

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DEL PERÚ**

**FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS**



El diseño de un dispositivo escénico para la creación de rap en  
relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima Perú

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Creación y  
Producción Escénica que presenta:

***Mauricio Rodrigo Linares Salinas***

Asesora:

***Lorena Maria Pastor Rubio***

Lima, 2024

## Informe de Similitud

Yo, **Lorena Maria Pastor Rubio**, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis de investigación titulada *El diseño de un dispositivo escénico para la creación de rap en relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima Perú*, del autor **Mauricio Rodrigo Linares Salinas** dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de **6%**. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 28-oct-2023.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 17 de mayo de 2024

Nombres y apellidos de la asesora: Lorena Maria Pastor Rubio	
DNI: 40116342	Firma: 
ORCID: <a href="https://orcid.org/0000-0003-2560-3724">https://orcid.org/0000-0003-2560-3724</a>	

## Resumen

La presente investigación toma como punto de partida las marchas de noviembre del 2020 en Lima Perú y la posibilidad de construir un dispositivo escénico para la creación de rap. El principal objetivo es realizar un dispositivo escénico posteriormente a las marchas del 2020, analizarlo y reflexionar acerca de la acción política que se constituye a partir de las creaciones provocadas por este. Presento el dispositivo escénico como un proceso creativo y escénico por medio del cual se componen y se performan canciones de rap, dicho dispositivo consiste de un encuentro entre raperos y yo en el que se desarrolla una actividad escénica y performativa. Para esta investigación se hizo un planteamiento metodológico que involucró la revisión de fuentes sobre el rap, la realización de entrevistas a raperos y personas vinculadas a la escena de rap, el desarrollo de un laboratorio artístico y el análisis de las narrativas e imágenes de las creaciones a partir del dispositivo escénico. De esta manera, con la investigación se pudo hallar un esquema valioso que sirvió como guía para plantear el dispositivo escénico de una manera creativa. Asimismo, se analizó el rap desde una perspectiva de la performance y se encontró que la memoria corporizada de los raperos jugó un papel fundamental para el proceso creativo de los raperos participantes. De igual manera, el yo, el Perú y el nosotros fueron conceptos que atravesaron todo el proceso creativo y forjaron la estética del proyecto.

## **Agradecimientos**

Agradezco inmensamente a todos los que participaron en este proyecto como participantes. A Germán Ojeda por acompañarme noblemente en este viaje de principio a fin y a Diego Ojeda por ser mi más grande cómplice musical. A Luis Carlos, Axell y David por confiarme sus creaciones. A los compañeros de los colectivos que me regalaron su conocimiento y a todos los que me recibieron con los brazos abiertos.

A mi asesora Lorena Pastor por guiarme en este camino, por empujarme a seguir mis instintos creativos y por no dejar de alimentar mi proceso con arte y con experiencias con personas maravillosas. También a Silvia Tomotaki por haber estado en los momentos clave de la génesis de este proyecto.

A Daniella y a Abril por crear un espacio de trabajo que complementó mi investigación desde un lugar tan real como la producción de arte independiente en Lima. Krippy Core me hizo abrir los ojos hacia nuestras necesidades de artistas y sentó las bases para mi desarrollo como gestor, productor y artista.

Finalmente, agradezco a mis papás: Ana y Dino, y a mi hermana Francesca por persistir conmigo en este recorrido, por el cariño infinito y por sembrar la música en mi alma.

## Índice

Resumen.....	ii
Agradecimientos .....	iii
Índice de tablas .....	vi
Índice de figuras.....	vii
Índice de anexos.....	viii
Introducción .....	1
Capítulo 1: Presentación del tema.....	4
1.1. Tema y relevancia .....	4
1.2. Contexto: Las marchas del 2020 y la crisis política peruana.....	6
1.3. Preguntas y objetivos de investigación.....	9
1.3.1. Pregunta principal .....	9
1.3.2. Preguntas específicas .....	9
1.3.3. Objetivo general.....	10
1.3.4. Objetivos específicos .....	10
1.4. Movimiento de rap en lima .....	10
1.4.1. Historia del Hip hop en Lima y el Perú .....	11
1.4.2. Prácticas, búsquedas y contextos del rap en Lima.....	13
Capítulo 2: Sustento teórico y metodológico.....	21
2.1 Estado del arte.....	21
2.1.1 Estudios sobre rap .....	21
2.1.2. Referentes artísticos .....	24
2.2. Marco teórico .....	29
2.2.1. Performance .....	30
2.2.2. El rap como performance.....	35
2.2.3. La acción política.....	38

2.3. Diseño y realización del laboratorio .....	40
2.3.1 Primeras aproximaciones .....	42
2.3.2. Herramientas para el recojo de información .....	45
Capítulo 3: El diseño y análisis del dispositivo escénico .....	48
3.1. Dispositivo 1. De lo aleatorio al significado.....	49
3.2. Dispositivo 2. El hogar y el contexto.....	52
3.3. Dispositivo 3. El cuerpo.....	55
3.4. Dispositivo 4. Un día especial .....	58
3.5. Dispositivo 5. Rimas antilacrimógenas.....	61
Capítulo 4: Análisis de la performance rapera a partir del dispositivo escénico .....	65
4.1. Análisis de las composiciones .....	67
4.1.1. Haze .....	68
4.1.2. Armando B8.....	69
4.1.3. Axell Ochoa .....	71
4.1.4. Solano .....	73
4.1.5. Tu2pa .....	74
4.2. Análisis de la performance de rap.....	76
4.2.1. El yo en el rap de protesta.....	77
4.2.2. El Perú: Patria vs Estado.....	79
4.2.3. La construcción de un nosotros.....	80
Conclusiones .....	83
Referencias bibliográficas.....	86
Anexos .....	89

## Índice de tablas

Tabla 1. Estructura general del dispositivo escénico	43
Tabla 2. Estructura del primer dispositivo escénico	50
Tabla 3. Análisis de referencias del primer dispositivo escénico	51
Tabla 4. Estructura del segundo dispositivo escénico	53
Tabla 5. Estructura del tercer dispositivo escénico	56
Tabla 6. Estructura del cuarto dispositivo escénico	59
Tabla 7. Estructura del dispositivo escénico: “Rimas antilacrimógenas”	63



