si bien la noción de umbral ofrece una mirada sugerente para pensar las experiencias que escapan a las categorías fijas, no está exenta de críticas. Como advierte Cuevas (2021, p. 40), una de sus limitaciones radica en la ambigüedad para diferenciar entre lo individual y lo colectivo, lo que dificulta su aplicación en contextos sociales complejos. A esto se suma —y aquí propongo redirigir el foco— una omisión más estructural: el análisis de las relaciones de poder que atraviesan estas experiencias. Muchas veces, el uso acrítico del concepto ignora el punto de vista de quienes enuncian desde posiciones subalternas (Vich, 2010), cuyas voces no solo son marginadas, sino también deslegitimadas por el discurso público dominante, que las califica como inmorales o desviadas (Strocka, 2008, p. 84). En ese sentido, el umbral puede ser una herramienta útil, pero solo si se lo piensa desde la perspectiva de quienes lo habitan y narran.

humana y convierte a las personas en amenazas anónimas, en presencias que se deben evitar. “*Pasas de noche, no te conocen, sales sin nada*” dice Lantern77 con claridad. No se trata de metáfora: es una alerta de código callejero. El barrio es un campo minado donde la identidad no te protege si no estás legitimado por la comunidad.

Este fragmento también muestra cómo el umbral se cruza desde la infancia, cuando él era un “*pateperro*”, un niño que escapaba para jugar, para vivir la calle. La atracción por ese espacio es constante: “*la calle siempre me llamaba*”. Pero es con el tiempo que reconoce que esa atracción inicial lo expuso a múltiples violencias normalizadas, hasta que comienza a “abrir los ojos”. El barrio, entonces, no solo es el lugar que contiene el conflicto, sino el escenario donde uno se forma en medio de contradicciones, y donde “empezar a ver” —a reconocer lo que está bien y lo que no— se convierte en un acto de emancipación personal.

Estos relatos refuerzan la idea de que el barrio no es solamente un entorno hostil: es también un espacio que llama, que seduce, que forma, aunque lo haga a través de lo crudo. El umbral, entonces, conecta el afuera (entre la calle y el hogar), y el adentro de cada uno, marcando el paso entre la inocencia y la conciencia, entre el instinto y la reflexión, entre *ver* y *comenzar a mirar*.

Cuando dicen que sus barrios son “cerrados”, que hay que “estar pilas”, o que hay “gente doble cara”, están hablando de un entorno donde la confianza no es automática, donde se requiere un saber táctico del espacio. El barrio es trinchera y laberinto a la vez. Saber moverse, saber leer los códigos, se vuelve una forma de supervivencia cotidiana. No basta con habitar: hay que interpretar, decodificar y actuar estratégicamente. En ese contexto, el barrio deja de ser solo un escenario de vida para convertirse en un campo de aprendizaje afectivo y político.

Desde la perspectiva de Yi-Fu Tuan (1977), esta experiencia implica no solo ocupar un espacio, sino también transformarlo activamente y dotarlo de sentido, como forma de enfrentar los peligros inherentes al entorno. Para el geógrafo, el apego a un lugar —la *topofilia* (Tuan, 2007)— no se opone al miedo, sino que puede entrelazarse con él: los paisajes del afecto conviven con los *paisajes del miedo* (Tuan, 1979), dando lugar incluso a experiencias de *topofobia*.

En este marco, el barrio adquiere valor no solo por su familiaridad o sus condiciones materiales, sino también por los elementos amenazantes y tensos que lo atraviesan, los cuales son igualmente constitutivos del vínculo con el lugar. Como sostiene Forman (2002, p. 29), el espacio urbano no siempre es un refugio; puede también alienar, intimidar y

convertirse en escenario de resistencia. Es precisamente desde esa tensión —entre afecto y hostilidad, entre lo conocido y lo incierto— que el *Hip Hop* emerge como una práctica de lectura, respuesta y reconfiguración simbólica del territorio. En contextos marcados por el abandono, la violencia o la precariedad, el arte no solo interpreta el espacio: lo disputa, lo transforma y lo resignifica.

2.3.2. EL PODER INFORMAL: LOS QUE DOMINAN

Lo que pasa es que más que todos los barrios se ven por el tema de la calle, pues, ¿no? Quienes más están en la calle y todo eso. Y la gente que domina es lo que los que los respetan más, entre comillas, digámoslo así, por el tema de que se han ganado se han ganado, este, no sé si un temor o algo entre los demás, pues, ¿no? La gente lo ve como que, no, él es, él es (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Esa hostilidad no es caótica: tiene un orden, aunque no sea oficial ni legal. Ese orden es sostenido por lo que Br1 llama “los que dominan el barrio”, una figura que puede parecer contradictoria: por un lado genera temor, por otro, es puente de acceso, garante de respeto. Estos personajes no son autoridades formales, pero sí ejercen un tipo de autoridad legítima para el entorno, construida muchas veces a partir de actos de violencia, historias de poder o simplemente por la capacidad de sostenerse en la calle. Como dice BR1, “en los barrios siempre hay alguien que domina”, y en ese dominio no solo hay control, también hay orden y posibilidad. Es a través de esas figuras que los miembros de *Intelectos de Calle* logra activar espacios, conseguir luz, muros, convocatorias. Porque si la jerarquía ya existe, lo que hacen no es enfrentarse a ella, sino tejer alianzas tácticas que permitan abrir grietas de transformación desde adentro.

Br1: Yo de frente fui y les dije, oh, ¿sabes qué? Quiero, como yo soy del barrio también, y de esa gente también me he ganado su respeto. Ya yo conversé con él. Y le dije de que, así le dije, oh, voy a hacer una movida acá, mano, en el barrio. Yo voy a traer todo con la gente, todo. Vamos a pintar todo. Vamos a dejar bien achorado.

Miguel: ¿Tú ya los conocías de antes?

Br1: Ah, claro, yo los conozco de toda la vida, pues, como yo he crecido ahí (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Entonces, emerge una verdad que rara vez se nombra tan directamente: en los barrios populares el poder no es necesariamente el institucional, sino el que se ejerce en la calle, cara a cara, día tras día. Cuando dice “en los barrios siempre hay alguien que domina”, está señalando una estructura de poder paralela, a veces informal, a veces subterránea, pero absolutamente operativa. Ese “alguien” que domina no es elegido en una asamblea ni

ocupa un cargo visible y aunque esa figura parezca marginal desde una mirada institucional, posee agencia —como diría Ortner (2016)—, incluso desde condiciones estructuralmente adversas. Es quien se ha ganado el respeto —o el temor— de la comunidad por su historia, su trayectoria, o su capacidad de imponer reglas. En algunos casos, está vinculado a economías ilegales (Bourgois, 2015), en otros, simplemente es alguien que “se ha hecho notar”. Y si bien esto podría interpretarse como una barrera para quienes quieren hacer arte o acción comunitaria, los miembros de *Intelectos de Calle* lo traduce como una oportunidad estratégica.

En este punto, podemos identificar dos dimensiones clave para comprender esta forma de poder informal: una vinculada a las estructuras y otra a las agencias (Bourdieu, 1990; Ortner, 2016). A continuación, nos detendremos en la primera de ellas.

“imaginemos que aquí en este sitio [el parque a la vuelta de su casa en San Miguel] quisieran hacer una movida en esta pared, ¿no? O sea, tú vas y tocas puerta por puerta, ¿cómo sabes a quién exactamente? O sea, lo que pasa es que como esto se maneja en la calle, es con la gente del barrio, y tú sabes que, por ejemplo, este es un distrito que esto no se podría llamar un barrio como tal, sino que es una urbanización, ¿no? En una urbanización no hay gente que esté así, haciendo ahora acá la esquina, por ejemplo, ¿no? Pero en los barrios sí, hermano. En los barrios siempre va a haber alguien que sea el batutero del barrio, o el que la gente lo toma como un referente de que él es el que manda una vaina así, ¿no? Y con esa persona es a la que nosotros conversamos” (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

En la distinción que BR1 traza entre *barrio* y *urbanización* no hay una simple diferencia urbanística o de nomenclatura, sino una lectura social, afectiva y política de la experiencia vivida del espacio (Lefebvre, 2013, p. 149). Él no niega que en una urbanización viva gente; lo que señala es que “no hay gente que esté así, haciendo hora en la esquina”. Esta frase, aparentemente sencilla, revela mucho: en ese entorno no hay presencia callejera visible y, en consecuencia, tampoco referentes comunitarios fácilmente identificables. Se trata, por tanto, de algo más que espacios funcionales para absorber excedentes de capital y trabajo, como plantea David Harvey (2013, p. 72); son territorios donde se fragmentan los lazos sociales y se debilita la vida colectiva, precisamente porque el espacio público pierde su carácter relacional y se convierte en superficie neutralizada, sin apropiación ni comunidad.

Por contraste, en el barrio, la calle sí es un espacio de relación, de vigilancia mutua, de encuentro y también de poder. Es ahí donde se reconoce “*al que manda*”, al “*batutero*”, no porque tenga un título, sino porque está, se muestra, se respeta. En este sentido, sus palabras tienen sinergia con Mendez (1995) al referirse que el barrio no es solo un espacio geográfico sino un entramado de relaciones sociales, en este caso informales, donde la

identidad colectiva está marcada por la visibilidad y la circulación del cuerpo en el espacio (Martins, 2015b). En las urbanizaciones, en cambio, la vida tiende a recluirse dentro de la casa, detrás de las rejas, o tras los portones eléctricos¹³⁸.

La diferencia clave radica en que en el barrio hay una estructura de poder territorial desde abajo, visible y tangible. Esto permite que colectivos como *Intelectos de Calle* puedan negociar directamente con personas que tienen legitimidad real, no burocrática. Ellos no tienen que pedir permisos en oficinas a la municipalidad, sino conversar con quienes *de verdad* tienen el control del territorio¹³⁹. En cambio, en una urbanización, los interlocutores no están a la vista. No hay una “esquina” desde la cual leer la dinámica barrial. Cualquier intervención debería pasar por canales institucionales —como juntas de propietarios, municipios o asociaciones vecinales—, lo que para *Intelectos de Calle* rompe con su lógica directa, horizontal, y de confianza construida en la calle.

Por eso es que sus eventos y activaciones culturales se dan en barrios y no en urbanizaciones. No es solo porque ahí haya más necesidades, sino porque la lógica barrial permite activar algo que en la urbanización está apagado o fragmentado: el encuentro espontáneo, la presencia compartida, el gesto visible. Cuando BR1 dice que “en los barrios siempre va a haber alguien que manda”, no lo dice con tono de denuncia, sino de reconocimiento. Lo que señala es que en esos lugares aún hay redes orgánicas de poder social, que —aunque no estén formalizadas— son operativas, visibles y, en muchos casos, articulables al arte y la cultura.

La segunda dimensión clave es que la figura dominante del barrio no es necesariamente pasiva, ni actúa solo como barrera que debe ser convencida. Este fragmento muestra cómo esa persona toma iniciativa, se vuelve agente activo de la movida, e incluso extiende la invitación a nuevos espacios:

Pero, por ejemplo, en este que hemos hecho en Sucre con Giribaldi, ellos vieron lo que hicimos nosotros en, ¿cómo se llama? En Giribaldi también, pero fue con Italia. Claro. En el

¹³⁸ Como señala la psicóloga social, publicista y directora de Consumer Truth, Cristina Quiñones, las urbanizaciones y condominios, lejos de promover una convivencia con sentido humano, responden a una lógica de aislamiento: prescinden de lo público y se concentran en lo privado. En una sociedad contemporánea marcada por la inseguridad, las personas tienden a buscar —o incluso a producir— espacios donde puedan aislarse y mirarse únicamente a sí mismas, reproduciendo un repliegue individualista que también ha sido analizado por Cuevas (2021, p. 14). Frente a esta forma de “tugurización”, en ciertas zonas de Lima se busca desnaturalizar el sentido tradicional del barrio, dando lugar a procesos de “barrificación” que funcionan como una forma adicional de gentrificación que se explicará más adelante (Quiñones, 2019, pp. 174–176).

¹³⁹ Es también interesante mencionar la observación de Br1 con respecto que si bien La Municipalidad se presenta como ese Otro Institucional sin rostro y abstracto, las personas que trabajan en la municipalidad, como es el caso de los serenos, son “la misma gente del barrio”.

barrio de “Los Cachorros”. Ellos vieron lo que hicimos ahí, vieron que pintamos, que el barrio quedó piola, y ellos mismos se acercaron a Bodhy y le dijeron, pues, ¿no? Bueno, ¿por qué no vienes y haces uno acá, que nosotros te conseguimos la pared? Todo piola. Y eso ha sido a raíz de que, por ejemplo, nosotros hemos hecho en el barrio de Bodhy, a la vuelta también, los hemos hecho Matute y todo, y se va voceando, pues, ¿no? Y la gente dice, oh, sí, que esta batería hace estos eventos que te pintan, que vienen todos, ellos mismos lo hacen, que bacán, y todo. Y a raíz de eso ha sido que la misma gente nos dice, oh, sí, que tenemos este muro acá, mira que acá pueden pintar, venga nomás, que nosotros hablamos con toda la gente del barrio, y todo bien (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Lo más potente del fragmento es que invierte una lógica común en los proyectos culturales (Martins, 2015a; Kogan *et al.*, 2020): ya no es el colectivo el que busca dónde intervenir, sino el barrio el que también llama, el que también invita, el que desea ser “apropiado”. Esto rompe por completo con la figura del “beneficiario pasivo” y muestra a los referentes barriales como agentes activos, con voz, con decisión y con deseo de transformación. BR1 lo deja claro cuando cuenta que después de una intervención en una zona, los vecinos de otra manzana se acercaron por su cuenta a decir: *“¿por qué no vienen y hacen uno acá? Nosotros conseguimos el muro.”* Aquí ya no se trata solo de que el barrio acepte una intervención, sino que la solicita, la gestiona y se apropia de ella.

Lo interesante es que estas invitaciones no vienen de cualquier persona, sino precisamente de aquellos que “mandan” en el barrio, los que son respetados o temidos, los que tienen legitimidad callejera. Es decir, los mismos que en otros contextos podrían ser vistos como una barrera para la acción social, aquí son aliados fundamentales. Lejos de obstaculizar, son quienes facilitan el acceso, la logística y el flujo con la comunidad. Ponen la pared, conectan con los vecinos, ofrecen respaldo. Pero más aún: le dan continuidad al trabajo de *Intelectos de Calle*, lo reproducen, lo recomiendan. Es decir, no solo autorizan, sino que *actúan* como mediadores culturales dentro del tejido barrial.

Otro aspecto que me pareció interesante fue cómo respondió BR1 ante mi pregunta sobre esta gente que domina.

Miguel: Cuando tú vas a hablar con la gente del barrio, que es la gente más picante, es la gente más respetada, ¿no? Sabemos que muchas veces en este tipo de cosas hay, digamos, violencia de por medio, ¿no? ¿Tú no crees que eso es un poco contradictorio con la filosofía de *Intelectos de Calle*?

BR1: Lo que pasa, mano, es que esta gente es así porque no ha tenido una opción de poder hacer otra. ¿Entiendes? Y ellos también tienen familia, conocidos, tienen todo. Y obviamente quien está dentro de esto no quiere que su familia continúe ese círculo vicioso, pues, ¿no? Ellos más bien se encargan de que cambie o quieren deslumbrar dándole todo a sus hijos,

tratando de tapar el sol con un dedo, ¿no? Cosa que no pueden hacer. Por eso es que nosotros vamos con esta gente, ¿por qué? Porque ellos, por el mismo hecho de que la gente los respeta o así, o le temen, a veces ellos mueven a la gente, ¿no? De una forma u otra. Y de esta forma nosotros como que a ellos, por medio de él, llegamos a la gente que queremos llegar, ¿por qué? Porque él tiene también ese objetivo. O sea, él no quiere que todo su alrededor continúe con lo mismo, pues. O sea, lo digo en su entorno más cercano, ¿no? Digámoslo, hijos, sobrinos y todo esto. Y ellos se encargan como que, oh, bueno, es lo que yo he podido ver, pues, ¿no? Claro. Que ellos se encargan como que de tratar de alejarlos a ellos, pues, ¿no? De esta forma nosotros le damos como que otra herramienta, pues, ¿no? Como, oh, mira, tú quieres hacer esto y nosotros tenemos esto. Ayúdanos a llegar a esta gente. Y ellos, ya, bacán. Y nos apoyan hasta nos dan la plata, comida, como pudiste ver ese día. A la gente que está jodiendo por ahí los botan. Y la misma gente ya como que no dice nada, ¿por qué? Porque sabe que, ah, no, ellos están con esta gente, no podemos hacer nada. También hay que apoyarlos mejor. Porque si estamos en contra de ellos, vamos a estar en contra de esta gente que yo no quiero, ¿no? Así que mejor los apoyamos. Porque están haciendo algo bueno también. Y de esta forma como que nos complementamos, pues, ¿no? Ayudamos en el conjunto, creo, con ellos. Claro, una con otra igualmente (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Estas referencias presentan lo que llama Sherry Ortner (2016, p. 176) agencia de los proyectos¹⁴⁰ que tiene un componente simbólico muy fuerte: significa que estos referentes no se identifican con el rol de enemigos del cambio, sino que se ven a sí mismos como actores capaces de canalizarlo. Estas personas, lejos de actuar únicamente desde una lógica de dominación/resistencia, proyectan acciones fundadas en ideales y valores comunitarios, como evitar que las nuevas generaciones repitan los mismos ciclos de exclusión. BR1 lo explica así: *“ellos no quieren que sus hijos vivan lo mismo que ellos vivieron”*. Esa grieta, esa contradicción entre lo que son y lo que desean, es el punto de entrada del arte comunitario que propone el colectivo.

Lo que ocurre en estas dinámicas no es solamente una negociación de favores. Es una especie de mutua legitimación: los miembros de *Intelectos de Calle* ganan acceso y protección, mientras que el referente barrial gana visibilidad positiva, respeto por algo diferente, y una forma de proyectarse a futuro no solo como vigilante del barrio, sino como anfitrión cultural. Esta figura del “anfitrión”, tan inesperada en contextos estigmatizados, le da a estos líderes un rol simbólico de transformación. De custodios del territorio pasan a ser curadores de la experiencia barrial.

¹⁴⁰ figuras barriales que, pese a su vinculación con estructuras informales de poder, no solo permiten la intervención del colectivo, sino que la impulsan activamente.

Y eso no es menor. Porque lo que ocurre entonces es que la activación cultural no solo transforma paredes o esquinas, sino que comienza a transformar las propias jerarquías del barrio. Alguien que antes solo controlaba, ahora también invita. Alguien que antes solo era temido, ahora también es escuchado por hacer posible algo bello. Este cambio no necesita discursos políticos para ser político: es acción territorial profundamente transformadora, construida con respeto, escucha y conocimiento del terreno.

Esto ocurre, como señala Ortner (2016, p. 165), en *la vida cultural en los márgenes del poder*, donde aún sin privilegios institucionales, se producen decisiones, alianzas, y actos de creación colectiva que cambian algo, aunque sea pequeño. La invitación que estos referentes hacen a los miembros de *Intelectos de Calle* —desde su lugar de legitimidad territorial— es una muestra de que incluso en condiciones estructurales adversas, hay espacio para imaginar, decidir y actuar desde los márgenes.

Estos fragmentos revelan un tipo de organización social que escapa a los modelos tradicionales de gestión cultural. Aquí no hay instituciones ni permisos municipales; hay vínculos, respeto, calle y memoria. La diferencia entre barrio y urbanización no es solo espacial, sino relacional: en el barrio, se puede hablar “con quien está en la esquina”; en la urbanización, hay que enviar un correo a la junta de vecinos. Y en esa diferencia, *Intelectos de Calle* construye su camino, sin permiso formal, pero con legitimidad barrial.

2.3.3. POBREZA LATENTE: O HACES PLATA O ESTAS EN NADA

Ninguno de los entrevistados utiliza la palabra “pobreza” como categoría explícita. Pero la forma en que describen sus barrios la hacen presente en cada borde de la conversación: ya sea cuando hablan de la necesidad de “carrear para pagar el sonido”, de que el DJ no siempre puede cobrar, o de que la única presentación remunerada que han tenido fue en Wanka Tatto. Es una pobreza estructural, no de individuos fallidos, sino de entornos donde las instituciones no llegan, las oportunidades no circulan, y el margen es norma. La pobreza no se describe en cifras, sino en formas de vida: calles sin iluminación, zonas “rojas”, vecinos desconfiados, vigilancia vecinal no oficial, jerarquías implícitas.

Rokita: Pero en esa casa nos dividimos los pagos entre los tres: Yo Y mis dos hermanas. Mi mamá no paga nada. Y lo que pasa es que en ese tiempo yo pagaba el Internet. Digo, yo voy a pagar el Internet Tú pagas esto y tú pagas el otro. Y lo que se pueda damos todo.

Miguel: ¿Tus hermanas sí chambean?

Rokita: Sí, mis hermanas sí chambean Pero luego me comenzaba a atrasar. Y a veces ellas me prestaban. Y yo tenía que buscármela. A veces me demoraba en pagarles. Pero sí les pagaba. Pero luego, ya, cuando me enfoqué de otra manera en el carreo, ya se empezaron a

dar cuenta que todo lo que pagaba era con el carreo. Y hasta el día de hoy no dicen nada porque estoy cumpliendo. Cumpro con todos mis pagos. Con el seguro de mi vieja, por ejemplo. También le pagamos un seguro a mi mamá

Miguel: Se puede saber ¿de qué trabajan tus hermanas?

Rokita: Sí, mis hermanas son de ese tipo de atención al cliente. Mi hermana trabaja en el call center Y mi otra hermana chamea de secretaria, también es profesora de educación inicial. Le gusta así, educar al niño.

(...)

Rokita: yo también quisiera tener mi propio estudio, pues, hermano. Porque cuando te grabas solo, es distinto a ir a grabarte con alguien, hermano. Claro. Entonces, dije, ya, pues, vamos a empezar así. ¿Qué es lo primordial? Ya, quiero tener mi estudio, pero ¿qué es lo primordial ante todo? Obviamente, la luz, pues, hermano. Entonces, ¿qué hice con mi hermana? ¿qué le dije a mi hermana? Ya, vamos a hacer algo. Yo pago la luz, y tú pagas el internet. No, pero la luz es tanto. Ya, no te preocupes, sea lo que sea, yo pago la luz, le digo. A veces la luz viene como dos ferros, 180, 170, dos ferros, 180. Así, están en ese valor. Y ya, pues, hermano. Y le cambié, hermano, hace como un año. Sí, hace como un año que le cambié ese pago. Y este... y ya, pues, hermano. O sea, ya utilicen la luz que quieran, ¿no? Porque sé que si yo, imagínate, yo tengo mi estudio, y mi hermana va a pagar la luz. Puede existir un problema de que, oye, mira, mira, por tu cosa, mira cuánto está viniendo de luz. Y yo quiero evitar eso. Entonces, yo pago la luz, hermano. Si quieres, deja prendida la TV, deja prendida lo que quieras. Al final, yo lo voy a pagar. Obviamente, no es el punto.

(Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Rokita, por ejemplo, quien vive con su madre y hermanas, desde joven ha asumido gastos del hogar como el pago de la luz. No lo dice desde el drama, sino desde una normalización de la autogestión. Trabajó en tiendas como Sodimac o Oeschle, pero encontró en el arte callejero un lugar de sentido. Sin embargo, su forma de sostener su práctica artística no depende de becas o fondos: *“carreo casi todos los días, eso me permite pagar mis cosas y seguir haciendo lo que quiero”*. Es decir, su acceso al arte depende de su resistencia diaria al sistema económico del cual decidió excluirse. Como dice Vich (2010) esta exclusión es producto de una relación tensa con la modernidad y que no se trata solamente de discutir sus consecuencias económicas que, aunque urgentes, no son las únicas.

Antes había más robos también. Ahora como que ha bajado. Y ya poco a poco como que uno va creciendo y ya se va adaptando también, ¿no? Poco a poco. Y ya tienes que aprender a formar carácter también, ¿no? Y ya, bacán ahí. Mi barrio es un picante, hay gente, hay gente que yo la manyo, soy conocido. Pero la mayoría son doble cara. Porque gente doble cara no es de fiar. Ajá. Y ya, pues normal, no es que... No es que lo estile, pero no tiene nada que aportarle también. (Sangre Sucia, Entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

Para Sangre Sucia, su barrio en San Martín de Porres no se define tanto por lo que tiene o no tiene, sino por cómo se vive entre otros bajo una atmósfera constante de desconfianza y dureza. *“Mi barrio es picante, hay gente que yo la manyo, soy conocido. Pero la mayoría son doble cara”*, dice. Y no lo plantea como una queja aislada, sino como una condición del entorno: un lugar donde uno debe “formar carácter”, donde “antes había más robos”, y donde adaptarse implica aprender a leer los gestos, las intenciones, y protegerse emocionalmente. En este sentido, la pobreza no aparece como la falta de recursos materiales, sino como un clima relacional precario (Uccelli & García Llorens, 2016), donde la confianza es un lujo, y las redes comunitarias están debilitadas. Es una pobreza afectiva, nacida de la descomposición de los lazos barriales por la violencia estructural y la exclusión.

Entonces, puta, si yo te quiero describir mi barrio, te diría, mi barrio es un corito sano, porque mi barrio es picante hermano, mi barrio es picante, yo lo admito, todo el mundo siempre que me pregunta, hermano tu donde eres, de la victoria, de que barrio, de Sáenz Peña, ah picante, porque si mi barrio es picante hermano, hasta el día de hoy, ya no vas a encontrar a nadie, vas a pasar y siempre lo vas a ver vacío, no como antes (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025).

En la entrevista de Lantern77, la pobreza no se presenta como una falta explícita de recursos económicos, sino como una pérdida simbólica del tejido barrial. Su manera de describir Sáenz Peña —un barrio que conoce desde niño y al que se refiere como propio— da cuenta de un territorio donde el vínculo comunitario se ha ido debilitando. Lo que resalta no es el peligro, la violencia ni la carencia material, sino la desaparición progresiva de los espacios de encuentro. Dice con melancolía que *“ya no es como antes”*, sugiriendo que algo que antes era cotidiano, vibrante y común, hoy parece extinguirse. La pobreza aquí se manifiesta como apagamiento de lo colectivo, como erosión de la vida compartida en el barrio. Esta forma de exclusión es menos ruidosa pero igualmente dura: no hay represión, pero tampoco estímulo; no hay ataque, pero sí olvido.

No ves que acá en el barrio o haces plata o estás sin nada prácticamente, pues, ¿no? Claro (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Finalmente, BR1 articula la experiencia de la pobreza de forma compleja y directa. Dice que en el barrio *“o haces plata o estás sin nada”*, pero al mismo tiempo reconoce que esa lógica no lo define: la resiste desde el arte. Cuenta que han tenido que vender panes con pollo o queques en el micro para financiar sus movidas. También relata que la municipalidad no solo los ignora, sino que borra lo que hacen para pintar propaganda del alcalde, lo cual es una forma de violencia institucional. Ante eso, responde con más organización: ahora, cada

barrio que visitan deja una pinta con el nombre del grupo y del lugar, para que la memoria no pueda ser borrada tan fácil.

Esta forma de vivir la pobreza —sin nombrarla, pero enfrentándola— genera un tipo de política que no pasa por el voto o el partido, sino por el acto. Es una política *del gesto*: cocinar algo para vender, compartir el micro, mover sillas para montar un escenario, pedir luz a una vecina, improvisar con lo que hay. Como veremos más adelante, sus prácticas no buscan resolver la pobreza, sino desobedecerla, saltarla por los bordes, demostrar que hay formas de existencia más dignas desde lo que se tiene y no desde lo que falta. Por eso, cuando un niño carrero les da una moneda en el micro, y ellos le regalan un sticker de *Intelectos de Calle*, eso no es un intercambio económico. Es un pacto silencioso entre márgenes, un reconocimiento entre iguales: “yo sé lo que es esto, y sé que tú también lo sabes”.

Estos jóvenes no idealizan su entorno, pero tampoco lo abandonan. Reconocen sus violencias, sus códigos, sus límites. Saben que el barrio puede ser hostil, desigual, exigente. Pero en lugar de escapar, eligen habitarlo de otra manera. Lo transforman con lo que tienen a mano: pintura, parlantes, panes, stickers, y sobre todo, presencia. Pintan un muro donde no hay espacio para soñar, pero también dibujan una forma de vivir juntos sin necesidad de pedir permiso.

Y lo hacen desde fuera de la clásica dicotomía entre mercado y Estado (Uccelli & García Llorens, 2016, p. 287). No dependen del aparato estatal, que los ha ignorado, les ha borrado murales, o les ha hecho promesas vacías. Pero tampoco caen en la lógica del emprendimiento individual o el “sálvate tú” del mercado. No monetizan su arte como fin último, ni lo convierten en producto. Su camino no es pedirle más al Estado ni insertarse mejor en el mercado: es organizar otra forma de comunidad desde abajo. No trabajan por contratos ni por subvenciones, sino por vínculos. No se mueven por interés ni por rédito, sino por respeto mutuo y deseo de transformación.

Así, desde los márgenes, los integrantes de *Intelectos de Calle* proponen una tercera vía: una forma de hacer política sin llamarla así, de cuidar sin institucionalizar, de enseñar sin manual, de transformar sin presupuesto. Una pre-política¹⁴¹. Y todo eso, desde la humildad de lo mínimo: un micrófono abierto, una pared pintada, una moneda en el micro. Esa es su forma de disputar el barrio. No con discursos. Con acción. Con calle. Con arte.

¹⁴¹ Fernandez (2005, p. 137) reconoce la dimensión pre-política para acentuar, en algunos casos, la dimensión ética de los movimientos y subraya que sus preocupaciones y objetivos no son todavía políticos en el sentido riguroso; o, en otros casos, a la prioridad que le dan los movimientos a lo social.

2.4. “SANGRE EN LOS BARRIOS”

Una vez realizada la etapa de entrevistas, el panorama sobre los orígenes de *ZenseisWise* e *Intelectos de Calle* comenzó a dibujarse con nitidez. A primera vista podrían parecer lo mismo: ambos surgidos del barrio, ambos formados por los mismos jóvenes con las mismas experiencias callejeras, ambos usando el *Hip Hop* como forma de expresión y acción. Sin embargo, escucharlos hablar —no solo de sus canciones, sino de sus estrategias, sus modos de organizarse, sus preocupaciones— permite trazar una diferencia fundamental entre uno y otro. Lo que los distingue no es tanto el estilo musical, sino la forma en que se relacionan con el espacio.

ZenseisWise representa el discurso espacial. Es un grupo orientado hacia la creación musical, las presentaciones en vivo y el desarrollo de una narrativa dirigida al público. Como plantean Kogan *et al.* (2020), el *rap* que emerge de estos espacios se configura como una herramienta de construcción identitaria: se rapea lo que se vive y se vive lo que se rapea. El barrio, entonces, no es solo el escenario desde donde se parte, sino una fuente constante de inspiración, conflicto y sentido. Como lo señaló Bhodydharma, fundador del grupo, en varias ocasiones: “uno no rapea lo que no ha visto”. El *rap* se vuelve crónica, memoria, archivo emocional. Por eso las canciones de *ZenseisWise* están marcadas por relatos que hablan de lo cotidiano, lo marginal, lo aspiracional. La música funciona como una especie de espejo, pero también como una carta enviada al mundo: “esto somos, esto vivimos, esto queremos decir”.

Intelectos de Calle, en cambio, va más allá del discurso: toma el espacio. Y lo toma no en el sentido de apropiarse simbólicamente de él, sino en el sentido más literal y práctico de reclamarlo. Se podría decir que este colectivo opera dentro de lo que llamo el *espacio reclamado*: espacios urbanos que han sido abandonados, descuidados o invisibilizados por el Estado, y que son recuperados desde abajo mediante prácticas autogestionarias y colaborativas (Jones, 2016). Las actividades barriales que realizan —murales, eventos, talleres, conciertos callejeros— no son solo actividades culturales: son actos de resistencia territorial. El objetivo no es animar el barrio por unas horas, sino generar procesos de cambio simbólico y concreto: activar redes, dejar mensaje, visibilizar otros lenguajes, convocar alianzas.

“La diferencia es que ZenseiWise es netamente un grupo musical. En cambio, *Intelectos de Calle* es una organización, es una, como una organización barrial, de eventos.” (Sangre Sucia, Entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

Pienso que , como dice Sangre Sucia, la estructura interna también refleja esta diferencia: *ZenseisWise* opera como un grupo musical, mientras que *Intelectos de Calle* funciona como una organización con lógica comunitaria, donde las decisiones se toman colectivamente, los roles se distribuyen según el tipo de intervención, y la ejecución es muchas veces colaborativa con vecinos, aliados locales, incluso figuras barriales que no forman parte del *Hip Hop*. Rokita, por ejemplo, relató cómo un vecino mayor les prestó luz para un evento. BR1 explicó que a veces piden permiso a los que “dominan el barrio”, pero no para evitar conflictos, sino porque incluso ellos pueden convertirse en aliados para que el mensaje llegue más lejos.

ZenseisWise trabaja en la representación simbólica del barrio; *Intelectos de Calle* en su reconfiguración material. La práctica se vuelca en labores con los barrios donde viven (Uribe, 2014).

Ambas dimensiones son necesarias. No se trata de oponerlas, sino de entender que operan en registros distintos. Una crea sentido, la otra crea condición. Una narra, la otra transforma. Juntas, construyen una estrategia integral de apropiación del espacio desde el *Hip Hop* que combina voz, cuerpo, gesto y acción. Donde el mensaje no termina en la canción, sino que baja al suelo, se pega en la pared, se amplifica en un parlante prestado, se comparte en un flyer, se grita en un micro.

Es importante aclarar que los protagonistas de este trabajo no han sido los únicos integrantes de *Zenseiswise* ni de *Intelectos de Calle*. A lo largo del proceso de investigación, han surgido múltiples nombres de exintegrantes, algunos de los cuales fueron parte del grupo en sus etapas más tempranas, y otros que, aunque actualmente están distanciados, aún se reconocen como parte de *Zenseiswise*. Es el caso, por ejemplo, de Black Pflucker, quien se mudó a Nueva York en 2021, o de Manikari, quien sigue considerándose parte del grupo, aunque actualmente —como señala Bodhydharm— está en una especie de “vacaciones”. Esta relación no es contradictoria con la lógica interna del colectivo, sino que más bien la confirma. Como lo expresó Bodhydharm en una de nuestras conversaciones: “*Todos en sí, los que han estado en Zenseiswise, son Zenseiswise. Yo no soy el que los encadena. Ellos son libres de coger, han escogido su camino*”. Desde esta perspectiva, la pertenencia no se define por la presencia constante, sino por un lazo más amplio, simbólico y afectivo.

Esta concepción desafía las nociones tradicionales de organización y militancia, y plantea una alternativa basada en lo afectivo, lo territorial y lo simbólico. Es, en palabras de Forman (2002, p. 28), una forma de “grupos de pares”, donde lo que une no es la norma, sino el

gesto, la experiencia, la afinidad electiva. En este tipo de configuraciones, el sentido de pertenencia no se agota en el presente, sino que se construye en el tiempo, con idas y venidas, rupturas y regresos.

La información sobre los miembros, tanto actuales como pasados, y los periodos aproximados de actividad dentro de cada grupo, se encuentra sistematizada en la Tabla N°1.

Tabla N°1

Línea de tiempo de los integrantes de Zenseiswise/Intelectos de Calle

Integrantes	Años							
	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024	2025
Bodhydarma								
Black Pflvcker								
Jagger								
Briceño								
Lilzpain								
DRC								
Manikari								
Ecptiko								
Lantern77								
Cabisa								
Sangre Sucia								
Rokita								
BR1								

----- Formación de Zenseiswise
 ————— Formación de Intelectos de Calle

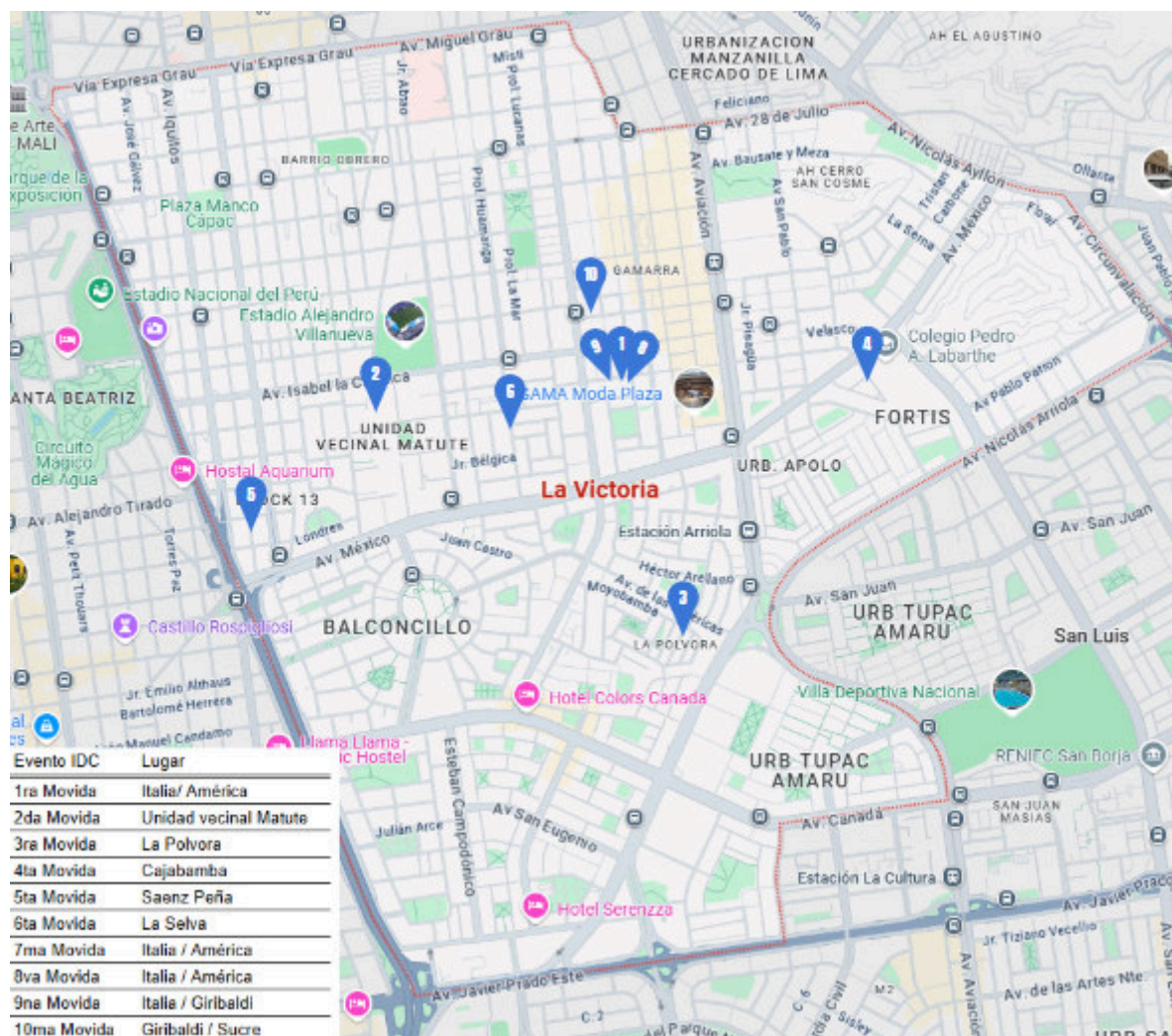
Nota: Elaboración propia en base a las observaciones y entrevistas. El caso del miembro Manikari es un caso particular, puesto que se considera un integrante pero no he podido observar una presencia tan significativa como con otros integrantes.

Asimismo, he elaborado la Figura N°5, que presenta un seguimiento detallado de los espacios donde se han llevado a cabo las actividades impulsadas por los miembros de *Intelectos de Calle* desde su formación. Esta tabla se complementa con un mapa cartográfico, el cual permite visualizar de forma clara y concreta la apropiación territorial que el colectivo ha realizado a lo largo del tiempo. Al observar esta representación espacial, se evidencia una marcada concentración de intervenciones en la franja central del distrito, lo que sugiere una lógica de ocupación no aleatoria, sino profundamente vinculada a las dinámicas sociales y afectivas del entorno. Como se analizará en profundidad en el capítulo 4, esta distribución territorial responde en gran medida a las redes de relación que el grupo ha tejido con vecinos, líderes barriales, figuras de referencia y otros actores del territorio.

Estas redes no solo posibilitan el acceso a los espacios, sino que condicionan y direccionan la forma en que el colectivo decide intervenir el distrito.

Figura N°5

Mapa cartográfico de actividades de los eventos de Intelectos de Calle



Nota: Elaboración propia en base a las observaciones y entrevistas

Considero que este tipo de prácticas permiten replantear la crítica de Greene (2017) sobre la incapacidad transformadora del signo en el discurso, especialmente cuando se refiere de forma despectiva a las llamadas “pajas semióticas”. Los integrantes de *Intelectos de Calle* —a diferencia de las formas de producción simbólica vacías o autorreferenciales— encarna una forma de intervención en la que la palabra no flota en el vacío: la palabra es acción, es organización, es presencia en el territorio. Retomando lo que plantea Martín-Barbero (1978), no se trata de bajar las ideas a la “tierra de las cosas”, sino de reconocer que esas ideas ya nacen desde esa tierra, ya están atravesadas por el barro, la calle, la esquina, la sobrevivencia. En este sentido, el *Hip Hop* que practica este colectivo se convierte en un signo material, transformador, immanente, que opera tanto en el plano discursivo como en el

práctico, promoviendo una coherencia entre pensamiento, palabra y acción (Silva, 2016). No es arte para decir: es arte para hacer.

Por último, me gustaría cerrar este capítulo con la transcripción de algunos fragmentos de la letra de la canción *Sangre en los barrios*, la cual considero una expresión especialmente significativa del enfoque que he desarrollado a lo largo del capítulo. Esta canción no solo condensa el carácter transversal y abstractivo del signo en el *Hip Hop*, sino que lo activa desde su anclaje territorial concreto. La pieza inicia con varios fragmentos de voz en off extraídos de un noticiero que informa sobre muertes violentas ocurridas en La Victoria, marcando así un cruce directo entre lo mediático, lo urbano y lo poético. Esta elección no es casual: representa el modo en que las canciones nacen de una realidad vivida, pero no se quedan en la denuncia simbólica. Por el contrario, *Sangre en los barrios* es ejemplo de cómo todo empieza en la lírica, pero se proyecta hacia las acciones, hacia las *movidas* que los miembros de *Intelectos de Calle* impulsa en los espacios barriales, generando un proceso de retroalimentación constante entre discurso, práctica y transformación. En ese sentido, incluir esta letra no solo es un gesto de cierre, sino una forma de volver al origen: la palabra como chispa, pero también como fuego que enciende el hacer.

(Lantern 77)

La Calle está que pica. Muere el sano, muere el serio
Hace dos semanas vi madres llorando en cementerio
Vi sangre derramada y recordé a mi neto, el fergo
Para matar es fuego como en Roma es coliseo
La pepa, adrenalina lo mantienen con Morfeo
Dos opciones en tu línea: o mueres o eres un reo

(Bodhydharma)

No escogimos nosotros esta vida
vida loca lleno de adrenalina
vigila (...) se escuchó
por cada esquina,
otro muerto se quita.

(Sangre Sucia)

Un punto céntrico en medio de tanta oscuridad
buscando luces que me puedan dar más claridad
no abandono el suelo donde me enterrarán
no se puede mirar atrás, al lugar a donde vas.

(BR1)

Y artos están de no tener na'
no hay ni pa comer hay que salirlo a buscar
se encuentran un metal
se convierte en animal
en la jungla de cemento y si te tiene que matar

(Rokita)

Cuántas madres, llorando por sus hijos
si no están perdidos están en los nichos
por pura mierda, por puro capricho
no valoran nada y les apesta por lo visto

CAPÍTULO 03:

“DEL ESPACIOS AL SPOT”: LOS ESPACIOS PÚBLICOS TOMADOS POR EL COLECTIVO

En este capítulo, nos proponemos identificar los distintos espacios que ocupan los miembros de *Intelectos de Calle* y sus características. Para ello, se introduce una categorización que distingue los entornos por los que circulan los integrantes del colectivo *Intelectos de Calle*, acompañada de un análisis sobre su importancia y uso dentro de la dinámica urbana.