## Índice de figuras

Figura 1. Manuscrito de Haze de la primera sesión de laboratorio	54
Figura 2. Manuscrito de Haze de la tercera sesión del laboratorio	57
Figura 3. Manuscrito de Haze de la cuarta sesión de laboratorio	60



## Índice de anexos

Anexo 1. Ejemplo de guía de entrevista a raperos y freestylers	89
Anexo 2: Imágenes detonadoras de la primera sesión de laboratorio con Haze	92
Anexo 3. Ejemplo de ficha técnica para guiar el dispositivo escénico 2	93
Anexo 4. Afiche para la convocatoria de raperos para el dispositivo escénico	95
Anexo 5. “Rimas antilacrimógenas” link del dispositivo escénico completo	96



## Introducción

En julio del 2021 caminaba por la plaza San Martín en la tarde mientras esperaba a mi amigo Germán para ver la presentación de unos raperos. El escenario era el de siempre: ambulantes ofreciendo productos, grupos de señores discutiendo sobre política, y otros predicando alguna religión. A pesar de ser varios, todos manteníamos cierta distancia entre nosotros, o mejor dicho, manteníamos un distanciamiento social obligatorio. De repente vi cómo varias personas se aglomeraban al frente del Jurado Nacional de Elecciones mientras gritaban arengas y no pude dejar de recordar las marchas de noviembre del 2020<sup>1</sup>. Ya habían pasado siete meses desde esos sucesos, pero había algo en el aire que seguía igual. Cuando me acerqué al grupo de protestantes, vi que muchos vestían sombreros y cargaban látigos adonde iban. Quise acercarme más, pero uno de los protestantes me detuvo y luego dos más me cerraron el paso. Me preguntaron por qué estaba allí y por qué quería acercarme tanto. Quizás sospechaban de mí por mi casaca naranja, o quizás simplemente sospechaban de todos. No me dejaron acercarme más, por lo que solo regresé a la plaza. Luego me encontré con Germán y fuimos a ver a los raperos al lado de la estatua de San Martín; ellos estaban recolectando víveres para los ronderos que protestaban, los mismos que me detuvieron. Con el paso del tiempo el público del rap se hizo más grande y pude conversar con otras personas, entre ellas artistas, estudiantes, ronderos y demás espectadores. Sin darme cuenta me encontraba levantando la mano junto a ellos mientras escuchábamos rap.

Esta no fue la primera vez que escuchaba rap o en general Hip hop, pero sí fue la primera vez que sentí que a través del rap conocía más de la realidad social y sentía las brechas crecientes del país. Me sentí triste porque sabía que aún había problemas sin resolver en el país y que la inestabilidad política estaba afectando más que nunca la vida de los

---

<sup>1</sup> Las marchas del 2020 fueron manifestaciones de protesta masivas que se iniciaron el 9 de noviembre luego de la destitución del expresidente Martín Vizcarra como parte de una vacancia presidencial llevada a cabo por el Congreso. Durante los 9 días de protesta, en Lima y otras regiones del Perú se desencadenaron disturbios en los que hubo una represión policial desmedida.

peruanos. De pronto, vi en el movimiento del rap una posibilidad para la comunicación, para la expresión y para el entendimiento de lo que estaba ocurriendo a nivel político y social, y me sentí optimista. Me fascinó cómo el rap se instaló rápidamente en mi cabeza cuando la movía al ritmo y eso era algo que todos estábamos haciendo al mismo tiempo. Era como si estuviéramos en sintonía, a pesar de tener los rostros tapados con mascarillas. Me conmovieron las historias que escuché ese día de los raperos que decían ser de distintos lugares del país. Con el tiempo, me pareció que había una fuerza en el rap que era inexplicable y sentí la necesidad de explorar este arte.

El resto del año seguí mis clases en la universidad de manera virtual, ya que, era la única manera de hacerlo. Y como proyecto de tesis decidí emprender un viaje para conocer el rap, la cultura Hip hop y a los raperos que la conforman. Me encontré con muchas sorpresas, como que no todos los raperos hacen *freestyle*<sup>2</sup> y que no todos los *freestylers* hacen música Hip hop. O que el Hip hop es una cultura con 50 años de antigüedad y que en casi todos los países del mundo hay grupos de personas forma parte de esta cultura haciendo rap en su propio idioma. Busqué muchos videos y libros en línea acerca del rap y me convertí en un espectador muy informado y culto en el tema.

Luego me quise acercar al proceso creativo del rap, pero no sabía cómo. Gracias a las entrevistas que realicé a raperos y *freestylers* pude comprender mejor cómo iniciar este camino. En un inicio, pensé que los raperos pueden estar en lugares con muchas personas y formar círculos para rapear en conjunto. Pero luego de las entrevistas pude ver que los raperos también pasan mucho tiempo por su cuenta para mejorar su técnica, para escribir letras y en general para crear. Traté de hacer lo mismo muchas veces, practicar en mi casa

---

<sup>2</sup> Se trata de una práctica común en raperos que consiste en rapear de manera improvisada. Esto se puede realizar con una pista musical de base o sin música alguna. Se suele realizar como ejercicio para calentar, pero también para crear y componer. En algunos formatos de las prácticas de rap en vivo (como en las batallas), el *freestyle* es el centro de la práctica.

con videos y con pistas musicales, pero no era exactamente el camino creativo que más me gustaba del rap así que decidí tomar otros recursos para abordar esta práctica.

Desde pequeño he sido músico y me encanta tocar el piano, la guitarra y el bajo por lo que empecé a hacer pistas musicales de Hip hop (*beats*). Estas pistas se las pasaba a Germán para que rapee sobre ellas y así empecé a tomar un lugar en el rap desde la producción. Sin embargo, mi experiencia en la universidad me mantuvo muy cerca del teatro y la performance e incluso desde un aspecto laboral, he trabajado en teatro desde hace mucho tiempo, por lo que quería ver la manera de integrar estos conocimientos y habilidades para crear una experiencia única.

Con esto en mente, se me ocurrió la idea de hacer un dispositivo escénico, es decir, una experiencia que yo pueda brindar a raperos para que ellos puedan crear. Esta experiencia no podía ser solamente la creación de una pista musical, debía tener otros elementos e incluir mi motivación por las protestas del 2020 y los detonantes creativos que he realizado en la Facultad de Artes Escénicas. El dispositivo escénico busca unir todos estos elementos (el contexto político y social, la protesta, el rap, los raperos, la performance del rap, las narrativas y la música) y servir de herramienta para la creación de rap. En esta investigación invito al lector a acompañarme en este viaje en el que converge el rap, la cultura Hip hop, la crisis política, la performance y la construcción de una ruta creativa alternativa: el dispositivo escénico.

## Capítulo 1: Presentación del tema

### 1.1. Tema y relevancia

El tema de esta investigación es la propuesta de un dispositivo escénico para la composición de rap en el contexto político y social posterior a las marchas de noviembre del 2020 en Lima. El rap es una práctica artística que involucra la música Hip hop y busca componer canciones con letras de canciones en rima, aquí resalta el orden de las palabras según el ritmo y una puesta en escena. En esta investigación busco indagar en la creación de rap a partir de una serie de ejercicios que activan el hacer creativo de los raperos. Estos ejercicios han sido desarrollados por mí, impulsado por las marchas y aplicando mi experiencia y conocimiento en la música desde el lugar de la acción escénica. Dichos ejercicios tienen el objetivo de explorar este tema por medio de tareas que comprometen el juego, el cuerpo, la memoria y la reflexión.

En el 2020, durante la crisis sanitaria por el COVID19 se agudizó una crisis política que generó una de las movilizaciones más grandes de la historia del Perú: las protestas contra el golpe del Congreso que tomaron lugar desde el 9 hasta el 21 de noviembre del 2021. Esta movilización masiva estuvo conformada por peruanos de todas las edades, pero protagonizada por jóvenes como yo que, a pesar de pertenecer a una diversidad de centros de estudio, centros de trabajo, esferas sociales, entre otros ámbitos, nos unió una acción política. Nos llamaron la “generación bicentenario”, un nombre que ha sido interpretado de múltiples maneras y que ha sido objeto de debate en el último año. Mi experiencia al asistir a las marchas ha suscitado en mí preguntas en torno a qué nos define como “generación bicentenario” y cómo entiendo yo y mis compañeros lo que significa formar parte de este movimiento social liderado por jóvenes.

Por un lado, con la presente investigación me pregunto qué nos define como “generación de bicentenario”, pero, sobre todo: ¿Cómo podemos construir narrativas en

conjunto desde el rap? y ¿Cómo forman parte de una performance? A partir de esto, la experiencia individual juega un papel importante, ya que el proyecto busca visibilizar y reflexionar respecto a estas voces y a este movimiento. En esta búsqueda se me presentan dos preguntas que le dan un norte a la investigación; la primera es cuál es mi rol como artista y creador escénico en este contexto post-marchas del 2020; y la segunda, ¿cómo puedo dirigir un proceso creativo que hable de los jóvenes en las marchas del 2020? Junto a estas preguntas, mi propia experiencia me motivó a investigar el rap como lenguaje escénico. Desde el 2018, esta vertiente del Hip hop ha sido de mi interés creativo y de investigación. En parte, este interés se debe a las posibilidades de composición e improvisación que naturalmente tiene el rap; pero también por su diálogo con las problemáticas políticas y sociales y por su carácter performativo.

Por otro lado, en mis estudios universitarios he adquirido conocimientos y herramientas para la creación de artes escénicas, principalmente en el ámbito teatral y musical. Siguiendo este camino, mi principal motivación es la de dirigir un proceso creativo que involucre al rap y que a la vez utilice herramientas de las artes escénicas para su creación. Asimismo, en línea con lo expuesto al inicio, me motiva la exploración artística que se centre en las narrativas en torno a las protestas de noviembre del 2020.

La relevancia de esta investigación se debe, primeramente, a la temática que se trabaja: las protestas de noviembre del 2020 en Lima y la construcción de narrativas por parte de la generación del bicentenario desde el rap como performance y como una manera de incidir desde una postura política. En mi percepción, las movilizaciones fueron la respuesta de los jóvenes ante un escenario político inestable, corrupto e ineficiente que no atiende a las problemáticas reales del país. En este contexto surgen varias formas de expresión y el rap es una de ellas, ya que en estas se hallan narrativas que deben ser compartidas como ejercicio social y como construcción de una memoria colectiva. Por un lado, este compartir es

necesario para tener un mayor entendimiento sobre la identidad y la realidad de la juventud peruana; y por otro lado, es vital generar una propuesta que de luces sobre los eventos de injusticia y abusos de poder que se hicieron por parte del Estado durante ese año, cuya cúspide se encuentra en los asesinatos de Inti Sotelo y Brayan Pintado.

Asimismo, la realización de este proyecto busca analizar y exponer los procesos creativos relacionados al rap y sus posibilidades. El rap, como práctica artística se ha expandido enormemente en el país y en Latinoamérica, y con él, también las discusiones en torno a su legitimidad como proyecto artístico ¿Es el rap un arte musical, teatral, y/o literario? En este sentido, esta investigación contribuirá a la formación de un corpus académico más grande en torno a esta práctica, que considero podría ser más investigada en el caso peruano. Además, ayudará al análisis de esta práctica desde una mirada artística y no solo antropológica y del lenguaje, como ya se ha visto en varias investigaciones en Perú y el extranjero.

Del mismo modo, este proyecto trabaja con los nuevos espacios y medios de comunicación que forman parte de la virtualidad que se ha instaurado en nuestra cotidianidad durante la pandemia. En las artes escénicas, estos nuevos medios y recursos son inusuales y hasta cierto punto cuestionan la naturaleza de nuestro quehacer en las Artes Escénicas. En la presente investigación propongo la creación de un dispositivo escénico, el cual tiene una manera particular de crear y compartir un producto artístico. De esta manera, otro aporte de la investigación es la generación y sistematización de un proceso artístico desde la virtualidad que exponga nuevas maneras de abordar el rap a partir de las artes escénicas.