Esta categorización se basa en el desarrollo del trabajo de campo y el acompañamiento etnográfico detallado en el primer capítulo, por lo que es el más extenso del presente trabajo. Además, para complementar esta investigación con una perspectiva digital, se llevó a cabo una revisión de distintos grupos en redes sociales, en particular las páginas de Instagram del colectivo. A partir de esta etnografía desde lo digital (Restrepo, 2022), se identificó que la producción y circulación de *flyers* desempeña un papel clave en la activación de interacciones dentro de la comunidad¹⁴². A partir de la combinación entre trabajo de campo, observación directa y análisis digital, se han identificado cuatro tipos de espacios que estructuran la experiencia del colectivo: la calle, las discotecas, las ferias y el transporte público¹⁴³. Estos entornos no solo funcionan como escenarios de interacción cotidiana, sino que también actúan como territorios simbólicos donde las prácticas del *Hip Hop* adquieren significados particulares.

Estos entornos no solo son escenarios de interacción cotidiana, sino territorios simbólicos donde las prácticas del *Hip Hop* adquieren significados únicos¹⁴⁴. Más allá de su funcionalidad práctica, estos espacios permiten al colectivo redefinir su identidad, construir redes de interacción y proyectar su presencia en la dinámica urbana.

¹⁴² Estos *flyers* no solo cumplen una función informativa sobre eventos y actividades, sino que también generan reacciones y refuerzan las redes de participación, convirtiéndose en uno de los contenidos más eficaces para dinamizar la presencia del colectivo en el espacio digital.

¹⁴³ Cabe también recalcar que la naturaleza de los espacios a los que hago referencia en este capítulo, y en la investigación en su totalidad, es en relación a los espacios públicos que se definieron en el apartado conceptual, motivo por el cual los espacios privados de cada miembro como podrían ser los estudios caseros, habitaciones o espacios de trabajo quedan fuera de esta investigación.

¹⁴⁴ En este apartado, se busca aplicar el concepto de 'descripción densa' definido por Clifford Geertz (2003), con el objetivo de abordar la mayor cantidad de detalles específicos posibles en relación con la descripción del lugar donde se desarrollan los hechos. Este enfoque permite capturar no solo las características físicas del espacio, sino también los significados culturales implícitos en su configuración.

3.1. LOS TIPOS DE ESPACIOS

3.1.1. LA CALLE: LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DE UN BARRIO PARA EL BARRIO

El primer grupo es la calle, representada por barrios, intersecciones, avenidas y otros espacios urbanos. Esta categoría se relaciona con los *no-lugares* de Augé (2000), espacios transitorios sin identidad ni relaciones sociales profundas. A su vez, ciertas características coinciden con *El Barrio* descrito por Bourgois (2015) en su estudio sobre Harlem y con *la esquina* de Poblete (2012) o *Cornerville* de Whyte (2015), resaltando la particularidad de estas unidades urbanas. Barthes (2021) también enfatiza que la ciudad no es un conjunto de elementos aislados, sino una red de significación que estructura el tejido urbano (p. 341).

En el contexto peruano, esta descripción coincide con lo que Vich (2010, p. 106) observa sobre las plazas públicas, espacios donde se construyen distintas enunciaciones y conocimientos. *Intelectos de Calle* comparte esta característica al convertir la calle en un espacio de expresión y reflexión colectiva. Sin embargo, a diferencia de Vich, quien señala que las plazas no niegan completamente el discurso institucional, este colectivo asume una postura abiertamente antagonista frente a narrativas oficiales, como las de las municipalidades¹⁴⁵. Así, la calle se convierte no solo en un lugar de interacción, sino en un espacio de resistencia activa.

Mi relación con *Intelectos de Calle* comenzó desde la primera vez que fui a un evento suyo. Más allá de que su nombre ya refleja la importancia de esta categoría, la *movida* es crucial para conectar con el entorno. Mi primer acercamiento ocurrió en una de sus movidas en La Selva, La Victoria, a la que fui invitado por Cabisa, uno de sus integrantes. Este evento marcó el inicio de mi observación sobre cómo la calle se vuelve un espacio vital para ellos.

Al llegar a La Selva, experimenté una mezcla de temor y expectativa, una sensación común en la labor etnográfica (Restrepo, 2022). Sin embargo, la inquietud inicial dio paso a la fascinación: la calle, en toda su crudeza y autenticidad, emergió como un escenario de expresión cultural y revitalización comunitaria.

¹⁴⁵ El desarrollo de las prácticas antagonistas contra los discursos oficiales será tratado en el siguiente capítulo, donde se explorará cómo *Intelectos de Calle* articula sus estrategias y prácticas de apropiación del espacio.

Mi travesía comenzó temprano, ya que el *flyer* del evento anunciaba que las actividades iniciarían al mediodía¹⁴⁶. En la imagen N°3 se puede ver el diseño de esta convocatoria difundida en redes sociales, que guiaba a los asistentes al lugar de encuentro. Tras buscar la ruta adecuada, encontré un transporte que me llevó a La Victoria, llegando a la una de la tarde sin certeza del punto exacto de llegada. Cruzar la Vía Expresa y adentrarme en el barrio fue el primer reto de una jornada llena de incertidumbre. Mientras avanzaba por la avenida México hacia Isabel La Católica, el desconocimiento y la vigilancia constante me acompañaban. Evitar caer en sociocentrismo era crucial, pues transitaba por un distrito con su propia dinámica y desafíos.

Imagen N°3

Flyer de la movida de Intelectos de Calle



Nota: Imagen recuperada del IG de Intelectos de Calle (@IntelectosdeCalle)

Mientras me dirigía al punto indicado en el *flyer*, noté que la dirección exacta no era correcta. Sin embargo, al llegar y no encontrar nada, un guía inesperado apareció: un *beat* de *Hip Hop* que resonaba en el espacio. Tal como señalan Attali (1995) y Bieletto-Bueno (2023), el sonido actuó como un índice, guiándome hasta la movida de *Intelectos de Calle*.

Al llegar, dos aspectos captaron mi atención. Primero, la gran cantidad de personas pintando *graffitis* y murales en las esquinas, algunos sobre andamios y otros a nivel del suelo. Segundo, la presencia de niños, probablemente menores de diez años, aprendiendo *breakdance* con un profesor, como luego confirmé al revisar las redes del colectivo. Eran hijos de integrantes y vecinos, lo que evidenciaba el arraigo de la movida en la comunidad.

¹⁴⁶ Respecto a la puntualidad de los eventos, estos fluctúan dependiendo de la cantidad de niños, la asistencia de los educadores *Hip Hop* y la instalación del equipo de sonido. No hay puntualidad.

Mientras intentaba ubicar a Cabisa, quien estaba moviendo equipos y conectando cables, pregunté por él a un videógrafo conocido como *Lantern77*.

La necesidad de electricidad para alimentar el tablero del DJ, elemento central del evento, reflejaba la relación del colectivo con la comunidad. Ubicado frente a una pared sin acceso a energía eléctrica, la solución vino de un vecino que permitió usar la electricidad de su casa. Este gesto ilustra la filosofía de *Intelectos de Calle*: en lugar de buscar permisos institucionales, priorizan la conexión con el barrio y sus habitantes. Cabisa me explicó cómo el permiso de la comunidad primaba sobre el de las autoridades en sus intervenciones:

“Nosotros estábamos agarrando todo la pared del colegio [En otro evento]. Es adentro del barrio la pared del colegio. De eso no teníamos permisos, pero si tenemos el permiso de la vecindad, del grupo vecinal, de los vecinos del barrio” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

El apoyo barrial era una constante en estas movidas, como recuerda Bodhydharma al describir la solidaridad de los vecinos:

“La gente del mismo barrio. Hemos recibido bastante apoyo de la gente del pueblo del mismo barrio. Por ejemplo, en un barrio se llama Sáenz Peña (*Lantern77*: Es mi barrio) y toda esa cuadra de la batería, la gente las personas mayores nos han apoyado con agua, nos han brindado escaleras. en otro barrio nos han brindado botellas de agua, escoba, vasos con agua y así, cosas que... (BR1: En la Pólvora [Otro barrio donde hicieron otra movida] nos dieron todo mano; Rokita: Ah, la Pólvora nos dieron bajada [comida])... En la Pólvora, por ejemplo nos invitaron comida, nos apoyaron, bueno para la gente que estaba haciendo lo que es el graffiti. [...] Un apoyo total de ahí del barrio, porque verdaderamente ellos buscan también el cambio para ellos mismos y que se vea también el barrio diferente para que no vuelvan a seguir con lo mismo y que no sea un círculo vicioso ese ritmo sustancial que es la negligencia en los barrios” (Bodhydharma, conversación grupal, 24 de agosto del 2024)

Más allá de la intervención en el espacio urbano, *Intelectos de Calle* impulsaba un enfoque comunitario dirigido a los niños del barrio. Durante una entrevista, Cabisa me explicó el propósito detrás de estos talleres:

“Llevar a los niños, llevar el cambio de vida, y que puedan canalizar esa energía que les llega, porque muchas veces son hogares disfuncionales, son familias que tienen muy mala economía, y basados en esas cosas recurren a las drogas, al alcohol, a la prostitución, al robo. Todas esas cosas hacen que su ambiente carezca de infancia real, para ellos, claro. Toda esa energía, todas esas cosas que los niños acumulan, es bueno que las puedan canalizar en el arte, que puedan saber sobrellevar a la espalda y saber cómo soltarlo. Por eso es que se integraron los talleres de breakdance, los talleres de hip hop, los talleres de

graffiti, los talleres de boxeo, todas esas cositas para que los niños entiendan su camino.”
(Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

Estos talleres, dirigidos a niños entre seis y once años, tenían como participantes tanto a hijos de los miembros del colectivo como a niños del barrio donde se realizaban las movidas. Al vivir en zonas marginales, estos niños enfrentaban desafíos constantes en su entorno, y las actividades ofrecían una oportunidad de aprendizaje y transformación. *Intelectos de Calle* no solo organizaba los talleres, sino que también convocaba activamente a los vecinos, animándolos a traer a sus hijos. Esta interacción fortalecía la conexión con la comunidad y resignificaba el espacio como un punto de encuentro y aprendizaje, lo que se observa en la imagen N° 4, donde los niños participan activamente en uno de los talleres.

Imagen N°4

Taller de *Breakdance* de *B-Boy* Leandro Sintasoul.



Nota: Imagen recuperada del IG de Intelectos de Calle (@IntelectosdeCalle)

Revisando nuevamente el flyer, pude entender que en la mañana, horas antes de mi llegada a la movida, hubo ya una serie de talleres. No fui invitado a estos porque, como mencioné, estaban destinados principalmente a niños, pero tienen un gran valor etnográfico para el desarrollo de las movidas en La Victoria. En esta ocasión, los talleres incluyeron "Historia del *Hip Hop*" por Bodhydharma, "Graffiti para niños y adolescentes" por BR1, "Taller de dibujo" por Cabisa, y "Taller de breakdance" por B-Boy Leandro Sintasoul. Algo que llama fuertemente la atención es que, de los cuatro talleres, tres fueron dictados por miembros de *Intelectos de Calle*, mientras que el taller de *breakdance* fue presentado por alguien externo a la organización, ya que ninguno de los miembros lo practica abiertamente.

B-Boy Leandro Sintasoul, originario del barrio de Chorrillos, destaca como un *b-boy* que define su estilo de baile como natural, una expresión que refleja su conexión orgánica con el

Hip Hop. Según sus redes sociales, forma parte de Sintasoul Crew y Nadabrahma Collective Tribe, dos crews emblemáticas que representan con orgullo a su barrio y fortalecen la escena local del *breakdance*. Su impacto en el mundo del *Hip Hop* trasciende las fronteras locales, ya que ha sido un representante destacado en competencias internacionales como la Red Bull BC One 2015, donde participó en la final latinoamericana. Durante esta participación, se ganó el título de "Rompe maldiciones" al convertirse en el único peruano en llegar a los cuartos de final en una final latinoamericana hasta ese entonces. Además, su talento lo ha llevado a presentarse en escenarios de países como España, Italia y Alemania, consolidándose como una figura reconocida tanto en la escena local como en el ámbito global del *Hip Hop*.

Otro miembro fundamental de la movida, cuyo protagonismo trasciende las tornamesas para abarcar todas las presentaciones, tanto de los artistas invitados como de los participantes del micrófono libre, es DJ Nazhet. Ubicado estratégicamente en una esquina del escenario, desde donde tiene una visión completa de todo lo que ocurre durante el evento, Nazhet se asegura de que la música fluya de manera precisa y armoniosa, adaptándose a las necesidades de cada intérprete. Miembro destacado del crew *Awqapuma*, su habilidad técnica y versatilidad son evidentes en cada actuación que acompaña. Aunque DJ Nazhet no es parte de *Intelectos de Calle*, su compromiso con el proyecto es innegable, participando activamente en la gestión de los talleres y apoyando de forma continua las iniciativas autogestionadas que los miembros del colectivo llevan a cabo. Esta colaboración refleja una conexión profunda con el movimiento, consolidando su rol como un aliado clave en la construcción y fortalecimiento de la escena *Hip Hop*.

La continuidad de los talleres en las movidas de *Intelectos de Calle* no sigue una estructura rígida, sino que depende de la disponibilidad de los profesores. Mientras algunos repiten su participación, otros provienen de distintos colectivos o distritos, como Leandro Sintasoul, aportando diversidad de enfoques. Esta flexibilidad tiene ventajas y desventajas: por un lado, enriquece las actividades con nuevas perspectivas; por otro, la falta de una estructura fija puede ocasionar ausencias o retrasos, obligando a reajustar horarios y afectar la planificación del evento.

Durante una reunión grupal, Lantern77 reafirmó la visión que guía las movidas organizadas por *Intelectos de Calle*. Su objetivo es crear espacios familiares donde no solo los niños sean bienvenidos, sino también sus padres, hermanos y vecinos. Enfatizó que estas movidas deben mantenerse libres de drogas, cigarro y alcohol, ofreciendo un entorno seguro y positivo donde las familias disfruten del arte, la música y el aprendizaje. Esta visión se refleja en la alta participación de niños en los talleres y actividades, consolidando el

compromiso del colectivo por transformar los espacios urbanos en territorios de convivencia y crecimiento comunitario.

“Lo primordial. Y tú lo sabes hermano. En Intelectos no permitimos que nadie fume [Marihuana]. (BR1: Afirma) Nadie fuma. Yo te veo armando armando tu esto (BR1: solo esto, señala un pitillo de marihuana y todos ríen), manito, te doy la mano, te digo: hermano chevere. Mano date una vueltita pe mano, ¿va? Es ser cargoso, él también [apuntando a BR1], el Bodhi también [lo es], le hablamos, la gente lo entiende: dentro de Intelectos de Calles la gente no fuma ni toma (BR1: Y el que no entiende le haremos entender). Esperan a que sean las 6:00, 6:30 de la tarde, que los niños ya no están, que los padres ya se fueron que solamente están los de la movida y ahí ya recién ya la gente ya se ponen a fumar y tomar tranquilos porque ya el evento ya está en finalizar (Claudio: Eso ya no sale en la foto)” (Lantern77, conversación grupal, 24 de agosto del 2024)

Esta declaración evidencia el respeto dentro de la comunidad *Hip Hop* por la visión de *Intelectos de Calle* sobre la infancia y la familia. Si bien muchos asistentes llegan por la música rap, el ambiente fomenta un espacio inclusivo y libre de elementos perjudiciales. La cita también revela dos aspectos clave: primero, la postura firme del colectivo contra el consumo de drogas en sus eventos; segundo, su compromiso con la construcción de un entorno basado en la familiaridad y el respeto. Estos principios no solo estructuran las movidas, sino que reafirman su propósito de transformar los espacios urbanos en lugares de aprendizaje y conexión comunitaria.

Sin embargo, la conversación también matiza esta postura. Los comentarios satíricos de BR1 reflejan una comprensión compartida sobre la diferencia entre el ámbito privado y público, sugiriendo que el consumo responsable, en un contexto adecuado, no es visto como algo absolutamente negativo¹⁴⁷. Este enfoque permite una visión más flexible y respetuosa hacia las prácticas personales, siempre que no entren en conflicto con los valores del colectivo. A su vez, el comentario de Claudio subraya la necesidad de proyectar una imagen familiar ante la comunidad, desafiando estereotipos que asocian al rap con la delincuencia o el consumo excesivo, en contraste con los principios que *Intelectos de Calle* promueve.

Regresando a la experiencia etnográfica en la movida de La Selva, mi estrategia como investigador fue posicionarme en una esquina frente a la mesa del DJ. Desde allí, tenía una

¹⁴⁷ El consumo de marihuana, aunque mencionado en este contexto, sobresale de los objetivos centrales de la presente investigación, por lo que no se hará mayor referencia a este tema en otros apartados. No obstante, los comentarios satíricos de BR1 parecen reflejar una visión compartida dentro del colectivo acerca del consumo responsable en espacios privados, diferenciando claramente entre lo privado y lo público. Esta diferenciación, aunque con sus propias particularidades, guarda cierta relación con lo que Bourgois describe como la ‘ética contradictoria’ de la calle (2015, p. 68).

vista panorámica del evento, lo que me permitió captar las dinámicas colectivas, las interacciones entre los asistentes y la apropiación del espacio por parte de los participantes. Desde esta posición privilegiada, observé no solo las actividades artísticas y recreativas, sino también cómo se construía un sentido de comunidad a través del *Hip Hop*, reflejado en gestos, conversaciones y movimientos.

Al revisar las historias de Instagram en la página oficial de *Intelectos de Calle*, se evidenciaba cómo el barrio de La Selva comenzó a transformarse desde temprano. Según me contaron sus integrantes, las paredes originales estaban deterioradas: sucias, con quemaduras, restos de escombros y ocupadas por personas en situación de calle que usaban el espacio para dormir, consumir drogas o alcohol. Frente a esto, el colectivo organizó una jornada de limpieza, aplicación de pintura base y ordenamiento del área, como se muestra en la imagen N.º 5. Este trabajo colectivo no solo mejoró el aspecto visual, sino que también resignificó el entorno, convirtiendo esas paredes abandonadas en un lienzo para la expresión artística.

Imagen N°5

Esquina donde se realizó la movida antes de la llegada de *Intelectos de Calle*.



Nota: Imagen recuperada de Google Maps (2022)

Una vez listas, las superficies fueron intervenidas por los artistas de *graffitis*, quienes transformaron el espacio en un museo al aire libre, como se aprecia en la imagen N° 6. Durante la movida, veintidós artistas participaron en esta exposición, reflejando en sus obras tanto el talento individual como el espíritu colectivo del evento. Desde mi ubicación, observaba la sincronía del proceso: colores y trazos se mezclaban mientras los asistentes conversaban y se conectaban con la creación en vivo. El sonido del spray se fundía con la música del DJ, creando un ritmo que daba vida al espacio.

Imagen N°6

Esquina donde se realizó la movida de *Intelectos de Calle*.



Nota: Fotografía del autor

El espacio donde se llevó a cabo la movida en La Selva no solo fue resignificado visualmente, sino que también se convirtió en un objeto de consumo. Como señala Méndez (1995), el espacio geográfico es un producto social, y en este caso, el evento impulsó la actividad comercial en la zona. Tiendas y locales aprovecharon la afluencia de asistentes, generando ingresos adicionales gracias al consumo de los miembros de *Intelectos de Calle*, sus invitados y los artistas de *graffitis*. Cabisa destacó este impacto, mencionando cómo los negocios locales reciben con entusiasmo las movidas, viéndolas como una oportunidad para revitalizar la dinámica comercial del barrio. Además, la interacción social entre vecinos, algunos reunidos para consumir alcohol mientras disfrutaban del evento, refuerza la idea de un barrio vibrante y comunitario.

“Por ejemplo, en la 13 de Sáenz Peña hay una señora que está vendiendo ahora su panchito. Bueno, la 13 de Sáenz Peña es como la 5 de Huascarán. ¿Sí? ¿Sabes a qué me refiero con la franca y todo? Pero hay una señora que está vendiendo su panchito, su copita rellena. En el barrio Cajatambo también hay otra señora que ya está haciendo semanal, está haciendo ahí su parrilladita afuera. O sea, se ha hecho como que ha habido un sonar en el barrio y han salido a la gente activar ese ritmo [A consumir].” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

Otro aspecto relevante es la presencia de murales y *graffitis* preexistentes en algunos barrios donde se realizan las movidas. Estas intervenciones forman parte del paisaje urbano y son respetadas por los integrantes del colectivo, considerándolas parte del tejido simbólico del lugar. Un ejemplo de ello ocurrió en una movida en la intersección de la avenida Parinacochas con Isabel La Católica, donde la mesa del DJ se ubicó junto a un *graffiti* en homenaje a una persona fallecida¹⁴⁸, como se observa en la imagen N° 7. Este gesto

¹⁴⁸ En este caso, el mural funciona como un homenaje a “Kargoso”, un presunto integrante de la banda “los Satán”, asesinado de doce balazos (Trome, 2022). Esta representación permite observar

muestra cómo los espacios pueden integrarse simbólicamente en las dinámicas del evento sin borrar su memoria colectiva.

Imagen N°7

Esquina donde se realizó la movida de *Intelectos de Calle*.



Nota: Imagen recuperada del IG de Intelectos de Calle (@IntelectosdeCalle)

Además, un elemento clave de apropiación en los *graffitis* realizados por *Intelectos de Calle* es la inclusión de su logo en un punto visual destacado del barrio, como se aprecia en la imagen N° 8. Este acto no solo refuerza su identidad como colectivo, sino que también deja una marca que conecta simbólicamente el evento con el espacio intervenido.

cómo el barrio adquiere una dimensión comunitaria que traslada el duelo desde lo íntimo y doloroso hacia lo público, lo visible y lo festivo. El dolor se transforma en rito, y el rito crea espacio (Finol, 2021). Así, el mural no solo recuerda una vida perdida, sino que también reconfigura el sentido del entorno.

Este homenaje se complementa con un videoclip de la canción “Kargoso x siempre”, interpretada por Pillo y Louis Producer, en la que se celebra la vida del personaje con versos como: “no fueron uno, fueron varios fríos [muertos] / Se fue como un verdadero ladrón”. Más que una simple apología del delito, considero que este acto representa una subversión simbólica y una transformación ritual del espacio urbano. La calle se vuelve un umbral cargado de sentido, un escenario liminar donde se procesan duelos, se rinde homenaje y se disputa el significado de lo que se recuerda.

Cuando pregunté a uno de los integrantes de *Intelectos de Calle* por esta persona, solo respondió que “era un patita del barrio que lo llevaron pa’ la otra”. En ese momento, las contradicciones propias del trabajo etnográfico me llevaron a aplicar una suspensión del juicio moral. Evité caer en interpretaciones moralistas que bloquearan la comprensión de la ética ambigua y contradictoria de la calle, tal como sugiere Bourgois (2015).

Imagen N°8

Esquina donde se realizó la movida de *Intelectos de Calle*.



Nota: Fotografía del autor

El espacio geográfico se transforma en un espacio funcional donde cada componente cumple un rol dentro de la estructura territorial. Estas dinámicas están vinculadas a desigualdades, condiciones de vida y acceso al bienestar, impulsando a los habitantes a sobresalir en su contexto. En este sentido, las movidas de *Intelectos de Calle* resignifican y revalorizan los espacios urbanos, estableciendo un paralelismo con las *Block Parties* en Estados Unidos, que no solo eran celebraciones, sino también eventos que dejaban huella en la comunidad (Price III, 2006).

A medida que avanzaba la movida, la llegada de invitados y participantes hizo que la esquina adquiriera un papel central como punto de encuentro y observación. Se congregaron entre 30 y 40 personas vinculadas al *Hip Hop*, ya sea para rapear, tomar fotos o simplemente escuchar, junto con familias y curiosos ajenos al evento. La esquina del barrio de La Selva resonaba con lo señalado por Poblete (2012), quien describe cómo estos espacios se convierten en lugares privilegiados de socialización juvenil, especialmente en sectores marginales (p. 64). Raperos de distintos distritos como San Martín de Porres, Ancón y Chaclacayo convirtieron este espacio en un nodo social donde se fortalecían vínculos y se compartían experiencias a través de la cultura *Hip Hop*.

Estos eventos suelen iniciar alrededor de las 11 a. m. y extenderse hasta las 6:30 p. m., marcando el fin de su primera etapa. Sin embargo, la movida continúa con la participación activa de la comunidad *Hip Hop*, prolongándose hasta altas horas de la noche, a veces hasta las 11 p.m. o la medianoche. Durante este periodo, raperos y asistentes participan en diversas actividades y dinámicas. Las estrategias de apropiación del espacio desarrolladas por *Intelectos de Calle* y la comunidad *Hip Hop* en general serán exploradas en el siguiente capítulo.

Al retirarme de la movida, minutos después de las 8 p. m., caminé junto a Sergio Armando, conocido como *Ser Akazerg*, rapero de Chaclacayo con una trayectoria destacada en *Comunidad Callao Underground*, referenciada en el trabajo de Kogan *et al.* (2020), y exmiembro del Bloque *Hip Hop*. Durante el trayecto, conversamos sobre las dinámicas del movimiento en los períodos pre y post-Bloque *Hip Hop*. Aunque estos aspectos no son el foco central de mi investigación, su relato ofreció un contexto valioso sobre la historia y organización de la escena.

Lo que más me impactó fue cómo Sergio describió las redes de conexión dentro del movimiento. Sus palabras reflejaban cómo las invitaciones a eventos surgen de manera orgánica a través de vínculos entre colectivos como *Intelectos de Calle* y otros grupos. Más allá de la formalidad, estas conexiones evidencian la naturaleza colaborativa y descentralizada del *Hip Hop* underground, donde cada integrante actúa como un puente que fortalece el tejido social de la escena (Silva, 2016). Este intercambio informal, pero esencial, me permitió comprender mejor la dinámica interna de estas movidas y la importancia de las relaciones personales en su funcionamiento y sostenibilidad.

Hasta este punto, se ha evidenciado cómo *Intelectos de Calle* desarrolla sus actividades en la calle, especialmente en las movidas organizadas por ellos con el objetivo de activar barrios y resignificarlos a través del arte y la comunidad. Sin embargo, su participación no se limita a estos eventos propios. *Intelectos de Calle* (o Zenseiswise) también se involucra en iniciativas impulsadas por otros colectivos, ya sea por invitación o de manera voluntaria, fortaleciendo los lazos dentro de la comunidad *Hip Hop*. Un ejemplo clave de esta dinámica es *Miércoles de Freestyle*, un espacio donde raperos de distintos distritos de Lima se reúnen para improvisar y compartir, brindando a *Intelectos de Calle* una plataforma para conectar con otras escenas urbanas y ampliar su impacto cultural.

Miércoles de Freestyle es una movida organizada por El Dedos, figura reconocida dentro del *Hip Hop* limeño, junto con otros miembros activos de *NFS crew*. Su propósito es fortalecer los lazos comunitarios a través de actividades que han convertido el encuentro en un día sagrado para sus participantes. A diferencia del freestyle comercial promovido por plataformas como Red Bull, este espacio se distancia de la lógica de la competencia y las batallas, priorizando la construcción colectiva bajo la premisa de "venimos a compartir más que a competir." Esta filosofía fomenta un ambiente de crecimiento y respeto, donde los lugares que albergan estas reuniones son considerados templos que requieren cuidado y valoración.

Una de sus características más distintivas es su conexión con la espiritualidad, reflejada en la manera en que perciben cada espacio que ocupan como sagrado. Estos templos no son fijos, sino que se trasladan semanalmente a distintos puntos de la ciudad, adaptándose a sus dinámicas sin perder su esencia de unión y crecimiento espiritual dentro del *Hip Hop*.

A diferencia de las movidas organizadas por *Intelectos de Calle*, *Miércoles de Freestyle* tiene una duración más corta, pero con una mayor frecuencia. Dirigido principalmente a la comunidad *Hip Hop*, este evento no es excluyente y está abierto a cualquiera que desee participar o presenciar las dinámicas. Como su nombre indica, se realiza los miércoles desde las 7 p. m., extendiéndose en muchas ocasiones hasta pasada la 1 a. m. Su periodicidad semanal contrasta con las movidas de *Intelectos de Calle*, que ocurren aproximadamente una vez al mes, lo que permite una mayor continuidad en las actividades y fortalece la conexión de la comunidad con estos espacios.

Mi acercamiento a *Miércoles de Freestyle* surgió a través de redes sociales, herramienta clave para comprender cómo estas comunidades describen y promueven sus eventos. Mientras interactuaba con miembros de *Intelectos de Calle*, descubrí nuevos exponentes y participantes que me llevaron a explorar una red en constante expansión, principalmente en Instagram. Fue en este recorrido digital que supe de la primera ceremonia en La Victoria, marcando mi primer contacto con este espacio cultural. Como señala Restrepo (2022), "*lo digital hace parte creciente de la realidad*" (p. 77), permitiendo que la interacción entre lo offline y lo online amplíe el alcance etnográfico, conectando la calle con la pantalla.

Miércoles de Freestyle es un espacio donde los cuatro elementos del *Hip Hop*—rap, DJ, *graffitis* y breakdance—se entrelazan para transformar un entorno desolado, muchas veces considerado peligroso, en un punto vibrante de arte y comunidad. Esta resignificación ocurre gracias al esfuerzo colectivo de la escena *Hip Hop*, generalmente sin apoyo de las autoridades. A través de estas ceremonias, el movimiento no solo revitaliza físicamente el espacio, sino que también fomenta la inclusión y la creatividad, evidenciando cómo el arte puede ser una herramienta poderosa de recuperación urbana.

“Es como que volver un poco a esa esencia de los 70s cuando se hacían estas fiestas en los barrios, lo que se llamaba *Block Parties*. Y bueno, ahora se está haciendo aquí y la vibra, la energía que la gente destila es muy chévere, ¿no?” (148Beats, en HBD_detoday_rap, 2024)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Esta cita, al igual que diversas publicaciones dentro del Instagram de Miércoles de Freestyle, reflejan, en cierta medida, una nostalgia por el imaginario de las *Block Parties* de los años setenta, tal como KRS-One las describe al hablar de las Jams, donde la música, la danza y la comunidad se unían para transformar el espacio urbano en un lugar de celebración y resistencia cultural.

Esta cita y las publicaciones en Instagram de *Miércoles de Freestyle* reflejan una nostalgia por las *Block Parties* de los setenta, aquellas reuniones mencionadas por KRS-One (2009) al hablar de los Jams. Más que fiestas al aire libre, eran espacios de escape creativo, donde las personas podían reinventarse, mostrar sus talentos y ser apreciadas por la comunidad. No se trataba solo de escuchar a un DJ, sino de un acontecimiento comunitario donde la música, la danza y la cultura transformaban el espacio urbano en una celebración y resistencia cultural (p. 34). En este sentido, *Miércoles de Freestyle* emerge como un espacio contemporáneo que revive este espíritu, resignificando las calles como escenarios de arte colectivo, conexión y transformación social.

El origen de este movimiento fue creciendo de manera progresiva, semana tras semana, mostrando diferencias significativas entre sus primeras apariciones, como en el contexto de la creación del mural de *Dragon Ball Z* en el distrito de La Victoria, y su consolidación posterior mediante una serie de *flyers* que promovían cada evento generando una identidad propia. Poco a poco, Miércoles de Freestyle se transformó en una plataforma que no solo permitió la continuidad de las movidas, sino que también se convirtió en una ventana para artistas emergentes que buscaban mostrar su talento. La organización de estos eventos sigue una estructura dinámica: normalmente se presenta un DJ, frecuentemente DJ Nazhet, acompañado de una serie de uno a cinco artistas invitados que se encargan de iniciar la jornada. Sin embargo, las dinámicas del espacio van más allá de los actos programados, ya que el enfoque principal es fomentar la participación abierta. La idea es que cada persona que asista tenga la oportunidad de realizar un acto de freestyle, contribuyendo a la construcción de un espacio verdaderamente colectivo donde todos, sin importar su nivel o experiencia, puedan compartir y conectar a través de la improvisación.

De las diversas visitas que realicé a las ceremonias de Miércoles de Freestyle, hay una que permanece especialmente presente en mi memoria: la número trece, realizada el miércoles 29 de mayo en la cuadra cuatro del Jirón Canta, cerca de la Plaza Manco Cápac. Este evento coincidió con la conmemoración de los veinticinco años de la saga de *Star Wars*, un detalle que se puede apreciar en el flyer que se muestra en la imagen N° 9, donde el diseño y los elementos visuales hacen referencia directa a esta icónica franquicia. Durante esa semana, además, se estaba llevando a cabo la preparación de un mural temático relacionado con la saga, lo que añadió un componente cultural especial al evento. La ceremonia, como era característico, mantuvo una energía vibrante y contó con una notable participación de raperos que aprovecharon el espacio para expresar su arte y conectar con el público.

Imagen N°9

Flyer de Miércoles de Freestyle.



Nota: Imagen recuperada del IG de Miércoles de Freestyle (@MiercolesdeFreestyle)

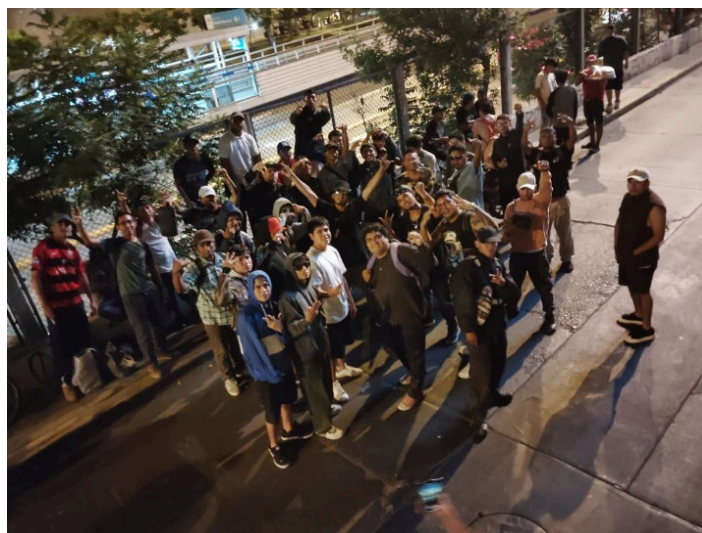
Un aspecto que llamó especialmente mi atención fue el cierre completo de la calle por parte de los serenazgos de la municipalidad de La Victoria, quienes facilitaron que los raperos y asistentes utilizaran el espacio de manera libre y segura, sin interrupciones por parte del tráfico vehicular. Este gesto, poco común en este tipo de eventos, me llevó a reflexionar sobre la posible relación que los organizadores de *Miércoles de Freestyle* pudieran tener con las autoridades locales para gestionar permisos como este. El hecho de ver a las autoridades colaborando con la movida, en lugar de entorpecerla, destacó como un ejemplo inusual de cómo las dinámicas urbanas pueden adaptarse para favorecer actividades culturales como esta.

La noche también contó con la presencia de Warrior, miembro destacado de Rapper School, quien tuvo una presentación que generó gran expectativa entre los asistentes. Aunque la convocatoria de público fue notable, al revisar fotografías de otros eventos me di cuenta de que la afluencia estuvo dentro del promedio habitual, lo que refleja la constancia y el compromiso que esta ceremonia ha logrado construir con su audiencia a lo largo del tiempo. Más allá de la afluencia o de los elementos que pudieron destacar, este evento permanece en mi memoria por la combinación de factores como el mural en preparación, el cierre de la calle y la presencia de Warrior, que, aunque no hicieron de esta ceremonia algo excepcional en la escena, sí contribuyeron a que fuera una experiencia particularmente significativa para mí.

Cada uno de estos encuentros gira en torno a un propósito de bien social, reforzando el compromiso del movimiento con la comunidad y su entorno. Estas actividades incluyen, por ejemplo, la entrega de víveres para armar canastas destinadas a personas en situación de vulnerabilidad, donaciones de ropa para quienes no tienen hogar y alimentos para animales necesitados. En otros momentos, el enfoque ha sido fortalecer la unión comunitaria para apoyar a algún miembro del movimiento *Hip Hop* afectado por circunstancias particulares. Un aspecto destacado es la constante presencia de los integrantes de *Intelectos de Calle* desde el inicio de estos eventos, lo que les ha permitido forjar una estrecha afinidad con los organizadores. Durante un tiempo, incluso fueron conocidos como los "agentes de paz," encargándose de que se respetaran las normas de convivencia, un rol clave para mantener el orden y la armonía, como se observa claramente en la imagen N° 10. Estas acciones no solo marcan el espacio físico con gestos tangibles de solidaridad, sino que también buscan generar un impacto duradero en el bienestar colectivo. Más allá de los límites geográficos donde tienen lugar, estas iniciativas aspiran a expandir su ayuda y su mensaje hacia un público más amplio, demostrando que estos encuentros no son solo espacios artísticos, sino auténticos actos de transformación social.

Imagen N°10

Participación de Bodhydharma y Lantern77 al frente del grupo en la ceremonia número dos



Nota: Imagen recuperada del IG de Miércoles de Freestyle (@MiercolesdeFreestyle)

Cabe mencionar que, aunque la mayoría de los participantes en estos eventos son raperos, las vibras y energías que se generan en el espacio no se limitan exclusivamente a ellos. *Miércoles de Freestyle* trasciende las barreras generacionales y culturales, convirtiéndose en un punto de encuentro para personas de diferentes edades y trasfondos. En una de mis experiencias etnográficas en el campo junto al colectivo, presencié un momento

particularmente significativo: una señora mayor se unió espontáneamente a los jóvenes para moverse al ritmo del beat del *Hip Hop*¹⁵⁰. Este gesto no solo reflejó el poder inclusivo del evento, sino también su capacidad para conectar a las personas a través del arte y la música, reafirmando que estos espacios son verdaderos catalizadores de comunidad y cohesión social.

Similar a las movidas de *Intelectos de Calle*, DJ Nazhet también cumple el rol de DJ oficial en las ceremonias de los *Miércoles de Freestyle*, consolidando su posición como “uno de los mejores Dj de la escena *Hip Hop* underground”¹⁵¹. Su habilidad y versatilidad lo han llevado a ser reconocido como uno de los mejores DJs en este ámbito, destacándose no solo por su técnica impecable, sino también por su capacidad para adaptarse a diferentes estilos y contextos. Esta dualidad en su participación, tanto en los proyectos de *Intelectos de Calle* como en otras iniciativas como los Miércoles de Freestyle, subraya la relevancia de DJ Nazhet dentro de la comunidad, donde su presencia es sinónimo de calidad y profesionalismo, conectando a los diversos actores que dan vida a la cultura *Hip Hop*.

Por último, una de las características más importantes de *Miércoles de Freestyle* es que cada una de sus ceremonias se lleva a cabo en espacios distintos, en calles diferentes, a las cuales los participantes llaman templos. Este término resalta la dimensión simbólica y espiritual que estos espacios adquieren dentro del movimiento. Además, esta práctica no solo implica la elección de un lugar, sino que también fomenta, por parte de los raperos, un conocimiento más profundo de su distrito y del territorio en general. Este proceso representa una forma de “apropiación del espacio muy interesante”, tal como describe Teresa Caldeira (2012, p. 148) en su entrevista titulada *Antropología, Ciudad y Jóvenes*, donde explora cómo las interacciones urbanas y las dinámicas juveniles resignifican los espacios urbanos. Este tipo de actividades, además, reconfigura lo que entendemos por fronteras, al transformar las limitaciones físicas y sociales de los espacios urbanos en puntos de conexión, es decir, umbrales. De manera significativa, este tipo de proyectos también se conciben en relación con la necesidad de redefinir las relaciones entre el interior y el exterior, es decir, cómo las nuevas actividades urbanísticas no solo se enfocan en un área específica, sino también en las relaciones que se establecen con otras zonas (Augé, 2007, p. 33). Estas ceremonias no solo revitalizan las calles, sino que también generan una

¹⁵⁰ Esta anécdota quedó registrada en el documental de HBD, un youtuber especializado en el *Hip Hop* limeño, quien, coincidentemente, documentó uno de los muchos días en los que realizaba mi trabajo etnográfico. El documental, titulado ‘*Así se vive el FREESTYLE en una CALLE “PICANTE” | Miércoles de Freestyle*’, retrata con precisión la energía y las dinámicas del evento. Puede ser visualizado en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=r9p1sgalErl>.

¹⁵¹ Tomado de una conversación personal con Sergio Armando, rapero Ser AKA Zerg, 14 de enero 2024.

conexión más íntima y consciente entre los participantes y el entorno que habitan, transformando las fronteras en umbrales para la cohesión y el entendimiento comunitario.

Estos dos eventos, descritos etnográficamente desde sus apartados del espacio geográfico, permiten comprender cómo los espacios son configurados por el colectivo *Intelectos de Calle* y la comunidad *Hip Hop* en general.

La calle, en particular la esquina, puede ser comprendida a través del concepto de "no-lugar" que desarrolla Marc Augé (2000). Como hemos visto, los no-lugares son espacios transitorios que carecen de identidad, historia y relaciones sociales profundas, funcionando más como puntos de paso que como lugares de pertenencia. En el contexto urbano, la calle, con sus dinámicas de tránsito constante y anonimato, parece encarnar esta definición. Sin embargo, en contraposición a Augé, Waclawek (2008) plantea que estos espacios interseccionales poseen un potencial creativo precisamente debido a su ambigüedad y a la falta de un propósito claro. Desde esta perspectiva, los no-lugares dejan de ser meramente transitorios y se convierten en oportunidades para la acción, la comunicación y la creación estética. En este sentido, los artistas del *Hip Hop* encuentran en estos no-lugares un lienzo en blanco, literalmente reflejado en las paredes que intervienen, transformándolos en sitios de expresión, belleza y resignificación. Así, lo que inicialmente se percibe como funcional y desapegado adquiere un nuevo rol en el entorno urbano, demostrando cómo la creatividad puede resignificar incluso los espacios más anónimos.

Bajo los términos de Zappelli (2006), la calle puede ser entendida como un espacio real, uno de los tipos de espacios que este autor identifica, caracterizado por ser un espacio escénico seleccionado para contener una puesta en escena. Este espacio, aunque real, no está necesariamente destinado al espectáculo, lo que le confiere una ambigüedad interesante que permite su resignificación. En el caso de las movidas de *Hip Hop* organizadas por *Intelectos de Calle* y los encuentros como *Miércoles de Freestyle*, la calle se convierte en un espacio escénico donde las dinámicas propias del *Hip Hop* se despliegan, transformando un lugar cotidiano y funcional en un escenario cultural. En estas movidas, la calle deja de ser solo un lugar de tránsito para convertirse en un lugar de expresión, interacción y creación colectiva mediante el performance en sus diferentes dimensiones¹⁵² (Ramírez, 2017). Así, este espacio real se convierte en el soporte material para una puesta en escena que resignifica su propósito inicial y amplifica su potencial como escenario cultural dentro del entorno urbano.

¹⁵² Volveré sobre esta idea en el capítulo 4.

Desde la perspectiva de Lefebvre (2013), la calle puede analizarse a través de las dimensiones del espacio vivido, percibido y concebido, cada una de las cuales ofrece una comprensión distinta pero complementaria de este entorno urbano. El espacio percibido se relaciona con los elementos tangibles y materiales de la calle: sus aceras, señales de tránsito, postes de luz y edificios circundantes que configuran su funcionalidad y delimitan su uso cotidiano. Por otro lado, el espacio concebido responde a las ideas y representaciones sobre la calle, como las normativas urbanísticas, las categorías administrativas o los imaginarios sociales que asignan un rol específico a estos lugares dentro de la estructura de la ciudad. Finalmente, el espacio vivido corresponde a la experiencia directa de quienes interactúan con la calle, impregnándola de significados personales y colectivos a partir de su presencia y actividad (p. 92).

En el contexto de los movimientos de *Hip Hop*, estas dimensiones se entrelazan de manera compleja. Mientras que el espacio percibido proporciona el escenario físico donde tienen lugar las movidas y encuentros, el espacio concebido se transforma al ser resignificado por las narrativas del colectivo, alejándose de las concepciones oficiales para convertirse en un espacio cultural y artístico. Por su parte, el espacio vivido es donde esta transformación cobra vida, ya que los participantes, al llenar la calle de música, *graffiti*, *freestyle* y baile, la convierten en un territorio cargado de significado para ellos. Estas dimensiones revelan cómo la calle se transforma en un escenario dinámico que alberga tanto lo cotidiano como lo extraordinario.

3.1.2. LA DISCOTECA: DONDE LO COTIDIANO Y ARTÍSTICO RESIGNIFICA EL ESPACIO

El segundo de estos grupos lo he llamado arbitrariamente "Discotecas". Aunque no son discotecas en el sentido estricto, comparten muchas características, como el acceso mediante un intercambio económico. En este apartado, me enfocaré en dos experiencias etnográficas cruciales. La primera es la ceremonia de los obreros del *Hip Hop*, producida por D'Avance *Hip Hop*¹⁵³ en el contexto de una serie de talleres y conversatorios realizados en varios días. La segunda experiencia se desarrolló en *Lima Clandestina vol 4* realizada en Miraflores, un espacio que, si bien comparte características con una discoteca propiamente dicha, realizó una serie de presentaciones invitando a varios artistas, entre ellos a los miembros de *Intelectos de Calle*.

¹⁵³ Es un colectivo independiente enfocado en la producción musical escénica y la difusión de la cultura Hip Hop en varios distritos de Lima.

En mi primera experiencia etnográfica, asistí al evento de clausura de Obreros del *Hip Hop*, donde se presentaban los integrantes de *Intelectos de Calle* bajo el nombre de *Zenseiswise*. Este evento, impulsado en 2012 por el colectivo Zona Liberada, nació con el propósito de reivindicar el arte como una herramienta de lucha política, más allá de lo ornamental. Con el tiempo, se convirtió en un compromiso anual, organizado junto a otros colectivos¹⁵⁴ (Iskaywari, 2015a). Este año, el evento buscó honrar el legado de Zona Liberada y su contribución al *Bloque Hip Hop*, reafirmando a los raperos como trabajadores del arte y la cultura, parte de la clase proletaria¹⁵⁵. Aunque originalmente estaba planeado en un local histórico, debió reubicarse a una nueva locación, a una cuadra del Salón Imperial. Este cambio inesperado no alteró el espíritu de la ceremonia, sino que resaltó la resiliencia y adaptabilidad del colectivo, manteniendo intacta la esencia del encuentro.

En este contexto, es importante mencionar que D'Avance *Hip Hop* ya había realizado una serie de presentaciones que buscaban conectar los orígenes políticos y sociales del movimiento. En febrero del mismo año, lograron reunir nuevamente a Warka Socorriano, un miembro clave y fundador de Zona Liberada, en un evento que reunió a fundadores y miembros del taller con diferentes participantes del movimiento *Hip Hop* organizado desde sus inicios.

Como se puede ver en la imagen N° 11, el *flyer* del evento anunciaba que la hora de ingreso era a las 5 de la tarde. Sin embargo, por motivos ajenos, pude acercarme recién a las 6 de la tarde, junto a mi pareja. Al llegar, logré divisar a Ali Lampoa, un miembro de D'Avance *Hip Hop* y *Awqapuma*, a quien le había comprado una entrada para un evento anterior. Aunque no me reconoció, se mostró feliz de que hubiera gente interesada en estos eventos. Me comentó que aún estaban instalando los equipos, pero que podía ingresar si quería, así que decidí pagar mi entrada en la puerta, que tenía un costo diferente al de la preventa por WhatsApp. Algo característico de los eventos de D'Avance *Hip Hop* es que, al realizar la compra, te entregan un cintillo similar a los de los conciertos, permitiendo salir y volver a entrar sin inconvenientes.

¹⁵⁴ Posteriormente pasaría a manos de *Comunidad Callao Underground* con la disolución del grupo en 2015 (Iskaywari, 2015), este evento se realizó en colaboración entre ambos grupos.

¹⁵⁵ Por ello su cercanía con la conmemoración del día internacional de la Clase Trabajadora.

Imagen N°11

Flyer para evento de Obrerxs del Hip Hop



Nota: Imagen recuperada del IG de D'Avance Hip Hop (@D.avance.hiphop)

Siguiendo las nociones de Cuevas (2021), los umbrales entre lo público y lo privado no son estructuras rígidas, sino límites porosos que se diluyen a través de las prácticas semióticas y las formas de vida que las atraviesan. Esta intersección sugiere que la dicotomía entre ambos espacios debe entenderse no como una división tajante, sino como un umbral dinámico en constante redefinición. Dentro de este contexto, el acto de recibir el cintillo al ingresar al evento simboliza esta superposición de esferas, funcionando como un elemento que permite el tránsito entre lo privado y lo público. Desde esta perspectiva, el "oikos" representa la administración del espacio privado, donde el acceso no es libre, sino regulado por una prueba de pago, en este caso, el cintillo. Este objeto no solo habilita la entrada, sino que también se convierte en un símbolo de pertenencia temporal, otorgando al portador la capacidad de moverse con libertad dentro del evento. Esta relación entre acceso, control y circulación refleja la tensión constante entre lo público y lo privado (Agamben, 2017). En este evento, el "oikos" se materializa en la organización y delimitación del espacio mediante el uso del cintillo como requisito de ingreso, trazando una línea clara entre quienes pueden participar y quienes quedan fuera. Esta dinámica evidencia cómo el acceso a ciertos espacios y la participación en eventos reflejan, en la práctica, la constante negociación entre lo público y lo privado, mostrando cómo estas fronteras no son absolutas, sino que se desdibujan y redefinen en función de los contextos y las interacciones sociales.

Otra observación importante al analizar el flyer es la diversidad de actividades que complementan las presentaciones de *Hip Hop*. Además del espectáculo musical, se incluyen ferias autogestionadas donde se pueden encontrar diversos stands con artículos como manualidades y CDs de música, apoyando a diferentes emprendimientos locales. También hay espacios dedicados a la venta de comida y bebidas, que van desde snacks hasta platos más elaborados, así como bebidas tanto alcohólicas como no alcohólicas. Otro aspecto a destacar es el "micro libre" que permite la libre expresión de los participantes.

Volviendo a la experiencia etnográfica, el momento en que nos colocaron la cintilla en el brazo marcó simbólicamente el inicio de nuestro recorrido por el evento. Este simple gesto no solo significaba el acceso al lugar, sino que también parecía abrirnos las puertas a un espacio lleno de capas de significado, donde lo cotidiano y lo artístico se entrelazaban. Al cruzar la entrada, nos encontramos con un pequeño patio en el primer piso que parecía más un almacén que un espacio cultural. Cajas apiladas, bicicletas descansando contra las paredes y otros objetos variados ocupaban gran parte del lugar, transmitiendo una sensación de uso doméstico y almacenamiento. Estos elementos, pertenecientes probablemente al dueño del local, se mezclaban con la preparación del evento, creando un contraste que reflejaba la versatilidad y el carácter improvisado del espacio.

Subimos al segundo piso por unas escaleras estrechas, y al llegar nos encontramos con un ambiente igualmente peculiar que complementaba lo que habíamos visto en el primer nivel. El techo estaba hecho de láminas de eternit metálico sostenidas por varillas visibles, lo que denotaba una construcción funcional y sencilla, quizás algo descuidada por el paso del tiempo. A pesar de este estado, se habían instalado luces de discoteca que, en ese momento, permanecían apagadas mientras unas luces blancas mantenían iluminado el lugar de manera uniforme. Esta iluminación básica resaltaba los detalles del entorno: el mobiliario estaba compuesto de elementos variados, y el sillón donde mi pareja y yo nos sentamos era particularmente llamativo. Reconocimos de inmediato que era un sillón característico de una pollería, una huella palpable de una posible actividad anterior en el lugar o incluso de un negocio en el que el dueño pudo haber incursionado en el pasado. Este detalle añadía otra capa de significado al espacio, conectando su uso actual como centro cultural con un pasado comercial, revelando la adaptabilidad de este tipo de espacios.

Decidimos aprovechar nuestra llegada temprana para sentarnos en este sillón frente al escenario, asegurándonos una vista privilegiada. Desde ahí, observamos cómo el espacio, inicialmente vacío y aún en proceso de preparación, comenzaba a cobrar vida con la llegada de los asistentes. Cada nueva persona traía consigo una energía renovada,

llenando el lugar de murmullos, movimiento y expectativa. Este proceso de transformación del espacio, desde lo cotidiano hasta lo artístico, nos permitió ser testigos de cómo un lugar aparentemente ordinario podía resignificarse a través de la apropiación cultural y convertirse en el escenario de algo extraordinario.

Al analizar la participación de las personas mencionadas en el *flyer*, observamos una disposición semiótica específica. En la base de esta pirámide, se encuentran DJ Nazhet, DJ Místico y MC Ali Lampoa, quienes tienen un rol fundamental en el desarrollo del evento como DJs y maestro de ceremonia respectivamente, invitados por D'Avance *Hip Hop*. Justo encima de ellos, están los grafiteros Mome, Meki y Nemo, grafiteros y muralistas independientes aportando el arte visual al evento. Más arriba, están los invitados de diferentes regiones del país, como Arequipa, Chiclayo y Cusco, representados por Raso, Karlito Wears y Maldí. Finalmente, en la parte superior del flyer, con el mayor tamaño de letra, se destacan los principales artistas invitados, incluyendo a Fundamento Under, SofGab, La Prole, Wizi, Fresh Fish, 2H en Pueblo, Mará, N'Defensa, Negrata, Fakir, Clap, Awqapuma, Versos Bohemios y, finalmente, *Intelectos de Calle* (bajo el nombre de Zenseiswise).

Una vez culminó la instalación del equipo de sonido y, tras varias pruebas acústicas realizadas por los integrantes que estaban apoyando en la organización, se alcanzó la sonorización perfecta, marcando el inicio oficial del evento. El proceso de preparación había sido meticuloso, un esfuerzo colectivo que aseguró que el espacio estuviera listo para recibir las presentaciones de la noche. La música comenzó a fluir desde las tornamesas de DJ Nazhet y DJ Místico, cuyos beats inaugurales establecieron un ambiente vibrante que capturó de inmediato la atención del público. Estos sonidos iniciales, llenos de energía, actuaron como un llamado que atrajo a la gente hacia el escenario, mientras el espacio se llenaba de murmullos, movimiento y expectativa.

En medio de esta atmósfera cargada de anticipación, Ali Lampoa tomó el micrófono con una naturalidad sorprendente. Su voz, firme y carismática, invitaba a los asistentes a acercarse “*para que lo sientan*”, creando una conexión inmediata que transformaba la expectación en entusiasmo palpable. Mientras la gente se iba posicionando cerca del escenario para disfrutar de la música, los organizadores comenzaron a repartir *flyers* del próximo evento que sería organizado por la productora D'Avance. Este nuevo evento, titulado *Solo para Faïtes*, combinaba de manera innovadora el *Hip Hop* con la música chicha, destacándose por un invitado estelar inesperado: Chacal y sus Estrellas. Esta mezcla inusual de géneros representaba un intento claro de ampliar el alcance de la escena y atraer públicos diversos, mostrando la creatividad y versatilidad de los organizadores.

Más allá de la estrategia publicitaria que implicaba la distribución de estos *flyers*, lo que quedaba en evidencia era la importancia de este medio para dar a conocer los eventos. Si bien la difusión digital había sido predominante en otros contextos, esta era la primera vez que yo observaba una estrategia física tan directa en este tipo de encuentros. Los *flyers* circulaban de mano en mano, ofreciendo no solo información sobre el evento, sino también una forma tangible de conectar con la comunidad y generar conversación. Este detalle añadía una dimensión extra a la experiencia, subrayando cómo lo físico y lo digital podían complementarse para fortalecer la promoción de los eventos y expandir el alcance de esta vibrante escena cultural. El evento había comenzado, y ya el espacio estaba lleno de vida, ritmo y la promesa de nuevas conexiones por venir.

Minutos antes de que se anunciara oficialmente el inicio del evento, algunos miembros de *Intelectos de Calle*, como Lantern77, Rokita y Cabisa, ya habían llegado al lugar. Se ubicaron en un sofá estratégicamente posicionado a pocos metros del área donde se llevarían a cabo las presentaciones, justo al lado de la mesa donde estaban los equipos. Desde mi lugar, podía observarlos con claridad, aunque ellos no habían notado mi presencia.

Poco después, Lantern77 se levantó y comenzó a caminar hacia donde yo estaba sentado. A primera vista, no logré reconocerlo. Su característica capucha, que siempre cubría su rostro en las presentaciones, añadía un elemento de misterio que lo hacía difícil de identificar fuera del contexto. Fue solo cuando se quitó la capucha que lo reconocí, y la sorpresa inicial dio paso a una gran alegría de mi parte. Su gesto de acercarse y presentarse de forma tan abierta reflejaba su personalidad cálida y cercana, rasgos que lo caracterizan no solo como artista, sino también como persona.

Lantern77 me comentó que estaba muy feliz de verme allí, y su entusiasmo era genuino, mostrando la conexión especial que mantiene con quienes forman parte de la escena o de su círculo de amistades. Esta interacción breve pero significativa capturó un aspecto fundamental de estos espacios culturales: la cercanía y la camaradería que unen a las personas, trascendiendo el simple rol de artista y espectador. En ese momento, Lantern77 no era solo un miembro de *Intelectos de Calle*; era un individuo cuya amabilidad y apertura fortalecían las relaciones humanas que dan vida a estos encuentros artísticos.

Si bien la presencia de *Intelectos de Calle* fue el motivo inicial de mi experiencia etnográfica en este evento, salí gratamente sorprendido al conocer una amplia gama de artistas y escuchar discursos que abarcaban aspectos espaciales, políticos y culturales dentro de la

movida del *Hip Hop*. Esta experiencia amplió mi perspectiva sobre el *Hip Hop underground*, no solo de Lima, sino también de otras regiones.

Entre las diferentes presentaciones que tuvieron lugar durante el evento, se pudo apreciar una variedad notable de raperos talentosos que improvisaban sobre temáticas diversas, estilos únicos e incluso con armonías musicales que oscilaban entre lo tradicional y lo experimental. Estas actuaciones no solo demostraron la diversidad de la escena, sino también la capacidad de cada intérprete para apropiarse del espacio y conectar con el público de manera única.

El micrófono libre duró una hora, momento en que se presentó una serie de artistas, aunque, desgraciadamente, no pude identificar a la mayoría de ellos. Este segmento inicial del evento estuvo marcado por una atmósfera de apertura y espontaneidad, pero su duración limitada sirvió como preludio para el momento en que el ambiente del lugar cambió radicalmente. De pronto, las luces blancas que habían iluminado el espacio hasta ese momento se apagaron por completo, dejando todo en penumbra por unos instantes. Poco después, el lugar se llenó de las luces dinámicas y vibrantes propias de una discoteca, creando un escenario completamente distinto. Este cambio marcó una clara diferencia entre el segmento del micrófono libre y el inicio de las presentaciones de los artistas invitados que aparecían en el flyer. La iluminación, junto con el ambiente renovado, anunciaba que lo que estaba por venir era un acto mucho más estructurado y preparado, elevando la expectativa del público y dando inicio a la segunda parte del evento.

La primera de estas presentaciones fue a través del micrófono libre, un momento cargado de espontaneidad y autenticidad donde presencié por primera vez las rimas de Kunaq Sayry. Con un estilo introspectivo y poético, sus palabras parecían encarnar una búsqueda personal, afirmando en sus versos que “buscaba una musa, pero encontraba un ángel con cuernos”. Esta declaración, sencilla pero poderosa, resonó con los asistentes y marcó su performance como una buena apertura para la noche.

Era muy común que, mientras los diferentes artistas, tanto aquellos que participaban en el micrófono libre como los que figuraban en el *flyer*, se preparaban para sus presentaciones, fueran introducidos por Ali Lampoa. Su papel no solo consistía en anunciar a los participantes, sino también en establecer una atmósfera que favoreciera la conexión entre los intérpretes y el público. Con una presencia carismática y un tono cercano, Ali Lampoa lograba que cada transición entre actuaciones fuera fluida, aportando un sentido de continuidad que mantenía la energía del evento en un nivel constante. Sin embargo, lo que

realmente enriquecía estas presentaciones eran los discursos que los artistas ofrecían antes de comenzar a rapear o interpretar sus temas.

Estos momentos previos a cada actuación se transformaban en pequeñas narrativas personales que los artistas compartían con los asistentes, ofreciendo un vistazo a sus vidas, sus motivaciones y sus visiones sobre lo que significaba *racer rap* (Ramírez, 2017). Para muchos, el *Hip Hop* no era simplemente un género musical, sino una forma de vida, una herramienta para resistir las adversidades y expresar sus pensamientos más profundos. Los discursos solían incluir detalles sobre sus orígenes, describiendo los barrios o comunidades de las que provenían, y sobre las circunstancias que los habían llevado a abrazar el rap como medio de expresión. Algunos compartían historias personales cargadas de emoción, hablando de los desafíos que enfrentaban en sus entornos y cómo el rap les había ofrecido un escape o una manera de transformar su realidad. Otros usaban estos espacios para reflexionar sobre el arte del rap en sí mismo, describiéndolo como un vehículo para transmitir ideas, construir comunidad o simplemente como una forma de resistencia frente a las estructuras sociales.

Además, era común que los artistas aprovecharan este tiempo para presentar sus proyectos musicales, explicando los conceptos detrás de sus canciones y las historias que los habían inspirado. Esto daba al público no solo un contexto sobre el contenido de las rimas, sino también una oportunidad para entender mejor a los artistas como individuos y como parte de una comunidad más amplia. Estas introducciones añadían una capa de profundidad a cada actuación, convirtiendo el evento en algo más que una serie de presentaciones musicales. Se trataba de un espacio donde las narrativas personales y colectivas convergían, creando un vínculo íntimo entre los intérpretes y el público.

Posteriormente, las presentaciones continuaron con mayor estructura y energía, destacando entre ellas la frenética espontaneidad de 2H en Pueblo¹⁵⁶, quienes ya figuraban en el flyer y llevaron al escenario un estilo cargado de dinamismo y fuerza. De igual manera, Wizi¹⁵⁷ se hizo notar con una actuación vibrante que fusionaba un ímpetu energético con armonías cercanas al dembow y la música electrónica, aunque sin abandonar su esencia rapeada. Su estilo evocaba reminiscencias de raperas icónicas como Salt-N-Pepa de las décadas de los años ochenta y noventa, lo que añadía un toque nostálgico y a la vez innovador a su

¹⁵⁶ Dúo de rap de Lima Norte que considera una banda musical que utiliza el *Hip Hop* como una herramienta de cambio social, lo cual se ve reflejado en sus letras.

¹⁵⁷ Rapera de Huaycán profundamente comprometida con el movimiento feminista y exintegrante de “Bocina al Mando”. Destacó por su constante esfuerzo en promover la unidad dentro del movimiento femenino en la escena del *Hip Hop*. Además, fue una de las protagonistas de la investigación realizada por Moreno (2021).

performance. Cada presentación contribuyó a la riqueza del evento, creando un tejido de voces y estilos que reflejaba la amplitud y profundidad del *Hip Hop* en este espacio autogestionado. En la imagen N° 12 podemos ver un pequeño compilado de algunas de las presentaciones descritas hasta el momento.

Imagen N°12

De izquierda a derecha se presentan Ali Lampoa en su papel de maestro de ceremonias, Kunaq Sayri en una de sus interpretaciones, Wizi al momento de ingresar a escena y 2H en Pueblo teniendo una enérgica presentación.



Nota: Las imágenes no siguen un orden cronológico. Fotografías tomadas por el autor.

En este marco, la performance de Raso, representante de Arequipa, fue particularmente notable y ejemplifica cómo un intérprete puede apropiarse del espacio de una manera contundente. A pesar de no formar parte de una crew y presentarse como un individuo, su actuación proyectó una fuerza y un volumen que llenaron el lugar con intensidad. Su vestimenta, como se puede observar en la imagen N°13, estaba cargada de símbolos de resistencia: un polo con un estampado relacionado con *El Capital* de Marx que destacaba incluso en las condiciones de iluminación limitada, casi inexistente, que caracterizaban el espacio. Este detalle visual, junto con su pantalón y botas militares, configuraba una presencia que hablaba de resistencia y posicionamiento político. Antes de comenzar su primer tema, Raso utilizó un fragmento de Arguedas, que acompañó con un discurso reflexivo y crítico. Este discurso se enfocó en temas como la burguesía, los medios de comunicación y la lucha de clases, demostrando el conocimiento político del intérprete. Este preámbulo, cargado de simbolismo y profundidad, transformó su performance en un acto que iba más allá de la música, consolidando su presencia en el espacio como una declaración de resistencia cultural.

Imagen N°13

Presentación de Raso, rapero arequipeño.



Nota: Fotografía tomada por el autor.

Otra presentación que merece una mención especial fue la de Sofbag, quien supo destacar no solo por su talento vocal, sino también por la manera en que logró transformar su actuación en una experiencia inmersiva para el público. Su propuesta, aunque firmemente arraigada en las normas del *Hip Hop*, incorporaba un ritmo de R&B que añadía una melodía envolvente y un toque de suavidad que contrastaba con la energía más cruda de otras presentaciones de la noche. Esta fusión de estilos aportó una frescura particular al evento, diversificando las experiencias sonoras y captando la atención de todos los presentes.

Sofbag sobresalió especialmente por su manejo del escenario, mostrando una confianza y carisma que resultaban magnéticos. Sin embargo, lo que realmente la diferenciaba era su capacidad para conectar con el público de manera directa y bidireccional. Invitaba activamente a los asistentes a participar de los coros de sus canciones, rompiendo la barrera entre artista y espectador. Este gesto no solo generaba un ambiente más inclusivo, sino que también hacía que cada persona en el público se sintiera parte del espectáculo, como si todos juntos estuvieran creando algo único. Fue un momento en el que el escenario dejó de ser el centro exclusivo de atención y se convirtió en un punto de encuentro entre artista y audiencia.

Si mi memoria no me falla, Sofbag fue una de las primeras artistas en lograr que la gente, que hasta ese momento permanecía sentada, se levantara de sus lugares y se acercara al escenario. Este movimiento físico del público hacia el centro del evento no solo hablaba de su habilidad para captar la atención, sino también de su capacidad para crear una

atmósfera de proximidad y entusiasmo. Su actuación marcó un punto de inflexión en la noche, estableciendo un estándar de interacción que resonaría en las presentaciones posteriores, consolidando su posición como una de las figuras más memorables del evento.

Siendo cerca de las diez y media de la noche, llegaron los integrantes faltantes de *Intelectos de Calle*, BR1 y Bodhydharma, completando finalmente la formación del grupo. Su llegada se dio en medio de una noche cargada de talento, con una variedad de artistas que ya habían dejado su huella en el escenario y un público que disfrutaba cada presentación sin un énfasis particular en un solo grupo. La diversidad y calidad de los artistas presentes, entre ellos Fakir, quien claramente generaba gran interés, mantenían el ambiente vibrante y lleno de energía.

Fue aproximadamente a las once de la noche cuando *Intelectos de Calle* subió al escenario, presentando algunos temas de su repertorio. Su interpretación, aunque breve, se destacó por su solidez y la capacidad del grupo para mantener la energía del evento. Su presencia en el escenario fue significativa, logrando conectar con el público y contribuir al flujo de las presentaciones de la noche. Si bien su actuación compartió características con las de otros artistas que participaron esa noche, la esencia propia del grupo quedó reflejada en su desempeño, dejando una impresión positiva entre los asistentes. Para un análisis más detallado sobre las estrategias y dinámicas específicas que emplearon, así como su estilo único dentro de la escena *Hip Hop*, estos aspectos serán explorados con mayor profundidad en el capítulo cuatro.

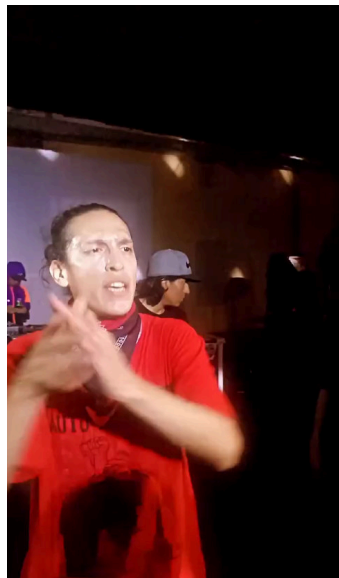
Algo relevante de este evento de Obreros de *Hip Hop* fue que, en algún momento de la noche, posterior a la presentación de *Intelectos de Calle*, el sistema eléctrico falló. No me fue posible determinar si se trató de un fallo exclusivo del local o si fue un corte generalizado en la zona, pero la luz se fue minutos antes de la presentación de Fakir, un rapero ampliamente reconocido en la movida, cuyo discurso tiene una marcada connotación política en cada una de sus intervenciones. A pesar de la interrupción, la falta de luz no impidió la continuidad del evento. La presentación se adaptó a las circunstancias, evidenciando la capacidad del *Hip Hop* para mantenerse activo incluso sin el soporte de equipos eléctricos. Con el uso de aplausos, beatbox y la voz enérgica de Fakir, el evento siguió su curso hasta el cierre, demostrando la flexibilidad y resistencia de esta cultura, que puede sostenerse más allá de las condiciones técnicas del entorno.

A pesar del fallo eléctrico ocurrido minutos antes de la presentación de Fakir, la continuidad del evento no se vio afectada y los asistentes permanecieron hasta el final como se puede observar en la imagen N° 14. Un total de entre 40 a 50 personas estuvieron presentes en el

local, un número considerable si se tiene en cuenta que en las primeras horas no se lograba llenar más de 20 personas. Esto evidencia cómo la fluidez y el volumen de asistentes aumentan en intensidad conforme avanzan las horas y los raperos más conocidos comienzan sus presentaciones. En términos demográficos, la mayoría de los asistentes eran hombres de clase media, con edades aproximadas entre 25 y 35 años. Si bien hubo algunos casos excepcionales de personas mayores o menores, no fue posible corroborarlo con precisión. Sin embargo, ciertos rasgos como el estilo de vestimenta, la cercanía con la música y la manera en que interactuaban dentro del evento permitían inferir su vínculo con el *Hip Hop* y su familiaridad con este tipo de encuentros.

Imagen N°14

Presentación de Fakir acompañado de una luz de apoyo y luces de colores rodeado de los asistentes.



Nota: Imagen adaptada y recuperada del IG de Underfilms (@Andofilm70)

La siguiente experiencia etnográfica se realizó en *Lima Clandestina Vol 4*, cuyo desarrollo presentó diferencias notables en comparación con el evento de D'Avance *Hip Hop*, principalmente debido a la naturaleza de la organización. Mientras que el primero fue un acontecimiento planificado y gestionado por miembros activos de la movida *Hip Hop*, como los organizadores de D'Avance, quienes están vinculados a distintos colectivos dentro de la escena, en este caso, la presentación ocurrió en el marco de una noche de música en vivo programada por el propio local.

Lima Clandestina Vol 4, en esta ocasión, operó bajo una lógica distinta, en la que la participación de los artistas está enmarcada dentro de un modelo de gestión privada que responde a dinámicas comerciales propias del entretenimiento nocturno. A diferencia de

eventos autogestionados, aquí el espacio se configura como un *oikos*, en términos de administración privada, donde el acceso y la permanencia están estrechamente ligados al consumo de alcohol, comida y otros servicios ofrecidos por el establecimiento. Esta estructura condiciona la interacción dentro del evento, priorizando una lógica de consumo que determina la manera en que se desarrolla la experiencia artística en relación con el público presente.

Es en esta experiencia donde se evidenció con mayor claridad la esencia de lo que configura una discoteca, razón por la cual esta categoría toma su nombre en el análisis. A diferencia de otros eventos vinculados directamente con la movida *Hip Hop*, Casa Urbana presentó un entorno en el que las luces, la ambientación festiva y la estructura del espacio respondían a una lógica propia del entretenimiento nocturno. Desde las siete de la noche, momento en que el local abrió sus puertas, la atmósfera comenzó a transformarse, atrayendo a una gran cantidad de personas. La iluminación y la disposición del lugar reforzaban esta estética, estableciendo un marco en el que la música en vivo se integraba dentro de un circuito de consumo más amplio, donde el *Hip Hop* coexistía con otros elementos característicos de la dinámica de una discoteca.

El evento *Lima Clandestina* se llevó a cabo mediante el alquiler de un local en Miraflores, representando una forma de apropiación del espacio que resignifica su uso original. Lo que en días cotidianos funciona como un restaurante o restobar fue transformado, por medio de esta presentación, en un evento cultural de *Hip Hop*. Esta resignificación del lugar evidencia cómo la escena se adapta a distintos entornos, dándoles un nuevo significado temporalmente.

Como se puede observar en la imagen N° 15, que muestra el flyer del evento, la cantidad de participantes anunciados es menor en comparación con *Obreros del Hip Hop*, pero la convocatoria reflejó una mayor receptividad por parte del público. La asistencia se vio marcada por un interés más focalizado en la presencia de artistas como Mseco e Irving OD, quienes generaron gran expectativa entre los asistentes. Dentro de los participantes, *Intelectos de Calle* también tuvo una presencia relevante (bajo el seudónimo de *Zenseiswise*), reafirmando su participación dentro de este circuito de presentaciones y consolidando su posición dentro de la escena.

Flyer de Lima Clandestina Vol 4



Nota: Imagen recuperada del IG de Zenseiswise (@zenseiswise)

El primer elemento relevante en la relación del *oikos* dentro de este evento, a diferencia de *Obreros de Hip Hop*, es el precio de las entradas. A diferencia del modelo de acceso más flexible en eventos autogestionados, aquí la estructura de precios responde a una lógica propia de los conciertos comerciales. Se estableció un sistema de niveles en el acceso, donde el *meet and greet* tenía un costo mayor de S/30, mientras que el ticket estándar se fijó en S/20. Si bien este precio sigue siendo accesible para un público de clase media, representa un ligero aumento en comparación con el evento anteriormente descrito, lo que sugiere una diferenciación en el tipo de público al que está dirigido y en la experiencia que busca ofrecer. Esta estructura tarifaria refuerza la idea de una gestión del espacio bajo criterios más comerciales, estableciendo un filtro económico que regula la participación dentro del evento.

Lima Clandestina, reorganizada en este local alquilado, presentó una estructura más definida y planificada en comparación con el evento de *D'Avance Hip Hop*. Mientras que en este último la configuración del espacio respondió más a una lógica improvisada, con un escenario adaptado a la uniformidad del entorno, en *Lima Clandestina* se notó una mayor diferenciación en la disposición del lugar. Aquí, la tarima no solo estaba preparada para la presencia de los músicos y del DJ, sino que su distribución reflejaba una organización más pensada en la experiencia del público y en la visibilidad de los artistas.

Otro elemento que llamó la atención al ingresar al evento fue la presencia de Red Bull, cuya marca estuvo visible durante toda la noche en el tablero del DJ. A pesar de no poder confirmar en su totalidad que el patrocinio oficial de la marca en el evento, fue posteriormente, en una conversación con Lantern77 donde se habló de la necesidad de estas para el desarrollo de los eventos.

Luego verificar las marcas que te van a auspiciar para poder promocionar el evento. Normalmente es por ejemplo. Tu tienes tu marca. Quieres vender tu ropa en el evento. Lo normal es que des un incentivo. Y todo lo que tu vendas es tuyo. Es lo normal con las marcas. Incluso por ejemplo te invito. (...) Entonces. Ese también es un punto en el organizar [un evento]. Porque son las marcas las que van a influenciar. Ellos tienen sus seguidores. Tienen su gente. Van a publicitar el evento. Voy a venderte al día en ese lado. Viene gente nueva. Todo eso. Las entradas. Aunque no creas. A veces muchos pueden decir. Hermano. ¿Por qué cobrar entrada? Yo siempre he dicho esto. Todo el mundo dice. ¿Por qué cobrar entrada? Una cosa es que lo hagas en la calle. Otra cosa es que lo hagas privado. Cuando tú lo haces privado. Sabes muy bien que. Tienes la tranquilidad. De poder fumar. Y hacer lo que quieras. Porque al final no te van a intervenir. Me dejó entender. Tienes libertad (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025).

La estructura de las presentaciones en *Lima Clandestina* siguió un esquema similar al del evento de D'Avance *Hip Hop*, tal como se observa en el flyer. Sin embargo, una diferencia notable fue la inclusión de una presentación de *Dancehall* al inicio, facilitada por la disposición del escenario. A diferencia de otros eventos en los que la apertura suele estar marcada por una intervención musical o de freestyle, en esta ocasión el evento comenzó con una activación de *Dancehall* a cargo del grupo de bailarinas DH420. Esta presentación inicial sirvió como introducción a la serie de artistas que luego subieron al escenario, marcando un inicio diferente en comparación con otros encuentros de la escena *Hip Hop*. La facilidad del espacio permitió una ejecución más dinámica de este número de baile, integrando la danza como parte del espectáculo antes de dar paso a las presentaciones musicales programadas en la noche.

Entre las presentaciones que tuvieron lugar antes de la participación de *Intelectos de Calle*, se encontraba la de Cabisa, quien para ese momento ya se había separado del grupo. También se presentó Celta Uno, junto con otros artistas como Rick Press, rapero del Callao, o Xcsos¹⁵⁸ quienes formaron parte del evento aportando diversidad en los estilos y propuestas. Además de los nombres mencionados en el flyer, como Msceo e Irving OD, se sumaron otros intérpretes cuya presencia amplió la variedad de performances durante la

¹⁵⁸ Seudónimo que se lee como /Excesos/

noche. Estas intervenciones previas contribuyeron a mantener la continuidad del evento antes de la aparición de *Intelectos de Calle* en el escenario.

Una vez que *Intelectos de Calle* subió al escenario, la euforia se hizo evidente. La intensidad de su estilo hardcore se reflejaba en la interacción con el público, generando una atmósfera cargada de energía. La respuesta de los asistentes fue inmediata, conectando con la fuerza de sus letras y la contundencia de sus instrumentales.

Como se puede apreciar en la imagen N° 16, el impacto de la presentación alcanzó tal nivel que un miembro del público, impulsado por la emoción del momento, se quitó el polo y buscó iniciar un pogo improvisado, marcando un punto de quiebre en la dinámica del evento. Este episodio, acompañado por las instrumentales y la potencia de la música de *Zenseiswise*, mostró cómo la actuación de *Intelectos de Calle* no solo logró captar la atención de la audiencia, sino que además generó una respuesta física y colectiva que transformó momentáneamente la atmósfera del evento.

Imagen N°16

Presentación de Intelectos de Calle en *Lima Clandestina Vol 4*



Nota: Imagen recuperada del IG de Lima Clandestina (@lima.clandestina)

A nivel de participación en el evento, debido a la poca iluminación y al espacio reducido, no fue posible realizar un conteo preciso de asistentes. Sin embargo, podría estimarse que la cantidad de personas presentes rondaba las 50, similar a lo observado en el evento de D'Avance, aunque sin posibilidad de confirmarlo con exactitud. Lo que sí fue evidente fue la mayor diversidad demográfica en términos de género, a diferencia del evento anterior, donde predominaban los hombres. En cuanto a los rangos de edad, la mayoría de los asistentes parecían ubicarse entre los 20 y 30 años, conformando un grupo más joven en

comparación con otros encuentros previos. Este público reflejaba un interés creciente por acercarse a la cultura *Hip Hop* a través de eventos como *Lima Clandestina*, evidenciando cómo estos espacios funcionan como puntos de encuentro que continúan expandiendo la escena y atrayendo nuevas generaciones.

Si buscamos ubicar el espacio de las discotecas dentro de la taxonomía de Zappelli (2006) en su clasificación de los espacios, estas encajan dentro de lo que él denomina el *espacio imaginado*. Es decir, un espacio virtual representado en el texto, que en este caso corresponde a la puesta en escena de la presentación en vivo. La configuración del evento dentro de la discoteca no solo delimita físicamente la experiencia, sino que también construye una realidad ficcional en la que las narrativas de las canciones encuentran un entorno adecuado para su representación. Este espacio imaginado dentro del *Hip Hop* responde, en parte, a la construcción de ficciones que emergen en las letras y en la propia puesta en escena de los artistas. A diferencia de espacios de la calle donde la apropiación del territorio se da de manera más tangible, en el entorno de la discoteca se configura una representación idealizada que, aunque material en su infraestructura, remite simbólicamente a los grandes conciertos y espectáculos de raperos *mainstream*. Esta virtualización¹⁵⁹ del espacio a través de la performance y el sonido remite a una experiencia que, sin alcanzar la escala de los eventos masivos de la industria musical, se posiciona como una recreación simbólica de ese imaginario dentro de un contexto más localizado.

Desde la perspectiva de Lefebvre (2013) las discotecas, tanto en el evento de *Obreros de Hip Hop* como en *Lima Clandestina*, pueden analizarse a partir de las diversas formas en que estos espacios son apropiados, resignificados y experimentados por sus participantes.

El *espacio percibido* se refiere a la materialidad del entorno, es decir, a la infraestructura física de las discotecas y la manera en que su disposición afecta la interacción entre los asistentes. En *Obreros de Hip Hop*, el espacio se adaptó a las necesidades del evento, con una disposición más improvisada donde la tarima y la iluminación jugaban un papel funcional pero sin una diferenciación clara entre zonas de audiencia y escenario. En *Lima Clandestina*, en cambio, el espacio estaba más estructurado, con una tarima definida y una distribución más pensada, facilitando la transición entre presentaciones y reforzando una lógica más comercial en la organización del evento.

¹⁵⁹ Aunque estos eventos en discotecas no alcanzan la magnitud de los grandes conciertos de raperos *mainstream*, su estructura busca recrear simbólicamente ese tipo de experiencia dentro de un espacio más reducido. Elementos como las luces, la tarima y la disposición del evento generan una atmósfera que remite a espectáculos de mayor escala, pero en un contexto más localizado y accesible.

El *espacio concebido* hace referencia a la planificación y los significados atribuidos al lugar por quienes lo organizan. En el caso de *Obreros de Hip Hop*, el evento fue organizado por actores de la misma movida, por lo que su estructura respondía más a una lógica autogestionada, donde la prioridad era la expresión artística sobre cualquier otro factor. En *Lima Clandestina*, el espacio estuvo regido por una concepción más comercial, en la que la tarima, la iluminación y la disposición del lugar estaban pensadas no solo para la presentación musical, sino también para el consumo de bebidas y la experiencia dentro del local. Además, la presencia de marcas como Red Bull, refuerza la idea de que el evento tenía una concepción más cercana a la industria del entretenimiento que a la autogestión cultural.

Finalmente, el *espacio vivido* se refiere a la experiencia subjetiva de quienes participan en estos eventos. En ambos casos, la apropiación del espacio por parte de los asistentes transformó la percepción del entorno. En *Obreros de Hip Hop*, la energía del público y la improvisación de los momentos, como el fallo de luz que no detuvo el evento, reflejaron la resiliencia del *Hip Hop* como una cultura que se adapta a las condiciones del espacio sin depender de una infraestructura específica. En *Lima Clandestina*, la respuesta del público, incluyendo la mayor diversidad de género y edad, mostró cómo el evento funcionó como un punto de entrada para nuevas audiencias que se acercaban a la movida a través de una estructura más organizada y cercana a los modelos comerciales.

Si bien al inicio de este apartado se mencionó la porosidad entre los espacios públicos y privados, las características observadas en los eventos realizados en discotecas evidencian elementos que los asemejan a espacios netamente privados. La configuración de estos lugares responde a una lógica cerrada, con un aforo limitado y un espacio reducido, donde en muchas ocasiones ni el cielo ni la calle son visibles. Además, como ya se ha mencionado, el ingreso está regulado por un mecanismo de acceso diferenciado, lo que marca una distinción más tangible en comparación con los eventos realizados en la calle. Estos factores reafirman la idea de que, aunque la cultura *Hip Hop* puede apropiarse temporalmente de estos espacios, la estructura misma de la discoteca impone límites y condiciones que la acercan más a la lógica de un *oikos* administrado bajo criterios comerciales y de exclusividad.

3.1.3. LAS FERIAS: AGENTES EXTERNOS

La tercera categoría de los espacios observados en las experiencias etnográficas que tuve junto a los miembros de *Intelectos de Calle* es la que he denominado como *las ferias*. Estas poseen características que las diferencian tanto de los eventos en la calle como de los

realizados en discotecas. Una de las diferencias más notorias es la presencia más marcada de marcas y patrocinadores, lo que las sitúa dentro de una lógica más orientada al mercado y la comercialización. A diferencia de los espacios previamente analizados, aquí las dinámicas económicas tienen un papel más estructurado y visible dentro del desarrollo del evento.

Para este apartado, presentaré dos experiencias etnográficas que ilustran cómo funcionan estos espacios dentro del circuito del *Hip Hop* y la cultura urbana en general. La primera es la *Feria del Juguete*, realizada en el marco de la inauguración del mural en homenaje a Akira Toriyama en La Victoria. Este evento combinó expresiones artísticas con la venta y exposición de productos relacionados con el arte y la cultura pop. La segunda experiencia corresponde a *Expo Wanka Tattoo*, un festival internacional de tatuajes que reúne a una amplia variedad de exponentes de esta disciplina en un centro de convenciones en el límite de La Victoria con San Borja. Ambos eventos permiten analizar cómo las ferias operan dentro de una estructura distinta a la de los espacios autogestionados del *Hip Hop*, mostrando su integración con dinámicas comerciales más amplias.

La primera de estas experiencias etnográficas se dio en el marco del nacimiento de *Miércoles de Freestyle*. Desde mi posición como agente externo a estas movidas en sus inicios, resulta difícil precisar cuál de las dos iniciativas surgió primero, dado que el impulso de *NFS Crew* coincidió con la propuesta de El Dedos para gestionar el movimiento de *Miércoles de Freestyle*. Esta relación entre ambos proyectos se concreta al observar que la primera ceremonia de *Miércoles de Freestyle* tuvo lugar durante los eventos organizados para la realización del mural en homenaje a Akira Toriyama, llevado a cabo por *NFS Crew*. La convergencia de estos dos espacios dentro de un mismo evento evidencia la manera en que distintos colectivos pueden articularse en torno a un propósito compartido, configurando un punto de encuentro donde la expresión artística y la cultura *Hip Hop* se intersecan con otras formas de intervención en el espacio urbano.

En este caso, la diferenciación entre el *oikos* y la *polis* queda completamente desdibujada y se torna porosa, ya que, aunque se trata de un evento de organización privada con fines netamente comerciales, su estrategia de acceso libre permite atraer a una mayor cantidad de personas y masificar la asistencia. A diferencia de las discotecas, donde el acceso está regulado por un costo de entrada y un marcador visible, como las pulseras que distinguen a quienes pueden ingresar de quienes no, en esta feria no existió ninguna barrera económica que limitara la participación del público. Esta diferencia es clave para entender la manera en que estos eventos operan dentro de una lógica de mercado distinta: si bien su funcionamiento sigue criterios comerciales y busca generar un flujo constante de asistentes,

la eliminación de un filtro económico permite una mayor afluencia de público y, por ende, un aumento en el tráfico dentro del espacio de la feria. Esto no solo incrementa la exposición de las marcas y comerciantes presentes, sino que también amplía el rango de personas que pueden interactuar con la feria, estableciendo una diferencia fundamental con los eventos de discoteca, donde el acceso está condicionado a un pago inicial. En este sentido, la mayoría de ferias de este tipo, si no todas, siguen esta misma lógica de entrada libre como un mecanismo para potenciar la asistencia y el consumo dentro del evento.