## **1.2. Contexto: Las marchas del 2020 y la crisis política peruana**

Las protestas en contra del Gobierno de Merino fueron muy recientes y hasta el día de hoy hay varias preguntas con respecto a los hechos. No existen muchos estudios a profundidad sobre la crisis política durante este periodo aún; por lo que he tenido que recurrir

a fuentes periodísticas mayormente. Esto, a su vez, genera un problema, pues los medios de comunicación destacaron por tomar posiciones políticas y por la “ausencia de un enfoque de diálogo” (Angulo-Giraldo & Bolo-Varela, 2021). Sin embargo, he rescatado cuidadosamente investigaciones periodísticas que narran los hechos ocurridos durante las marchas, con el fin dar un mejor análisis de la relación entre el dispositivo escénico y el contexto al que este responde.

Según el reporte de conflictos sociales del mes de noviembre (Defensoría del Pueblo – SIMCO, 2020) se registraron 395 acciones de protesta colectiva (2020). De estas, una gran mayoría se realizaron debido al rechazo de la vacancia presidencial y la asunción de Manuel Merino al mando presidencial (Defensoría del Pueblo – SIMCO, 2020). En dicho reporte también se registraron dos muertes en Lima como consecuencia de conflictos sociales. En suma, a esta información, la reconstrucción de los hechos elaborada por Rosa Laura y el resto del equipo de IDL – Reporteros (2020) ayuda a mostrar lo ocurrido como punto de partida para el análisis de las narrativas de los raperos que formaron parte del dispositivo escénico. Además, a partir de estas notas periodísticas se tomaron elementos para la construcción del dispositivo, como la reconstrucción de los hechos a partir de la memoria personal.

En cuanto a la denominación “Generación del bicentenario” según la nota de Ojo Público, la frase fue mencionada por primera vez vía Twitter por la socióloga Noelia Chávez. Ella explicó en esta entrevista que no se refiere solamente a un grupo de jóvenes nacidos entre 1991 y 2005, sino que se trata de un conjunto muy diverso que se manifiesta con el objetivo de cambiar el status quo (2020). Este se caracteriza por el uso de las TICs, el cual fue crucial para la comunicación entre protestantes. Según el Instituto de Estudios Peruanos (IEP) el 45% de peruanos protestó de alguna manera contra el gobierno de Merino (2020). Asimismo, el 74% de los que protestaron, lo hicieron a través de las redes sociales.

Dicho esto, hubo una serie de productos artísticos relacionados al Hip hop que se compartieron por medios virtuales y este es el caso de la canción de Terco92 llamada *Carta para el Congreso*. Esta canción de rap se compartió en Youtube<sup>3</sup> y luego se viralizó en otras plataformas. Asimismo, el rap no fue el único producto artístico; el sábado 21 de noviembre se reunieron varios grupos de música y raperos en Jirón Quilca en una acción llamada *Mirar para no olvidar*<sup>4</sup>. Aparte de las expresiones musicales, también hubo mucha presencia de graffiti y murales, por parte de artistas relacionados al Hip hop. Tal es el caso del mural de Inti y Brayan hecho por la agrupación Movimiento Graffiti Peruano<sup>5</sup>.

El graffiti, al igual que el rap y el movimiento Hip hop surgieron como expresiones artísticas que buscaban cuestionar y reflexionar acerca de las problemáticas sociales. En las protestas del 2020 se ha podido observar muchos graffitis en relación al asesinato de Inti y Brayan (LUM, 2020) y los autores de estas piezas se han pronunciado en contra de la represión y violencia policial. Al igual que en sus orígenes, esta disciplina trata de denunciar las injusticias sociales. En la actualidad, se siguen realizando estas intervenciones urbanas, no solo en graffiti, sino también en carteles, afiches y otras piezas que utilizan la palabra escrita y/o el dibujo. Muchas de estas fueron recogidas para exhibirse en el LUM en la exposición “Generación bicentenario en marcha” desde el 10 de diciembre hasta el 10 de marzo (LUM, 2020).

En la misma institución, un año después de las protestas se presentó el proyecto audiovisual titulado *Noviembre 2020*, un documental también denominado “Ensayo visual de no ficción” (LUM, 2021) que recopila imágenes y videos tomados por personas que asistieron a las marchas y medios de comunicación masivos con el objetivo de reconstruir la

---

<sup>3</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9mH7AOjkH4o>

<sup>4</sup> Ejemplo en <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uKGtL4mHsV4>

<sup>5</sup> Para más información seguir su cuenta en Facebook: [https://www.facebook.com/profile.php?id=100064703707700&locale=hi\\_IN](https://www.facebook.com/profile.php?id=100064703707700&locale=hi_IN)

cadena de hechos ocurridos desde la vacancia del ex Presidente Martín Vizcarra hasta la asunción al poder de Francisco Sagasti. El proyecto se puede observar en la web<sup>6</sup> y además muestra información complementaria al documental que permite al lector indagar en los intereses y reflexiones de los autores, en los cuales, al igual que en esta investigación señalan la necesidad de abordar lo ocurrido desde el arte (Espinoza, Li L. y Pinillos. 2021, pp.62-65)

En mi caso, durante noviembre del 2020, participé activamente en las marchas convocadas por la ciudadanía junto a compañeras y compañeros de la universidad en varias oportunidades. En ese momento, mi vínculo con el rap y el movimiento de Hip hop recién se estaba construyendo, sin embargo, el tema de investigación aún no estaba en mis planes. A la par, frecuentaba parques y plazas en los que se practicaba rap e iba a conciertos de raperos, pero no fue hasta julio del 2021 que vi cómo el movimiento de Hip hop y el movimiento social provocado por la crisis política convergieron en un evento en la Plaza San Martín.

### **1.3. Preguntas y objetivos de investigación**

#### ***1.3.1. Pregunta principal***

¿Qué acción política se constituye a partir de la performance de rap de un grupo de raperos desde el diseño de un dispositivo escénico basado en las marchas de noviembre del 2020 en Lima?

#### ***1.3.2. Preguntas específicas***

¿Cómo se construye un dispositivo escénico para la creación de composiciones de rap en relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima?

¿Qué narrativas e imágenes surgen a partir del dispositivo escénico y cómo se construyen en relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima?

¿Cómo intervienen los raperos y su disciplina para la creación de composiciones a partir del dispositivo escénico?

---

<sup>6</sup> Disponible en formato original en: <https://www.youtube.com/watch?v=jATKiRx3n5c> y en formato de libro virtual: [https://issuu.com/noviembre\\_2020/docs/publicaci\\_n\\_final\\_noviembre\\_2020](https://issuu.com/noviembre_2020/docs/publicaci_n_final_noviembre_2020)

### ***1.3.3. Objetivo general***

Examinar el diseño de un dispositivo escénico para la creación de composiciones de rap en relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima y analizar las narrativas construidas desde una dimensión política.

### ***1.3.4. Objetivos específicos***

Examinar el diseño de un dispositivo escénico para la creación de composiciones de rap en relación a las marchas de noviembre del 2020 en Lima.

Analizar las narrativas e imágenes construidas a partir del dispositivo escénico y sus estructuras en relación al contexto.

Analizar el rol del rap en el diseño del dispositivo escénico y en los procesos creativos de los raperos.

## **1.4. Movimiento de rap en lima**

En esta sección examinaré la escena de rap en Lima y la vincularé con estudios de rap latinoamericanos y del mundo. Desde mi lugar de investigador, existe una serie de conocimientos acerca del rap que me parecen importante de conocer antes de profundizar en mi proceso creativo. Primero revisaré las fuentes bibliográficas acerca del rap en América Latina para analizar cómo nació el rap en contextos similares al peruano e identificar factores que hay en común. Asimismo, me apoyaré en algunos estudios sociológicos que no necesariamente tienen el foco en nuestro continente, pero que se relacionan con la perspectiva bajo la cual percibo y analizo el rap. Luego de revisar dichas fuentes, examinaré la historia del rap en Lima, para lo cual recurriré a fuentes bibliográficas del Perú. Estas fuentes, si bien son limitadas, reúnen información muy valiosa acerca de la formación del movimiento Hip hop tomando como referencia los testimonios de personas que participaron activamente en esta historia.

En vista de la escasez de fuentes acerca del movimiento de rap en Lima, durante los años 2021 y 2022 entrevisté a personas que forman parte del movimiento, por lo que, en el

subcapítulo 3.3 expongo la información que pude recoger. En esta sección daré a conocer dos categorías de prácticas del rap que se realizan en la capital. Acerca de estas prácticas, me interesa precisar un punto: identifico el movimiento de rap en Lima como un gran fenómeno cultural conformado por varios escenarios y los que presento en esta investigación son solamente dos de ellos, el escenario de Freestyle y el escenario de rap conciencia. Cabe resaltar que existe un circuito de música Hip hop que es más comercial y ecléctico en el que el rap, no es un género musical o una práctica o parte de una cultura, sino un recurso que se utiliza en la música popular. En este circuito musical, el rap se inserta de varias maneras, se fusiona con otros géneros musicales y está más desligado al Hip hop como cultura. Sin embargo, debido a su gran magnitud de estas representaciones y a la falta de información académica al respecto, esta variante del rap no forma parte de esta investigación, pero de igual manera destaco su relevancia actual.

#### ***1.4.1. Historia del Hip hop en Lima y el Perú***

Las fuentes consultadas para esta investigación apuntan a Lima como el lugar de origen del Hip hop en el Perú. Más allá del debate sobre qué es el Hip hop (si es un movimiento social o una cultura, entre otros), los primeros vínculos se establecen a mediados de los 80s en varias partes de la ciudad capital. Como bien se menciona en el documental *Vida Hip hop* del colectivo Rapéalo (2016), el Hip hop llega al Perú como parte de producciones musicales y audiovisuales comerciales, es decir, películas que pasaban en los cines y música en la radio o vendida como CDs. Este primer acercamiento a las producciones estadounidenses permitió a algunos grupos de personas privilegiadas desarrollar las prácticas artísticas del Hip hop, sin embargo, tomó alrededor de seis años para que estas se consoliden y empiecen a percibirse como arte formalmente.

Sin duda, el acceso a las producciones de Hip hop, o con arte del Hip hop era bastante limitado. Al ser un movimiento considerado subterráneo en EE.UU. a diferencia de otros géneros musicales o cinematográficos, las industrias comerciales de este país no exportaban

tales producciones a Latinoamérica. Por un lado, lo que “llegaba” a Perú eran las películas y discos más comerciales y a la vez las menos representativas de los orígenes de la cultura Hip hop en EE.UU. En este sentido, la información acerca del Hip hop era muy dispersa, ya que se observaba en diversos medios y de manera desordenada (Jones, 2015, pp.305 - 314).

Los primeros bailarines de *breakdance*<sup>7</sup>, también llamados *bboys*, aprendieron a bailar viendo las películas de moda de la época en las que los protagonistas hacían *breaking*<sup>8</sup>, mientras que los Djs<sup>9</sup> y raperos aprendieron de los discos de rap. Entre los mayores exponentes se encuentran Max Del Solar y DJ Pedro quienes, junto a 18 personas formaron el primer grupo de Hip hop en el Perú: Golpeando la Calle. Este grupo realizaba presentaciones principalmente en espacios públicos en las cuales se escuchaba música Hip hop y se mostraban piezas de breaking simultáneamente. En las letras de los raperos se denuncian injusticias, se muestran sus perspectivas acerca del contexto político y social; y a su vez, se hacen preguntas acerca de cómo actuamos en sociedad. De esta manera, el rap peruano en sus orígenes propuso un discurso de resistencia.