La feria en sí se llevó a cabo tres semanas después del inicio del proyecto de pintado del mural, tiempo que tomó completar la obra. Un detalle que me sorprendió al enterarme fue que la inauguración del mural no se organizó de manera autónoma, sino que contó con la logística de la *Feria del Juguete*, un evento que reúne a distintos exponentes del coleccionismo de juguetes en diversos puntos del centro de Lima. Esta vinculación no había sido evidente desde el inicio, pero fue a través del flyer específico para la inauguración, que se puede observar en la imagen N° 17, que se hizo claro que la *Feria del Juguete* estaba realmente involucrada en la organización de este tipo de actividades. Esto refuerza la idea de que las ferias operan bajo una lógica diferente en comparación con otros eventos dentro del circuito *Hip Hop*, integrándose a dinámicas comerciales más estructuradas y ampliando su alcance mediante la colaboración con otras expresiones culturales.

Imagen N°17

Flyer del evento de inauguración del Mural de Dragon Ball Z



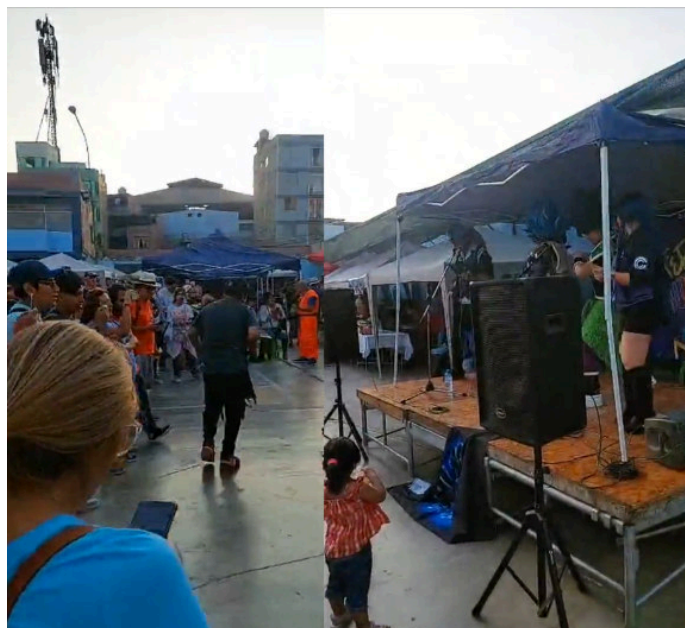
Nota: Imagen recuperada del IG de La Feria del Juguete (@feriajugueteperu)

Otro aspecto relevante es que la presencia de marcas consolidadas, como la *Feria del Juguete*, facilita la participación de elementos institucionales, como la Municipalidad de La Victoria, que en este caso no solo permitió la realización del evento, sino que incluso colocó su logo dentro del flyer, algo poco común en otros eventos de esta naturaleza. Este nivel de reconocimiento institucional marca una diferencia significativa con respecto a las movidas realizadas en la calle o en discotecas, donde la participación de entidades oficiales suele ser mínima o inexistente. Esta particularidad refuerza una de las principales características de esta categoría de eventos: su mayor aceptación dentro de los espacios regulados y su capacidad de generar una imagen más alineada con iniciativas culturales institucionalizadas. A diferencia de los eventos de calle, que operan muchas veces al margen de permisos formales, o de las discotecas, que funcionan dentro de un marco privado más restringido, las ferias logran una integración más fluida con actores formales, lo que les permite ampliar su visibilidad y obtener apoyo logístico que en otros espacios no sería posible.

Quizás la característica más resaltante de esta categoría y de esta experiencia etnográfica en particular fue la inmensa cantidad de personas presentes, tanto en la organización como entre los artistas y los visitantes del evento como se puede observar en la imagen N° 18. Hasta ese momento, mi referencia de eventos dentro de la movida *Hip Hop* estaba marcada por encuentros más pequeños, con una participación que no solía superar las 50 personas. En contraste, la magnitud de esta feria hizo que la posibilidad de contar la cantidad de asistentes fuera completamente nula.

Imagen N°18

A la izquierda la afluencia del público frente a la tarima; a la derecha, la tarima.



Nota: Imagen recuperada del IG de La Feria del Juguete (@feriajugueteperu)

La única forma de distinguir entre los miembros de la organización y los asistentes era a través de los *photochecks* que portaban algunos organizadores o por su ubicación dentro de los distintos stands. Estos espacios de venta y exhibición incluían productos como juguetes, serigrafía de polos, pintura de rostros y otras actividades típicas de este tipo de ferias. La gran afluencia de personas y la estructura del evento reflejaban una dinámica diferente a la de los encuentros previos, en la que la participación del público no se limitaba únicamente a la observación o el consumo musical, sino que se expandía hacia la interacción con los distintos espacios y actividades ofrecidas dentro del evento.

Enfocándonos netamente en la tarima, las presentaciones realizadas en la feria fueron diversas en términos de géneros musicales y formatos de espectáculo. Se presentaron desde shows musicales con distintos estilos, como la actuación del vocalista de *Plus Ultra*, una banda de covers de anime, hasta presentaciones de *Hip Hop*, entre otros géneros. Sin embargo, el evento no se limitó únicamente a lo musical; también hubo concursos de *cosplay*, espectáculos temáticos y la figura de un maestro de ceremonias que, en el sentido más estricto de la palabra, se encargaba de captar la atención del público, animando la jornada y asegurando que la audiencia permaneciera involucrada en la dinámica de la feria.

A diferencia de otros eventos de *Hip Hop* en los que había participado, en este caso la presencia de público familiar fue significativamente mayor. La configuración del espacio y la

naturaleza misma de la feria permitieron que la convocatoria trascendiera a un público más amplio, con un rango de edades más diverso. Esta diferencia en la composición del público marcó un contraste con las experiencias anteriores, donde la participación solía estar más restringida a personas vinculadas directamente con la escena del *Hip Hop*.

BR1: Pensando en la feria de juguete. No, eso fue un locurón, eso fue todo Lima, mano. Ahí eran los amantes de Dragon Ball Z, mano, ese día, realmente, que fue todo Lima, mano. Te lo juro, esa vaina era un mar de gente, parecía una procesión, mano. Y había de todas las edades, grandes, chicos, bebitos, recién nacidos, embarazadas.

Miguel: Al decir todo Lima, yo entiendo de que ya no estamos hablando de rapacientes o rapoyentes.

BR1: Nada, mano. Estamos hablando de un espectro mucho mayor en donde puede ir tanto una familia completa que nunca en su vida ha escuchado rap. Literal. Como, no sé, pues, ¿no? Youtubers o influencers o lo que sea que pase por ahí. Porque, al final, la feria es un espacio abierto, ¿no? Sí, exacto, mano. Literal, ahí fueron todos, mano. Habían hasta abuelitas ahí adelante. Ahí, coreando, coreando. Gritando Lima es un caos (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025)

La presencia de *Intelectos de Calle* en este evento estuvo directamente vinculada a la participación de DJ Nazhet, quien figuraba dentro del cronograma como organizador de un show musical. Como es sabido, DJ Nazhet mantiene una estrecha relación con diversos colectivos de *Hip Hop*, entre ellos *Intelectos de Calle*, lo que permitió que se generara esta conexión y que el grupo tuviera un espacio dentro de la programación de la feria¹⁶⁰.

A pesar de que el *Hip Hop* no es un género tan extendido dentro del público general como otros géneros más populares, la participación de *Intelectos de Calle* en la feria no generó rechazo, sino que, por el contrario, despertó expectativa entre los asistentes. Lo más llamativo fue la recepción por parte de aquellas personas que no están familiarizadas con el *Hip Hop*, quienes, lejos de mostrar desinterés, se mantuvieron atentas a la presentación. Esta característica resalta una de las particularidades de las ferias: su capacidad para servir como una plataforma de conexión entre públicos que, de otro modo, difícilmente tendrían contacto con la escena. Al ser eventos de acceso libre y con una oferta diversa, permiten que personas no vinculadas al *Hip Hop* puedan descubrir el género y conocer a sus exponentes de manera más orgánica. Este tipo de interacción representa una oportunidad significativa para la expansión y crecimiento del *Hip Hop*, ya que facilita la exposición del género ante nuevas audiencias, ampliando su alcance más allá de sus círculos habituales.

¹⁶⁰ La participación de *Intelectos de Calle* en distintos eventos no siempre responde a una convocatoria directa, sino que muchas veces se da a través de redes de contacto y colaboraciones con figuras clave dentro de la escena. Esta dinámica será explorada con mayor profundidad en el capítulo 4, donde se analizará cómo estas relaciones configuran oportunidades y espacios de presentación dentro del circuito *Hip Hop*.

La presentación de *Intelectos de Calle* se llevó a cabo a las 3 de la tarde, tal como estaba programado, y se desarrolló de manera habitual, manteniendo un nivel de intensidad y repertorio musical similar al de otras presentaciones del grupo¹⁶¹.

Una vez finalizada la participación de *Intelectos de Calle*, los integrantes decidieron permanecer algunos minutos más en el evento, interactuando con DJ Nazhet, algunos organizadores y también con oyentes que, cautivados por su música, se acercaban para conversar o incluso solicitar fotografías. Este momento posterior a la presentación permitió observar la recepción del público y el interés que la actuación había generado entre los asistentes. Sin embargo, con el paso del tiempo, aproximadamente entre media hora y una hora después de su presentación, cada uno de los miembros comenzó a retirarse de manera individual. Debido a esto, mi participación etnográfica en este evento fue relativamente corta en comparación con otras experiencias de apropiación del espacio documentadas en esta investigación. La dinámica del evento y la estructura de la feria, en contraste con espacios como la calle o las discotecas, marcó una diferencia en la permanencia del grupo dentro del lugar, limitando la extensión de la observación en este contexto.

Respecto a la segunda experiencia etnográfica, esta se desarrolló en el marco del festival *Expo Wanka Tattoo*, un evento de carácter internacional centrado en la cultura del tatuaje, el cual reunió a una amplia variedad de exponentes en un centro de convenciones dentro del Club Huancayo. A diferencia de la *Feria del Juguete*, donde la presencia de *Intelectos de Calle* se dio a través de la conexión con DJ Nazhet, en este caso la participación se concretó a través de otra red de contactos. Fue Bodhydharma quien conocía al organizador del evento y, según mencionó en una conversación informal, simplemente le llamó para preguntarle si podían darle algún espacio dentro de la programación. Como se puede observar en la imagen N° 19, *Intelectos de Calle* fue anunciado bajo el seudónimo de *Zenseiswise*, figurando en el post de la programación oficial del evento.

¹⁶¹ Sin embargo, se pudieron notar algunas variaciones en cuanto a la participación y los discursos que se dieron entre canciones, los cuales diferían en ciertos aspectos de lo que suele observarse en presentaciones realizadas en la calle o en discotecas. Esta diferencia será analizada con mayor profundidad en los capítulos 2 y 3, donde se explorará la relación entre el contexto del evento y las estrategias discursivas utilizadas por los artistas.

Post en collab de presentación de Zenseiswise en Expo Wanka Tattoo



Nota: Imagen recuperada del IG de Expo Wanka Tattoo (@expowankatattooconvention)

El evento *Expo Wanka Tattoo* se desarrolló a lo largo de tres días, pero la presentación de *Intelectos de Calle* tuvo lugar en el último de estos. Al revisar la página de Instagram de la *Expo Wanka Tattoo*, se puede observar que muchas, si no todas, las presentaciones musicales estuvieron categorizadas bajo el término *presentación urbana*. Sin embargo, en algunos casos, esta denominación varió, como en el caso de *Integración Artística Unión Perú*, un grupo de *caporales* y *danzas de tijeras* que se aleja completamente de la dinámica del *Hip Hop*. Esto evidencia que, si bien el evento no está exclusivamente ligado al *Hip Hop*, sí mantiene una integración dentro de lo que se considera *cultura urbana*, englobando distintas expresiones artísticas bajo esta categoría.

Además, como se puede observar en la parte inferior del flyer en la imagen N° 19, el evento contó con el respaldo de una gran cantidad de marcas, lo que refuerza su carácter comercial y su estructura más institucionalizada en comparación con otros eventos previos analizados. La configuración del espacio, las actividades programadas y la interacción entre artistas y asistentes evidenciaron un enfoque que, aunque centrado en la industria del tatuaje, permitió la convergencia de diversas manifestaciones culturales. Esta experiencia etnográfica permitió observar cómo el *Hip Hop* encuentra espacios de representación en eventos que, aunque no están directamente ligados a su circuito tradicional, generan interacciones que contribuyen a su visibilización dentro de otras comunidades culturales.

Además de la presentación musical que tuvo lugar en la tarima, donde *Intelectos de Calle* se presentó junto a una gran cantidad de artistas invitados provenientes de distintos lugares de Lima, el evento estuvo acompañado por una serie de materiales audiovisuales de promoción. Como se puede observar en la imagen N° 20, la organización del festival difundió un video de presentación en el que se introducía a los miembros de *Intelectos de Calle*, invitando al público a su participación en el evento. Este tipo de estrategias audiovisuales refuerzan la integración del grupo dentro de la programación del festival y su posicionamiento dentro del marco de *Wanka tattoo*.

Imagen N° 20

Fragmento de video de presentación de *Intelectos de Calle*



Nota: Imagen recuperada del IG de Zenseiswise (@Zenseiswise)

De igual manera, durante su presentación en vivo, todos los miembros de *Intelectos de Calle* realizaron la interpretación de un tema inédito, el cual fue estrenado por primera vez en este evento. Esta canción, que más adelante sería publicada meses después, formó parte de su repertorio en el festival, marcando una diferencia con respecto a otras presentaciones previas donde la interpretación de su material solía estar más centrada en temas ya conocidos por el público. Este elemento subraya la importancia del evento como una plataforma de estreno y consolidación de nuevos proyectos dentro del grupo.

Similar al caso de la *Feria del Juguete*, la presentación de *Intelectos de Calle* en *Expo Wanka Tattoo* marcó tanto el inicio como el fin de su participación en el evento. Sin embargo, a diferencia de la experiencia anterior, aquí el tiempo que permanecieron en el lugar fue considerablemente mayor. Tras su presentación, los miembros del grupo se quedaron por un tiempo prolongado interactuando con los organizadores y observando los distintos tatuajes que se realizaban en el evento. Aun así, su presencia no se extendió hasta el cierre del festival, lo que la convierte en otra de las experiencias etnográficas más breves dentro de esta investigación.

No obstante, aunque estas experiencias fueron relativamente cortas en comparación con otras, siguen siendo significativas, ya que evidencian la manera en que el *Hip Hop* interactúa con redes de contacto que van más allá de su circuito tradicional. La conexión con agentes externos, en este caso vinculados a la industria del tatuaje, refuerza la noción de que la cultura *Hip Hop* no opera en aislamiento, sino que establece relaciones con distintos sectores, incluyendo aquellos ligados al ámbito comercial. Un ejemplo clave de esto es la presencia de marcas como Red Bull, cuyo papel dentro del *Hip Hop* ha crecido exponencialmente, especialmente a través de su implicación en las batallas de freestyle. Estas dinámicas muestran cómo la cultura *Hip Hop* ha logrado insertarse en espacios que, aunque inicialmente ajenos, han encontrado formas de integración y colaboración dentro de su ecosistema.

Sin embargo, es importante señalar que, aunque muchas de las marcas que patrocinan este tipo de eventos relacionados con el *Hip Hop* tienen algún nivel de conocimiento o relación con la cultura, su participación sigue respondiendo a una lógica de mercado. Como parte de este esquema, las marcas tienden a reproducir las mismas dinámicas y falencias del mercado en general, priorizando estrategias comerciales que pueden entrar en tensión con los valores y prácticas de la comunidad.

Bajo este contexto, en una conversación con Ysabel Omega, resaltó cómo la presencia de la empresa privada dentro del *Hip Hop* tuvo un ingreso adecuado en sus inicios, particularmente en el año 2006.

“Yo creo que la empresa privada, si bien es cierto, logró posicionarse dentro de una juventud más adolescente con el tema de las batallas, yo creo que igual hay un aspecto que sí se debilitó que son este sentido de horizontalidad ese sentido de colectividad entre los barrios que ejercían el freestyle en sus parques o en los pocos espacios públicos que se permitía hacer *freestyle* (...) cuando entró Red Bull en el 2006 y en ese entonces la cultura urbana del rap era el rey, éramos uno solo, (...) veíamos a la marca como apoyo, como una plataforma porque ellos entraron con los Red Bull Sessions ellos tienen esta franquicia de los Red Bull Academy entonces nos reunían una vez al año para informarnos de este de este concurso, de estas postulaciones y elegían un representante peruano y las personas que iniciaron la Red Bull acá hayan tenido esas intenciones porque eran gente que tenía toda la voluntad de contribuir y de apoyar a los en ese entonces llamados talentos y que se forme una industria musical y que haya un ecosistema donde la gente se pueda mover se pueda instruir con la Red Bull Music Academy pero lamentablemente el mercado se lo comió entonces (...) yo veo que al final de cuentas estos eventos de freestyle han fragmentado porque por ejemplo las nuevas generaciones solamente se han encasillado en la práctica del freestyle en la práctica del freestaleo y no han profundizado en la diversidad de acciones dentro de una cultura hip

hop (...) en ese sentido (soy) un poco más clásica pero no me convence del todo, yo lo siento fragmentado, (...)" (Ysabel Omega, entrevista personal, 16 de Julio de 2023)

En aquel momento, las marcas encontraron una manera de integrarse correctamente con la escena sin imponer una dirección externa que alterara su esencia. No obstante, con el paso de los años, esta relación se fue degradando progresivamente, alejándose de la comunidad y adoptando dinámicas más enfocadas en la rentabilidad que en la sostenibilidad cultural del movimiento. Este testimonio evidencia cómo la participación del sector privado en el *Hip Hop* no es estática, sino que está sujeta a transformaciones que pueden afectar la manera en que la cultura es representada, promovida e incluso explotada dentro del mercado.

Las iniciativas como *Red Bull Session* y *Red Bull Academy* desempeñaron un papel fundamental en la creación de plataformas para el intercambio, aprendizaje y promoción de los elementos artísticos del *Hip Hop* en la década de los 2000's. La vinculación de la marca con esta cultura fue tan significativa que, en Perú, contribuyó al desarrollo del formato de las *batallas de gallos*, precursor de las competencias de freestyle que hoy dominan la escena. En sus inicios, Red Bull logró establecer una conexión sólida con la comunidad *Hip Hop*, integrándose como un actor clave en la difusión y profesionalización de la disciplina.

No obstante, Ysabel Omega subraya cómo, a pesar de este apoyo inicial y de la aparente armonía entre la marca y la escena, los cambios en el mercado transformaron radicalmente esta relación. Según su testimonio, con el tiempo se generaron divisiones internas y quedó en evidencia que, al final, "el mercado se lo comió", reflejando la forma en que las dinámicas comerciales pueden alterar el desarrollo orgánico de un movimiento cultural. Red Bull terminó posicionándose en una categoría *no-underground*¹⁶², alejándose progresivamente de la autenticidad que caracteriza a la escena *Hip Hop* independiente. Este cambio puso de manifiesto la tensión inherente entre los intereses comerciales y los valores de una cultura que privilegia la autonomía y el arraigo comunitario.

La incursión de Red Bull en la escena del rap no logró sustraerse de las lógicas comerciales propias de las empresas globales. Aunque en sus primeras etapas la convivencia fue mutuamente beneficiosa, con el crecimiento del mercado se evidenció que la marca operaba dentro de un marco corporativo donde las decisiones, en última instancia, respondían a objetivos comerciales antes que a principios underground. Este fenómeno es un testimonio de la complejidad de las relaciones entre la cultura y el capitalismo, en donde las alianzas se construyen y deforman conforme evolucionan los intereses involucrados. Si

¹⁶² Se profundizará más en la descripción de las categorías y la dualidad *mainstream* y *underground* bajo la perspectiva de los colectivos, como en el caso de *Intelectos de Calle*, en el capítulo 4.

bien los patrocinios pueden potenciar la visibilidad y el crecimiento de las comunidades artísticas, también las exponen al riesgo de ser absorbidas y transformadas por las agendas de marketing de grandes marcas, quedando en una posición de subalternidad (Vich, 2010) y bajo una coacción discursiva impuesta por las estructuras del mercado (Foucault, 2019, p. 22).

De esta forma, los espacios configurados por la feria pueden ser entendidos dentro de lo que Zappelli (2006) denomina *espacio lúdico-perceptivo*, un espacio donde es posible el desplazamiento del actor y la invención de la coreografía, permitiendo la distribución proxémica entre los actores y el público. En este caso, la relación entre los raperos y los asistentes se estructura a partir de una dinámica espacial flexible, en la que la interacción no solo ocurre a nivel auditivo, sino también a través de la disposición del entorno y la movilidad dentro del evento. Además, el espacio de percepción de la obra por parte del público se establece desde un punto de vista elegido para la observación de la imagen escénica, delimitando un espectáculo específico. Esta organización espacial influye en la manera en que el público experimenta la presentación, ya que la configuración del lugar determina tanto la visibilidad como la interacción entre artistas y espectadores, consolidando así un marco escénico que estructura la experiencia dentro del evento.

Aplicando a las ferias la clasificación de las categorías de Lefebvre (2013) permite comprender cómo estos eventos se configuran en relación con la cultura *Hip Hop* y la manera en que los actores interactúan dentro de estos espacios.

El *espacio percibido* corresponde a la materialidad del evento, es decir, a la disposición física del lugar, la infraestructura y los elementos que delimitan la experiencia de los asistentes. En las ferias, esto se traduce en la organización de los stands, la tarima, la iluminación y la distribución de los espacios destinados tanto al comercio como a las presentaciones artísticas. A diferencia de los eventos en la calle o en discotecas, donde la configuración del espacio puede ser más improvisada o restringida, en las ferias la disposición está pensada para facilitar la circulación de personas y la interacción entre vendedores, artistas y público. La delimitación de zonas de exhibición y de espectáculos responde a una lógica estructurada que busca optimizar la experiencia del visitante y la visibilidad de las marcas y productos presentes.

El *espacio concebido* hace referencia a la planificación y a los significados atribuidos al evento por parte de sus organizadores. En este caso, las ferias están concebidas como espacios comerciales y culturales donde la interacción entre los participantes se da bajo una lógica de consumo. La presencia de patrocinadores, marcas y agentes institucionales, como

en el caso de la *Feria del Juguete* o *Expo Wanka Tattoo*, refuerza la idea de que estos eventos están diseñados para generar una experiencia de entretenimiento que, a su vez, está vinculada a la venta de productos y servicios. A diferencia de los eventos de *Hip Hop* autogestionados, donde la presencia de agentes externos es limitada, en las ferias esta relación con el mercado es más evidente y aceptada dentro de su estructura.

Por último, el *espacio vivido* corresponde a la experiencia subjetiva de quienes participan en el evento. En el caso de los artistas y asistentes de la cultura *Hip Hop*, la feria representa un espacio donde pueden darse interacciones que trascienden el consumo y que permiten la visibilización del género ante públicos más amplios. Para *Intelectos de Calle*, por ejemplo, estos eventos han significado oportunidades para conectarse con audiencias que no necesariamente forman parte de la escena *Hip Hop*, lo que puede generar nuevas formas de recepción y difusión de su música. Para los asistentes, la feria se convierte en un punto de encuentro donde la oferta cultural se combina con la exploración de nuevos intereses, en un ambiente más diverso en términos de público y actividades en comparación con los eventos exclusivos de la movida *Hip Hop*.

Este análisis desde Lefebvre (2013) permite comprender que las ferias no solo operan como espacios comerciales, sino también como escenarios donde la cultura *Hip Hop* se intersecta con otros circuitos culturales y económicos. A través de la interacción entre lo percibido, lo concebido y lo vivido, estos eventos se convierten en territorios de negociación donde los artistas y el público configuran nuevas relaciones con el entorno, estableciendo vínculos que pueden influir en la manera en que el *Hip Hop* sigue expandiéndose en diferentes esferas sociales.

3.1.4. EL TRANSPORTE PÚBLICO: “UNA CANCIÓN, PAPI”

La última categoría de los espacios en los que el colectivo desarrolla sus actividades es el transporte público. Como su nombre indica, este espacio abarca los distintos medios de transporte que circulan por las calles de Lima, convirtiéndose en una plataforma efímera donde los miembros de *Intelectos de Calle* llevan a cabo diversas acciones. Estas actividades, que serán exploradas con mayor profundidad en el capítulo tres, representan una forma de intervención del espacio urbano a través del *Hip Hop*, adaptándose a las dinámicas de movilidad y tránsito de la ciudad.

En un primer momento, al observar estas intervenciones, parecía que no existía una gran variación entre una y otra presentación dentro del transporte público. Sin embargo, conforme profundicé en mi acercamiento al colectivo y en las distintas conversaciones con

sus miembros, fui identificando diferencias clave en la manera en que este espacio es utilizado. En primer lugar, la finalidad de la intervención varía según el contexto y la intención de los artistas. En algunos casos, la presentación tiene un propósito económico, donde los raperos suben al transporte con el objetivo de recibir un aporte voluntario a cambio de su performance. En otras ocasiones, la finalidad es más discursiva, centrándose en dar a conocer el proyecto y el mensaje del colectivo, sin un énfasis directo en la retribución monetaria¹⁶³. También, el transporte público es utilizado como un medio para movilizarse por distintos tramos de la ciudad sin tener que pagar el pasaje, permitiendo a los miembros del colectivo desplazarse de un punto a otro mientras realizan su intervención.

Asimismo, la composición de quienes realizan estas intervenciones no es uniforme. A veces, los miembros de *Intelectos de Calle* se presentan de manera individual, adaptándose a las condiciones del espacio y del momento. En otras oportunidades, lo hacen en grupos de dos o tres, lo que permite una mayor interacción entre ellos y una puesta en escena más elaborada. La variabilidad en la dinámica de estas intervenciones demuestra cómo el transporte público se convierte en un espacio versátil para la práctica del *Hip Hop*, funcionando tanto como un medio de sustento como una plataforma de visibilización y difusión del mensaje del colectivo.

¿Por qué considerar el transporte público como un espacio público susceptible de ser apropiado por raperos, vendedores ambulantes, artistas callejeros o incluso estafadores? Siguiendo las nociones de la sociología especializada en Gestión urbana Claudia Bielich (2009), el transporte público forma parte integral de la ciudad en la medida en que el desplazamiento es un elemento clave para la conexión entre bulevares y calles (p. 10). En este sentido, las autopistas y los medios de transporte no solo cumplen una función utilitaria, sino que también representan un signo de modernidad (Augé, 2000, p. 36). El territorio del transporte público debe ser entendido como parte del espacio público al funcionar como un espacio polivalente que interconecta distintos puntos de la ciudad, permitiendo la circulación de personas y estableciendo relaciones entre los elementos construidos y las diversas formas de movilidad y permanencia. Al igual que los parques, plazas, calles y avenidas, su función urbanística es ordenadora de flujos y relacional. Desde esta perspectiva, el transporte público no opera como un elemento aislado, sino como parte esencial del entramado urbano, contribuyendo a la organización y reproducción de la ciudad al facilitar la interacción y el movimiento entre sus habitantes. La necesidad de movilidad en un entorno urbano se resuelve mediante distintos medios de transporte, tanto particulares como públicos. Sin embargo, más allá de su función de traslado, Bielich (2009) señala que

¹⁶³ Aunque esto no significa que no se pida una “colaboración por el arte” a los pasajeros.

el mundo de la movilidad en la ciudad, y en particular el del transporte público, involucra a una gran diversidad de actores (p. 13). Este espacio no solo es atravesado por pasajeros, sino también por quienes encuentran en él una plataforma para el comercio, el arte, la protesta o, en algunos casos, el engaño. En este sentido, el transporte público no es solo un medio de desplazamiento, sino un escenario dinámico donde se intersectan diferentes prácticas y expresiones de la vida urbana.

A pesar de formar parte del funcionamiento del espacio público, Bielich (2009) expone el trasfondo funcional y normativo del sistema de transporte en Lima, señalando que, en su estructura, este se basa en una lógica privada. En este sentido, lo que se considera *transporte público* en realidad responde a una iniciativa privada que no ha cambiado significativamente su orientación a lo largo del tiempo. La autora enfatiza esta idea al afirmar que Lima 'no tiene un transporte público, sino transporte privado del público' (p. 18). Esta afirmación evidencia que, aunque el transporte cumple una función colectiva esencial en la ciudad, su administración y gestión nunca ha estado en manos del Estado sino que están en manos de operadores privados que priorizan lógicas de mercado sobre el acceso equitativo y la planificación urbana integral.

Desde esta perspectiva, se observa un antecedente de lo que menciona Cuevas (2021) al analizar el proceso de urbanización en Lima, donde cada vez más los espacios públicos son entregados a actores privados, desplazando la vida pública hacia entornos gestionados bajo criterios comerciales. Este fenómeno no solo impacta la movilidad, sino que también transforma la relación de los ciudadanos con su entorno, restringiendo el acceso y la apropiación del espacio urbano en función de intereses particulares. En este contexto, el transporte público, aunque esencial para la conectividad de la ciudad, se configura como un espacio ambiguo que opera bajo una doble lógica: por un lado, mantiene su carácter de bien colectivo al ser utilizado diariamente por miles de personas, pero, por otro, su control y regulación responden a dinámicas privadas que limitan su carácter verdaderamente público. Esta tensión entre lo público y lo privado en el sistema de transporte limeño no solo afecta la movilidad urbana, sino que también condiciona el uso y apropiación de estos espacios por parte de distintos actores sociales, incluidos los miembros de *Intelectos de Calle* que encuentran en estos espacios un escenario para sus prácticas cotidianas.

Para esta experiencia etnográfica, realicé un seguimiento junto con dos integrantes de *Intelectos de Calle*: Rokita y Lanter777¹⁶⁴. La ruta seguida en esta ocasión abarcó el trayecto desde La Victoria hasta San Juan de Lurigancho, permitiéndome observar de cerca

¹⁶⁴ Cabe mencionar que no son los únicos que realizan esta actividad. Otros miembros también suelen realizarlo además de sus actividades laborales durante el día.

la dinámica de intervención en el transporte público. Si bien las acciones específicas realizadas tanto dentro como fuera de los buses serán descritas con mayor detalle en el capítulo tres, en este apartado se ofrece una breve descripción de los transportes públicos a los que suelen subirse y de la manera en que los integrantes del colectivo abordan estos espacios. Los miembros de *Intelectos de Calle* suelen subirse a distintos tipos de transporte público, desde buses de mayor capacidad hasta combis y cústers que recorren rutas más estrechas y con paradas más constantes. La elección del vehículo no es aleatoria, sino que responde a factores como la cantidad de pasajeros, la duración del trayecto y la disposición del espacio dentro de la unidad. El abordaje también varía según el contexto: en algunos casos, esperan que el bus se detenga completamente en una estación o paradero, mientras que en otros se suben rápidamente en movimiento, aprovechando la agilidad que han desarrollado con la práctica.

El acto de subir a un bus representa más que un simple acceso a un medio de transporte; es una entrada a un espacio temporalmente apropiado para la práctica del *Hip Hop*, donde la performance, la interacción con los pasajeros y la búsqueda de reconocimiento o retribución económica forman parte de un proceso que no solo tiene una función artística, sino también de sustento y difusión de su mensaje.

Como se puede observar en la imagen N° 21, uno de los miembros del colectivo se acerca a la puerta del bus para preguntar al chofer o al cobrador si existe la posibilidad de subir a compartir su arte con los pasajeros, bajo la frase: '*Una canción, papi*'. Esta interacción inicial es un momento clave dentro de la dinámica del transporte público, ya que en algunos casos se permite el ingreso sin inconvenientes, mientras que en otros los conductores o cobradores pueden rechazar la solicitud, limitando la intervención.

Rokita y Lantern77 en búsqueda del bus



Nota: Imagen tomada por el autor

Durante esta experiencia etnográfica, se presentaron dos dinámicas relacionadas con mi presencia en sus actividades. La primera consistió en que yo subía unos metros antes que ellos para fingir ser un pasajero más y así observar la reacción del público sin que mi participación fuera evidente. La segunda, en cambio, implicaba que uno de los integrantes de *Intelectos de Calle* anunciaba mi presencia, incorporándome explícitamente a la intervención como parte del grupo. En este caso, no solo ellos, sino también yo, éramos considerados dentro de la actividad, lo que permitía una interacción más directa con los pasajeros y una observación más inmersiva de la dinámica de apropiación del espacio.

Si hablamos de las características demográficas de las personas que interactúan o que escuchan las presentaciones de los miembros de *Intelectos de Calle* en el transporte público, esta audiencia es sumamente variada y heterogénea, lo que hace casi imposible determinar una unidad demográfica específica. En términos de elección del espacio dentro del transporte, los integrantes del colectivo suelen optar por unidades en las que la mayoría de los pasajeros estén sentados, evitando en gran medida aquellas donde los pasajeros se encuentran de pie. Esta preferencia responde a la necesidad de generar una audiencia más

receptiva y atenta a sus discursos e interpretaciones, reduciendo el impacto del movimiento y el ruido dentro del vehículo, lo que facilita la ejecución de su presentación.

De igual manera, la variedad de los tipos de transporte público utilizados por *Intelectos de Calle* es bastante amplia. Como menciona Bielich (2009), el sistema de transporte público en Lima está compuesto por una diversidad de vehículos que varían en tamaño, antigüedad y funcionalidad (p. 13). En este contexto, los integrantes del colectivo suelen optar por *cousters* o unidades más grandes, priorizando la disponibilidad de espacio sobre la modernidad o antigüedad del vehículo. El factor espacial es determinante en su elección, ya que les permite mayor libertad de movimiento durante su presentación y facilita la interacción con los pasajeros. Debido a esta necesidad, evitan subir a *combis* u otras unidades más pequeñas, donde el espacio reducido limita su desempeño y restringe la posibilidad de ejecutar su performance de manera efectiva.

Es evidente que el transporte público reúne todas las características de lo que Augé (2000) denomina *no lugares*, aquellos espacios de tránsito que no poseen una identidad propia y que funcionan como puntos de conexión entre distintos destinos dentro de la modernidad urbana. En este sentido, el transporte público se percibe como un espacio impersonal, diseñado más para la circulación de personas que para la interacción o apropiación del entorno. Sin embargo, al igual que ocurre con la calle, los miembros de los colectivos de *Hip Hop* logran reconfigurar esta condición y transformar el transporte público en un espacio con nuevas posibilidades de interacción y expresión. A pesar de su carácter transitorio, el *Hip Hop* encuentra en estos espacios una plataforma para la práctica artística y la comunicación directa con distintos públicos.

Por esta razón, aunque en el pensamiento geográfico moderno (Augé, 2000; De Certeau, 2000) el transporte público sea considerado un *no lugar*, dentro de las prácticas del *Hip Hop* puede ser resignificado a través de dinámicas que serán exploradas en detalle en el capítulo tres.

Si seguimos la taxonomía de Zappelli (2006), el espacio del transporte público puede considerarse un *espacio icónico*, es decir, un espacio añadido, transformado o inventado por los propios miembros de *Intelectos de Calle*. A través de sus intervenciones, logran resignificar este entorno cotidiano, dotándolo de nuevas posibilidades expresivas que van más allá de su función original como medio de tránsito.

En este contexto, el transporte público no es solo un punto de conexión entre lugares, sino que se convierte en un escenario donde se construye una imagen escénica que articula la

dramatización del espacio en función de su propio discurso artístico. Esta transformación no solo ocurre en términos físicos, sino también simbólicos, pues el espacio interno del bus se adapta a una representación que visualiza, en su forma y contenido, la noción de espectáculo dentro de la lógica del *Hip Hop*. En este sentido, el transporte público deja de ser un simple vehículo de movilidad y se convierte en un espacio performativo donde los raperos construyen una experiencia que combina interpretación, mensaje y presencia dentro del flujo urbano.

Aplicar la perspectiva de Lefebvre (2013) permite comprender cómo los miembros de *Intelectos de Calle* resignifican este espacio, transformándolo de un simple medio de movilidad en un espacio de interacción y expresión artística.

El *espacio concebido* corresponde a la planificación y organización del transporte público dentro del esquema urbano. En este sentido, el sistema de transporte está diseñado bajo una lógica funcionalista, donde su principal propósito es la circulación eficiente de personas de un punto a otro de la ciudad. Las rutas, paraderos y regulaciones establecen cómo deben usarse estos espacios, priorizando la movilidad sobre cualquier otra actividad. Dentro de esta lógica, los buses, *coasters* y *cústers* son considerados lugares de tránsito, sin un propósito social más allá del traslado de pasajeros. Sin embargo, esta concepción formal no contempla la apropiación del espacio por parte de distintos actores urbanos, como raperos, vendedores ambulantes o artistas callejeros, quienes desafían esta visión al introducir nuevas dinámicas dentro de los vehículos.

El *espacio percibido* se relaciona con la materialidad del transporte público y la manera en que es utilizado en la práctica. En este caso, la percepción del espacio varía según los actores involucrados. Para los pasajeros, el bus es un lugar de tránsito donde el tiempo de permanencia es temporal y pasajero. Para los conductores y cobradores, es un espacio de trabajo regulado por tiempos y dinámicas específicas (Bielich, 2009). Sin embargo, para los miembros de *Intelectos de Calle*, el bus se convierte en un escenario improvisado donde pueden realizar su performance. La disposición del espacio dentro del vehículo influye en la manera en que interactúan con los pasajeros, prefiriendo unidades con mayor capacidad de movimiento y evitando aquellas más reducidas. En este sentido, la percepción del espacio cambia dependiendo de la actividad que se realice en él, mostrando que el transporte público no es un entorno estático, sino un espacio en constante resignificación.

Finalmente, el *espacio vivido* es aquel que se experimenta subjetivamente a partir de la interacción y la práctica dentro del entorno. Para los raperos que intervienen en el transporte público, este espacio deja de ser solo un medio de movilidad y se convierte en

una plataforma de expresión. La relación con los pasajeros, la aceptación o rechazo de su presencia y la respuesta del público condicionan la experiencia de cada intervención, generando un vínculo entre el artista y su audiencia. En algunos casos, la reacción de los pasajeros puede ser de indiferencia, mientras que en otros la presentación genera interés o incluso apoyo económico. La experiencia vivida en estos espacios es, por lo tanto, variable y depende de múltiples factores, desde la disposición del público hasta las condiciones del viaje.

A través de esta lectura, se observa cómo el transporte público, aunque concebido como un espacio funcional de tránsito, es constantemente reapropiado por quienes lo utilizan, transformándolo en un escenario donde distintas prácticas culturales y económicas pueden coexistir. Esta resignificación del espacio pone en evidencia que, más allá de su concepción estructural, el transporte público es también un espacio social en el que distintas dinámicas urbanas convergen y se reconfiguran en función de las interacciones cotidianas.

3.2. LAS LÓGICAS DE LOS ESPACIOS

Una vez trazadas todas las observaciones de campo y cruzadas con las entrevistas realizadas a los miembros de *Intelectos de Calle*, se puede notar que los espacios ocupados por ellos presentan ligeras variaciones con respecto a aquellos primeros espacios tomados por los pioneros del *Hip Hop* en Lima. Más allá de los espacios públicos emblemáticos, como el Estadio Manuel Bonilla o el Parque Kennedy, los miembros del colectivo han expandido su presencia a una gran cantidad de eventos autogestionados, los cuales forman parte de los diversos escenarios donde se desarrollan sus actividades.

Ahora bien, estos espacios, como se ha detallado en las experiencias etnográficas previas, pueden subdividirse en diferentes lógicas que permiten entender mejor su distribución y funcionamiento. Estas lógicas se pueden organizar en tres niveles de análisis: en primer lugar, la distinción entre *lo público* y *lo privado*, que marca la accesibilidad y regulación de cada espacio; en segundo lugar, la diferencia entre *lo discursivo* y *lo económico*, que señala si el objetivo principal de la participación del evento es la difusión del mensaje o la obtención de un beneficio financiero; y por último, la clasificación según *el tipo de espacio*, que define cómo cada uno de estos entornos influye en la performance y la interacción de los artistas con su público.

A través de esta clasificación, es posible visualizar de manera más clara la forma en que *Intelectos de Calle* y otros colectivos de *Hip Hop* en Lima se apropian de distintos espacios urbanos, adaptando sus prácticas a las condiciones específicas de cada entorno y

evidenciando cómo la cultura *Hip Hop* se mueve dentro de un entramado complejo de dinámicas espaciales.

En el primer nivel, la distinción entre lo *público* y lo *privado* define la accesibilidad y regulación de los espacios. La calle es el espacio más *público*, con acceso libre y apropiación espontánea, permitiendo intervenciones sin restricciones estructurales. En contraste, la discoteca es un espacio *privado*, con acceso controlado y sujeto a normas específicas. Sin embargo, existen zonas intermedias, como el transporte público, que aunque gestionado por entidades privadas, permite interacciones espontáneas por parte de una gran variedad de actores, lo que lo categoriza como *no-privado*, y la feria, que aunque de acceso abierto, opera bajo una lógica comercial con regulaciones específicas, lo que lo categoriza como *no-público*.

El segundo nivel de análisis diferencia entre una lógica discursiva y una económica. En la lógica discursiva, la performance y el mensaje del rapero son centrales, priorizando la expresión artística sobre la rentabilidad. En este sentido, la calle y la discoteca se acercan más a esta lógica, ya que en la primera la intervención es espontánea y libre, mientras que en la segunda, aunque estructurada, sigue centrada en el espectáculo. En cambio, la feria y el transporte público responden más a una lógica económica, ya que la participación de los artistas depende de acuerdos financieros o retribuciones voluntarias. No obstante, estos enfoques no son excluyentes¹⁶⁵, ya que en la calle también puede haber una búsqueda de ingresos, y en la feria o el transporte público la performance mantiene un componente discursivo.

Finalmente, según la tipología de Zappelli (2006), los espacios ocupados por *Intelectos de Calle* pueden clasificarse en cuatro categorías. La calle se inscribe dentro del espacio real, donde la intervención es espontánea y sin estructura fija. La discoteca pertenece al espacio imaginado, con una puesta en escena estructurada para un público segmentado. La feria se sitúa en el espacio lúdico-perceptivo, caracterizado por interacciones dinámicas entre artistas y espectadores. Por último, el transporte público se clasifica como un espacio icónico, donde la intervención resignifica temporalmente el entorno y transforma el bus en un escenario efímero. Esta clasificación permite visualizar cómo la cultura *Hip Hop* en Lima

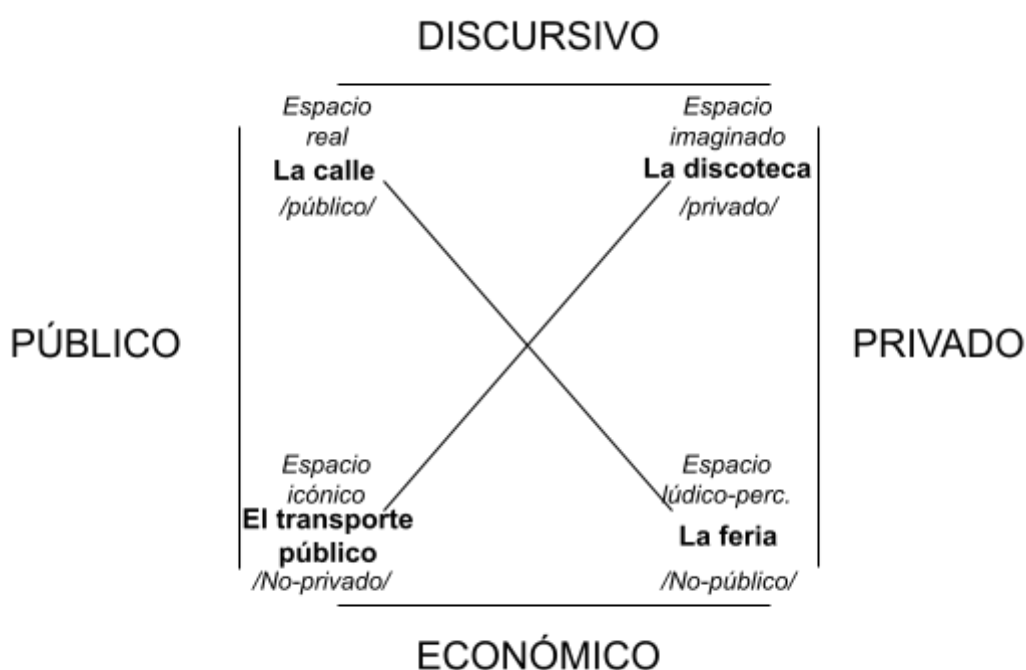
¹⁶⁵ Buscamos alejarnos de determinismos en la categorización de los espacios. Estas categorías no pretenden establecer divisiones rígidas ni absolutas en la identificación de las diferentes lógicas espaciales. Más bien, buscan señalar tendencias semánticas recurrentes que generan una isotopía reconocible, incluso con sus variaciones. La carga simbólica tiende a predominar en una categoría más que en otra, permitiendo su diferenciación a pesar de los matices. Me baso en las nociones de Geertz (2003), ya que, aunque se considere una cuestión meramente semántica, uno tiene la libertad de limitar el referente del término si así lo desea (p. 174), apoyándose en la fuerza de una metáfora que surge de las interacciones dentro del marco conceptual (p. 184), como ocurre en la distinción entre lo discursivo y lo económico.

se adapta a distintas dinámicas espaciales, evidenciando la flexibilidad y capacidad de resignificación de sus prácticas.