Para los raperos, el acercamiento era diferente en comparación a los *bboys* y artistas de graffiti. El acceso a la música Hip hop era muy limitado, puesto que nunca hubo un mercado para los discos, cassettes y vinilos en Perú. Esto generó que los aficionados a la música y al movimiento tuvieran un acercamiento singular a esta cultura. Los que practicaban alguna de las vertientes del hip hop debían realizar grandes esfuerzos para conseguir el material sonoro, como conseguir que algún conocido traiga productos del extranjero, lo cual era difícil o era caro. Esta característica del Hip hop en el Perú de alguna manera moldea la

---

<sup>7</sup> Estilo de baile perteneciente a la cultura Hip hop

<sup>8</sup> Otra manera de llamar al *breakdance*

<sup>9</sup> También llamados *Disc-jockey*. Son las personas que seleccionan las pistas musicales grabadas en fiestas, conciertos y eventos de música

experiencia de los miembros de la comunidad. Esto quiere decir que al no ser un género de música comercial el hip hop sea visto como una cultura subterránea o “underground”.

En 1998 se grabó el primer álbum de rap en el Perú, realizado por Mafia Organizada, el segundo grupo de hip hop en el Perú, integrado por Droopy G, Chispa Rap, Dj Jero, Poeta y Mr. Lyrico. Este grupo creció y se desarrolló simultáneamente a Golpeando la Calle por varios años sin conocerse entre ellos hasta que el mismo año del lanzamiento del álbum se reunieron por primera vez. Fue entonces cuando se inició la primera movida de Hip hop que se realizó en una de las rotondas del parque Kennedy en el distrito de Miraflores, lugar donde se siguieron desarrollando actividades de hip hop hasta mediados de los 2000.

Durante los siguientes años, el crecimiento del movimiento hip hop fue mayor y más disperso. Los espacios para las presentaciones de los raperos y sus grupos se descentralizaron y ya no solo se realizaban en Miraflores, sino que también en otros distritos de Lima. Durante los años 2000 y 2010 se dieron a conocer grupos emblemáticos del hip hop peruano como Fucking Clan, Callao Cartel, Rapper School, Comité Pokofló, entre otros exponentes que produjeron la mayor cantidad de música rap en español del país. A partir del 2008 se empezaron a realizar las batallas de Freestyle organizadas por RedBull y con estas el movimiento del Freestyle fue creciendo exponencialmente en Lima. Hacia el 2011, en las batallas se encontraban más freestylers que se dedicaban exclusivamente a las competencias que raperos músicos, por lo que el movimiento fue cambiando y creando nuevos espacios para hacer rap.

#### ***1.4.2. Prácticas, búsquedas y contextos del rap en Lima***

Como mencioné anteriormente, gracias a las entrevistas que realicé pude recoger información acerca de dos escenarios del movimiento de rap en Lima: el movimiento de Freestyle y el movimiento de rap conciencia. Utilizo la palabra escenario, no para referirme a un espacio físico, sino para referirme a un lugar conceptual en el que el rap es un tipo de práctica artística que tiene una forma y un contenido que la hace particular. En este caso, los

escenarios del rap están conformado por prácticas que involucran al rap, así sea en un estudio de grabación, como en los parques o las plazas o los conciertos. Con este concepto busco catalogar los distintos tipos de acciones vinculadas al rap, según sus objetivos, sus estructuras y sus espacios. En este sentido, el movimiento de Freestyle es uno de los escenarios del movimiento de rap en Lima, que a su vez reúne varios movimientos y entre ellos comparten elementos como los lugares en los que se practica, las dinámicas de competencia, entre otras cosas que analizaré más adelante. De manera similar, el movimiento de rap conciencia es un escenario con intereses específicos dentro del rap, como, por ejemplo, el elemento descolonizador del rap del colectivo Saturnino Huilca. A continuación, profundizaré en estos escenarios.

**1.4.2.1. Movimiento de Freestyle en Lima.** En el 2020 realicé 4 entrevistas; dos freestylers: Lateral y Mítico y a dos organizadores de colectivos: GCR de Rapstyle y Pietro de Plaza de Reyes. La información que me proporcionaron ha sido de gran ayuda para comprender la movida del rap en Lima, así como para aprender más sobre sus metas y aspiraciones dentro del medio.

Para comprender cómo funciona el medio del rap hay que tomarlo como una práctica que se realiza al aire libre. También existen las producciones musicales, pero el centro de la investigación no está en el rap como canción o canciones grabadas, sino como performance dentro de un contexto en específico. Para esto, lo primero que hay que comprender es el territorio en el que los raperos de Freestyle se mueven. Existe Freestyle en toda la ciudad, por lo que se han creado espacios en los que se concentra la actividad. Dichos espacios están organizados para realizar eventos una o dos veces a la semana en un lugar específico, por lo general una plaza o un parque; A estos grupos que se reúnen se les llama colectivos.

GCR, el organizador de Rapstyle nos dice lo siguiente al respecto:

Lima se divide en 4 conos. Al menos en la visión del freestyle son 4 lugares. Está el norte, el centro/oeste, el sur y el este. San Juan de Lurigancho pertenece al este y nuestro público abarca gente de todo el distrito. Hacemos batallas una vez por semana (antes del COVID) y se convoca a más de 100 personas entre freestylers, público y participantes. Serán 50 o 100 freestylers y 50 a 100 espectadores. Cuando es con micro y parlantes llegamos a las 300 personas en total, pero cuando es a voz, a garganta se ubica entre 50 a 100. En centro, norte y sur es similar (Entrevista por Zoom con GCR, 2020).

Los colectivos de los que habla GCR son Rapstyle en el este, Raptonda en el centro, Soporte Alternativo al sur, y Plaza de Reyes al norte. Por ello, menciona San de Lurigancho como lugar en el que está su público. Como se puede observar, existen eventos medianos y eventos grandes que incluyen a los raperos y al público de la zona. Sobre la magnitud de estos eventos, Lateral nos dice lo siguiente:

La movida más grande es la mía, Soporte Alternativo. Solíamos tener 1200 personas cada fecha, o sea cada 15 días. Los otros lugares son Raptonda, en el centro de Lima con 500 personas, Rapstyle en San Juan de Lurigancho también con 500 personas más o menos, y luego las movidas de los conos, tipo Comas y Los Olivos (Entrevista por Zoom con Lateral, 2020).