En suma, como se puede observar en la figura N° 6, este ordenamiento en cuatro cuadrantes nos permite acceder a una estructura que muestra de manera clara las tres lógicas analizadas a lo largo de este capítulo. En primer lugar, la *dualidad entre lo público y lo privado*, que establece cómo los espacios pueden ser categorizados en función de su accesibilidad y regulación. En segundo lugar, la *funcionalidad discursiva y económica*, que permite identificar si la intervención en cada espacio responde principalmente a una intención expresiva o a una necesidad de sostenibilidad financiera. Finalmente, la *tipología de los espacios* que determina la relación de cada entorno con la representación y la interacción social.

Figura N°6

Espacios públicos tomados por *Intelectos de calle*.



Nota: Elaboración propia en base a las observaciones y entrevistas.

Este esquema no solo facilita la comprensión de la apropiación del espacio dentro del *Hip Hop*, sino que también ayuda a entender las diferencias en la función, el acceso y la intencionalidad de cada uno de estos espacios. Así, se evidencia cómo el *Hip Hop* no se limita a un solo tipo de espacio, sino que se adapta a diversos escenarios urbanos, generando nuevas configuraciones y resignificaciones dentro de la ciudad.

CAPÍTULO 04:

“JUNTAMOS TODOS LOS INTELECTOS”: LAS PRÁCTICAS Y ESTRATÉGIAS DE APROPIACIÓN DEL ESPACIO URBANO

Este capítulo se centra en las prácticas y estrategias concretas mediante las cuales el colectivo *Intelectos de Calle* se apropia de los diferentes espacios urbanos. El objetivo es observar no solo los lugares que habitan o intervienen, sino sobre todo cómo lo hacen: qué rutinas despliegan, qué decisiones toman, qué afectos activan y qué tácticas movilizan para sostener su presencia en contextos de precariedad, desigualdad y desatención institucional. Desde esta mirada, el capítulo aborda el *hábitus* del colectivo —en el sentido propuesto por Bourdieu (1994, 1997, 2007)— como ese conjunto de disposiciones socialmente construidas que guían sus acciones, percepciones y formas de habitar el mundo. No se trata de actos individuales aislados, sino de una lógica compartida que se expresa en lo artístico, lo político, lo afectivo y lo cotidiano.

Por la densidad de sentidos involucrados y por la naturaleza misma del enfoque etnográfico que guía esta investigación, este capítulo constituye uno de los núcleos más importantes y con mayor labor de análisis del trabajo de investigación. Su desarrollo ha sido posible gracias a un proceso de acompañamiento sostenido que incluyó observación participante, asistencia a movidas y ferias, caminatas barriales, grabación de talleres y entrevistas en profundidad. Este trabajo de campo prolongado permitió no solo escuchar lo que los integrantes dicen de sí, sino también observar lo que hacen, cómo se vinculan, cómo negocian con el entorno, y cómo producen sentido desde la acción. La estructura del capítulo responde a esa diversidad, dividiéndose en siete apartados que abordan desde el arte como forma de ocupación simbólica hasta la producción de redes como estrategia de sostenibilidad. En su conjunto, estas prácticas dan cuenta de una forma situada, sensible y políticamente cargada de reescribir el espacio urbano desde los márgenes.

4.1. EL ARTE DEL *HIP HOP* COMO ESTRATEGIA PRINCIPAL

En *El arte de amar*, Erich Fromm (2016) sostiene que toda práctica —como la carpintería, la medicina o, en este caso particular, el rap— exige disciplina, concentración, paciencia y una preocupación auténtica. Estas cualidades, advierte, se desvanecen en una sociedad que prioriza la velocidad, el consumo y la productividad. En ese contexto, la propuesta de *Intelectos de Calle* plantea una apuesta contracultural: el arte no es entretenimiento, sino

forma de vida. La calle, la palabra, el ritmo y el cuerpo se convierten en herramientas para habitar el mundo desde otro lugar.

KRS-One (2009) define el *Hip Hop* como una forma de vida sustentada en la salud, el amor, la conciencia y la riqueza interior. No se trata solo de música, sino de una ética que transforma al individuo y su entorno. En esa visión, el rap es su dimensión verbal: más que un género, es un medio para nombrar lo vivido. Mientras el *Hip Hop* articula una mirada sobre la existencia, el rap le da voz y ritmo.

Para todos los miembros de *Intelectos de Calle*, el rap organiza su práctica. Es el medio con el que narran el entorno, procesan la experiencia y se posicionan frente a una realidad que los margina. Sus letras —escritas o improvisadas— abordan el barrio, la violencia estructural, el abandono estatal y el deseo de pertenencia. Rapean porque hay algo que decir, porque lo vivido exige ser dicho, y porque en muchos casos no hay otro espacio para hacerlo. Como dice Bodhydharma:

“Cuando comienzo a recitar, ahí es donde... Cuando comienzo a plasmar las canciones, yo creo que ahí es donde se enciende Bodhidharma. Me sale en palabras de donde no sé, no lo sé. Ni yo mismo sé cómo [se] usa[n] palabras. Claro. Cuando escribes así, estás como poseído. Cuando escribo, sí, no sé.” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Esta experiencia muestra que el rap no se origina únicamente en la voluntad del sujeto. Según mi juicio, aparece como una fuerza que lo atraviesa, más que como una acción que domina. Roland Barthes (2021) sugiere que el lenguaje no es solo un instrumento, sino una forma que también nos constituye. El rap, en ese sentido, no es una producción aislada: nace de una red social y afectiva que lo impulsa y lo canaliza.

Si el rap es su forma de intervención, la palabra es su materia prima (Yalán & Rojas, 2024, p. 203). No improvisan por estilo: cada línea incide en el entorno. Al nombrar el barrio, denunciar la violencia o evocar libertad, hacen visibles experiencias que suelen quedar fuera del discurso dominante. En espacios anónimos y transitorios, su voz interrumpe la rutina con una presencia concreta. Rapean donde haya gente, atenta o no. Cada acto es un gesto de reapropiación. Allí donde la ciudad niega lugar, la palabra abre uno. No buscan adornos: buscan ser escuchados. Al hablar desde los márgenes, proponen otro relato urbano. Siguiendo a De Certeau (2000), estas tácticas no transforman el sistema desde arriba, pero desplazan sus lógicas desde abajo, volviendo visible lo que el orden invisibiliza.

Esa intervención no se agota en el momento de la performance. También habita los títulos, los nombres del grupo, las frases que circulan y los mensajes en redes. La palabra sostiene su identidad, construye comunidad, y mantiene la continuidad del colectivo. Escribir, nombrar y hablar son modos de inscribirse en la ciudad sin necesidad de controlarla. La palabra, entonces, no es solo medio de expresión. Es una tecnología simbólica que convierte lo efímero en memoria y lo personal en experiencia compartida. En *Intelectos de Calle*, cada verso traza un espacio. En términos de Lefebvre, es una práctica que produce territorio al transformar su significado. En una ciudad que los margina, insisten en hacerse lugar con el lenguaje.

4.1.1. MÁS QUE UN HOBBIE

Tal como proponen el semiotista Eduardo Yalán y el antropólogo Enrique León (2021), el rap ocupa el *tiempo liberado*: tiempo no regido por la lógica productiva capitalista, que permite expandir el poder creador de los sectores populares¹⁶⁶. No se trata solo de arte, sino de una forma de organizar la vida cotidiana e intervenir en lo común desde la autonomía. Esta idea conecta con Marx, quien señalaba que una sociedad postcapitalista debía reapropiarse de las fuerzas productivas generadas por el capital y ponerlas al servicio de la comunidad (Yalán & León, 2021, p. 122). Eso es lo que hacen los integrantes *Intelectos de Calle*: toma herramientas estéticas y tecnológicas (sonido, grabación, difusión digital, lírica) ofrecidas por el mercado y las convierte en instrumentos de creación social y política.

En este sentido, el rap es una forma de habitar el tiempo que el sistema denomina “libre” o “hobbie”¹⁶⁷. Lo que suele verse como ocio aparece aquí como acción, práctica colectiva y producción política. No es tiempo muerto, sino tiempo vivo: se escribe, se graba, se improvisa, se piensa el barrio y se devuelve a la calle. Lejos de evadir la realidad, el rap la reformula desde abajo, ocupando también el tiempo simbólico de la ciudad y cuestionando qué significa “hacer algo” fuera del trabajo.

Esta lógica dialoga con un trabajo previo (Guerra, 2021), donde propuse pensar el ocio como una forma activa de ocupar el tiempo, no regida por la productividad. Me interesaba un ocio que organiza cuerpo, palabra y deseo, sin reducirse al entretenimiento. La distinción que propone BR1 es clave para comprender esto:

¹⁶⁶ Tal como se verá más adelante, el tiempo liberado no queda totalmente al margen de la lógica productiva. El *Carreo*, por ejemplo, puede operar tanto como práctica discursiva como forma de ingreso económico. No obstante, las regulaciones internas varían según las necesidades y decisiones del colectivo, que ajusta sus límites sin abandonar la dimensión política de su arte.

¹⁶⁷ Por no decir “inútil”.

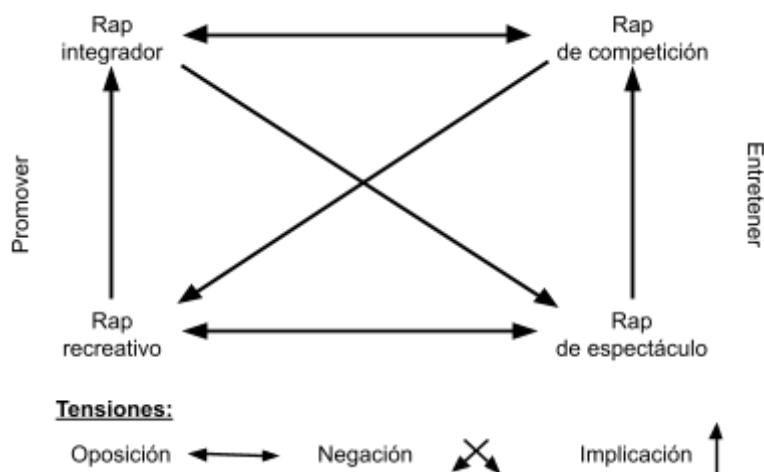
“Nosotros buscamos promover, en cambio ellos buscan entretener [en relación a otros movimientos como Lima Clandestina]. (...) Exacto, hermano. Ellos buscan entretener a la gente, pues, ¿no? Y algunos no se sienten tan entretenidos aprendiendo cosas, hermano. Claro. O escuchando a un pata que recién está cantando algo en su vida, ¿no? Ellos quieren escuchar la música que escuchan siempre. Y cuando ustedes, como ZenseisWise, van a estos eventos y se presentan, ¿tienen algún discurso o tratan de también promover algo en esto o simplemente van de frente a solo cantar nada más? Sí mencionamos intelectos de calle que nos sigan en las redes, ¿no? Algunos ya saben que nosotros nos dedicamos a hacer eso, pero yo creo que el mensaje que nosotros dejamos en los temas ya habla por sí solo, creo, ¿no?” (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

En su frase se condensa una postura política frente al uso del arte: el *rap* que busca promover una reflexión, una transformación barrial, un despertar; frente al *rap* que solo entretiene, que cumple una función más comercial o lúdica, pero sin intención de intervención social.

Así, se traza una clara distinción entre las nociones de *promover* y *entretener*, cuatro cuadrantes y dos ejes semánticos opuestos que configuran las tensiones internas en la lógica del *rap*. Esto se ve reflejado en la Figura N°7.

Figura N°7

Tipología de prácticas de rap



Nota: Elaboración propia en base a las observaciones y entrevistas, adaptado de Guerra (2021).

El *rap integrador* y *recreativo* aparece como una práctica de socialización, especialmente en espacios callejeros o ferias comunitarias. En estos contextos, los integrantes del grupo lo utilizan para incluir a los niños, a los vecinos, a los que no necesariamente están dentro del circuito del *Hip Hop*. Por ejemplo, Rokita cuenta que para él el *rap* ha sido “estructura”, una forma de mantenerse firme cuando su entorno se desordenaba. Desde muy joven, marcado

por la violencia y el consumo, encontró en la improvisación una forma de volver a sí mismo. Lo mismo ocurre con Sangre Sucia, quien describe el *rap* como una manera de limpiar la mente, de procesar lo vivido: “si no fuera por esto, hermano, estaría en otra vaina”. En estos casos, el *rap* no es competencia ni show, es resistencia emocional, es práctica diaria que ordena y contiene.

El *rap competitivo* aparece en escenas donde la destreza verbal, la agilidad mental y la provocación simbólica son claves. Lantern77, por ejemplo, recuerda sus primeras épocas como una etapa más centrada en la batalla y la tiradera. Si bien luego buscó otros lenguajes más introspectivos, reconoce que esa dimensión de enfrentamiento le permitió desarrollar confianza, temple y técnica. De hecho, muchos de los entrevistados comenzaron compitiendo —como *Mufasa* en el caso de Bodhydharma— y luego fueron desplazando sus intereses hacia formas más colectivas o transformadoras. Pero la competencia no desaparece: se recicla. Como es el caso de Red Bull.

El *rap como espectáculo* se hace visible en eventos cerrados, festivales, ferias. Ahí, el grupo ajusta su performance, prepara su puesta en escena y adapta su mensaje para un público diverso. En estos espacios, la frontera entre entretenimiento y promoción se vuelve borrosa. BR1 lo describe con claridad: “en los eventos nos ven como artistas, pero en el barrio nos ven como patas que mueven cultura”. Este doble juego revela una apropiación compleja del espacio: una cosa es la tarima institucional, y otra la calle abierta donde todo es más crudo, más expuesto, más vulnerable. En ambos casos, el *rap* sirve para ocupar un lugar, para decir algo, para marcar territorio.

A través de todos estos usos, el *rap* deviene una estrategia de apropiación del espacio. Pero no se trata solo del espacio físico —la calle, el parque, el muro, el micro— sino del espacio simbólico de la voz y la presencia. Al improvisar, grabar, presentarse o simplemente organizar un evento en la cuadra, los integrantes de *Intelectos de Calle* transforman su entorno en una plataforma de expresión colectiva. No están pidiendo permiso para estar: están redefiniendo lo que significa estar ahí. Como lo dice Bodhydharma: “el *Hip Hop* es un despertar... un despertar donde ya no le puedes dar marcha atrás”.

4.1.2. PRÁCTICAS EMERGENTES

Aunque el rap es el núcleo de las prácticas artísticas de los miembros de *Intelectos de Calle*, no es el único lenguaje que los atraviesa. Varios de sus integrantes han explorado otros elementos del *Hip Hop*, como el *graffiti*, el *beatmaking*, el DJing o la producción musical, no necesariamente con un enfoque profesional, pero sí como herramientas para

ampliar sus modos de expresión y fortalecer la autonomía del colectivo. Estas exploraciones no responden a una estrategia de diversificación técnica, sino a una lógica de aprendizaje orgánico, autodidacta y muchas veces motivada por la necesidad: hacer sus propios beats para no depender de bases externas, aprender a mezclar para sostener un evento sin ayuda, pintar un *graffiti* como forma de visibilizarse sin permiso.

BR1, por ejemplo, recuerda que antes de rapear ya intervenía el espacio desde la imagen: “empecé grafiteando por joder nomás, sin saber bien lo que hacía... hasta que conocí la cultura *Hip Hop* y recién entendí que eso también decía algo”. Ese “decir algo” a través del muro se transformó luego en el deseo de usar la palabra con más fuerza: el paso al rap. En el caso de Bodhydharma, la producción musical surge como una manera de no depender de beats ajenos: “yo hago mis pistas porque quiero sonar a lo que somos, no a lo que suena en todos lados”. Este gesto de independencia técnica tiene un sentido claro: preservar el lenguaje propio del colectivo.

Rokita también ha iniciado un proceso de formación autodidacta como DJ. Aunque todavía está en etapa de aprendizaje, su motivación responde a una lógica de sostén colectivo: “yo no solo quiero rapear, quiero poner música, animar, hacer que la gente se mueva, armar todo”. En estos tres casos, lo importante no es tanto la habilidad técnica como la intención de aportar algo al proyecto común. No se busca brillar en solitario, sino ampliar el repertorio expresivo del grupo.

En este marco, la experiencia de Cabisa ofrece una mirada clave sobre el lugar del *graffiti* como práctica fundacional dentro del *Hip Hop* y como acto de apropiación callejera.

Yo creo que un grafitero, hermano, es dedicado a lata. 100% graffiti. Y 100% calle. Y para mí, a mi punto de vista, calle es ilegal, hermano. Calle es ilegal. Yo agarro, además, ahí tengo mi mochila donde voy, claro. Porque a las noches me doy una vuelta, salgo con mis latas, agarro mi radio, me voy con mis latas. Sí, aún teniendo trabajo. Pero como para conocer Arequipa, me doy una vuelta y pinto. Y he estado pintando por acá, por Arequipa. Eso es ilegal, eso es *graffiti*, hermano. Eso es *graffiti*. Pero un muralista, un muralista es un tanto más social, un tanto más cercano al pueblo. El grafitero es cercano al bar. Representa al bar. Pero, en cambio, el muralista representa temas sociales, pobreza, no sé, hambre, alegría. Diferentes cosas. No solo una pieza o un style ya rápido. O hacer una bomba. (Cabisa, entrevista personal, 4 de julio del 2025)

Para él, el *graffiti* no es solo un medio visual, sino una forma de rebeldía directa: “un grafitero, hermano, es dedicado a lata. 100% graffiti. Y 100% calle. Y para mí, a mi punto de vista, calle es ilegal, hermano”. Pintar en la noche, recorrer la ciudad con la mochila llena de

latas y dejar huella sin pedir permiso configura, desde su experiencia, una afirmación de identidad y apropiación del espacio. A diferencia del muralismo —que considera “más social, más cercano al pueblo” y asociado a temas como “pobreza, hambre, alegría”—, el graffiti, dice, “representa al barrio”, y se expresa en piezas rápidas, bombas, tags, o wildstyles. Considero que es una forma de habitar la ciudad sin mediaciones, de irrumpir en el espacio urbano sin autorización, motivado por el deseo de ser visto desde la disidencia. Para Cabisa, esta práctica no responde a una búsqueda de reconocimiento institucional, sino a una ética callejera: el *graffiti*, en su forma más cruda, no embellece, sino que marca y desafía. En su caso, fue la puerta de entrada al *Hip Hop* y continúa siendo una manera viva de leer y escribir la ciudad desde lo subterráneo.

Estas prácticas emergentes, aunque a veces discretas, fortalecen la autonomía de los miembros del colectivo, incluso de quienes ya no pertenecen a *Intelectos de Calle*. Les permiten no depender de productores externos, ni de instituciones, ni de recursos técnicos ajenos. Aprender a mezclar, a editar, a hacer bases o a dejar marca en un muro también es una forma de apropiación simbólica del espacio. Son prácticas que extienden los márgenes del rap, sin reemplazarlo, y que configuran una infraestructura creativa que se sostiene desde el deseo de compartir, de mantenerse fieles a su estilo y de resistir desde lo que se tiene a mano.

En ese sentido, estas exploraciones no son periféricas, sino fundamentales para entender cómo los integrantes de *Intelectos de Calle* construye su identidad colectiva. Funcionan como capas que sostienen el núcleo central del rap, pero que lo amplifican: desde la imagen, el ritmo o el sonido, también se habita la ciudad y se disputa el lugar. Tal como dice Bodhydharma: “permite que los chicos se desarrollen y puedan valerse por sí mismos”.

4.1.3. UNDERGROUND VS. MAINSTREAM: DOS FORMAS DE HACER ARTE

La cultura *Hip Hop*, al ganar popularidad y convertirse en un fenómeno de masas, ha buscado formas de diferenciar la praxis con intención artística de aquellos que solo buscan satisfacer las demandas del mercado (Eco, 2016, p. 316). De este modo, el rap adquiere un nuevo significado y se *redefine* bajo el término *Emceein*. Mientras que “rap” se asocia principalmente con un estilo musical, *Emceein* remite a la labor del Maestro de Ceremonias, concebido como alguien con gran destreza verbal, que emplea esa habilidad para transmitir mensajes de contenido social o político, o para educar a su comunidad (Silva, 2016, p. 107). Como lo plantea KRS-One:

“Las *Redefiniciones* toman las mejores partes del *Hip Hop*, como una ciencia repetible, una ciencia que, al dominar las ofertas especiales, las capacidades intelectuales y creativas, crean la experiencia única del *Hip Hop*. Mientras tengamos el dominio de nuestra propia autoexpresión, siempre deberíamos tener una fuerza especial en el mundo material, en contra de todos los desafíos, nacionales o extranjeros. El problema es cuando dudamos de la autoridad y del valor de nuestra propia autoexpresión, es ahí en donde todos los demás comienzan a dudar también.” (2009, p. 39).

“Muchas personas (en su mayoría aficionados al rap) están convencidos de que el *Hip Hop* es sólo música. Se acercan al *Hip Hop* sólo como un género musical, sin principios ni conciencia social y luego se preguntan el por qué “del hip-hop” y esta música no ofrece nada más que gangstas, perras, proxenetas, azadas y niggas. ¡De hecho lo consiguen todo torcidamente!” (2009, p. 39).

“El *Hip Hop* llega mucho más allá de la música y las letras, como lo hemos ido aprendiendo, el *Hip Hop* es una forma consciente de ser. Pero, algunos han dicho que el *Hip Hop* es simplemente una forma de arte, un género musical para ser comparado con otros géneros musicales y artes escénicas. Insisten que el *Hip Hop* no es más que música entretenida, como si el “Breakin” y “la escritura de Graffiti” no existiera como *Hip Hop*, también. ¡Como si el *Hip Hop* existiera fuera de DIOS!” (2009, p. 40).

Estas redefiniciones dentro del *Hip Hop* refuerzan la idea de que, por un lado, lo *mainstream* se orienta hacia el éxito comercial, la firma de contratos discográficos y una mayor visibilidad en redes sociales. Por otro lado, lo *underground* prioriza el vínculo con la comunidad y relega —al menos momentáneamente— las aspiraciones económicas.

No obstante, como señala el *emcee* cubano Rxnde Akozta, la frontera entre ambos enfoques se ha vuelto difusa, en gran parte gracias al respaldo del público y al surgimiento de plataformas de streaming que permiten a los artistas vivir de su arte sin dejar de ser considerados “reales”, es decir, sin ser vistos como figuras entregadas a fines comerciales (Entrevista en *Ámbito raper*, 28 de diciembre de 2018).

En este contexto, los integrantes de *Intelectos de Calle* buscan distinguir con claridad entre la lógica *underground* y la lógica *mainstream*. Esta diferencia aparece de forma reiterada en sus discursos, no como una oposición rígida, sino como maneras distintas de entender el arte, su función y su lugar en el mundo. Mientras lo *mainstream* se asocia con la búsqueda de fama, validación y mercado, lo *underground* responde a una necesidad vital: expresarse, resistir y sostener una voz propia.

Lantern77 lo explica desde su experiencia:

“Ser underground, hermano, no es vestirse ancho o emborracharte o drogarte en un evento, o decir ‘yo soy el más antiguo y pertenezco a la old school’. No, hermano, eso es fascismo. El ser underground, hermano, es tu esencia. Tú te puedes equivocar mil veces, pero si aprendes y mejoras, eso es tu esencia. Para mí, ser underground es conocer, y no solo conocer las ramas [del Hip Hop], sino ejecutarlas en tu vida. [...] Tener lo que significa el Hip Hop, que es conocimiento y movimiento. Eso es llevar el movimiento y el conocimiento a donde tú vayas (...) el underground no es ser destrucción, es construir algo” (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025).

Para él, ser *underground* no se reduce a una estética superficial —“no es vestirse ancho o emborracharte o drogarte en un evento”— ni a proclamarse parte de la *old school* desde la antigüedad. Ser *underground*, dice, es una cuestión de esencia: significa actuar con base en el conocimiento, en la experiencia vivida y en los principios que el *Hip Hop* le enseñó.

Lantern77 afirma que muchos pueden vestirse como raperos o sonar como raperos, pero no todos viven el *Hip Hop* como una forma de existencia coherente. Ser *underground* implica no solo saber de las ramas del *Hip Hop*, sino ejecutarlas con conciencia: “si en algún momento de mi vida mi música me empieza a dar lo que yo tanto anhelaba, hermano, no está mal... ser *underground* no significa que toda la vida lo hagas gratis”. Así, desafía la idea purista de que el dinero contamina la autenticidad. Para él, lo que te vuelve *plástico* no es el dinero, sino traicionar tu esencia. Puedes cobrar por tu arte, puedes crecer y mejorar tus condiciones de vida, y aún así seguir siendo *underground*, siempre que no mientas en tu música ni simules una vida que no vives. Como resume con contundencia: “el triunfo de un hermano nunca debe ser envidiado, siempre tiene que ser aplaudido”.

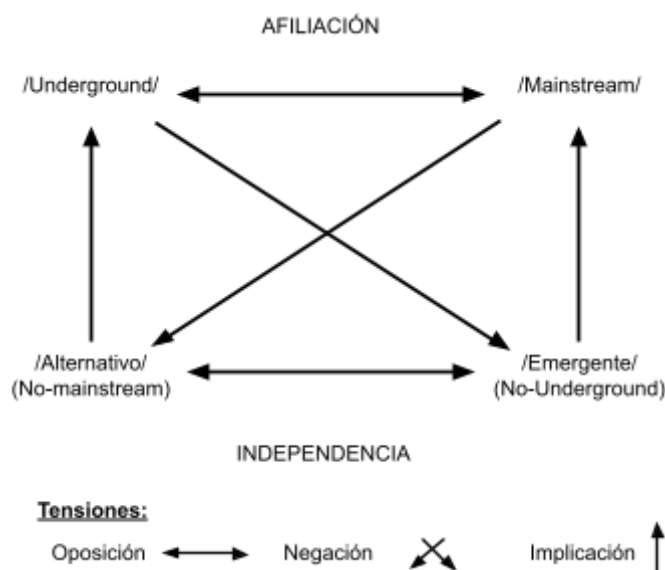
Para Bodhydharma, esta decisión también implica una forma de protección:

“Hay situaciones que... Verdaderamente... Hay varios ejemplos desde Nueva York. Mira a 2pac, mira a Big Poppa. Hicieron que ellos mismos se maten. [...] Porque si tú mezclas aceite con agua jamás va a ir nítido. [...] Uno tiene que enfocarse verdaderamente hacia dónde va a ir” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Para él, mezclar la violencia de la calle con la música puede activar ciclos de confrontación que terminan por destruir el proceso artístico. El *Hip Hop*, en ese sentido, debe ofrecer una salida, no repetir lo que se quiere transformar. Separar la música del conflicto no significa negar el barrio, sino cuidarlo. Es generar otras formas de vida, otras narrativas. Como repite en varias entrevistas, el rap es un despertar, una conciencia que no enseñan la escuela, la universidad ni el Estado.

Figura N°8

Estructura de los *ethos* del rap



Nota: Elaboración propia en base a las observaciones y entrevistas.

Para profundizar en la tensión entre *underground* y *mainstream*, y enriquecer el análisis etnográfico desde una perspectiva estructural, la Figura N°8 organiza los cuadrantes y las distintas formas de posicionamiento en el campo del *rap* a partir de dos ejes analíticos: afiliación e independencia. En este modelo, tanto el *underground* como el *mainstream* representan afiliaciones a diferentes *ethos*. El primero se vincula con una ética de la coherencia, la resistencia barrial y el compromiso con los códigos del *Hip Hop* como forma de vida; el segundo, con la lógica de la profesionalización, la visibilidad mediática y la integración a los circuitos culturales dominantes (Gilroy, 1992; Lafrance, Burns & Wood, 2017; Blair, 2004; Light, 2004).

En cambio, las categorías de *alternativo* y *emergente* se ubican desde una perspectiva de independencia de estos *ethos*. El *alternativo* (o *no-mainstream*) busca mantener una autonomía discursiva y estética sin necesariamente afiliarse a un *ethos* explícito, mientras que el *emergente* (o *no-underground*) representa proyectos en proceso de formación que aún no definen una pertenencia ideológica clara, pero que ya circulan en escena¹⁶⁸. Esta estructura permite observar que las trayectorias musicales no son lineales ni excluyentes, y que muchos raperos —como los entrevistados en este trabajo— transitan entre estos cuadrantes, se reconfiguran, negocian y toman decisiones situadas sobre cómo, dónde y con quién producir música.

¹⁶⁸ Como en el caso de Red Bull

La postura de Lantern77, por ejemplo, podría situarse en una intersección entre *alternativo* que implica a lo *underground*¹⁶⁹. Él defiende una ética de esencia, autenticidad y conocimiento, pero no descarta profesionalizar su música, siempre que eso no implique vaciar su mensaje ni adoptar una imagen que no le pertenece. Por otro lado, Bodhydharma se posiciona con mayor firmeza dentro del *ethos underground*, proponiendo una separación clara entre la música y la calle no como negación del barrio, sino como acto de protección, transformación y afirmación de sentido. Para ambos, el dilema no pasa por si se puede vivir del *rap*, sino por cómo se hace, con qué fines y sin perder el horizonte desde el que surgió su voz. Esta lectura ayuda a comprender cómo, desde las periferias de Lima, el *rap* funciona no solo como un lenguaje artístico, sino como una cartografía ética donde se juegan autonomía, pertenencia y futuro.

4.1.4. EL ACTO PERFORMATIVO CALLEJERO

En *Intelectos de Calle*, la palabra no viaja sola. El *performance* no puede reducirse a una puesta en escena o a una ejecución artística en sentido tradicional. Como plantea Ramírez (2017), la escena del *performance* está sostenida por un cuerpo que actúa, que se mueve, que habla, y que construye un espacio como escena, en el sentido más teatral. En el caso del colectivo, esa escena se produce no en teatros ni tarimas, sino en esquinas, tarimas, buses o ferias. Según la autora, la acción *performativa* se desarrolla desde tres dimensiones simultáneas: la palabra cantada (*performance verbal*), el lugar desde donde se enuncia (*forma de enunciación*) y el uso del cuerpo como plataforma expresiva (*performance corporal*).

En primer lugar, el *performance verbal* o vocal está representado por el *rap* como expresión central. Las letras que interpretan los integrantes del colectivo funcionan como crítica, memoria y denuncia. El contenido verbal está cargado de referencias al abandono, la violencia estructural, las resistencias cotidianas y la afirmación del barrio. No se trata simplemente de rimar, sino de decir algo urgente desde el margen. La palabra es arma, es grito y es llamado. Pero esta dimensión del *performance* no se agota en el contenido; también se activa en el ritmo, el tono, la cadencia, el énfasis y la forma en que se articula, como en el caso de la voz gutural de Bodhydharma. En la oralidad propia del *Hip Hop*, hay una musicalidad cargada de política que forma parte de la práctica.

¹⁶⁹ En este contexto la implicación es un devenir que conecta un elemento con otro mediante una serie de tendencias repetidas haciendo que cada elemento no sea necesariamente un concepto cerrado.

La segunda dimensión, más compleja, es la forma de enunciación o el lugar desde donde se habla (Vich, 2010, p. 28). Aquí no importa solo qué se dice, sino desde dónde, para quién y con qué intención, asumiendo un conjunto de condiciones y límites. En las presentaciones del colectivo, esta dimensión se manifiesta en la manera en que los artistas construyen un vínculo con el público. A diferencia del espectáculo tradicional, donde el escenario marca una separación clara entre intérpretes y espectadores, *Intelectos de Calle* busca formar un “nosotros” que incluya a todos los que están presentes, rompiendo la distancia entre artista y audiencia. Dentro de ese “nosotros” amplio, se activa también una identificación más localizada: los *Vikingos*, término con el que se nombra a la comunidad de La Victoria, su barrio. Así, desde el escenario no solo se convoca una experiencia compartida, sino que también se reafirma una pertenencia barrial que otorga fuerza simbólica al acto. Frente a este doble “nosotros” —el del presente compartido y el del barrio que resiste—, se construye también una noción de alteridad: “los otros”, representados por las instituciones, la municipalidad o la autoridad, ajenos a esa comunidad que se reconoce en la palabra, la calle y la memoria. Uno de los recursos discursivos más potentes que utilizan es una introducción previa a las canciones, conocida como *Lima es un caos*. Este verso introductorio, que forma parte habitual del repertorio del colectivo, no es una canción en sí, sino una intervención que antecede la interpretación y condensa su posicionamiento político. Al decirla, no solo preparan al público para lo que vendrá, sino que reafirman el sentido de comunidad, de resistencia, de identidad colectiva frente a un entorno adverso. Es, en otras palabras, una declaración de principios disfrazada de saludo.

Por último, está la dimensión corporal del performance, donde el cuerpo se vuelve la herramienta principal de presencia para todos los miembros del colectivo. Cuando no hay tarima ni luces, el cuerpo del rapero se convierte en escena. Una ronda en la vereda, un *freestyle* en el paradero, un parlante sostenido por uno mientras otro rapea, una mano que corea desde un rincón: todo es parte del acto. El gesto, el movimiento, la postura, la respiración y el volumen no son decorados, sino parte activa del mensaje. En ese sentido, considero que la performance del cuerpo de los integrantes de *Intelectos de Calle* es profundamente urbana y situada: responde a lo que pasa alrededor, lee el entorno y se adapta. Hay momentos en los que se impone con fuerza, y otros en los que se modera o se retrae. Esa capacidad de leer el lugar, de usar el cuerpo como termómetro y amplificador, es parte del *habitus* del colectivo.

En conjunto, estas tres dimensiones del *performance* —verbal, enunciativa y corporal— revelan cómo los miembros de *Intelectos de Calle* no solo dicen algo: *hacen* algo. Con cada intervención, transforman el espacio, reconfiguran relaciones y abren un campo de escucha.

El *performance* es, en ese sentido, una forma de ocupar simbólicamente la ciudad, de interrumpir lo cotidiano con una voz que viene del margen, pero que se planta en el centro de la escena, al menos por unos minutos.

4.2. ESTRATEGIAS MÓVILES Y RUTINAS URBANAS

Más allá de los eventos organizados o las presentaciones planificadas, *Intelectos de Calle* despliega prácticas que se insertan en la rutina diaria de la ciudad. Lo hacen desde la movilidad, la repetición y la presencia continua en espacios que otros solo transitan. La calle, el paradero o el transporte público no son simplemente lugares de paso: son escenarios posibles.

4.2.1. EL CARREO: INTERVENCIÓN EFÍMERA EN EL TRANSPORTE PÚBLICO

El *carreo*¹⁷⁰ ha sido una práctica extendida entre los miembros de *Intelectos de Calle*. Aunque no todos lo ejercen con la misma frecuencia, casi todos han recurrido a esta estrategia en algún momento. No se trata únicamente de subirse a un micro a rapear: también puede implicar vender productos, lanzar discursos o simplemente ocupar el espacio con una presencia activa. Bodhydharma, por ejemplo, lo define así:

El carreo es una forma de vida, ¿entiendes? No es solo subir a rapear, es subir a vender cualquier cosa: caramelos, lapiceros, lapiceros con luz. Yo he visto patas que te venden jabones o te sueltan un discurso motivacional. Es una forma de economía popular. Yo también he carreado. Y eso es calle. Calle pura (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Esta ampliación del concepto me permite ver al *carreo* no como una actividad unívoca, sino como una táctica urbana multiforme: artística, económica y discursiva. En ese sentido, el colectivo no solo ocupa el bus como escenario, sino como territorio para disputar sentido, presencia y subsistencia.

Entre todos, quien más ha desarrollado esta práctica como forma central de su día a día es Rokita. Él organiza su rutina en torno a los horarios del transporte y convierte el *carreo* en una jornada dividida en turnos. Así lo cuenta:

¹⁷⁰ Como se especificó en el apartado conceptual, el *carreo* es la actividad en la que raperos se suben a un transporte público, generalmente con fines económicos, para mostrar su arte —ya sea improvisando o interpretando canciones propias previamente escritas y grabadas— y solicitar la colaboración voluntaria de los pasajeros.

“Me gusta salir entre once de la mañana, así, y le doy un carreo serio, hermano, hasta las dos, tres de la tarde. Regreso a mi casa, eh... hago una comidita, o a veces ya mis hermanas ya han cocinado. Y descanso, cargo mi celular un toque, y pá, y salgo de nuevo, hermano. Al día salgo dos veces. Y ahí organizo mis monedas, hermano. Igual me cubre, hermano, para... para las responsabilidades que yo tengo, pues. Claro. Como pagar...” (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Esta organización del día no responde a una lógica de informalidad caótica, sino a una planificación estratégica y sostenida. El transporte público se convierte en una escena efímera donde se administra el tiempo, se calcula el ingreso y se pone en juego el cuerpo. Pero más allá de lo económico, el *carreo* también es, para Rokita, una defensa del arte como derecho, y del espacio como lugar de expresión. Lo explica con claridad en esta declaración extensa:

El carreo es una libre expresión eres libre de expresarte, obviamente va a haber alguien que no te vaya a querer dejar subir al carro, pero si ya estás ahí te deja. Eres libre de expresarte, mano, eres tú contra el mundo [cuando dices te deja, ¿te refieres al chofer?] a los cobradores, que se agilan, hoy ya me pasó una que, mano, la puerta estaba abierta me estoy yendo para subirme y el tío me ve y me cierra la puerta. y ya pero, que será, pero yo lo jodo: pero agitado eres ¿no? te agilas con tu carro. A veces cuando carreaba con otro causita de acá de la victoria, una vez mi causa le dijo y le cerró la puerta. Por gente como tú es que la gente vuelve a robar le dice, lo jode nada más, por joderlo nomás. Hoy ya, pero si es así, por gente como tú es que la gente vuelve a robar le dijo. Eso me dio risa porque mi causa no es que haya sido choro ni nada pero es que le da como que un sentido. De repente el chofer puede estar aburrido puede estar jodido, pero no siempre es así mano, porque a veces en el carreo hay alguien uff... De repente tú lo puedes tomar así, pero depende de qué es lo que diga, ya pero yo siento que a veces lo que yo digo es necesario, que alguien lo escuche porque de repente le puede servir, una ayuda emocional, una ayuda mental, yo siempre voy hablando de la libre expresión, mano. El arte es una libre expresión puede ser bailando, cantando, dibujando. De repente te gusta la artesanía. Eres libre de expresarte, mano, que nada ni nadie diga que no lo puedes hacer porque esa respuesta al final solamente la tienes tú. De repente a esa persona no le puede gustar lo que tú haces, pero a otra persona si le gusta lo que tú haces, mano, y eso no tiene por qué limitarte. Mano, en el fondo te tiene que gustar a ti mano. Ya creo que somos adultos y sabemos diferenciar entre lo bien y lo mal, hermano. y si tú sabes que lo que estás haciendo está bien y te gusta, hazlo, sin que nadie tenga que decirte algo más. Pueden haber muchos.... muchos comentarios pero eso no tiene por qué afectarte, hermano, si al final tú sabes lo que haces (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Aquí, el bus se presenta como un lugar de pugna por el derecho a hablar. La puerta que se cierra es también un límite simbólico: marca la violencia cotidiana que enfrentan quienes insisten en hacerse escuchar. Pero también es el lugar donde aparece la convicción, la resistencia emocional y la voluntad de transformar un trayecto cualquiera en una experiencia con sentido.

Además, considero que en el relato de Rokita, la libertad no aparece como una consigna abstracta ni como algo que simplemente se posee, sino como una práctica que se ejerce en situaciones concretas y, muchas veces, adversas. En el *carreo*, expresarse implica abrirse paso en un espacio controlado por otros —choferes, cobradores, pasajeros—, de modo que la libertad en la calle no es plena ni automática, sino una posibilidad que se negocia constantemente. La puerta que se cierra, la mirada que rechaza o la incomodidad que genera su presencia muestran que la libre expresión está siempre expuesta al conflicto y, por tanto, exige coraje para sostenerse. Sin embargo, Rokita insiste en que la validez de expresarse no depende del gusto ajeno: aunque a unos no les guste lo que uno hace, eso no debería limitarlo si uno mismo reconoce valor en su práctica. Esa defensa de la expresión no está planteada como puro desborde individual, porque también se apoya en un criterio ético —“sabemos diferenciar entre lo bien y lo mal”— y en una función social, ya que lo que dice o hace puede servirle a alguien como ayuda emocional o mental. Así, el arte aparece no solo como una vía de desahogo o visibilidad, sino como una forma de afirmar la propia dignidad frente al rechazo, de sostener una voz propia en medio de la fricción urbana y de reclamar, aunque sea de manera precaria, el derecho a existir y ser escuchado.

4.2.2. CALLE Y ESQUINA: PERMANENCIA Y VISIBILIDAD

A diferencia del *carreo*, que implica desplazamiento constante, considero que la ocupación de la calle —especialmente de ciertas esquinas y canchas— responde a una lógica de permanencia. El estar, el quedarse, el reaparecer todos los días en el mismo punto tiene un valor simbólico. Se trata de una forma de marcar territorio, de construir un espacio propio en medio de lo urbano. No hay escenario oficial, pero sí hay una práctica sostenida que transforma lo común en lugar.

Esa apropiación tiene una dimensión afectiva. Para muchos integrantes de *Intelectos de Calle*, la calle no solo es el lugar donde se actúa, sino también donde se ha crecido. Lantern77 lo expresa claramente:

la calle siempre me llamaba. ¿Por qué nos movemos un poco más para allá? Porque igual la música va. No, no, eso no pienso, no, no. O sea, a mí la calle siempre me llamaba, hermano, no te puedo negar eso, la calle siempre me llamó, siempre fui bien pateperro, como me decía

mi vieja de Chibolo, bien pateperro, me gustaba la calle, me gustaba incluso hasta escaparme para jugar pelota, o sea, hacía los machín, me escapaba todo, me gustaba, me gustaba la calle bastante, hermano. Entonces, esa naturaleza de violencia y todo, también como que ya me nace porque de Chibolo en la calle veía mil cosas, mi primera, tú hiciste mi teléfono ahorita y se lo metengo ya, mi teléfono, por ejemplo, yo agarraba, hermano, veía algo y mi Chibola lo veía como normal, pero luego llegó un momento, como te dije, que comencé a abrir los ojos, me comencé a dar cuenta. Entonces, no dejé de hacer, o sea, todo lo que hacía, pero sí dejé algunas cosas y paso a paso, mientras iba creciendo, me iba dando cuenta por cada error que tenía, me iba dando cuenta que eso no era bueno, que esto no era bien, que esto sí, que comencé como que a direccionar ya mi vida paso a paso. (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025)

En este sentido, los eventos organizados en los barrios no son simples actividades recreativas: son formas concretas de transformar simbólicamente el espacio propio. No se trata de que "la calle se proyecte en iniciativas barriales", sino de mostrar cómo estas se construyen desde abajo, con recursos propios, apelando a la autogestión y la colaboración comunitaria. BR1 narra con detalle cómo se armó una movida en su barrio:

"Y yo toda la vida había querido hacer un evento en mi barrio, un poco, hermano. Y yo le digo, hermano, hacemos una acá pe causa, le digo. Chapamos la cancha, todo piola, yo me encargo de todo, le dije. Y ella dijo, de firme. Sí, hermano, de firme, yo me encargo de todo, causa. Y lo hacemos con *graffiti*, si quieren. Chapamos toda la pared allá, lo hacemos con *graffiti* y todo. Porque esa pared yo ya la había pintado tiempo, toda la vida, con mis causas. Yo los llevaba ya a Matute y hacíamos *graffiti* y toda la vuelta. Y entonces, quedamos así y todo. Y ahí fue que me enteré del grupo, porque ellos me mostraron unas canciones que habían hecho. Y todo, ya todo piola, coordinábamos todo, quedamos bien bacán. Y ahí fue que yo los invité al evento. Y ellos me decían, no, gente, este día va a haber un evento que yo me voy a presentar ahí. Claro. Y ahí pasó eso, pasó el evento. De ahí hicimos el intelecto de calle, llenecito, hermano, para que... Estuvo llenecito. Y hicieron *graffiti* y toda la vuelta. Y de ahí, como iba a ser en mi barrio, yo quería que salga piola, hermano, obviamente." (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025)

Esa lógica de organización barrial —donde se combina el arte con el sentido de pertenencia— tiene raíces que vienen desde la infancia. Bhodydarma recuerda su callejón como un espacio donde el *graffiti* convivía con la violencia y el miedo, pero también como un primer territorio simbólico:

"Mi vieja tenía miedo de que yo salga. Como cualquier familia, hermano, en un lugar violento, en la calle de violencia, uno quiere proteger a su hijo, ¿no? Para que no le suceda nada. Pero iba creciendo, ya me iba dando más cuenta de qué se trata. La gente, pasaba la gente por acá, lo metían al callejón, a este callejón, a este callejón [el

de la quinta donde nos encontrábamos en ese momento] luego lo votaban al piso le quitaban todo, hermano. Yo me acuerdo de esa fecha, me acuerdo, hermano, la firme. Yo bajaba las escaleras, antes todo, el segundo piso estaba grafitado, hermano. Más o menos así, ¿ves? Pero *graffiti* es así como bombas. Te digo, una fecha, cuando era niño, mi viejo me manda a comprar pan, para tomar lonche, un lonchecito, a mi viejo le gusta tomar siempre un lonchecito. Entonces yo bajo, estoy bajando las escaleras ya al final de abajo, ¿no? Volteo, ya estaba uno en el piso, yo tenía seis años, hermano, cinco o seis años. Y ver uno, ver esa acción, hermano, uno a una temprana edad.” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

El uso de la calle, entonces, no es solo expresión artística o búsqueda de visibilidad (Martins, 2015b): también es confrontación directa con un entorno marcado por el riesgo, la desigualdad y la memoria personal. Desde ahí, ocupar la esquina es también reapropiarse de una historia.

4.2.3. PRÁCTICAS PORTÁTILES

El *carreo* y las intervenciones callejeras no requieren gran infraestructura. En lugar de eso, dependen de un equipamiento mínimo —parlante, micrófono, cable, voz— que es a la vez herramienta técnica y símbolo de ocupación. La portabilidad de estos elementos permite que la intervención ocurra en casi cualquier lugar, desde una esquina hasta una feria, desde un microbús hasta una cancha.

Pero ese mínimo no surge solo: muchas veces, son los propios integrantes quienes consiguen el equipamiento. La organización de una movida implica asumir responsabilidades materiales: buscar parlantes, coordinar mobiliario, resolver la conexión eléctrica, asegurar el sonido. En algunos casos, incluso la comunidad barrial se involucra ofreciendo su apoyo. Sin embargo, esto no está exento de imprevistos. En más de una ocasión, como fui testigo directamente, los equipos fallaron —incluido uno prestado por vecinos del barrio—, generando tensiones y obligando a reorganizar la presentación en tiempo real, resolviendo con equipos de último minuto. Esa precariedad no detiene la acción, pero sí demuestra que la intervención callejera exige también capacidad de respuesta, redes de apoyo y logística compartida.

BR1 lo recuerda así, al hablar de una movida en Matute:

“Porque, por ejemplo, Matute lo pusimos en una esquina, así bien esquinado, porque llegamos a conseguir una extensión que medía como 50 metros, creo. Y justo esa extensión daba la casa de un pata de ahí del barrio, que le pagamos a su viejita un par de cheques y la señora nos dejó hasta que toda la tarde, prácticamente desde las 3 de

la tarde hasta las 9 de la noche, pues. Y nos cortó porque ya la gente del barrio se estaba quejando, ¿no? Pero si no, no nos cortaba. [...] la señora vio y nos dijo, ya, jóvenes, sí, que me gusta lo que están haciendo, yo les voy a brindar la luz, nos dijo. Y ahí, como vendía marcianos, mandábamos a la gente a que compren ahí marcianos.”
(BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025)

Sin embargo, no siempre hay un desenlace feliz. En otra ocasión, cuando les cortaron la luz en plena movida, la respuesta no fue la retirada, sino la reconfiguración: en lugar de dispersarse, los asistentes y organizadores se movieron a otro punto y continuaron la jornada con un parlante más pequeño. Esta decisión, lejos de un gesto improvisado, muestra una forma de entender el espacio no como punto fijo, sino como campo flexible de acción. La lógica de la pertenencia estática —“esta esquina es nuestra”— se cruza con la movilidad del equipo portátil: si hay voluntad y sonido, el evento continúa.

Lo portátil no es solo el equipo técnico, sino también la disposición del cuerpo. La presencia del artista en el espacio —subido a un micro, parado frente a una pared, hablando con vecinos— es parte de la intervención. La voz amplificada por el micrófono atraviesa la rutina, interrumpe el ruido urbano, obliga a mirar y escuchar (Bieletto-Bueno, 2023); es similar a un “grito que trabaja”¹⁷¹ (Yalán & Rojas, 2024, p- 203-204). El cuerpo sostiene el discurso: se mueve, gesticula, interpela.

Recuerdo una experiencia personal que ilustra bien este punto: llegué al lugar donde supuestamente se iba a desarrollar la presentación, según lo que decía el *flyer*, y no había nada visible. Por un momento pensé que me había equivocado de dirección. Pero después comencé a escuchar un *beat* a lo lejos, y ese sonido me guió —una o dos cuadras más allá— hasta el punto exacto del evento. Fue el sonido, y no el *flyer*, lo que me llevó al espacio real de la intervención. Y lo primero que vi fue una mesa y un cable que cruzaba la pista para alimentar de electricidad el equipo. Aquella escena no solo confirmó la potencia de lo sonoro como guía espacial (Attali, 1995; Bieletto-Bueno, 2023), sino también el nivel de organización técnica que *Intelectos de Calle* despliega con mínimos recursos.

La escena no está construida con tarimas ni escenografías. Está armada con cable, cuerpo y voluntad. Esa estrategia de lo mínimo no es precariedad: es táctica y autogestión (Jones, 2016; Silva, 2016). Permite autonomía, velocidad de acción y capacidad de improvisar. Se

¹⁷¹ En el trabajo propuesto por Yalán y Rojas (2024) se identifican cuatro modos de praxis enunciativas del trabajo, tanto en las esferas de producción como de circulación, a partir del uso de la voz. Desde esta perspectiva, el grito que se despliega en el rap acelera la lógica de saturación del espacio, fomenta el desarraigo y contribuye a la fragmentación territorial. Según los autores, ese trozo de acera que es reclamado a través del grito configura un territorio fragmentado en tensión con el orden institucional, dando lugar no a una continuidad social sólida, sino a parcelas de apropiación efímera y vínculos breves de interacción (p. 205).

puede montar todo en cuestión de minutos, intervenir el barrio, lanzar un mensaje y desmontarlo si es necesario. El parlante, el micrófono y el cuerpo no solo amplifican la voz. Son, en sí mismos, un acto de toma de espacio. Portar estos objetos —y saber usarlos— es también portar un derecho: a decir, a estar, a no pasar desapercibido.

4.2.4. DE LOS NO-LUGARES AL TERRITORIO

Los miembros de *Intelectos de Calle* han desarrollado una relación particular con los espacios de tránsito, resignificándolos a través de su práctica artística (Waclawek, 2008). Estos espacios —como los buses, las combis, los paraderos y las calles— que suelen concebirse únicamente como rutas de desplazamiento, se transforman, en escenarios de expresión, visibilidad y afirmación de identidad aprovechando el potencial creativo debido a su ambigüedad y a la falta de un propósito claro.

Por ejemplo, como ya hemos mencionado, el *carreo* no es solo una estrategia de sostenibilidad económica, sino también una forma de apropiación simbólica. Al subirse a los vehículos de transporte público a rapear o vender productos, los integrantes insertan su presencia en la cotidianidad urbana, interrumpiendo momentáneamente la lógica funcional del espacio. Esta irrupción puede ser bien recibida o enfrentarse a tensiones, como lo ilustra Rokita cuando narra cómo en una ocasión un chofer le cerró la puerta en la cara: “me estoy yendo para subirme y el tío me ve y me cierra la puerta” —un gesto que se carga de sentido al ser vivido como humillación, pero también como reafirmación de su derecho a estar y expresarse en ese espacio.

En estos escenarios móviles se juegan formas sutiles de poder, jerarquías cotidianas y disputas por el derecho a la palabra. Pero también se abren oportunidades de contacto humano, como señala el mismo Rokita en una reflexión extensa:

El carreo es una libre expresión [...] eres tú contra el mundo [...] yo siento que a veces lo que yo digo es necesario que alguien lo escuche porque de repente le puede servir una ayuda emocional, una ayuda mental. Yo siempre voy hablando de la libre expresión, mano. El arte es una libre expresión [...] (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Ahora bien, estos espacios de tránsito —transporte público, calles, avenidas— pueden ser pensados también desde una lectura teórica más amplia. Siguiendo a Marc Augé (2000), estos escenarios podrían ser definidos como *no lugares*, es decir, espacios de circulación desprovistos de identidad, historia o relaciones sociales significativas. Sin embargo, al intervenirlos con palabra, cuerpo y presencia, los miembros de *Intelectos de Calle*

subvierten esta lógica. Lejos de ser escenarios neutros, los espacios de tránsito se transforman en territorios de significado. Como ya se anticipó en el capítulo anterior, lo que parecía solo un lugar de paso se convierte en espacio habitado, cargado de simbolismo, emoción y agencia.

4.3. ESTRATEGIAS DE NEGOCIACIÓN: ENTRE LO INSTITUCIONAL Y LO AUTÓNOMO

La apropiación del espacio por parte de *Intelectos de Calle* no ocurre desde una postura rígida o completamente desvinculada del entorno institucional. Por el contrario, el colectivo entiende que para sostener su presencia en la ciudad debe desplegar una serie de estrategias que oscilan entre la autonomía creativa y la negociación con estructuras formales o informales. Su práctica no responde a una lógica purista, sino a una lógica táctica: insertarse, adaptarse y reapropiarse sin perder el sentido. Ya sea coordinando con dirigentes vecinales, ajustándose a dinámicas de ferias o festivales, o decidiendo conscientemente alejarse de trayectorias tradicionales, lo que emerge es una forma de habitar la ciudad que combina rebeldía con pragmatismo.

4.3.1. NEGOCIAR PARA PERMANECER: VÍNCULOS CON DIRIGENTES Y ESTRUCTURAS LOCALES

El colectivo no llega al barrio con una lógica externa o paternalista. No busca imponer una intervención desde “el deber ser” del arte o la cultura. Lo que hace es leer las relaciones de fuerza existentes y moverse dentro de ellas con respeto, con calle y con inteligencia política. Así, entienden que para que una actividad como un evento, una pintada o un taller tenga lugar, no basta con tener permisos o buenas intenciones. Lo que realmente permite que algo suceda en el barrio es que esa figura —ese líder respetado, ese “alguien que domina”— dé su aval. Por eso, BR1 cuenta que antes de organizar una movida habla con esa persona, le explica el propósito, y en muchos casos esa figura termina no solo autorizando, sino también colaborando: prestando luz, comida, espacio o haciendo correr la voz entre vecinos.

Lo que pasa, mano, es de que esta gente [que domina] es así porque no ha tenido una opción de poder hacer otra. ¿Entiendes? Y ellos también tienen familia, conocidos, tienen todo. Y obviamente quien está dentro de esto no quiere que su familia continúe ese círculo vicioso, pues, ¿no? Ellos más bien se encargan de que cambie o quieren deslumbrar dándole todo a sus hijos, tratando de tapar el sol con un dedo, ¿no? Cosa que no pueden hacer. Por eso es que nosotros vamos con esta gente, ¿por qué? Porque ellos, por el mismo

hecho de que la gente los respeta o así, o le temen, a veces ellos mueven a la gente, ¿no? De una forma u otra. Y de esta forma nosotros como que a ellos, por medio de él, llegamos a la gente que queremos llegar, ¿por qué? Porque él tiene también ese objetivo. O sea, él no quiere que todo su alrededor continúe con lo mismo, pues. O sea, lo digo en su entorno más cercano, ¿no? Digámoslo, hijos, sobrinos y todo esto. Y ellos se encargan como que, oh, bueno, es lo que yo he podido ver, pues, ¿no? Claro. Que ellos se encargan como que de tratar de alejarlos a ellos, pues, ¿no? De esta forma nosotros le damos como que otra herramienta, pues, ¿no? Como, oh, mira, tú quieres hacer esto y nosotros tenemos esto. Ayúdanos a llegar a esta gente. Y ellos, ya, bacán. Y nos apoyan hasta nos dan la plata, comida, como pudiste ver ese día. A la gente que está jodiendo por ahí los botan. Y la misma gente ya como que no dice nada, ¿por qué? Porque sabe que, ah, no, ellos están con esta gente, no podemos hacer nada. También hay que apoyarlos mejor. Porque si estamos en contra de ellos, vamos a estar en contra de esta gente que yo no quiero, ¿no? Así que mejor los apoyamos. Porque están haciendo algo bueno también. Y de esta forma como que nos complementamos, pues, ¿no? Ayudamos en el conjunto, creo, con ellos. Claro, una con otra igualmente (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Esto podría parecer contradictorio frente a los valores que el grupo promueve (en el slogan “Más arte, menos balas”), pero ninguno de los miembros de *Intelectos de Calle* romantiza ni niega la complejidad de los contextos donde actúa. Lo que hace es reconocer que esas figuras de poder también tienen deseos de cambio, sobre todo en relación a su entorno cercano: hijos, sobrinos, niñas y niños del barrio. En palabras de BR1, “ellos no quieren que su familia viva lo mismo que ellos vivieron”. Es decir, hay una tensión entre el rol que ocupan y lo que anhelan para los demás. En esa grieta, en esa contradicción, el colectivo plantea sus propuestas.

En este marco, aunque autores como Jaramillo Morales (2015) advierten que el *Hip Hop* no debe ser entendido automáticamente como una alternativa a la violencia —pues no puede “leerse, a priori y bajo todo contexto e historia, como una salvación o alternativa a la violencia” (p. 107)—, los integrantes de *Intelectos de Calle* sostiene abiertamente esa apuesta. Su posicionamiento dialoga con los testimonios recogidos por Kogan *et al.* (2020), donde diversos raperos defienden el *Hip Hop* como una vía legítima de transformación y resistencia. En su caso, el deseo de superación no proviene exclusivamente de los propios artistas, sino también de las redes de contacto que han tejido fuera del *Hip Hop*, especialmente con quienes “dominan el barrio” desde el respeto o el temor. Estas figuras, lejos de ser obstáculos, se convierten en aliados que —como han señalado también los mancheros entrevistados por Strocka (2008)— buscan demostrar que no son tan violentos o peligrosos como los percibe su entorno. No obstante, cuando BR1 afirma que esto es “lo que él ha podido ver”, introduce una lectura personal que si bien permite interpretar

intenciones más amplias, también deja abierta la posibilidad de que tales motivaciones sean solo parciales o incluso ilusorias. En este punto, cabe retomar la noción de “gentes del umbral” propuesta por Turner (1988), para entender a estos actores no como figuras fijas, sino como sujetos en tránsito, entre lo normado y lo transgresor, entre el estigma y la reivindicación.

Este tipo de lectura del territorio va más allá de lo artístico: es una forma de hacer política desde abajo, dejando de lado la representatividad para dar paso a un sentido participativo (Fernández, 2005, p. 285), que reconoce las jerarquías reales del barrio y las articula a un nuevo horizonte. En lugar de confrontar al poder informal con moralismo, *Intelectos de Calle* lo resignifica desde el ejemplo. Muestra que se puede organizar sin violencia, que se puede convocar sin miedo, que se puede dejar huella sin imponer. Y al hacerlo, pone a dialogar dos mundos que rara vez se encuentran: el de la calle dura y el de la cultura popular comunitaria. Este es uno de los gestos más potentes y más subversivos del colectivo: negociar con el poder desde el arte, sin perder el mensaje, sin venderse, pero tampoco aislándose. Es ahí donde reside gran parte de su fuerza.

4.3.2. INSERTARSE SIN DILUIRSE

Considero que los miembros de *Intelectos de Calle* no operan desde un purismo ideológico que le impida participar en circuitos más amplios. De hecho, ha sabido insertarse en espacios “públicos” —ferias culturales, eventos organizados por municipios, festivales de arte urbano— sin que ello signifique renunciar completamente a su identidad o a su mensaje. Sin embargo, esta participación no está exenta de tensiones.

En uno de los eventos autogestionados por el colectivo, Bodhydharma tomó el micrófono para lanzar un mensaje directo: “que los gritos se escuchen hasta la municipalidad”. Esta frase, más allá de su potencia sonora, condensaba una posición crítica frente a las autoridades: exigía atención, presencia y, en cierta forma, reconocía la ausencia histórica del Estado en los espacios que ellos sí ocupaban. La alusión a la municipalidad no era inocente: funcionaba como símbolo de aquello que no llega, de lo que se queda al margen de sus realidades.

Sin embargo, en otro evento, esta vez en el marco de la Feria del Juguete —donde la municipalidad tuvo algún grado de involucramiento o aval— Bhody repitió la misma fórmula, pero con una variación significativa: “que los gritos se escuchen hasta Namekusein”. El reemplazo de la municipalidad por un planeta ficticio de *Dragon Ball Z* no fue casual ni simplemente humorístico. Funcionó como desplazamiento: el mensaje político se transformó

en un gesto lúdico, simbólicamente desactivado. En lugar de interpelar a la autoridad real, el grito ahora se dirigía hacia una dimensión imaginaria.

Este cambio puede leerse como una estrategia de adaptación, pero también como una forma de despolitización del discurso¹⁷². En los eventos donde el colectivo tiene el control total, la crítica puede fluir sin restricciones. En cambio, en los espacios mediados por instituciones, la misma crítica parece difuminarse, sustituida por una referencia inofensiva y compartida culturalmente. Esta oscilación muestra la ambivalencia de su posicionamiento: el colectivo necesita visibilidad, recursos y legitimidad, pero también desea conservar su autonomía discursiva. No confía en la autoridad y eso es resultado de una anécdota puntual:

Nosotros, como tú ves, no recibimos apoyo de la municipalidad y no estamos de la mano con ellos porque ya nos han quedado mal, nos han dejado mal. Nos han dejado mal, pero nosotros hemos sabido responder para que el evento no se vaya al tacho [Br1: No puedes confiarte]. Exacto. Nos pintaron un montón de cosas [Br1: nos confiamos la primera vez]. La primera nos confiamos porque nos pintaron un montón de cosas, habíamos quedado, que esto que lo otro y el mismo día, faltando creo que dos horas para que el evento empiece: no voy a poder llevar nada. Si me vas a incumplir con lo que me estás prometiendo, con lo que le estás prometiendo a una organización que está empezando, bacán, normal, hermano. Ya. No puedes cumplir. Al menos avisale con un día de antelación [Claudio: Ese error es tuyo por confiar en ellos]. Eso, a eso voy a ir: cuando nos dimos cuenta que con los de la municipalidad no se podía confiar, [Br1: eso fue para la segunda edición] sí, fue en la segunda edición. Entonces, a partir de ahí nosotros no trabajamos con ellos, no les pedimos nada porque a las finales, si alguien te queda mal de una vez lo va a seguir haciendo mil veces [Rokita: Escúchame mano y lo peor es que nacieron de ellos que lo hagamos en su barrio, pe, de la Pólvara. Ni siquiera nosotros lo buscamos sino ellos mismos se acercaron a nosotros a pedirnos que lo mismo que hicimos en Matute lo hagamos allí]. Sabes qué es lo peor de todo es que no solo nos quedaron mal y nos quisieron dejar mal sino que también es una falta de respeto al arte. ¿Por qué? Porque nosotros llevamos gente para que pueda hacer un mural y todo quedó muy bonito, ellos nos buscaron para hacer el evento en su barrio para arreglar su parque todo para que a la semana siguiente borren todo lo que habían hecho los artistas para que lo dibujen al alcalde [Rokita: Y poner 'La Victoria ta de moda']. (Lantern77, conversación grupal, 24 de agosto de 2024)

Como señala Jones (2016), la relación entre el *Hip Hop* y el Estado se caracteriza por las ambigüedades de la negociación y la acomodación en la práctica cotidiana. Es así que, como indica el autor, se hace necesario una negociación con entidades estatales para

¹⁷² Profundizaré sobre este punto más adelante

buscar espacios u otras formas de apoyo. Se trata de una paradoja estructural del *Hip Hop*: una cultura que nació como resistencia al sistema, pero que, para sobrevivir y expandirse, muchas veces debe entrar en diálogo —aunque sea incómodo— con las estructuras que alguna vez combatió. Sin embargo, considero que, en el caso de *Intelectos de Calle*, su postura frente al Estado, y específicamente frente a la municipalidad, está marcada por una experiencia de decepción que consolidó su autonomía.

Este equilibrio precario es parte de su estrategia. Como señala De Certeau (2000), la táctica es el arte de hacer con lo que se tiene, de moverse en territorios que no se controlan. *Intelectos de Calle* no pretende conquistar el espacio institucional, pero sí utilizarlo a su favor, siempre que esto no implique renunciar por completo a su voz.

4.3.3. LIBERTAD COMO PRÁCTICA VITAL

Uno de los temas más constantes en las entrevistas con los integrantes de *Intelectos de Calle* es el de la libertad. Pero esta no se restringe al plano discursivo ni se agota en el cliché de la “libertad de expresión”. Se trata de una libertad más profunda, más encarnada: la libertad de la práctica. En términos de Erich Fromm (2000, 2011), no se trata solo de “libertad de” —como ausencia de coerción—, sino de “libertad para”, es decir, la capacidad de actuar autónomamente, de construir una vida propia y de transformar tanto el entorno como a uno mismo¹⁷³. Esta libertad es el hilo conductor que une muchas de sus decisiones vitales: cómo trabajan, dónde viven, cómo se mueven, cómo hacen arte.

En este sentido, las trayectorias de Sangre Sucia y Rokita son especialmente ilustrativas. Sangre Sucia, por ejemplo, dejó de lado el ejercicio formal de su carrera en informática y eligió una vida móvil como repartidor en moto. En sus palabras:

“yo soy delivery y libre independiente como de aplicativos y soy técnico de informática el desarrollo de software [pero] ya no ejerzo, prefiero la moto ahora, ya estoy más relajado porque me di cuenta que estar dentro de una caja y estar presionado por el jefe sea que es una carrera bueno todas las carreras tienen que pagar derecho de piso y esa vaina pero yo me he dado cuenta que yo disfruto más el trabajo sea lo que sea cuando es al aire libre” (Sangre Sucia, entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

¹⁷³ A diferencia de la visión psicológica de Sigmund Freud, que concibe al ser humano como una entidad cerrada, cuyo carácter se desarrolla principalmente en función de la satisfacción o frustración de impulsos internos, Erich Fromm plantea una concepción distinta. Para él, la personalidad humana se configura fundamentalmente a través de “las relaciones del hombre con los demás, con el mundo, con la naturaleza y consigo mismo” (Fromm, 2000, p. 406). En esa línea, el desarrollo de los integrantes de *Intelectos de Calle* debe entenderse no como la respuesta a impulsos individuales reprimidos, sino como el resultado de una condición esencialmente social.

La moto no solo le da libertad de horarios; también le otorga un conocimiento íntimo del tejido urbano. Construye un mapa mental de la ciudad —sus atajos, sus nodos, sus lógicas de flujo— y eso le permite reapropiarse del espacio desde la experiencia y el movimiento. Se trata, en términos de Fernández (2005), de una territorialización desde abajo, donde la práctica cotidiana produce conocimiento y sentido.

Rokita, por su parte, ha optado por el carreo y la venta de pulseras como forma de sustento. No lo hace por falta de opciones, sino como una decisión vital.

“Yo me dedico a buscar las monedas Me dedico a mi grupo, me dedico a mis metas, a mis objetivos. En lo que es sistema económico, me dedico a carrear y a vender unas pulseras de artesanía, porque eso me vacila. (...) He chambeado en Maestro, he chambeado en Oeschle, he chambeado en varios, en Sodimac. Pero cuando chambeo ahí no soy quien netamente quiero ser. (...) A la firma no me gusta seguir órdenes. Me gusta buscármelas a mi propia manera” (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Esta forma de vivir sin jefes, horarios ni oficinas implica una ruptura con el trabajo asalariado tradicional, pero también una exclusión de los derechos asociados al empleo formal: vacaciones, seguro de salud, estabilidad. Tal como advierte Philippe Bourgois (2015), en muchas economías informales o subterráneas, la libertad se alcanza al precio de la precariedad. No hay cobertura, pero hay autonomía. No hay seguridad, pero sí un margen de acción propio.

Fromm (2000) señala que el capitalismo ha convertido las ganancias en fines en sí mismos, haciendo que el trabajo pierda su sentido original como medio de realización. Sin embargo, Rokita y Sangre Sucia invierten esta lógica. No trabajan para acumular capital, sino para sostener un estilo de vida que les permita crear, improvisar, vivir con coherencia. Su trabajo no es un fin, sino un medio para afirmarse como sujetos libres.

“Pero en esa casa nos dividimos los pagos entre los tres: Yo Y mis dos hermanas. Mi mamá no paga nada. Y lo que pasa es que en ese tiempo yo pagaba el Internet. Digo, yo voy a pagar el Internet, tú pagas esto y tú pagas el otro. Y lo que se pueda damos todo. [Miguel: Tus hermanas sí chambean...] Sí, mis hermanas sí chambean. Pero luego me comenzaba a atrasar. Y a veces ellas me prestaban. Y yo tenía que buscármela. A veces me demoraba en pagarles. Pero sí les pagaba. Pero luego ya Cuando me enfoqué de otra manera en el carreo ya se empezaron a dar cuenta que todo lo que pagaba era con el carreo. Y hasta el día de hoy no dicen nada Porque estoy cumpliendo. Cumpló con todos mis pagos. Con el seguro de mi vieja, por ejemplo.

También le pagamos un seguro a mi mamá” (Rokita, entrevista personal, 28 de febrero de 2025).

Incluso en contextos hostiles o inciertos, esta libertad no desaparece. Se convierte en resistencia. Rokita narra cómo le cerraron la puerta en la cara al intentar subir a un bus, pero también cómo un niño que vendía caramelos le regaló uno después de escucharlo. En ese intercambio mínimo, cotidiano, hay un acto de reconocimiento. Un gesto que, como dice Fernández (2005), reafirma la dignidad en lo común, en lo compartido.

Así, su libertad no es una utopía abstracta. Es una decisión concreta, a veces dolorosa, que tensiona constantemente el sistema económico, las normas sociales y el lugar que se les asigna. No tienen jefe, pero tampoco derechos laborales. No tienen oficina, pero conocen la ciudad como nadie. No están institucionalizados, pero se organizan con precisión. Su arte no espera permisos, no necesita escenario, no depende de un horario. Se planta, se dice, se vive (Fromm, 2011). En este ejercicio de libertad radical, resuena la defensa que hacía John Stuart Mill (1984) en su ensayo Sobre la Libertad: *“nadie puede ser obligado justificadamente a realizar o no realizar determinados actos, porque eso fuera mejor para él, porque le haría feliz, porque en opinión de los demás hacerlo sería más acertado o más justo”* (p. 37). Es esa misma convicción la que los impulsa a elegir cómo vivir, aun cuando el precio de esa elección sea la inestabilidad o el rechazo.

4.4. FOCO EN LA INFANCIA COMO ESTRATÉGIA DE TRANSFORMACIÓN

Uno de los gestos más potentes —y menos espectaculares— de *Intelectos de Calle* es su apuesta por la niñez. En un entorno donde la infancia suele estar asociada a la carencia, la violencia o el abandono institucional, el colectivo la sitúa al centro de sus intervenciones. No como una categoría vulnerable que debe ser protegida desde afuera, sino como un horizonte de transformación. Es la apuesta diferenciadora del colectivo con respecto a otros colectivos: desde talleres de rap hasta acciones solidarias, el grupo busca que el arte no solo sea espectáculo, sino semilla. Como dice Cabisa: *“nuestro fin son los niños”*. En ese gesto, que mezcla ternura, compromiso y política barrial, emerge una ética del cuidado que atraviesa toda su práctica.

4.4.1. PRÁCTICAS CONCRETAS DEL COLECTIVO CON NIÑOS

La relación de *Intelectos de Calle* con la infancia no es retórica ni simbólica: está anclada en acciones directas, repetidas y concretas. A lo largo del trabajo de campo, fue posible

observar diversas actividades pensadas especialmente para niñas y niños del barrio, desde talleres de *rap* y *graffiti* hasta acciones recreativas como shows, juegos o funciones con payasos. Estas actividades no son improvisadas: tienen una intención clara de generar vínculos afectivos y simbólicos con niñas y niños que, en muchos casos, crecen sin acceso a espacios seguros, creativos o expresivos. Este enfoque prioritario en la infancia constituye, a mí parecer, la propuesta de valor que distingue a los miembros de *Intelectos de Calle* de otras movidas similares, ya que sitúa a las y los niños en el centro de su acción cultural y comunitaria.

“Estos fines de semana estoy yendo a las movidas, y voy y me doy cuenta cómo trabajan, cuál es la función de cada uno, cómo es su día, ¿no? Y sí me he dado cuenta que en su gran mayoría hay conversatorios antes de movidas, pero no hay un taller. Y no es enfocado a los niños, es mayor enfocado a la adolescencia, a los adultos, ¿no? Creo que hasta ese punto estamos yendo a vanguardia. Estamos yendo a todo principio” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023).

En fechas significativas como la Navidad o el Día del Niño, el colectivo organiza movidas que incluyen entrega de regalos, refrigerios y espectáculos. No lo hacen desde un lugar de asistencialismo, sino como parte de una apuesta por resignificar el territorio y crear memorias distintas. Como se ha discutido en otros apartados, estas acciones no se presentan desde una lógica exterior ni institucionalizada, sino desde una pedagogía de la proximidad: saben que muchas veces no tienen lo suficiente, pero aún así se organizan para “hacer algo para los niños”. La consigna no es la perfección logística, sino la presencia simbólica.

Este compromiso también se expresa en la planificación de actividades que no buscan visibilidad en redes sociales ni reconocimiento público, sino que se realizan como un gesto íntimo, desde la ética barrial. Como señala Cabisa:

“Y algo que yo no lo digo porque no va a salir en redes, nuestra fase de movimiento es el 14 de enero, pero nosotros estamos organizando para este 23 una chocolatada para ir con los niños del barrio, y eso no va a salir en redes porque es algo nuestro, porque nuestro fin son los niños, y no vamos a dejar pasar la oportunidad, si son los niños y los niños necesitan de siempre.” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

Esta lógica silenciosa pero firme se traduce en una acción concreta que desafía el olvido y el abandono. No son profesores titulados, pero asumen un rol pedagógico desde la experiencia con contenidos educativos enfocados no solo en los elementos del *Hip Hop* sino también en la formación de valores (Silva, 2016). En talleres de box, *freestyle* o *graffiti*, las

niñas y niños no son receptores pasivos, sino participantes activos que pintan muros, escriben versos o simplemente se sienten parte de algo. En estas sesiones se activa una pedagogía invisible (Silva, 2016): no importa si los recursos son limitados o si no se cuenta con todos los permisos. Lo que importa es que el arte llegue, que la curiosidad se despierte y que se imagine una vida distinta desde la niñez.

Esta cercanía permite también una relación de confianza con madres y padres. Como cuenta BR1, al inicio las familias observan desde lejos, tantean. Pero al ver la dinámica horizontal y el respeto con el que se trata a los niños, confían. Y esa confianza se traduce en apertura, colaboración y reconocimiento. Es un proceso lento, pero significativo, que demuestra que el trabajo artístico también es un trabajo comunitario.

4.4.2. EL ROL PEDAGÓGICO NO-FORMAL

Aunque ninguno de los integrantes de *Intelectos de Calle* es docente de formación, el rol que asumen en sus actividades con niños encarna una pedagogía no formal con un profundo impacto comunitario. No enseñan desde los métodos académicos, sino desde la experiencia vivida: desde la calle, desde el barrio, desde su historia. Este tipo de pedagogía no responde a currículos oficiales, sino que se basa en la confianza, el ejemplo, la escucha y la acción compartida. Enseñan a rapear, a pintar, a improvisar, pero también a expresarse, a confiar, a convivir, a hacerse escuchar. Como decía uno de ellos: “*no estamos enseñando a ser artistas, estamos enseñando a confiar en uno mismo*”. Los niños y niñas no aprenden repitiendo lo que otros dicen, sino experimentando por sí mismos.

Siguiendo las ideas desarrolladas por Silva (2016), este tipo de experiencia permite reconocer el valor pedagógico no formal del *Hip Hop* como una práctica educativa en sí misma. No se trata solo de enseñar los elementos artísticos del *Hip Hop* (rap, *graffiti*, breakdance, beatbox), sino de comprender el *Hip Hop* como contenido, como mundo de sentido y forma de conocer. En este marco, aparecen otras finalidades educativas: el desarrollo de habilidades comunicativas, la inteligencia emocional, la conciencia social, la formación política y el pensamiento crítico. Tal como lo demuestran las experiencias etnográficas recogidas, el *Hip Hop* se convierte en una plataforma para una educación en primera persona, en donde lo que se enseña y se aprende está estrechamente ligado a la vida y a la voz de quien lo transmite.

Como sostiene Vich (2010), la escuela ha ocupado históricamente una posición de autoridad frente a la calle. Pero en este caso, es la calle —sus códigos, sus tiempos, sus

relatos— la que enseña. *Intelectos de Calle* no se posiciona en oposición a la escuela, pero sí plantea otro modo de educar: desde abajo, desde lo cotidiano, desde el deseo.

Esta apuesta está también atravesada por la reflexión vital. Bodhydharma se preguntaba: “¿Qué hubiera pasado si en mi época hubiera existido un *Intelectos de Calle* enfocado en los niños?”. La respuesta no está escrita, pero la pregunta revela el corazón de su trabajo: generar aquello que ellos mismos no tuvieron, ofrecer otras ideas posibles desde la infancia. Esa es, precisamente, la finalidad de estos talleres y actividades con niños: sembrar en ellos la posibilidad de imaginar otros caminos, de apropiarse del arte como herramienta, del cuerpo como lenguaje y de la palabra como poder.

Así, este rol pedagógico no formal no es circunstancial: es una parte esencial de la ética del colectivo. No se reduce a una actividad puntual, sino que responde a una visión más amplia donde el arte es un acto de cuidado, la enseñanza es una práctica afectiva, y el conocimiento se transmite caminando, hablando, creando.

4.4.3. EL ARTE COMO CUIDADO

La dimensión ética del trabajo de *Intelectos de Calle* encuentra uno de sus momentos más potentes en el vínculo con las niñeces. Lo que está en juego no es solo una transmisión artística, sino un gesto de cuidado. Cada taller, cada mural, cada improvisación con niños y niñas no busca únicamente entretener o enseñar técnicas, sino generar un espacio seguro, de confianza, de reconocimiento.

Este cuidado no se expresa en un lenguaje asistencialista ni desde una superioridad moral, sino desde la horizontalidad y el afecto. Cabisa lo resume con claridad: “*nuestro fin son los niños. No vamos a dejar pasar la oportunidad si son los niños y los niños necesitan de siempre*” (entrevista personal, 7 de diciembre de 2023). La frase no solo revela una prioridad dentro del colectivo, sino también una lógica: cuidar es estar, insistir, ofrecer. No todo se sube a redes, como él mismo señala, porque muchas de estas acciones no responden a una lógica de visibilidad, sino de compromiso.

El cuidado, en este caso, no es silencioso ni invisible. Se vuelve acción concreta: organizar una chocolatada sin auspicio ni publicidad, quedarse después del evento para hablar con los chicos, ofrecer el micrófono al que nunca ha hablado, pintar un mural en una esquina olvidada. Todas estas prácticas configuran un modo de estar con los otros que redefine el arte como una forma de cuidado mutuo.

Esta perspectiva se aleja del arte como espectáculo y se acerca al arte como experiencia compartida, como posibilidad de encuentro. Tal como se ha visto en las etnografías, el arte en manos del colectivo no busca brillar individualmente, sino abrir caminos colectivos. Es, en ese sentido, una pedagogía afectiva, donde el vínculo importa tanto como el contenido. El arte, así entendido, se convierte en una forma de cuidar la memoria del barrio, de sembrar confianza en los niños, de reparar heridas invisibles, y de sostener la esperanza en contextos donde la ausencia del Estado o el abandono institucional son la norma. En estos gestos cotidianos —más que en grandes eventos— se expresa la potencia política y ética de *Intelectos de Calle*: no solo hacer arte, sino cuidar a través del arte.

4.5. LA ESCENA COMO PLATAFORMA POLÍTICA

Los miembros de *Intelectos de Calle* no suben al escenario solo para entretener ni para ganar visibilidad. Lo hace para interrumpir, para marcar presencia, para generar tensión en una escena donde muchas veces el rap termina domesticado o absorbido por la lógica del mercado. Su participación no busca “dar show”, sino decir algo. Nombran sus barrios, denuncian el abandono estatal, interpelan a quienes los escuchan. Lejos de querer encajar, se posicionan como una disrupción: incomodan, agrietan lo esperado, y en ese gesto hacen del escenario una trinchera simbólica.

4.5.1. DISRUPCIÓN ESTÉTICA, DISCURSIVA Y POLÍTICA

En un trabajo previo (Yalán & Guerra, 2019), se propuso una distinción clave entre *la política* y *lo político*, siguiendo una línea conceptual que ha sido útil para pensar los modos en que se articulan poder, estética y conflicto en contextos urbanos. Mientras *la política* remite al plano institucional, normativo y partidario —con sus discursos formales, vínculos con el mercado y estéticas del consumo propias del capitalismo escópico—, *lo político* se manifiesta como una dimensión ontológica del desacuerdo, del antagonismo y de la irrupción. En este sentido, *lo político* no responde a un código fijo ni a un patrón discursivo establecido, sino que se expresa como inestabilidad constante: una forma de aparición que se reinventa, incomoda y disloca.

Desde esta mirada, el trabajo de los miembros de *Intelectos de Calle* puede leerse como una práctica situada en el territorio de *lo político*. Sus intervenciones no siguen un programa institucional, ni responden a ideologías tradicionales, pero introducen fisuras en el orden hegemónico al activar estéticamente el espacio urbano desde los márgenes. Es a través del

arte —el rap, el *graffiti*, la performance callejera— que se encarna un tipo de disrupción discursiva que resiste la clausura de lo político por parte de *la política*.

Al preguntar por sus posturas políticas, los integrantes de *Intelectos de Calle* expresan con frecuencia una distancia frente a las categorías ideológicas tradicionales. No se reconocen como militantes ni como activistas en sentido formal, pero sí articulan lecturas críticas del poder, la desigualdad, la injusticia y el orden social dominante. En palabras de Cabisa:

“Yo, yo la verdad, hermano, no me considero [...], yo creo que soy apolítico, porque la verdad, o sea, sí sé que el gobierno está mal, ya, estamos dictaminados por leyes que sólo son opresoras al al estándar básico, en el colegio se te enseñan ciertas cosas, nada más, y no te enseñan todo lo que debería ser, o sea, entiendo todo eso, entiendo también qué es que, pucha, tengo que doblegarme y tener en pie ese trabajo de 8 horas o 12 horas, ponerme una corbata, un pantalón, una camisa, yo he vendido acá, este, en Maquisistema, yo he vendido acá en la Arequipa, en la Misa de los Maternales, yo he vendido, bueno, vendí el intangible, el crédito automovilístico, el crédito del inmobiliario, ¿no? He tenido buenos trabajos, muy buenos trabajos, he tenido una pequeña empresa, ahora voy descarriando, pero he tenido una pequeña empresa, sé lo que es pagar facturas, sé lo que es llevarse con las personas de derecha, llevarse con las personas de izquierda, y no me considero el centro, no me considero, fuera de, porque al final es como yo, todo es igual, todo es lo mismo, hermanito, porque tanto el de izquierda, como el de derecha, en algún momento tiene que meter la mano, en algún momento va a haber temblar sus propios ideales, y al final es lo que nos discrimina a nosotros, es lo que somos como personas, y respeto, somos respetados de palabra.” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre de 2023).

Esa desconfianza de los integrantes de *Intelectos de Calle*, como Cabisa, hacen que se autodefinan como “apolíticos”, pero considero que esto no debe entenderse como una falta de mirada crítica. Similar a como señala Vich (2010, p. 124) ser apolítico no es sinónimo de neutralidad, ni pasividad e indiferencia frente a la realidad social, sino todo lo contrario: una forma particular de posicionamiento crítico frente a las dinámicas institucionales o partidarias, buscando deconstruir críticamente. En este sentido, Cabisa y otros integrantes del colectivo encarnan un apoliticismo crítico: no militan en un espacio formal, pero su arte está profundamente atravesado por la denuncia, la memoria barrial y la resistencia.

Esa tensión también aparece en la voz de BR1, quien expresa una incomodidad visceral frente a las lógicas establecidas, incluso cuando duda si eso puede considerarse “político” o no:

“Me considero, me considero una persona que, que no le gusta como han establecido mucho las reglas, ¿no? Porque, o sea, son a conveniencia de alguien siempre, ¿no? Ok. Por ejemplo, puta, las, las farmacéuticas, puta, han creado miles de enfermedades para que esta

gente se haga rica, eso me me da cuete, pero no, no significa que sea algo político, ¿cierto? O sí. O sea, depende, depende en realidad, porque hay muchas aristas de lo que se puede ver, ¿no? Puede verse como algo más comercial, puede verse como un tema de salud, puede verse como un tema político en el sentido de la, de la salud pública. También, ¿no? Pero o sea, es más que todo siempre una incomodidad establecido el parámetro, no me gusta.” (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025).

Frente a estas ambigüedades, Sangre Sucia ofrece una definición más directa y pedagógica de lo político:

“La política es de calle, ¿no? O sea, todo lo que hacemos, las decisiones de una organización, de economía, de educación, toda esa vaina son políticas. El arte es política. Y bueno, nosotros tratamos de hacer la política, pero no tanto como una crítica hacia el Estado, sino que una política más social, más humana, de concientización y de cultura. Al final eso es política.” (Sangre Sucia, Entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

Estas posiciones diversas convergen en una práctica común: usar el escenario para incomodar, no para agradar. En lugar de buscar la aceptación o el aplauso fácil, *Intelectos de Calle* transforma el espacio escénico en una zona de intervención. Su estética no responde a los códigos del *Hip Hop mainstream* ni a las estéticas del espectáculo. Como afirman con frecuencia, su presencia no está pensada para dar un “show”, sino para decir algo que necesita ser escuchado. En palabras de BR1: “ellos buscan entretener; nosotros buscamos promover”.