También existen competencias que incluyen a los mejores raperos de todos los colectivos, las más conocidas y de mayor nivel son la FMS Perú y la Redbull Batalla de los Gallos. Estas son naturalmente centradas en la competencia, mientras que; según GCR, en los colectivos se realizan otro tipo de actividades “No solo como batallas, a veces también freestyle solo. A veces también en colegios” (2020). Asimismo, él comenta que uno de los objetivos de Rapstyle en sus inicios fue alejar a la juventud de la delincuencia y del consumo excesivo de drogas, lo cual los lleva a espacios como los colegios.

Estar en un colectivo de rap significa ser parte de una comunidad; por lo que es importante para cada raperero formar un grupo con el que pueda practicar la disciplina y mejorar la técnica. En ese sentido, el recorrido de un raperero comienza en el colectivo, Lateral nos explica:

Primero comienzas en un colectivo. Practicas con tu grupo y poco a poco vas agarrando nivel competitivo. En ese sentido el crecimiento personal es muy importante. Por ejemplo, yo comencé en Soporte Alterno, un colectivo de San Borja, cuando aún éramos pocos. Luego, empecé a agarrar competencia, empezaron a haber roces con otros raperos y el nivel fue subiendo. Fui a batallas con raperos de San Juan de Lurigancho, Comas (Entrevista por Zoom con Lateral, 2020).

Cabe resaltar que los que practican rap suelen ser jóvenes desde los 13 años. Esto es importante ya que los eventos suelen ser en la calle y por lo general no son resguardados por la policía o alguna autoridad, por lo que los chicos suelen protegerse entre ellos si es que se exponen a situaciones peligrosas. GCR menciona que: “Ahora no está nadie con los que empecé, todos éramos bien chicos, teníamos 13, 14 años. Nos dedicábamos a la limpieza del lugar y nos ayudaban nuestros hermanos mayores.” (Entrevista por Zoom con GCR, 2020). La competencia es una parte elemental de la disciplina, por lo que se incentiva a los más jóvenes a que asistan a las batallas y participen de manera activa. Para muchos, incluso el objetivo principal es la competencia en sí. Según Mítico:

A mí me gusta batallar. Si tú escucharas mi música, no tengo rap en mis listas. Hay varios raps que me gustan, pero no es lo principal para mí, prefiero ir a pelear en una batalla, decirle de todo a mi oponente y ganarle (Entrevista por Zoom con Mítico, 2020).

A pesar de mostrar una gran afición por el freestyle, Mítico estudia derecho en la universidad. En el caso de Lateral, él se dedica exclusivamente a la música. Como la mayoría de los raperos son jóvenes, no hay mucha información sobre a qué suelen dedicarse las personas luego de retirarse del rap.

Lateral también comenta que:

hay una relación entre el rapero y su público, igual que en las artes. Por ejemplo, en la comedia se utiliza el concepto de punchline, que es la última frase que hace que el chiste de risa. En el rap hacemos lo mismo, también tenemos un punchline que hace que la gente se sorprenda (Entrevista por Zoom con Lateral, 2020).

Esta característica se compara con un elemento muy importante para las artes escénicas: el público. Tiene que haber un público espectador que esté presente en el hecho escénico para que este ocurra. Incluso, complementando a Lateral, debe haber una interacción con el espectador, en este caso por medio de un recurso con el punchline.

Al momento de estas entrevistas, no se podía ir a las plazas a hacer batallas, por lo que se realizaban online, pero como no había un público presente, la energía era distinta. Además, la conexión a internet de algunos fallaba, lo cual es un problema común para muchos peruanos por los malos servicios de telefonía y Wifi. Sobre esto, GCR comenta que “por ahora está así, el tema de la señal de internet y que los chicos no sienten la energía del público como antes” (Entrevista por Zoom con GCR, 2020).

Los aportes de los entrevistados mencionan que existe un movimiento de Freestyle extendido en Lima y que entienden el rap de una manera particular. No todos los freestylers se dedican al arte, o incluso, no todos lo consideran un arte. Asimismo, hay freestylers que no están expuestos a otras prácticas artísticas del hip hop y muchos otros que no incluyen un discurso de resistencia, un elemento que se formó en los orígenes del Hip hop en Lima. Con

esto se demuestra que el movimiento ha cambiado mucho desde sus inicios en el parque Kennedy y mucho más desde su génesis en las afueras de Nueva York. Sin embargo, hay elementos que sí se mantienen en este escenario, como el énfasis en el desarrollo de una técnica para el rap o la construcción y expresión de una identidad.

**1.4.2.2. Rap consciente.** El término rap consciente es mencionado numerosas veces en el documental Vida Rap y en general es algo que se escucha con frecuencia en los eventos de rap para referirse a un estilo de rap con letras acerca de la situación política y social del país y del mundo. Según Jones es parte de una corriente política del hip hop que busca realizar activismo y oponerse a las “estructuras de desigualdad” (2015, p.318). Sin embargo, el rap es uno de los elementos que conforman la actividad de estos colectivos, ya que existen otros que acompañan la disciplina. Por ejemplo, Jones también menciona que aproximadamente desde el 2010 en adelante, en el Perú surgieron varios colectivos o grupos vinculados al hip hop que no sólo generan mensajes políticos en su arte, sino que también organizan talleres, conferencias y participan en marchas (2015, p.319). Estos grupos, caracterizados por su autogestión, siguen en actividad hasta la fecha y durante el 2021 entrevisté a un grupo organizado que encaja en esta categoría.