Esa intención se expresa también en el tipo de intervenciones que realizan. Recordemos cuando Bodhydharma dijo la frase: “¡Que los gritos se escuchen hasta la municipalidad!” (6ta movida, La Selva, 14 de enero de 2024). El gesto, cargado de sentido político, operaba como una crítica directa al abandono institucional y a la precariedad de los barrios del sur. Sin embargo, meses después, durante la feria del juguete por la inauguración de un mural de *Dragon Ball Z* —evento en el que participó o colaboró la municipalidad— repitió la fórmula, pero transformándola en: “¡Que los gritos se escuchen hasta Namekusein!” (La Feria del juguete, 8 de abril de 2024). En apariencia, el cambio es una broma interna o una simple referencia lúdica a la serie animada. Sin embargo, desde una lectura crítica, ese desplazamiento representa un gesto de despolitización —o domesticación en términos de Cuevas (2021)— del discurso.

Lo que antes era una interpelación directa al poder —y por tanto, una incomodidad— se convierte ahora en una evocación simbólica que neutraliza el conflicto¹⁷⁴. Esta despolitización no es ingenua ni casual: forma parte de las estrategias de adaptación que *Intelectos de Calle* desarrolla para operar en contextos institucionalizados, sin ser expulsado de ellos. La frase cambia para no tensar, para no provocar, para sostener la presencia sin romper los acuerdos tácitos que permiten la colaboración. Pero en ese cambio también se revela una de las contradicciones más potentes del colectivo: la necesidad de mantener la autonomía crítica y, al mismo tiempo, de insertarse en espacios formales que exigen moderación o suavización del mensaje (Jones, 2019).

Esta paradoja no es menor. El paso de la municipalidad como destinatario incómodo a Namekusein como referencia imaginaria evidencia una negociación discursiva que implica costos políticos. La crítica no desaparece, pero se desplaza; no se niega, pero se disfraza. Y en ese disfraz hay algo que se pierde: la fuerza directa de la denuncia o le *pathos* de la indignación (Marx, 1983). *Intelectos de Calle* no renuncia a sus principios, pero ajusta sus formas para sostenerse dentro de escenarios donde el poder institucional marca las reglas. Esto no los convierte en cómplices, pero sí los sitúa en una zona gris, donde la radicalidad se administra y el discurso se modula.

Un contraste aún más revelador se encuentra en lo ocurrido durante la movida de la selva, organizada en los alrededores de una empresa de transportes y logística. Días después del evento, los *graffitis* realizados fueron borrados por la municipalidad, que no solo los eliminó físicamente, sino que re-significó públicamente la acción como parte de una campaña de orden urbano. Ante esto Bodhydharma nos menciona:

“Los pintaron [Nuestros graffitis]. Claro, hermano, yo creo que ahí hay donde uno se pone a ver: eso es el reflejo de la mentira. Cuando hay una mentira, que según alguien dice que está

¹⁷⁴ La respuesta de Bhodydharma, al ser consultado sobre sus palabras en escena, no parte desde una intención de confrontación directa, sino desde un deseo de expresión y transformación generacional. En sus palabras:

“No estaba intentando confrontar. Solo que, yo creo que somos libres para expresarnos. Y decir lo que sentimos. Y todo lo todo lo que hemos vivido. No queremos que nuestros sobrinos, nuestros primos, tanto de Los barrios de acá de La Victoria, tenga eso. Aunque sí, sí queda Porque siempre debe haber un pasado Pero yo creo que, si se rompe eso, con la nueva generación todo mejorará” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Este fragmento revela que, desde la mirada de Bodhydharma, el objetivo de su práctica no es necesariamente confrontar, sino expresarse con libertad, compartir lo vivido y abrir un horizonte distinto para las nuevas generaciones. No obstante, su testimonio también deja entrever una tensión central en el accionar del colectivo: entre el deseo de transformación y las negociaciones implícitas que se hacen para sostener ciertos espacios. Su afirmación de que “*no estaba intentando confrontar*” se distancia de intervenciones anteriores más directamente críticas, como el grito dirigido a la municipalidad en la movida de La Selva. En ese sentido, el reemplazo posterior por “*Namekusein*” puede leerse como un acto de despolitización. Lejos de ser una contradicción personal, esta oscilación ilustra una dinámica más amplia dentro del colectivo: cómo sostener una voz crítica dentro de escenarios que imponen sus propias reglas de juego.

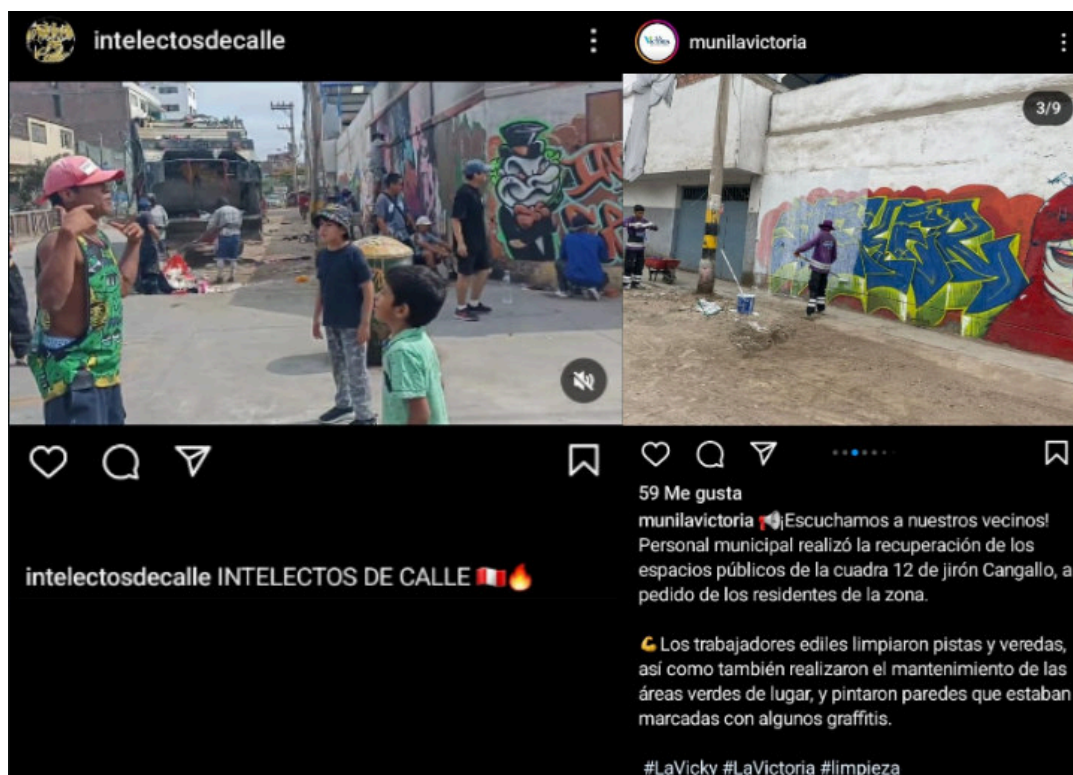
pintando... Porque hasta el día de sol de hoy, la luna de hoy, no hay nada. Ahí todo solamente está fondeado de blanco. No hay pintura, no hay nada. Uno, si quiere, tú puedes ir, pasar, y sin hacer mucho alboroto. También nosotros, como Intelectuales de Calle, nosotros hemos seguido accionando. Accionando. Porque la acción es lo que mayormente se visualiza. Porque las palabras... las palabras, yo creo que son palabras que se las lleva el viento, como dice el dicho. Con la acción es donde se genera algo. Nosotros, a pesar de que haya sucedido eso, hemos seguido. En cada barrio hemos tenido más comunicación. Siempre va a haber. Nosotros no hemos dicho que siempre va a ser todo color de rosas. Siempre va a tener que haber algo, hermano. Pero uno tiene que saber confrontar. Por eso te digo desde hace rato: si no estás preparado para la guerra... porque si no estás preparado para la guerra, te caen con todo: y bomba, cañón, estuvo, y ¡pum!, quedas ahí nomás. Y yo me refiero a una guerra así, no de armamentos y todo eso... una guerra de conocimiento, hermano. Ahí es donde yo te plasmo el despertar.” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Su explicación de lo ocurrido es la siguiente:

“La municipalidad Yo creo que no les gustan Las re-activaciones culturales Verdaderamente Porque no quieren despertar de cada barrio Quieren que la gente se mantenga En el mismo círculo Y como te decía Yo creo A mi parecer Que todos somos millonarios” (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

La imagen N° 22 resume esta disputa simbólica: a la izquierda, la cuenta oficial de *Intelectos de Calle* muestra a niños y artistas participando activamente de la intervención cultural; al fondo se observan *graffitis*, interacción comunitaria y apropiación barrial del espacio. A la derecha, la cuenta de la Municipalidad de La Victoria sube una imagen del mismo lugar con trabajadores municipales pintando sobre los murales recién hechos. En el texto, la municipalidad habla de “recuperación del espacio público” y de paredes que “estaban marcadas con algunos graffitis”.

Conflicto por el espacio público en redes sociales



Nota: Imágenes recuperadas del IG de @Intelecetosdecalle y @munilavictoria

Este tipo de declaraciones no son inocentes. Lo que para el colectivo fue un acto de arte, cuidado y resignificación, para el discurso institucional se convierte en contaminación, desorden, algo que debe ser limpiado. La acción artística —construida colectivamente con niños y vecinos— es reinterpretada como vandalismo y borrada bajo la lógica de “atención vecinal”. De ese modo, la misma municipalidad que en otros contextos colabora o aparece en ferias, aquí asume el rol de “agente higienizador”¹⁷⁵ (Cuevas, 2021), borrando no solo murales, sino también el sentido comunitario de la intervención.

Considero que la tensión es clara: cuando los miembros de *Intelectos de Calle* moderan su discurso, se vuelve tolerable; cuando actúa con autonomía, se vuelve indeseable. Esta dinámica revela las pugnas de poder que atraviesan sus apariciones públicas, y pone sobre la mesa una de las preguntas centrales de este capítulo: ¿es posible sostener una voz crítica dentro de estructuras que exigen despolitización para permitirte existir? En el caso

¹⁷⁵ Aquella instancia o actor que, bajo el argumento del embellecimiento y el ornato público, promueve el mantenimiento y mejora de la infraestructura urbana (pistas, veredas, plazas, paredes), pero a la vez impulsa la expulsión o eliminación de todo aquello que no se ajuste a las normas o criterios estéticos y funcionales establecidos por la autoridad, como el comercio ambulatorio u otros usos no reglamentados del espacio público (Cuevas, 2021, p. 118).

del colectivo, la respuesta no es binaria. Su estrategia pasa por una constante negociación entre presencia y mensaje, visibilidad y autonomía, inserción y ruptura.

En ese equilibrio inestable se juega su potencia: no buscan el escenario para validarse, sino para recordarle a la escena que el arte también puede ser resistencia. Pero, para poder estar ahí, deben también ceder. Y cada sesión —como transformar “la municipalidad” en “Namekusein”— revela, al mismo tiempo, su astucia táctica y las tensiones que arrastra el deseo de seguir presentes sin renunciar al fondo político de su propuesta. En esas grietas se mueve *Intelectos de Calle*: interrumpiendo cuando puede, adaptando cuando debe, resistiendo siempre.

4.5.2. EL ESCENARIO COMO TRINCHERA

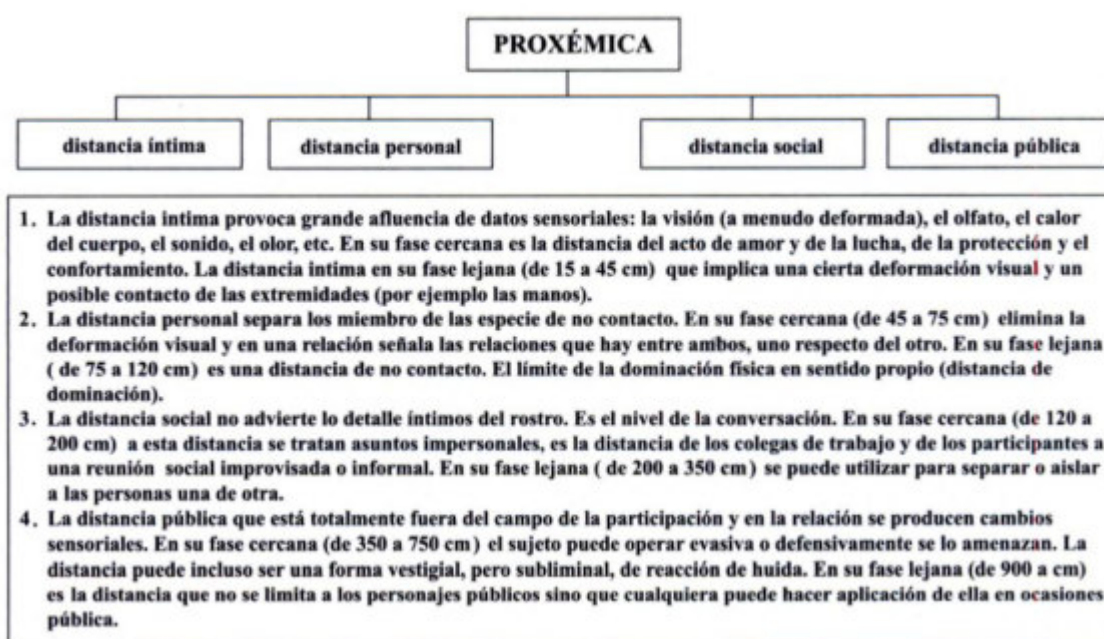
Para *Intelectos de Calle*, el escenario es una trinchera simbólica desde la cual enuncian su historia, su dolor y su derecho a existir. A diferencia de propuestas centradas en el espectáculo o el entretenimiento, su presencia en escena busca interrumpir lo esperable, romper la estética domesticada de ciertos eventos y disputar el sentido mismo del espacio escénico. Nombrar sus barrios, recordar asesinatos, denunciar la falta de servicios o nombrar la ausencia del Estado, no es un adorno ni una consigna vacía: es una forma de ocupar discursivamente el espacio. Pero no solo se trata de lo que se dice: también importa cómo se ocupa el espacio y a qué distancia se sitúa el cuerpo del otro.

Ahora bien, sabemos que esta ocupación no es homogénea. Como podemos recordar en la figura N°6, los escenarios donde el colectivo se presenta se pueden organizar según dos grandes ejes: uno que va de lo discursivo a lo económico, y otro que va de lo público a lo privado. Desde esta doble entrada, se definen cuatro espacios de intervención: la calle (pública/discursiva), la discoteca (privada/discursiva), el transporte público (no-privado/económico) y la feria (no-pública/económica).

En este punto, el enfoque de la proxemia escenológica de Zappelli (2006) de la figura N° 9 permite afinar el análisis. Según esta clasificación, los espacios pueden categorizarse en íntimos, personales, sociales o públicos, dependiendo de la distancia física entre los cuerpos y de las formas de percepción que permiten (visual, térmica, olfativa, auditiva). En el caso de *Intelectos de Calle*, sus intervenciones en distintos escenarios implican también modulaciones proximales.

Figura N°9

Esquema proxémico de Zappelli



Fuente: Zappelli, 2006, p. 23

La calle, entendida como espacio real, público y discursivo, es quizá el entorno más abierto pero también más volátil. Ahí, los miembros del colectivo tienen libertad de movimiento, libertad de palabra, y una cercanía controlada con el público. El contacto suele situarse en la distancia social o pública cercana (de 1.2 a 3.5 metros), lo que permite cierta proyección, pero sin la presión del cuerpo ajeno. Este espacio les da posibilidad de improvisar, de generar un pequeño “escenario” espontáneo, pero también está más expuesto al desinterés o al tránsito efímero de peatones. Aun así, el colectivo lo resignifica constantemente como territorio simbólico, como espacio de libertad y como umbral desde donde se puede denunciar sin filtros.

La discoteca, como espacio privado y discursivo, tiene otra dinámica. Aquí, el cuerpo del público está más cerca, pero su atención no siempre está disponible. La distancia se reduce a niveles personales (menos de 1.2 metros), lo que genera mayor fricción y exposición. El público puede estar más predispuesto a la distracción, al consumo o al espectáculo, por lo que el colectivo debe hacer presencia con más intensidad: no solo se les escucha, se les ve, se les huele, se les siente cerca. Por eso, su intervención no busca complacer, sino marcar diferencia: cortar el ritmo de la noche, tensionar el goce, forzar el pensamiento. La discoteca se vuelve entonces un escenario hostil, pero fértil para la disrupción estética y política.

La feria, por su parte, representa el espacio económico y no-público. Es abierta, pero está regulada; permite acceso, pero bajo ciertas condiciones. Aquí, el colectivo puede intervenir con libertad relativa, pero su mensaje debe competir con la lógica del consumo, la música ambiental, los juegos y la mercancía. La distancia con el público suele ubicarse en la franja social (1.2 a 3.5 m), lo que permite una interacción moderada, pero sin la fuerza del cara a cara. Además, si el evento es coorganizado con instituciones —como ocurrió en la feria del juguete— el mensaje tiende a suavizarse, a volverse más simbólico o alegórico, como se analizó en el punto anterior. La feria se convierte así en un escenario de presencia modulada: se participa, pero se negocia; se habla, pero se dosifica.

El transporte público, finalmente, categorizado como espacio económico y no-privado, es quizás el entorno más extremo desde el punto de vista proxémico. En este caso, el artista no está en una tarima: está al lado del pasajero, a veces rozándolo, respirando el mismo aire. La distancia íntima (menor a 45 cm) o personal cercana transforma al rapero en un cuerpo más dentro del hacinamiento urbano. Pero ahí está su potencia: no se lo puede ignorar, no se lo puede apagar. Su voz irrumpe entre asientos, su mensaje se cuela entre conversaciones, su presencia transforma el viaje rutinario en una escena inesperada. El bus, en este sentido, es un escenario incómodo, pero profundamente eficaz para hacer del arte un acto de intervención directa, donde la reacción —sea rechazo, asombro o empatía— siempre ocurre.

En todos estos casos, los integrantes de *Intelectos de Calle* no entra para replicar el formato ni para adaptarse a las reglas del espacio. Lo que hace es desestabilizar la escena desde adentro, resignificar la presencia artística como acto político, y convertir cada aparición en una forma de interpelación. La diferencia entre “dar show” y “hacer presencia” se vuelve entonces una cuestión espacial, sensorial y ética. El show puede mantenerse a distancia, reproducirse, repetirse. La presencia, en cambio, requiere cercanía, incomodidad, exposición, y deja una marca.

Por eso, en cada espacio —sea calle, discoteca, feria o transporte— el colectivo adapta su cuerpo, su voz y su estrategia sin abandonar su principio: no cantar por cantar, no rapear por figurar, sino tomar el espacio para decir algo que incomode, que nombre, que visibilice. Esa es su forma de hacer del escenario una trinchera: no se trata de elevarse, sino de estar con, entre, y frente a los otros, con la palabra como escudo y como herida.

4.6. RED COMO ESTRATEGIA: ALIANZAS, AFECTOS Y SOSTENIBILIDAD

Intelectos de Calle no se sostiene gracias a una estructura institucional ni a un financiamiento formal. Lo que permite su permanencia en el tiempo es una red tejida desde abajo, basada en vínculos afectivos, reciprocidades barriales y formas flexibles de colaboración. Esta red no aparece en organigramas ni responde a jerarquías, pero cumple funciones clave: permite organizar movidas, sostener talleres, resolver imprevistos y amplificar su presencia más allá del núcleo fundador.

Más que una “organización”, el colectivo opera como una familia expandida, donde cada miembro —y cada aliado— aporta desde su lugar, sin rigidez, pero con compromiso. En este entramado, los afectos no son un complemento “blando” de la política cultural, sino su condición de posibilidad. Son los afectos, los intercambios cotidianos y la confianza compartida los que permiten que el arte no solo ocurra, sino que se sostenga en el tiempo y en contextos precarios.

A su vez, esta red no se limita al barrio: actúa en distintas escalas, conecta barrios, genera alianzas espontáneas, y permite que el colectivo se proyecte sin institucionalizarse. Como veremos a continuación, la red es tanto una forma de organizarse como una táctica de resistencia, y su valor reside precisamente en su flexibilidad, su potencia afectiva y su capacidad de adaptarse a distintos entornos sin perder el norte.

4.6.1. TEJIDO HORIZONTAL E INFORMAL

Más que una organización estructurada o una agrupación con jerarquías definidas, considero que *Intelectos de Calle* opera como una red horizontal y afectiva. El grupo no funciona como un colectivo cerrado ni como una institución con membresía fija, sino como un entramado flexible en el que sus integrantes entran, salen, colaboran, se ausentan y regresan sin que eso represente una traición ni una pérdida. La lógica que guía su vínculo no es la de la pertenencia contractual, sino la de la confianza, el respeto y la lealtad entre pares.

Bodhydharma lo expresa de forma directa cuando recuerda cómo se integró Rokita al grupo:

"Rokita no era de ZenseisWise cuando hicimos 'Eres, Atraes y Piensa' [Tema musical de Bodhydharma, Lantern77 y Rokita], él era TNT, él tenía su grupo que se llamaba TNT y yo le dije ahora eres ZenseisWise me dijo yo tengo un grupo pero bacan hermano porque sí

hermano pero tu vas a hacer ZenseisWise ah si hermano vamos a conversar y ah es parte de la familia. Así es como es el proceso, ahora no es un grupo, no somos un grupo, somos una familia" (Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025).

Esta forma de entender el colectivo como una familia trasciende la lógica de la "escena" o del "crew" tradicional (Roses, 1994; Forman, 2004a). No hay formalidades de ingreso, no hay reglas escritas, y tampoco hay penalización por alejarse. Lo importante no es sostener una marca ni asegurar la exclusividad, sino fortalecer los lazos que permiten la creación, la organización y la acción colectiva. Así también lo expresa Bhody cuando habla de DRC:

"Él tenía su grupo, que se llama *Todas las Sangres*, tiene su club, su colectivo. Él quiso irse para ese entorno, normal, hermano, se respeta, todo se respeta, porque en ese momento yo le dije lo que a todos les he planteado, hermano, si tú quieres estar en ese grupo, normal, hermano, tú eres libre. Acá no hay... yo no te voy a poner una soga para que firmes. Eso es igual, si no vas a cantar, estás en otro lado, ¿entiendes? Ya no vas a ser más en otro lado. La gente lo tomó chévere, ¿no? Bacán, era positivo, chévere." (Bhodydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2024)

La idea de "libertad" que recorre estas palabras no es solo una postura ideológica, sino una forma concreta de organización colectiva basada en principios como los de John Stuart Mill (1984, p. 37) al reconocer que nadie puede estar obligado justificadamente a realizar ciertos actos, como quedarse en un grupo. Nadie obliga a nadie a estar. Nadie exige permanencia como condición para pertenecer. Lo que se valora es el compromiso espontáneo, la voluntad de sumar, y la coherencia entre el decir y el hacer. Esta flexibilidad no debilita el proyecto; al contrario, lo fortalece al permitir que cada integrante se mueva desde su deseo, y no desde la imposición.

En este marco, la horizontalidad se vuelve una táctica de sostén. No hay una estructura fija ni figuras de poder absolutas. Las decisiones se toman en función de las circunstancias, las afinidades, las urgencias. Bhody puede liderar una iniciativa, pero no dirige todo. BR1 puede organizar una movida en su barrio, pero no necesita pedir permiso. Cada quien asume un rol según sus posibilidades, y esa distribución descentralizada permite que el grupo exista sin depender de una sola cabeza o de una única dirección.

Así, *Intelectos de Calle* se construye como un tejido. No como un bloque compacto, sino como una red de nodos móviles, que se activa según las necesidades y los vínculos afectivos del momento. Esta forma de operar, como se desarrollará en los siguientes apartados, es la que permite que el colectivo se sostenga en el tiempo, incluso sin fondos estables ni institucionalidad formal.

4.6.2. LA ESCALA COMO RED

En el análisis de la acción colectiva, suele pensarse la escala como un marco fijo y jerárquico: un territorio cerrado donde cada actor actúa dentro de los límites establecidos por su nivel (local, distrital, regional, nacional). Esta concepción restringe la comprensión de los movimientos sociales, pues asume que la acción política solo puede darse “dentro de su nivel”. Sin embargo, el geógrafo Javier Gutiérrez (2001), cuestiona esta idea al proponer una noción más flexible y relacional: la escala como red de asociaciones o agentes sociales. Según esta perspectiva, las escalas no existen como áreas preestablecidas, sino como efectos de las relaciones que los actores establecen entre sí. Las redes, entonces, no tienen por qué coincidir con las áreas, ni adaptarse a los niveles institucionales.

La actuación de los agentes, señala Gutiérrez, no se limita al ámbito de su escala formal. Agentes locales pueden influir y ser influidos por agentes de niveles nacionales o internacionales, sin necesidad de modificar su localización ni institucionalizarse. Esta posibilidad de operar “fuera de escala” constituye una estrategia política en sí misma, ya que permite intervenir en niveles diversos a través de conexiones horizontales. Es una forma de ampliar el alcance sin necesidad de escalar en términos tradicionales. En lugar de subir peldaños, se extienden vínculos; en lugar de adaptarse, se transforman los marcos desde la práctica cotidiana.

Como colectivo, *Intelectos de Calle* opera, justamente, desde esta lógica. Aunque su núcleo se encuentra en La Victoria, su acción no responde a límites distritales ni a una planificación vertical. Se movilizan en Lurín, San Miguel, Villa El Salvador o en el Cercado de Lima no porque estén insertos en un sistema de descentralización cultural, sino porque han sabido tejer redes de colaboración y afinidad que permiten esa movilidad. Las movidas que organizan —ya sea en su barrio o en otros— suceden gracias a personas que los conocen, que confían en su trabajo, que han compartido con ellos experiencias previas. Su escala de acción no está definida por mapas institucionales, sino por la densidad y el alcance de sus relaciones personales, artísticas y barriales.

Esta idea, como explica Gutiérrez (2001), implica una reorganización del espacio político y cultural. En lugar de adaptarse a los niveles establecidos, los agentes —en este caso, *Intelectos de Calle*— actúan en ámbitos espaciales distintos sin renunciar a su identidad ni a su autonomía. De este modo, la red se convierte no solo en un medio de circulación, sino en una forma de resistencia: permite insertarse sin asimilarse, moverse sin disolverse. Y es precisamente esta flexibilidad —esta capacidad de activar relaciones sin someterse a

jerarquías— lo que les permite sostener su práctica en múltiples espacios, con diferentes públicos y sin perder el foco en sus principios.

4.6.3. RED AFECTIVA Y TÁCTICA: SOSTENIBILIDAD DESDE ABAJO

En contextos donde no hay financiamiento estable, ni estructuras institucionales de respaldo, la sostenibilidad depende menos de los recursos materiales y más de los lazos humanos que se activan cotidianamente. En el caso de los integrantes de *Intelectos de Calle*, esa sostenibilidad no se logra a través de convenios ni subvenciones, sino gracias a una red de vínculos, amistades y afectos que funcionan como una estrategia práctica y vital (Gutiérrez, 2001). Es una red que se va tejiendo con cada encuentro, cada colaboración, cada confianza ganada en el tiempo.

Un ejemplo clave de esta red es el papel que desempeña DRC, amigo y colaborador cercano de varios de los integrantes. Aunque actualmente no forma parte de *Intelectos de Calle* de manera oficial, su rol ha sido fundamental como puente entre personas, territorios y proyectos. DRC fue quien conectó a Rokita con Bodhydharma, a Sangre Sucia con Bhody, y también a Lantern77. Es decir, él no solo vincula a personas; habilita trayectorias colectivas. Sin esa conexión, las historias que hoy conforman el grupo no se habrían entrelazado de la misma manera.

Yo ya en ese entonces como que ya perdía un poco de temor, ya y le decía a mi causa de barrio, pero a veces no querían ir a los eventos y ya DRC siempre me animaba porque él lo veía más después. Entonces ya a veces con él iba a los eventos que había porque a él le llegaban *flyers*, y me pasaba la voz y ya íbamos hasta este punto (Sangre Sucia, Entrevista personal, 27 de febrero de 2025).

Lo mismo sucedió, de cierta manera, en mi caso. BR1 lo recuerda en una de las primeras reuniones que tuvimos para organizar el documental:

“Nosotros apoyamos a todos, a todas las nuevas generaciones que quieran venir. Por ejemplo, mira, nosotros ¿cómo lo manejamos?, por ejemplo, Miguel llegó un día y se metió al micro libre, ya cantó su micro libre, todo piola y nosotros ¿qué hacemos? a los que se meten en el micro libre porque ellos han llegado solos, sin que nadie lo invite, los invitamos a la próxima edición y eso es lo que pasó con él, que fue lo que le dijimos: mano, como tú has venido a un par de presentaciones de *micro libre*, mano, ahora te toca a ti estar en el show. Y eso es lo que prácticamente hacemos con todos, mano. Eso es lo que hacemos, la gente que llega nueva que prácticamente son desconocidos ante todos los distritos” (BR1, conversación grupal, 24 de agosto 2024).

Pero no se trata solo de nexos personales. La red también se activa en la organización de las movidas. Muchas de las presentaciones de *Intelectos de Calle* se realizan en barrios distintos al suyo gracias a conocidos que prestan un espacio, invitan a sus vecinos o se encargan de la logística básica. En palabras de los mismos integrantes, muchas veces las convocatorias no se hacen por redes sociales o afiches, sino “de boca en boca”, “por WhatsApp” o “porque me escribió tal causa”. Esa dimensión informal, que a veces se subestima, es lo que permite que las movidas sucedan sin necesidad de pasar por filtros institucionales.

Por otro lado, la presencia del colectivo en otros eventos también responde a esta lógica. No forman parte de una cartelera oficial ni de un circuito artístico programado. Llegan porque alguien los llama, porque alguna amistad los recomienda o porque un DJ que ya los conoce —como en el caso de DJ Nazhet en la feria del juguete— les extiende la invitación. Es decir, se mueven por redes afectivas, no por currículums. Y es esa circulación afectiva la que permite que el colectivo se mantenga en movimiento, visible, activo.

La red no solo funciona hacia afuera —cuando el colectivo es convocado por otros espacios—, sino también hacia adentro, cuando ellos mismos organizan sus propias movidas. El *line-up* de artistas que aparece en sus flyers no responde a una lógica curatorial formal ni a un criterio técnico, sino que se arma a partir de los vínculos afectivos, del respeto ganado en otras movidas y del deseo de compartir con quienes ya se conoce o se quiere conocer mejor. A veces se trata de amigos cercanos; otras veces de raperos o raperas que han coincidido con ellos en presentaciones anteriores. Así, cada evento no solo es un espectáculo, sino una ocasión para expandir y fortalecer la red. En palabras de BR1:

“Claro, se fragmenta la escena, pues, ¿no? No. Por eso de que tú ves que cada vez hay menos gente, o la gente se paltea, la gente se enloquece, la gente lo toma a pecho, pensando de que no, que solo invitan a su batería y todo esto. Y no, hermano, no es la idea de Intelecto de Calle. Ya estuviste, ah, bacán pues, hermano, piola. Te dimos el espacio. A la próxima baja, pues, hermano, y apoya al que ahora le estamos dando el espacio, pues. Porque ya no te vamos a volver a invitar, hermano, pero estás bienvenido a que tú bajes y puedas expresar tu música en el micro libre, y todo bien, hermano, no te vamos a decir que no, obvio, ¿no? Pero hay esta nueva batería que también quiere ser escuchada, hermano, y le estamos dando su espacio.” (BR1, entrevista personal, 2 demarzo de 2024)

Este testimonio refleja una forma de hacer escena que no busca acumular presencia, sino redistribuirla. El objetivo no es crear un cartel fijo ni un circuito cerrado, sino dar cabida a nuevas voces, ampliar la red y sostener el proyecto a través del flujo constante de vínculos,

no de estructuras fijas. En esa flexibilidad táctica y afectiva, *Intelectos de Calle* encuentra una de sus herramientas más potentes para seguir existiendo y resistiendo desde abajo.

Las invitaciones que hacen los miembros del colectivo —en particular quienes suelen encargarse de la organización, como BR1 o Bhodydharma— son un gesto de reconocimiento, pero también una apuesta por la reciprocidad. Quienes son invitados hoy, quizás los inviten mañana. Quienes comparten tarima, quizás se crucen en otra movida. Y así, sin necesidad de una institución que articule el circuito, el Hip Hop barrial se sostiene como una trama viva de encuentros, intercambios y complicidades.

Esta manera de tejer red también permite evitar el encierro o el aislamiento. Aunque *Intelectos de Calle* defiende una identidad fuerte y una visión crítica de la escena, no opera como una isla. Al invitar, al compartir escenario, al ceder espacio, participa activamente en la construcción de una comunidad expandida, no siempre visible, pero sí resistente y comprometida. Es una red que se fortalece en cada saludo, en cada colaboración, en cada nuevo contacto que se transforma en un vínculo.

En este punto, resulta útil retomar a Michel de Certeau (2000), quien plantea que la táctica es una forma de ocupar el tiempo y el espacio desde la movilidad, desde la astucia y la oportunidad. La red que sostiene a *Intelectos de Calle* no es un “sistema” ni un “programa”, sino una táctica en sí misma: una forma de sobrevivir, de estar presentes y de seguir creando sin necesidad de formalizarse ni institucionalizarse.

4.6. A MANERA DE CIERRE: ENTRE LO VISIBLE Y LO TÁCTICO

Buena parte de lo que *Intelectos de Calle* hace no se ve a simple vista. No aparece en *flyers*, no circula en redes sociales, no se anuncia como parte de un gran proyecto institucional. Sucede en los márgenes del registro, en la espontaneidad del tránsito cotidiano, en los lazos afectivos que se cultivan con cuidado, en las pequeñas decisiones que permiten que algo suceda sin que nadie lo impida. Son prácticas que no se promueven desde el espectáculo, pero que persisten: se repiten, se cuelan, se tejen. Son gestos de ocupación que rehúyen la espectacularización, pero que dejan marca. En palabras de De Certeau (2000), son “*artes de hacer*” que escapan a la visibilidad del poder, pero lo desestabilizan desde adentro, perforando sus bordes, tensando sus normas.

Estas prácticas no responden a una planificación rígida ni a una lógica de escalamiento. Son tácticas de existencia que se reinventan en la precariedad y que apuestan por una

transformación sin promesa de éxito. Lo político en *Intelectos de Calle* no siempre se enuncia de forma directa, pero atraviesa todo: está en el gesto de invitar a un artista sin pedirle curriculum, en pintar una pared sin pedir permiso, en hacer un taller sin presupuesto, en decir un verso incómodo frente a un público indiferente. Es un tipo de política que no necesariamente se inscribe en el marco de una militancia, pero que redefine el uso del espacio, el valor de la palabra y las formas de estar juntos. Es una política sin partido, pero no sin posición.

Desde esta lógica, el colectivo no sólo interviene espacios físicos —una plaza, una pista, un escenario, un vagón— sino que los produce simbólicamente. Los convierte en territorio, en lugar, en espacio habitado. No por la vía de la apropiación violenta, sino por el uso reiterado, por la construcción afectiva, por el vínculo barrial. Así, *Intelectos de Calle* propone otras formas de habitar Lima: un habitar que no busca desplazar al otro, sino convivir con sus tensiones; un habitar periférico, pero no marginal; incómodo, pero fértil; alternativo, pero no aislado. En lugar de institucionalizar su práctica, la sostienen desde redes informales, afectos, alianzas tácticas y una memoria viva que se transmite en cada encuentro.

El arte no es aquí adorno ni entretenimiento: es herramienta de intervención y de cuidado. La comunidad no es público, es actor protagónico. El barrio no es paisaje, es escenario de disputa. *Intelectos de Calle* construye desde ahí su práctica, su apuesta y su voz: una voz que no busca ser la única, pero que insiste en hacerse oír. Una voz que, como sus graffitis, puede ser borrada, pero no silenciada. Porque en cada trazo, en cada beat, en cada línea improvisada, se afirma una forma distinta de decir: “esto también es nuestro”.

Como señala Zappelli (2006), la ocupación del espacio no es solo física, sino también semiótica y afectiva. En esa clave, *Intelectos de Calle* no solo toma lugar: lo resignifica, lo habita, lo transforma. Y en ese gesto, aunque no lo digan con esas palabras, lo que hacen es hacer política desde abajo: con micro abierto, con niños jugando, con paredes pintadas, con beats rotos y con versos que a veces incomodan, pero siempre interpelan.

CONCLUSIONES: RE-ACTIVANDO EL BARRIO

5.1. LOS MÚLTIPLES ECOS DE LA APROPIACIÓN: UNA SÍNTESIS

A lo largo de este trabajo, hemos explorado cómo *Intelectos de Calle* se apropia del espacio urbano desde distintas prácticas y estrategias que, lejos de ser homogéneas o unidireccionales, revelan una riqueza de sentidos que dialogan con los debates latinoamericanos en torno al Hip Hop y la ciudad. Como lo muestran diversos estudios —desde Caldeira (2010) hasta Biaggini (2018)—, la apropiación del espacio en clave *Hip Hop* no solo responde a una necesidad de expresión, sino también a procesos complejos de afirmación identitaria, intervención social, disputa simbólica y resignificación territorial. En este sentido, las experiencias del colectivo limeño no son una excepción, sino una actualización situada y concreta de esas múltiples formas de apropiarse de lo urbano desde los márgenes.

En primer lugar, encontramos un sentido de **afirmación identitaria**, donde el espacio funciona como soporte de una memoria barrial compartida. Al intervenir murales, organizar movidas o simplemente ocupar esquinas y parques, *Intelectos de Calle* no solo muestra su arte: nombra su lugar, lo carga de sentido, y se posiciona como actor legítimo en un entorno que muchas veces lo excluye. Esta lógica de visibilidad y autorrepresentación está en sintonía con trabajos como los de Minetti y Román (2009) o Rosana Martins (2015), quienes resaltan la importancia del espacio público como lugar de expresión y validación de la identidad periférica. En el caso de *Intelectos de Calle*, esto se manifiesta en frases como “no damos show, hacemos presencia”, o en la insistencia por nombrar a La Victoria en sus letras, incluso cuando se presentan en escenarios ajenos o más “comerciales”.

En segundo lugar, la apropiación del espacio tiene un **potencial transformador**. Tal como lo señala Montoya (2009), el espacio ocupado por el *Hip Hop* no es pasivo ni decorativo: se vuelve territorio de encuentro, ensayo, formación y confrontación. *Intelectos de Calle* transforma muros, canchas, ferias y discotecas en espacios donde circula saber, se comparten herramientas, se articulan alianzas, y se educa sin formalidad. Desde talleres con niños hasta presentaciones que interrumpen el espectáculo para denunciar el abandono estatal, el colectivo construye una geografía social que reconfigura la ciudad desde la práctica. Esta dimensión también conecta con el enfoque de Moraga y Solórzano (2005),

quienes identifican al Hip Hop como parte de los nuevos movimientos sociales juveniles, dotados de espontaneidad, autogestión y capacidad crítica.

En tercer lugar, hay una dimensión de **disputa simbólica**, donde el acto de intervenir un muro o de organizar una movida callejera se convierte en gesto político. La apropiación del espacio desafía así las jerarquías institucionales y reconfigura los límites de lo permitido. Es en esta dimensión donde se vuelve evidente la lucha por el control de lo visible, tal como propone Biaggini (2018) con su noción de "capital visual". Un ejemplo claro se da en el conflicto ocurrido tras la sexta movida barrial, cuando los murales realizados por el colectivo fueron borrados por la municipalidad bajo el discurso de "recuperación del orden urbano". Lo que para *Intelectos de Calle* fue arte y comunidad, para el Estado fue vandalismo. Esta pugna expone la disputa por el sentido del espacio y quién tiene derecho a definirlo.

Un cuarto sentido refiere al uso del espacio como **territorio de protesta y reivindicación**. Como lo destaca Trujillo (2016), el territorio no es solo un escenario, sino el eje mismo de la lucha. En el caso de *Intelectos de Calle*, esta protesta se expresa en las letras —recuerdo que Rokita hablaba mucho de un tema contra el gobierno que aún no había salido. Espero su pronta salida—, en las intervenciones simbólicas y en las estrategias de presencia. Desde gritos como "¡que se escuche hasta la municipalidad!" hasta murales que retratan la vida en los barrios, el colectivo articula una crítica que —aunque no siempre se declare como "política"— tiene un fuerte contenido de denuncia y demanda. A través de la performance, el espacio se convierte en altavoz de una voz históricamente marginada.

Finalmente, también encontramos un sentido de **resignificación cultural del espacio**, donde lugares tradicionalmente marcados por el estigma (como calles deterioradas, parques abandonados o plazas invisibilizadas) son re-activados como centros de producción simbólica y afectiva. Siguiendo a autores como Montoya, Tamayo y Medina (2006), vemos que *Intelectos de Calle* convierte lo cotidiano en escenario, y lo periférico en centro. Ya no se trata solo de "estar" en el barrio, sino de activarlo, de producir en él una experiencia estética, política y comunitaria que rompa con la lógica del olvido o la criminalización.

Estos cinco sentidos —identidad, transformación, disputa, protesta y resignificación— no operan por separado, sino que se entrelazan en las prácticas diarias del colectivo. En conjunto, permiten comprender la apropiación del espacio como una acción multidimensional, que no solo responde a una necesidad de expresión, sino a una estrategia de sobrevivencia, memoria, crítica y cuidado. En el siguiente apartado, se abordará una noción que ha emergido del trabajo de campo como síntesis y proyección de

estos sentidos: la **re-activación barrial** como una forma particular de habitar, transformar y sostener el territorio desde el arte y la comunidad.

5.2. UN NUEVO SENTIDO: **RE-ACTIVANDO EL BARRIO**

Mientras que la literatura especializada sobre la cultura *Hip Hop* y el espacio urbano en América Latina (Poblete, 2012; Caldeira, 2012; Lefebvre, 2013; Martins, 2015; Cuevas, 2021) utiliza con frecuencia el concepto de “apropiación del espacio” para referirse a los procesos mediante los cuales los actores subalternos intervienen en la ciudad, los integrantes de *Intelectos de Calle* emplean otra noción: la de “re-activar el barrio”. Esta diferencia no es simplemente terminológica, sino que revela una postura política y sensible distinta frente al entorno urbano. Mientras la apropiación puede sugerir posesión o control, la re-activación apunta a una relación más dinámica y temporal con el espacio: no se trata de ocuparlo para reclamarlo como propio, sino de encenderlo, de modificar su ritmo habitual, de alterar sus coordenadas afectivas y simbólicas, aunque sea de manera fugaz. Re-activar es dar una nueva vida a lo que parecía inerte, rutinario o resignado. Es convocar otras formas de estar y de encontrarse en el barrio. Es disputar el sentido del espacio, no con el afán de dominarlo, sino de dotarlo de nuevas potencias.

Así como Marx sostiene que “no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino, por el contrario, el ser social es lo que determina su conciencia” (1980, p. 5), podemos entender que la conciencia crítica de los integrantes de *Intelectos de Calle* no surge de una ideología abstracta, sino de condiciones materiales concretas: un habitar desigual, fragmentado y muchas veces excluido de sus barrios. Esta perspectiva está encarnada en las prácticas cotidianas del colectivo, y ha sido verbalizada por BR1, quien destaca el valor de interrumpir los ritmos establecidos del barrio para ofrecer algo distinto, inesperado, significativo:

“Como que el barrio siempre está activo, pues, ¿no? Pero nosotros lo *re-activamos* de otra manera, pues. Le damos como que le cambiamos ese círculo o esa zona de confort en la que siempre está pe, ¿no? Le damos otra expectativa. Y creo que a ello creo que nos dirigimos con ese re-activar.” (BR1, entrevista personal, 2 de marzo de 2025)

En esta cita no se habla de apropiarse del barrio en términos de dominio, sino de transformarlo momentáneamente: romper su inercia, abrirlo a otros sentidos. La calle no está muerta, pero su vitalidad muchas veces responde a dinámicas dañinas o repetitivas. Re-activarla, entonces, implica torcer el flujo, introducir una desviación que permita imaginar

otras formas de vida. Esto puede suceder con una movida, un mural, un taller o incluso una canción. La clave no está en la permanencia del gesto, sino en su capacidad de resonar, de dejar una marca sensible que altere lo establecido.

Cabisa, exintegrante del colectivo, también subraya esta dimensión transformadora, haciendo énfasis en cómo estas acciones reconfiguran el ecosistema cotidiano del barrio. En su testimonio se revela no solo la intención estética, sino también una preocupación ética y política: la necesidad de ofrecer salidas simbólicas y afectivas a los jóvenes en contextos marcados por la violencia y la precariedad.

“En el barrio, ¿qué hay? La prostitución, drogas, sí, borrachera, es lo que hay en el barrio. Se perdió mucho [...] ¿Y quiénes terminan sufriendola? [...] los niños. [...] Entonces, si nosotros activamos el barrio para sacar a los muchachos de eso, es activar, darle esa energía o una forma de que puedan transmitir esa energía, canalizar esa energía [...] ha habido un sonar en el barrio y han salido a la gente activar ese ritmo. [...] Y se ha dejado una semillita.” (Cabisa, entrevista personal, 7 de diciembre del 2023)

Aquí, el acto de *re-activación* no solo involucra a los artistas del colectivo, sino también a los vecinos que ceden sus paredes, a las madres que sacan sus puestos de comida, a los niños que se suman pintando, a los jóvenes que por primera vez se atreven a tomar un micrófono. *Re-activar*, en este sentido, es más que organizar una presentación o una actividad puntual: es sembrar una posibilidad. Aunque el colectivo se retire físicamente, algo permanece —una idea, una emoción, un cambio en la atmósfera del barrio. Es una siembra simbólica, comunitaria y afectiva que puede germinar en otras formas de participación y de vida cotidiana.

Este gesto de *re-activación del barrio* dialoga estrechamente con la idea de libertad propuesta por Erich Fromm, quien sostiene que:

“la realización de la libertad es el de la participación activa del individuo en la determinación de su propia vida y en la de la sociedad, entendiéndose que tal participación no se reduce a un acto formal de votar, sino que incluye su actividad diaria, su trabajo y sus relaciones con los demás” (2000, p. 384).

Desde esta perspectiva, *re-activar* no es solo intervenir un lugar, sino activar una experiencia de libertad vivida: la posibilidad de actuar sobre el entorno y transformarlo colectivamente. Y tal como sugiere Fromm, esta participación no se limita al voto o a los espacios formales de decisión política, sino que se encarna en las acciones cotidianas, en

las relaciones con los demás, en el trabajo compartido, en el arte producido para y desde la comunidad.

En ese sentido, las actividades que organiza *Intelectos de Calle* ofrecen algo más que expresiones culturales: habilitan formas de control activo y cooperación desde las unidades más pequeñas de la sociedad, permitiendo que la vida colectiva fluya de manera descentralizada¹⁷⁶. Se trata de una puesta en escena de *lo político* en su dimensión más elemental —como campo de disputa, de afectación y de intervención cotidiana— tal como lo proponen Yalán & Guerra (2019). Estas prácticas reivindican el derecho a expresar una visión propia del mundo, sin necesidad de pasar por los filtros institucionales de *la política*.

Como advierten Fromm y Marx, si esa corriente vital no fluye de abajo hacia arriba —desde *lo político* hacia *la política*— cualquier intento de planificación económica o estructuración social corre el riesgo de convertirse en un nuevo mecanismo de control, dejando al pueblo como víctima de manipulaciones renovadas. En cambio, re-activar desde el arte y el territorio permite abrir cauces distintos: caminos donde la libertad no es un ideal abstracto, sino una práctica encarnada y colectiva.

Lo interesante es que esta noción de re-activación trasciende incluso la pertenencia formal al colectivo. No se trata de una práctica exclusiva de *Intelectos de Calle*, sino de una ética compartida que permanece en quienes pasaron por sus filas o cruzaron caminos con ellos. Se consolida como una sensibilidad dentro de la cultura *Hip Hop*, una forma de hacer y de estar que busca territorializar el arte, anclarlo a un espacio concreto, dejar una huella. En esa línea, como plantean Kogan *et al.* (2020), estas prácticas no solo movilizan el cuerpo y la palabra, sino que inscriben el arte en la trama urbana como una marca de posibilidad: lo artístico como gesto de transformación cotidiana.

Más ideas en torno a esta resignificación surgieron a lo largo del trabajo de campo. Por ejemplo, Lantern77, también exintegrante de *Intelectos de Calle*, desarrolla esta idea con

¹⁷⁶ Esta noción busca cuestionar la idea de “barrificación” propuesta por Quiñones (2019), que tiende a romantizar y celebrar la participación vecinal como una afirmación de identidad. Según la autora, este proceso enaltece el espíritu del barrio originario y su revalorización por parte de los propios residentes, contribuyendo a su fortalecimiento urbanístico y social (p. 177). Sin embargo, esta visión resulta problemática por dos razones. En primer lugar, ofrece una imagen idealizada del barrio, libre de tensiones, conflictos o desigualdades estructurales, donde la agencia aparece exclusivamente como iniciativa positiva de los vecinos, desdibujando las condiciones materiales que la condicionan (Ortner, 2016). En segundo lugar, desplaza la responsabilidad del cambio social hacia instituciones estatales, gobiernos locales y empresas inmobiliarias, a quienes se les asigna —y exige— un rol que va más allá de lo arquitectónico y urbanístico, postulando que deben también impulsar transformaciones sociales. De este modo, el barrio se construiría, según la autora, como un espacio concebido, planificado desde arriba según lógicas institucionales, más que como un espacio vivido, cargado de contradicciones, disputas y significados cotidianos producidos por sus habitantes (Lefebvre, 2013).

aún mayor claridad al distinguir entre hacer un evento y re-activar culturalmente el barrio. Para él, lo segundo implica un compromiso más profundo: no se trata solo de entretener, sino de generar memoria, formación, transformación. Devolverle a la comunidad algo que fue perdido, o que quizás nunca estuvo del todo presente.

“Sobre el tema de la calle, re-activar la calle, hermano, o traer una re-activación cultural no es sencillo. Porque yo creo que es más sencillo hacer un evento, porque un evento, o sea, la idea es que la gente venga a divertirse. Pero re-activar culturalmente el barrio, para mí, es totalmente distinto. Porque, o sea, cada taller que traes, cada persona que viene a cantar, a expresar, lo que estás trayendo es el movimiento. Cada persona que viene a los talleres, a aprender, es como que volver a los años 80, a los años 90, y ver cómo fue el inicio del Hip Hop.” (Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025)

La re-activación, en este sentido, no es un espectáculo ni un slogan: es una práctica sostenida, encarnada, que requiere trabajo, tiempo, cuerpo. Es una forma de “devolverle” al barrio su potencial, no desde una lógica paternalista, sino desde una hermandad que reconoce la necesidad de abrir grietas en el muro del abandono. Así, lo que *Intelectos de Calle* produce no es solamente un momento de disfrute artístico, sino un ejercicio de memoria y de posibilidad. Es el intento de mostrar —con murales, letras, talleres o puestas en escena— que hay otros caminos, y que esos caminos pueden empezar justo allí, donde antes no había nada.

Esta investigación exige atender no solo a lo que se dice y se hace dentro del colectivo, sino también a los ecos que su *ethos* genera incluso fuera de sus miembros actuales. Es en esos ecos donde la noción de re-activación adquiere una dimensión más amplia, más contagiosa. En este sentido, traigo como cierre las voces de dos figuras que, si bien llegaron a tener tensiones entre sí, comparten una visión común: Lantern77 y Bodhidharma. Para ambos, el propósito último del *Hip Hop* —y de *Intelectos de Calle*— es provocar un despertar. En palabras de Bodhidharma:

“El rap, el *Hip Hop*, ¿sabes? Es un **despertar**. Para mí, ¿no? Saliéndome de todas las bases, de todo lo que... Para mí —te hablo de mí, mano, de mi parte, de mi ser, de mi profundidad— es un **despertar**. Para mí. **Un despertar**. Donde ya no le puedes dar marcha atrás. Un despertar donde te haces. Un despertar adelante. Despertar a la juventud. Una concientización que no dan ni una municipalidad, ni un colegio, ni una universidad, ni un gobierno, ni un sistema, mano. Pero de ley que debe haber un sistema.” (Bodhidharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025)

Estas palabras encuentran un eco claro en la reflexión de Lantern77:

“Para mí, el re-activar el barrio culturalmente es traer un **despertar** al barrio. Por eso está el dicho de ‘más arte, menos balas’. Cuando se forma Intelecto de Calle, hermano, había muerte en mi barrio. Se estaban matando, literal. No te lo digo musicalmente, literalmente se estaban matando. Comenzó Intelecto de Calle: más arte, menos balas, para tratar de unir a los barrios. Pero bueno, es como siempre digo: es muy difícil, porque no puedes mezclar la música con la calle. Son dos puntos muy distintos, muy alejados, y cuando tú mezclas eso es donde vienen los problemas. Entonces, **la mejor manera de hacer despertar al barrio es traerle una re-activación cultural**, donde salgan todas las familias, puedan ver el arte, puedan ver lo que se trae: los talleres para los niños, jóvenes, adultos, en los estilos de música, y arreglar murales, todo eso. O sea, ver que, en realidad, lo que la gran mayoría de personas ve como delincuencia, puedan comprender que con su estilo de vida, es un arte, es un despertar. Es un despertar para que comprendan que, a la final, en el arte también hay un camino al éxito sin necesidad de delinquir.” (*Lantern77, entrevista personal, 1 de marzo de 2025*)

La metáfora del “despertar” no es casual. Re-activar es eso: sacudir, encender, convocar. Producir una sensibilidad barrial distinta, donde el arte no sea adorno sino herramienta de existencia. Por eso, esta noción también puede entenderse como una suerte de ritual urbano, donde cada intervención —por pequeña que sea— funciona como una ceremonia de retorno, de presencia, de sentido compartido. Los lugares donde *Intelectos de Calle* interviene —plazas, calles, tarimas, ferias— no son simplemente escenarios. Son territorios en disputa. Espacios donde se juega el derecho a estar, a crear, a narrarse. Allí, la memoria barrial, la identidad colectiva y la práctica cultural se entrelazan para construir tácticas de resistencia y autonomía. Aun cuando la institucionalidad los margina, ellos persisten. Re-activan con lo que tienen, con quien se suma, con lo que esté a la mano.

La re-activación, entonces, es una apuesta pedagógica, estética y política. No busca entretener, sino convocar, desviar los sentidos habituales del espacio y redirigirlos hacia otras formas de vida. Así como *Miércoles de Freestyle* resignifica los puntos de reunión como “templos”, reconociendo su importancia simbólica, *Intelectos de Calle* hace del barrio un espacio sagrado —no por su sacralidad religiosa, sino por la potencia transformadora que puede alojar cuando se le activa con arte y comunidad.

Este concepto no anula los sentidos anteriores de apropiación del espacio, sino que los recoge, los condensa y los proyecta en una clave distinta: más procesual que definitiva, más táctil que doctrinaria, más colectiva que individual. Re-activar el barrio es, finalmente, imaginar otra ciudad posible desde los márgenes, sin romantizarlos, pero tampoco resignarse a su condena. Lo que aparece aquí es una forma de acción comunitaria que no se basa en estructuras formales ni programas institucionales, sino en gestos, afectos y

contagios. Re-activar el barrio es sembrar algo, “dejar una semillita”, incluso si su resultado no puede controlarse. Es abrir la posibilidad de que otros también se activen, de que el ritmo de la calle se transforme, aunque sea por un momento.

La noción de *re-activación barrial* propuesta en esta investigación busca entonces superar la idea de apropiación como toma o delimitación, y pensarla como un proceso dinámico, situado y comunitario. En el marco de *Intelectos de Calle*, re-activar es resistir desde lo pequeño, intervenir sin apropiarse, y transformar sin imponer. Es una práctica de interrupción y de siembra: una manera de vivir el barrio no solo como un lugar que se habita, sino como un cuerpo colectivo que se cuida, se sacude y se empuja hacia otras formas de ser comunidad.

Intelectos de Calle, ZenseisWise —Rokita, BR1, Sangre Sucia y Bodhydharma—, así como quienes hoy no son parte del grupo, me abrieron las puertas desde el primer momento: a sus historias, a sus prácticas, a sus símbolos. Esta investigación cierra recogiendo ese gesto de confianza y proyectando el horizonte que ellos mismos construyen, tanto desde lo individual como desde lo colectivo, en lo musical y en lo social. Porque lo que imaginan no es solo un futuro para sí mismos, sino un futuro posible para La Victoria.

Quiero cerrar con las palabras de Bodhy, que condensan con fuerza esa visión compartida:

“El futuro... que todos mis vikingos nos vamos pa’ arriba, hermano. Todos, todos, todos, todos. Sea de cualquier género, deporte... Yo sé, yo sé, yo sé... de repente yo no estaré más tarde, acá unos 20, 30 años, pero yo sé que en algún momento el loto va a sobresalir. Ya estamos ya. También yo creo que, ponle nomás, acá unos 5... no digo que... un momento, unos 6, 7 años, todo esto va a explotar. El arte de La Victoria va a explotar. Porque hay mucho arte en todos los barrios, no hay ni un barrio que no tenga un exponente malo. Todos. Sea para el deporte, fútbol, básquet... de todo. Y así creo que también en todo el Perú, hermano. ¿No? Prácticamente, el Perú es bien rico.”(Bodhydharma, entrevista personal, 4 de mayo de 2025)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agawu, K. (2012). *La música como discurso: aventuras semióticas en la música romántica*. Eterna cadencia.
- Alcoff, L. (1991). The problem of speaking for others. *Cultural Critique*, 20, 5–32. <https://doi.org/10.2307/1354221>
- Alvarado, R. (2018). Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento hip hop peruano. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, (12), 138-152.
- Anónimo. (2023). El terruqueo 2. *Insurgencia popular* (1).
- APEIM (2024). *Niveles Socioeconómicos 2023-2024*.
- Arellano, R. & Burgos, D. (2010). *Ciudad de los Reyes, de los Chávez, de los Quispe*. Planeta.
- Arroyo, E. (2018). Comentarios a la tradición palmista “El baile de la Victoria”. *Aula Palma*, (16), 209–223. <https://doi.org/10.31381/test2.v0i16.1349>
- Arthur, D. M. (2009). *The symbolic consumption of subcultures: An ethnographic study of the Australian Hip Hop culture* (Tesis doctoral). University of Adelaide Business School.
- Attali, J. (1995). *Ruidos: Ensayo sobre la economía política de la música* (F. Álvarez, Ed.). Siglo XXI editores.
- Augé, M. (2000). *Los no-lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. Editorial Gedisa.
- Austin, J. (2001). *Taking the train: How graffiti art became an urban crisis in New York City*. Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/aust11142>
- Bailey, J. (2014). *Philosophy and hip-hop: Ruminations on postmodern cultural form*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137429940>
- Baker, G. (2006). "La Habana Que No Conoces": Cuban Rap and the Social Construction of Urban Space. *Ethnomusicology Forum*, 15(2), 215-246. <https://doi.org/10.1080/17411910600983306>
- Balosso-Bardin, C. (2022). ‘You are part of the club’: negotiating the field as a musician–ethnomusicologist. *Ethnomusicology Forum*, 31(1), 124–142. <https://doi.org/10.1080/17411912.2021.2025120>
- Barthes, R. (2021). Semiología y urbanismo. En *La aventura semiológica* (pp. 259-267). Paidós.
- Beck, U. (2005). *La mirada cosmopolita o La guerra es la paz*. Barcelona: Paidós.

- Bejarano, H. (2019). *El uso de las redes sociales Facebook y YouTube en la difusión de las batallas de rap de Lima*. [Tesis de título, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/13325>
- Biaggini, M. (2018). Pintando los muros: Intervenciones visuales en el espacio público de la periferia de Buenos Aires. *Comunicación y Medios*, 38, 164-176.
- Bioletto-Bueno, N. (2023). Consideraciones sobre el aporte de la música en la fiesta popular callejera a la construcción del territorio. *Revista Musical Chilena*, 78(241), 97–116.
- Bielich, C. (2009). *La Guerra del Centavo: Una mirada actual al transporte público en Lima Metropolitana*. IEP.
- Birkhold, M. (2011). "If you don't move your feet then I don't eat": Hip hop and the demand for Black labor. *Race/Ethnicity: Multidisciplinary Global Contexts*, 4(2), 303-321. Indiana University Press. <https://doi.org/10.2979/racethmulgloecon.4.2.303>
- Blair, E. (2004). Commercialization of the Rap Music Youth Subculture. En M. A. Neal & M. Forman (Eds.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (pp. 497-504). Routledge.
- Bourdieu, P. (1972). *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*. Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas, sobre una teoría de la acción*. Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI editores.
- Bourgois, P. (2015). *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Siglo XXI editores.
- Caldeira, T. (2007). *Ciudad de muros*. Gedisa.
- Caldeira, T. (2010). *Espacio, segregación y arte urbano en el Brasil*. Katz Editores.
- Caldeira, T. (2012). Antropología, ciudad y jóvenes. Un diálogo con Teresa Caldeira. Entrevista de M. Cerbino. Íconos. *Revista de Ciencias Sociales*, 42, 137-149. Recuperado de <https://www.flacso.edu.ec/docs/i42cerbino.pdf>
- Chang, J. (10 de octubre de 2014). How Hip Hop Got its Name. *Cuepoint*. <https://medium.com/cuepoint/how-hip-hop-got-its-name-a3529fa4fbf1>
- Chang, J. (2015). *Generación Hip Hop*. Caja Negra.
- Chen, X., Tong, Y., & Zhang, J. (2021). Brotherhood and Hip-Hop: The Case of Chinese Hip-Hop Club Triple H. *SAGE Open*, 11(4), 1-8. <https://doi.org/10.1177/21582440211061532>
- Clifford, J. (1991). Introducción: verdades parciales. En Clifford, J. y G. Marcus (Eds.). *Retóricas de la antropología*. Júcar Universidad.

- Cresswell, T. (2004). *Place: An introduction*. Wiley Blackwell.
- Cuevas, E. A. (2021). *¿Público para quién? El carácter de lo público en el Bosque de El Olivar (EBEO)* (Tesis doctoral). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. El arte de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Del Valle, T. [RAPEALO]. (2016). *Vida Hip Hop* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=WpbDRH2scKg>
- Delli Carpini, M. X. (2000). Black Panther Party: 1966-1982. En I. Ness & J. Ciment (Eds.), *The encyclopedia of third parties in America* (pp. 190-197). Sharpe Reference. Recuperado de http://repository.upenn.edu/asc_papers/1
- Dorchin, U. (2017). Authorship, subjectivity and resistance in the mainstream: A lesson from Israeli rap. *European Journal of Cultural Studies*, 21(4). 1-17.
- Dumont, J. P. (1978). *The headman and I: Ambiguity and ambivalence in the fieldworking experience*. Waveland Press.
- Eco, U. (2016). *Apocalípticos e integrados*. DEBOLS!LLO.
- Evelyn, K. E. (2021). *Reivindicando el quechua por medio del Hip Hop: Hibridación cultural y neoindigenismo en la obra artística de Renata Flores* [tesis de maestría, Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk].
- Expreso. (10 de marzo de 2025). Banda de rap metal dedica tema a expresidente Alberto Fujimori y desata fuerte debate en redes. *Expreso*.
<https://www.expreso.com.pe/variedades/banda-de-rap-metal-dedica-tema-a-expresidente-alberto-fujimori-y-desata-fuerte-debate-en-redes-nos-salvo-del-terrorismo-congreso-la-merka-t-iktok-noticia/1185259/>
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Editorial Ariel.
- Fernández, F. (2005). *Guía para una globalización alternativa: Otro mundo es posible*. Byblos.
- Fernando, S. H. (1994). *The new beats: Exploring the music, culture and attitudes of hip-hop*. YBK Publishers.
- Finol, J. E. (2021). Ritualización y espacio urbano: Ruptura y subversión simbólica en un velorio popular. En E. Cuevas- Claderón y J. E. Finol (eds) *Semiótica de la ciudad: Prácticas, imaginarios y narrativas*. Universidad de Lima.
- Flores, J. (2000). *From bomba to hip-hop: Puerto Rican culture and Latino identity*. Columbia University Press.
- Forman, M. (2002). *The 'Hood comes first: Race, space, and place in rap and hip-hop*. Wesleyan University Press.

- Forman, M. (2004a). Ain't no love in the heart of the city: Hip-hop, space, and place. En M. A. Neal & M. Forman (Eds.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (p. 155- 159). Routledge.
- Forman, M. (2004b). "Represent": Race, space, and place in rap music. En M. A. Neal & M. Forman (Eds.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (pp. 201-222). Routledge.
- Foster, D. & Costello, M. (1990). *Signifying Rappers: Rap and Race in the Urban Present*. Ecco Press.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2019). *El orden del discurso*. Austral Editorial.
- Fomali, A. (2007). From Habermas to "Get Rich or Die Tryin": Hip Hop, The Telecommunications Act of 1996, and the Black Public Sphere. *Michigan Journal of Race & Law*, 12, pp. 235–304. <https://repository.law.umich.edu/mjrl/vol12/iss2/1>
- Frasco, L., & Toth, F. (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico. En *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Misiones, Posadas.
- Fromm, E. (2000). *El miedo a la libertad*. Paidós.
- Fromm, E. (2011). *Sobre la desobediencia*. Paidós
- Fromm, E. (2011). *El arte de amar*. Paidós
- Fromm, E. (2016). *Marx y su concepto del hombre, incluye manuscritos económicos-filosófico de Karl Marx*. Fondo de cultura económica.
- García, O. (2020, 31 de enero). *Cien años de La Victoria: La historia poco conocida del distrito que resume al Perú*. El Comercio.
<https://elcomercio.pe/somos/historias/cien-anos-de-la-victoria-la-historia-poco-conocida-del-distrito-que-resume-al-peru-noticia/>
- García Canclini, N. (1997). *Imaginario urbanos*. Universidad de Buenos Aires.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- George, N. (1998). *Hip hop America*. Viking Penguin.
- Gilroy, P. (1992). It's a family affair. En G. Dent (Ed.), *Black popular culture* (pp. 303-316). Bay Press.
- Greene, S. (2009). *Customizing indigeneity: Paths to a visionary politics in Peru*. Stanford University Press.
- Greene, S. (2017). *Pank y revolución: 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Pesopluma.

Grem, D. E. (2006). The South got something to say. *Southern Cultures*, 12(4), 55–73. <https://doi.org/10.1353/scu.2006.0048>

Gobierno del Perú (28 de octubre de 2024). Caso 'Perseo': Fiscalía logra condena contra Elena Iparraguirre y otros acusados por el delito de terrorismo [Comunicado de prensa].

Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós.

Guerra, J. M. (2021). La ruta invisible: una aproximación semiótica a las interacciones entre runners, sociedad y Estado. En J. Illa, B. Rivas & O. Sánchez (eds.), *Juegos Políticos: el deporte y las pugnas que mueven el mundo*, Tomo II (pp. 89-108). UPC.

Gugenberger, E. (2022). La construcción de nuevas identidades urbanas: lenguas originarias de América Latina y castellano en el etno-rap. *Caracol*, (24), 110-139.

Guillermo Vegas (16 de agosto de 2015). *40 years of Hip Hop by KRS (Subtitulado al español)* [archivo de video]. Youtube. <https://youtu.be/qQ9mSjBb8sA>

Gupta, A., & Ferguson, J. (2008). Más allá de la "cultura": espacio, identidad y las políticas de la diferencia. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 1(7), 233–256. <https://doi.org/10.7440/antipoda7.2008.10>

Gutiérrez, J. (2001). Escalas espaciales, escalas temporales. *Estudios Geográficos*, 62(242), 89–104. <https://doi.org/10.3989/egeogr.2001.i242.295>

Hammad, M. (2006). *Lire l'espace, comprendre l'architecture: Essais sémiotiques*. Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Harmanci, R. (5 de marzo de 2007). Academic hip-hop? Yes, yes y'all. *SFGate*. Recuperado de <https://www.sfgate.com/entertainment/article/ACADEMIC-HIP-HOP-YES-YES-Y-ALL-2613595.php>

Hanke, R. (1998). "Yo quiero mi MTV!" En T. Swiss, J. Sloop, & A. Herman (Eds.), *Mapping the beat: popular music and contemporary theory* (pp. 219–246). Blackwell.

Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes: Del derecho a la Ciudad a la Revolución Urbana*. Akal.

HBD_detoday_rap. (2024). *Así se vive el FREESTYLE en una CALLE "PICANTE" | Miércoles de Freestyle* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=r9p1sgaLerI>

Hebdige, D. (1979). *Subculture: The meaning of style*. Methuen.

Hebdige, D. (2004). Rap and hip-hop: The New York connection. En M. A. Neal & M. Forman (Eds.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (pp. 223-232). Routledge.

Hip Hop Peruano Mas Na (29 noviembre de 2015). PERÚ VERANO DE 1986 - BREAKDANCE [Video]. Facebook. Recuperado el 07 de enero de 2024 de <https://fb.watch/wYwTnAnHN4/>

Hirsch, E., & Jones, K. (2018). Hip hop and guinea pigs: Contextualizing the urban Andes. En L. J. Seligmann & K. S. Fine-Dare (Eds.), *The Andean World* (pp. 555–570). Routledge.

Huanacuni Mamani, F. (2010). *Buen vivir / Vivir bien: Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*. CAOI.

Ilizarbe, C. (2022). *La democracia y la calle*. Institutos de Estudios Peruanos.

IPSOS (2023). *Explorando los Niveles Socioeconómicos en Perú: La nueva fórmula y puntos claves para su interpretación*.

Iskaywari, F. K. (2015a). Una historia del hip-hop en el Perú (parte 2). *Todo para la cabeza*. <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>

Iskaywari, F. K. (2015b). Algunas reflexiones sobre el hip-hop y el rap, desde la perspectiva de un rapero. *Todo para la cabeza*. <http://todoparalacabeza.blogspot.com/2015/06/una-historia-del-hip-hop-en-el-peru.html>

Jaramillo Morales, J. D. (2015). *Entrando y saliendo de la violencia: construcción del sentido joven en Medellín desde el graffiti y el hip-hop*. Pontificia Universidad Javeriana.

Johannsen, I. (2019). Configurations of space and identity in hip hop: Performing "Global South". *The Journal of Hip Hop Studies*, 6(2), Artículo 16. <https://doi.org/10.34718/tbfs-v626>

Johnson II, M. L. (2011). *A historical analysis: The evolution of commercial rap music* (Master's thesis). Florida State University, College of Communication.

Jones, K. (2016). *Hip hop, circulation, and the associational life of Peruvian youth* (tesis doctoral, Purdue University).

Jones, K. (2019). Aspectos del hip hop en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 302–334). Instituto de Etnomusicología – Pontificia Universidad Católica del Perú.

Kanashiro, L. (2016). *Debates presidenciales televisados en el Perú (1990-2011). Una aproximación semiótica* (Primera edición digital). Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Kogan, L. (2017). *El rap en el Callao: la aflicción profunda*. Universidad del Pacífico, Documentos CIUP. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11354/1880>

Kogan, L., Salazar, F., & Orihuela, D. (2020). *Soltando lo tuyo: El rap emocional en el Callao*. Universidad del Pacífico.

Krims, A. (2002). The hip-hop sublime as a form of commodification. En R. B. Qureshi (Ed.), *Music and Marx: Ideas, practice, politics*. CRC Press.

- KRS-One (2009). *The Gospel of Hip Hop: first instrument*. PowerHouse Books.
- Lacarrieu, M. (2013). Entre el "lugar antropológico" y el "lugar disputado": hacia una "antropología del lugar". *Sociedade e Cultura*, 16(1), 15-26.
- Lafrance, M., Burns, L., & Woods, A. (2017). Doing hip-hop masculinity differently: Exploring Kanye West's *808s & Heartbreak* through word, sound, and image. En S. Hawkins (Ed.), *The Routledge Research Companion to Popular Music and Gender* (pp. 285–299). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315613437>
- Lefebvre, H. (1978). *Derecho a la ciudad*. Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Light, A. (2004). About a Salary or Reality? Rap's Recurrent Conflict. En M. A. Neal & M. Forman (Eds.), *That's the joint!: The hip-hop studies reader* (p. 155- 159). Routledge.
- Loayza Javier, J. (2011). *Juventud y clandestinidad en Lima. Imaginarios y prácticas violentas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Ludeña, W. (2009). Lima de los noventas: neoliberalismo, arquitectura y urbanismo. En P. Vega Centeno (Ed), *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente* (pp. 47 - 70). Olacchi.
- Malek, P. [Palante BBK]. (2017). *PROTESTAS PROPUESTAS PROCESOS : Solidaridad y resistencia contracultural, Lima-Perú* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nl92XA4wBN8>
- Martín-Barbero, J. (1978). *Comunicación masiva: Discurso y poder*. Editorial Época.
- Martín-Barbero, J. (1994). Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación. *Sociedad*, 5, 35-47.
- Martins, R. (2015a). *Hip hop, cultura y participación: la visibilidad de la juventud de las periferias urbanas*. Editorial UOC
- Martins, R. (2015b). Otras miradas: espacios de visibilidad y de autorrepresentación en la ciudad. En R. Martins (Ed.), *Hip-hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud de las periferias urbanas* (pp. 179-214). Editorial UOC.
- Marx, K. (1980). *Contribución a la crítica de la economía política*. Siglo XXI editores.
- Marx, K. (1983). Introducción a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel. *Estudios de derecho*, 42(104), 244-258.
- Matos Mar, J. (1984). *Desborde popular y crisis del Estado: El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Méndez, R. (1988). El espacio de la geografía humana. En R. Puyol, J. Estébanez, y R. Méndez (Eds.), *Geografía humana* (pp. 9 - 50). Cátedra.

- Mendívil, J. (2015). "Lima es muchas Limas". Primeras reflexiones para una cartografía musical de Lima a principios del siglo veintiuno. En R. R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 17-46). Instituto de Etnomusicología – Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Merino de Zela, M. (1958). *El cerro San Cosme. Formación de una barriada*. (Tesis de bachiller). Instituto de Etnología y Arqueología.
- Mill, J. S. (1984). *Sobre la libertad*. SARPE.
- Millington, G. (2015). The right to the city (If You Want It): Marshall Berman and urban culture. *Journal of Urban Cultural Studies*, 2(1-2), 177-185.
https://doi.org/10.1386/jucs.2.1-2.177_1
- Minetti, M., & Roman, C. (2014). Culturas juveniles: Prácticas de hip hop en la ciudad de la Plata. In *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP (La Plata, 2014)*.
- Mitchell, T. (2003). Australian hip hop as a subculture. *Youth Studies Australia*, 22(2), 40-47.
- Monreal, P. (2016). Ciudades neoliberales: ¿El fin del espacio público? Una visión desde la antropología urbana. *Quaderns-e*, 21(1), 98-112.
- Montoya, Á. G. (2009). Etnografías vitales: Música e identidades juveniles. Hip hop en Medellín. *Folios*, 21(22), 125-140. Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Montoya, Á. G., Tamayo, P. A., & Medina, J. D. (2006). Como un tatuaje... Identidad y territorios en la cultura Hip Hop de Medellín. *Educación física y deporte - Universidad de Antioquia*, 25(2), 11-25.
- Montoya, Á. G., Tamayo, P. A., & Medina, J. D. (2007). Territorialidad e identidad Hip Hop: Raperos en Medellín. *Anagramas*, 5(10), 125-138.
- Monteyne, K. (2013). *Hip hop on film: Performance culture, urban space, and genre transformation in the 1980s*. University Press of Mississippi.
- Moraga, M., & Solorzano, H. (2005). Cultura urbana Hip-Hop: Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 23, 77-101.
- Moreno, A. (2021). *Rap, hip hop y feminismo en Lima: análisis de los discursos generados desde la participación de las raperas dentro de la escena musical del hip hop en Lima en la actualidad*. [Tesis de título, Pontificia Universidad Católica del Perú].
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/19649>
- Morgan, J. (9 de mayo de 1989). The pro-rape culture. *The Village Voice*, 39-40.
- Morgan, J. (1995). Fly-girls, bitches, and hoes: Notes of a hip-hop feminist. *Social Text*, 45(Winter), 151-157. <https://doi.org/10.2307/466678>
- Morgan, J. (1999). *When chickenheads come home to roost*. Simon & Schuster Paperbacks.

Municipalidad de La Victoria. (s.f.). *Historia del distrito de La Victoria*.
<https://web.munilavictoria.gob.pe/mlv/municipalidad?id=32>

Nanclares-González, E. (2020). El rol de la música en la delincuencia juvenil: un estudio exploratorio. *Boletín Criminológico*.
<https://doi.org/10.24310/Boletin-criminologico.2020.v27i.11282>

Nietzsche, F. (1972). *Más allá del bien y del mal*. Alianza Editorial.

Neal, M. A., & Forman, M. (Eds.). (2004). *That's the joint!: The hip-hop studies reader*. Routledge.

Nordstrom, C., & Robben, A. C. G. M. (Eds.). (1995). *Fieldwork under fire: Contemporary studies of violence and survival*. Berkeley: University of California Press.

Ogbar, J. O. G. (2006). Puerto Rico en mi corazón: The Young Lords, Black Power and Puerto Rican nationalism in the U.S., 1966-1972. *Centro Journal*, 18(1), 148-169. The City University of New York.

Ogbar, J. O. G. (2007). *Hip-Hop Revolution: The Culture and Politics of Rap*. University Press of Kansas

Ogg, A., & Upshal, D. (1999). *The hip hop years: A history of rap*. Channel 4 Books.

Ortner, S. (1996). Making gender: Toward a feminist, minority, postcolonial, subaltern, etc., theory of practice. En *Making gender: The politics and erotics of culture* (pp. 1-20). Beacon Press.

Ortner, S. (2016). *Antropología y teoría social: Cultura, poder y agencia*. UNSAM Edita.

OXFAM & IEP (2024). *II Encuesta nacional de percepción de desigualdades (ENADES 2024)*.

Panfichi, A. (2009). Urbanización temprana en Lima, 1535-1900. En P. Vega Centeno (Ed), *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente* (pp. 143 - 166). Olacchi.

Patch, R (1973). *La Parada. Estudio de un mundo alucinante*. Mosca Azul.

Peralta, D.(2023). La evolución de las producciones musicales de hip hop en Lima Metropolitana: la construcción de una nueva identidad (1990-2022) [Tesis de título, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. <http://hdl.handle.net/10757/667775>

Persaud, E. J. (2011). The signature of Hip Hop: A sociological perspective. *International Journal of Criminology and Sociological Theory*, 4(1), 626-647.

Plöger, J. (2009). La formación de enclaves residenciales en Lima en el contexto de la inseguridad. En P. Vega Centeno (Ed), *Lima, diversidad y fragmentación de una metrópoli emergente* (pp. 97 - 142). Olacchi.

Poblete, J. (2012). La productividad del afecto en contexto post-social. En M. Moraña & I. M. Sánchez (Eds.), *El lenguaje de las emociones: Afecto y cultura en América Latina* (pp. 55–72). Iberoamericana Editorial Vervuert S.L.U.

Price III, E. (2006). *Hip hop culture*. Bloomsbury Publishing USA.

Quiñones, C. (2019). *Estrategias con Calle. Insights y Tendencias de Consumo para la Transformación Cultural*. Paidós empresa.

Quiroz, A. W. (2013). *Historia de la corrupción en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.

Quispe, J. (2017). El rap y el arte: puentes para la comunicación inclusiva. Una experiencia colaborativa desde la educación entre jóvenes con discapacidad y oyentes [Tesis de título, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/8910>.

Ramírez, L. (2017). Cuando decir es hacer. El rap de mujeres en bogotá como un acto performativo. *Encuentros*, 15(3), 225-240.

Restrepo, E. (2022). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Rodríguez Vega, N., & Masquiarán, N. (2019). La invasión freestyle en los espacios de la música callejera de Concepción. En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* (pp. 386-397). Asociación Argentina de Musicología, Facultad de Artes, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Recuperado de <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135932>

Romero, R. (2012). Hacia una antropología de la música: la etnomusicología en el Perú. In C. I. Degregori, P. Sendón, & P. Sandoval (Eds.), *No hay país más diverso II. Compendio de antropología peruana* (pp. 289-329). Institutos de Estudios Peruanos.

Rosaldo, R. (1991). *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*. Grijalbo

Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and Black culture in contemporary America*. Wesleyan University Press.

Rubin, J. (2016). Hip hop videos and Black identity in virtual space. *The Journal of Hip Hop Studies*, 3(1), Artículo 9. <https://doi.org/10.34718/VB3Y-5W38>

Sabeta, S. (2014). The influence of hip hop on Zimbabwe's urban culture. *The Journal of Hip Hop Studies*, 1(2), Artículo 9. <https://doi.org/10.34718/SCYP-AD96>

Sandoval, P. (2000). Los rostros cambiantes de la ciudad: Cultura urbana y antropología en el Perú. En C. I. Degregori (Ed.), *No hay país más diverso: Compendio de antropología peruana* (pp. 278-329). Instituto de Estudios Peruanos.

Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo, razón y emoción*. Editorial Ariel.

Sagástegui, G. J. (2021). *Pragmática popular y construcción de lo popular limeño en contextos de desigualdad urbana: Colectivo QhispiKay y educación popular en el hip hop organizado* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Schröder, I. W., & Schmidt, B. E. (2001). *Introduction: Violent imaginaries and violent practices*. En B. E. Schmidt & I. W. Schröder (Eds.), *Anthropology of violence and conflict* (pp. 1–24). Londres y Nueva York: Routledge.

Seilstad, B. (2015). Hip hop culture in a small Moroccan city. *The Journal of Hip Hop Studies*, 2(1), Artículo 18. <https://doi.org/10.34718/K18X-SC88>

Serpick, E. (6 de noviembre de 2007). Nas' Greatest Hits: A Track-by-Track Journey. *Rolling Stone*. Recuperado de <https://www.rollingstone.com/music/music-news/nas-greatest-hits-a-track-by-track-journey-85627/>

Signorelli, A. (1999). *Antropología urbana*. Anthropos Editorial.

Silva, M. (2016). *La universidad de la calle y de la vida. El Hip Hop como experiencia educativa* [Tesis de maestría, universidad Nacional de Colombia]. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56479>

Spady, J. G., & Eure, J. D. (1991). *Nation conscious rap*. PC International Press.

Stevenson, L. & Haberman, D. (2010). *Diez teorías sobre la naturaleza humana*. Cátedra.

Strocka, C. (2008). *Unidos nos hacemos respetar: Jóvenes, identidades y violencia en Ayacucho*. Unicef & IEP.

Tate, G. (1992). *Flyboy in the buttermilk: Essays on contemporary America*. Fireside.

Ther Ríos, F. (2012). *Antropología del territorio*. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 11(32). Universidad de Los Lagos. Santiago, Chile.

Tickner, A. B. (2008). Aquí en el Ghetto: Hip-Hop in Colombia, Cuba, and Mexico. *Latin American Politics and Society*, 50(3), 121-146. <https://doi.org/10.1111/j.1548-2456.2008.00019.x>

Tijoux, M. E., Facuse, M., & Urrutia, M. (2012). El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? *Polis, Revista Latinoamericana*, 33. <https://journals.openedition.org/polis/8604>

Trome (01 de febrero del 2022). *Asesinan a 'Cargoso' de doce balazos*. Trome.

Tomate Colectivo. (2015, noviembre 6). *Bloque Hip Hop Perú convoca a la Asamblea Popular Hip-Hop, Noviembre 2015*. Recuperado de <https://tomatecolectivo.wordpress.com/2015/11/06/bloque-hip-hop-peru-convoca-a-la-asamblea-popular-hip-hop-noviembre-2015/>

- Tosin, M. (2016). Language, identity, and urban youth subculture: nigerian hip hop music as an exemplar. *Pragmatics*, 26(2), 171-195.
- Touraine, A. (2006). Los movimientos sociales. *Revista colombiana de sociología*, (27), 255-278.
- Trujillo, D. A. (2016). *Del Hip Hop como cultura para la transformación social a través de sus actores reivindicativos* (Tesis de pregrado, Universidad Externado de Colombia). Universidad Externado de Colombia.
- Tsukame Sáez, A. (2016). El rol de los medios de comunicación en la construcción de discursos en la “guerra contra la delincuencia juvenil” en Chile (1990-2016). *Polis. Revista Latinoamericana*, 44. <https://journals.openedition.org/polis/11885>
- Tuan, Y.-F. (1977). *Space and place: The perspective of experience*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.-F. (1979). *Landscapes of fear*. University of Minnesota Press.
- Tuan, Y.-F. (2007). *Topofilia: Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*. Editorial Melusina.
- Turner, V. (1988). *El Proceso Ritual: Estructura y antiestructura*. Taurus.
- Uccelli, F. & García Llorens, M. (2016). *Solo Zapatillas de marca. Jóvenes limeños y los límites de la inclusión desde el mercado*. IEP.
- Uribe, N. (2014). Identidad, estilo y subcultura en Pereira: La moda/vestido en el metal, punk y Hip Hop. *Arte & Diseño*, 12(1), 32-38.
- Van Leeuwen, T. (1998). Music and ideology: Notes toward a sociosemiotics of mass media music. *Popular Music and Society*, 22(4), 25–54.
<http://dx.doi.org/10.1080/03007769808591717>
- Vazquez, C. M. (2019). *Identidades urbanas y la apropiación del espacio público: hip-hop en el Parque Calderón de la ciudad de Cuenca* (Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Magíster en Antropología). Universidad de Cuenca.
- Vázquez, L. (2024). La «invención» escritural de la ciudad. El discurso sobre el espacio como forma de abordaje de las representaciones sociales. *ISLAS*, 66(208), e1403.
<https://islas.uclv.edu.cu/index.php/islas/article/view/1403>
- Vich, V. (2010). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Waclawek, A. (2008). *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008* (Tesis de doctorado). Concordia University, Montreal, Quebec, Canadá.
- Weiner, E. (2022). *La geografía de los genios*. Ediciones Urano.

Whyte, W. (2015). *La sociedad de la Esquina: La estructura social de un barrio bajo italiano*. Centro de investigaciones sociológicas.

Wilkins, C. L. (2000). (W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop. *Journal of Architectural Education*, 54(1), 7–19. <https://doi.org/10.2307/1425643>

Wilks, A. (2004). Apuntes sobre la noción de estrategia en Pierre Bourdieu. *Revista Argentina de Sociología*, 2(3), 118–130. Consejo de Profesionales en Sociología. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26920307>

Woldu, G. H. (2010). The kaleidoscope of writing on hip-hop culture. *Notes*, 67(1), 9–38. <https://doi.org/10.1353/not.2010.0031>

Yalán, E., & Cuevas, E. (2023). Modos de textualidad: Apunte metodológico para un materialismo semiótico. *Acta Semiotica*, 3(5). <https://doi.org/10.23925/2763-700X.2023n5.62459>.

Yalán, E., & Guerra, J. M. (2019). Semiótica de la manifestación: Divergencias y convergencias de 'la política' y 'lo político'. *Revista Chilena de Semiótica*, (10), 89–105.

Yalán, E. & Rojas, M. (2024) Lenguaje y trabajo: modos de enunciación semiótica desde la informalidad precaria en América Latina. En Yalán, León y Lévano (eds), *Semiótica y trabajo: ensayos sobre el trabajo contemporáneo* (pp. 179 - 214). Universidad de Lima.

Yalán, E. & León, E. (2021). *La reappropriación del sentido: introducción a la semiótica marxista*. Lancom.

Zamarrón, J. (14 de octubre de 2024). El Caso Perseo pone a prueba los últimos rescoldos de la democracia en Perú. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/peru/caso-perseo-terruqueo-peru-se-juega-cuestion-ideologica>

Zappelli, G. (2006). *Imagen escénica: Aproximación didáctica a la escenografía, el vestuario y la luz para teatro, televisión y cine* (1ª ed.). Editorial Universidad de Costa Rica.

Žižek, S. (2019). *Contra la tentación populista*. Godot.