En el 2021, tuve la oportunidad de entrevistar a tres miembros del colectivo Saturnino Huilca, quienes son también los organizadores del Festival Túpac Amaru II (FTA)<sup>10</sup>, un evento anual de hip hop. Durante la entrevista, que tuvo lugar durante la pandemia, los miembros del colectivo me hablaron sobre su proyecto y la cuarta edición del festival que estaban organizando. Este colectivo se diferencia del movimiento Freestyle, ya que su enfoque es más político y social, y el rap que practican no es el mismo en términos de forma y contenido. Las letras de las canciones señalan constantemente los problemas sociales y

---

<sup>10</sup> Las actividades de este festival han sido registradas en sus redes sociales disponibles en: <https://www.facebook.com/festivaltupacamaru/> y <https://www.instagram.com/festivaltupacamaru/?hl=es>

políticos; al mismo tiempo, la música integra más elementos latinoamericanos como el uso de grabaciones de canciones o instrumentos de nuestro continente. A lo largo de los años, este proyecto ha crecido y sigue en curso, y todas sus actividades giran en torno a la promoción de la identidad ancestral a través de la autoeducación y la organización a través del hip hop.

El festival se centra en reconocer y reivindicar prácticas pre coloniales relacionadas con la convivencia, la reciprocidad y la vida en comunidad. Los organizadores ven una crisis en la realidad social, política y económica, y luchan contra percepciones y comportamientos que obstaculizan el desarrollo, como el individualismo derivado del capitalismo y actitudes machistas. Este colectivo claramente identifica su lucha como una resistencia a la opresión del Estado y las grandes potencias capitalistas, así como a las prácticas heredadas de la colonización. Además del aspecto musical y de break dance, el festival incluye ponencias y conversatorios sobre la construcción de una identidad nacional a partir de conocimientos ancestrales y precoloniales.

Este proyecto se enfrenta a posibles contradicciones, como el uso de recursos y prácticas relacionadas con el sistema capitalista que critican. Sin embargo, para los organizadores, el desarrollo que buscan es diferente al concepto occidental impuesto después de la llegada de los españoles. Creen que es necesario reflexionar sobre las ideas de desarrollo que existían antes de la colonización y, en lugar de aceptar una definición impuesta por países hegemónicos, proponen investigar las dinámicas antiguas y regresar a las raíces. En resumen, el hip hop en este contexto es una herramienta para expresar su identidad y luchar contra las percepciones y conductas que perjudican su visión de desarrollo, que se aleja de los estándares occidentales. El festival representa una forma única de hip hop que dialoga con la población peruana y promueve la comunidad.

En todos los países (o casi todos) hay una movida de hip hop, y el Festival Túpac Amaru no es una excepción. Según Ken Gelder, investigador en estudios culturales, una

característica común en el movimiento de hip hop de cada país es el concepto de "localismo". Esto significa que el hip hop no es intrínsecamente cosmopolita; en cambio, los raperos tienden a enfocarse en su lugar de origen y cómo este se integra en su identidad (2007, pp. 114 - 121). Gelder sostiene que lo más relevante no es necesariamente de dónde proviene cada individuo, sino cuánto se compromete con su identidad y sus raíces. En otras palabras, el énfasis recae en la conexión personal y cultural de cada raperero con su entorno y su historia, más que en su lugar de nacimiento o procedencia geográfica. Este enfoque resalta la importancia de la autenticidad y la conexión con la comunidad en la cultura hip hop a nivel global.

Dicho esto, el festival Túpac Amaru es capaz de evocar su propia visión del hip hop, en la que expresan su identidad al igual que en cualquier otra movida del mundo, pero con sus propios medios. Esto se traduce en el rap político, pero también en el taller de quechua, y en la interacción que hay entre los alumnos, bboys, raperos y demás. La transmisión de conocimiento como pilar del hip hop también es un proceso que es único en cada país y mientras sea tan importante como el *breakdance* o el grafiti, seguirá habiendo una movida. Asimismo, en todos lados hay grupos hegemónicos y grupos de personas que se sienten fuera de la norma. En estos casos, el hip hop es un medio de expresión desde el cual emerge la identidad, al margen del origen de sus participantes. Es por esto que puede dialogar con la población peruana y hacer comunidad dentro de ella.

## Capítulo 2: Sustento teórico y metodológico

### 2.1 Estado del arte

En este capítulo examinaré las propuestas artísticas e investigaciones que fueron referentes para la creación del dispositivo escénico en relación a las marchas del 2020. En primer lugar, identificaré y resumiré los estudios relevantes para la investigación acerca del rap en Latinoamérica. Luego, indagaré en las propuestas artísticas de rap en el Perú y que a la vez influenciaron en mi proceso creativo. Finalmente, señalaré los estudios, proyectos artísticos y notas periodísticas que se produjeron a partir de las marchas del 2020. Aquí también incluiré referencias que no están relacionadas al rap, pero que son influyentes en la investigación.

#### 2.1.1 Estudios sobre rap

El rap es percibido de muchas maneras en la literatura académica, en los medios de comunicación y para las mismas personas que conforman la comunidad de hip hop y/o han sido parte de su historia. Quizás el único aspecto en el que todos los autores estén de acuerdo es que el rap es uno de los cuatro elementos del hip hop junto al breakdance, el DJing y el graffiti. Desde los estudios de música, el hip hop es considerado un estilo musical que se caracteriza por la creación de dos tipos de artistas: un MC que compone letras de canciones y las *performa* y un DJ que compone las pistas instrumentales (Duinker y Martin, 2017. p.80). El rap, además, se caracteriza por el uso de la rima, la cual es herencia de un estilo musical aún más antiguo que el nacimiento del hip hop. Sobre esto se dice que:

El rap se ancla en una tradición estético-musical de la diáspora africana de Estados Unidos y el Caribe –muchas de las primeras figuras de los años setenta tenían origen antillano–, por lo que se emparenta con los cantos espirituales negros, las canciones de trabajo y las canciones de juego afroamericanas (Ramírez, 2011 p.227).

En otras partes del mundo el rap existe como una práctica artística asociada a la cultura hip hop a pesar de adoptar otros lenguajes y otros contextos. Si bien esta nace en Nueva York a mediados de los 70s, luego se expande a Latinoamérica a inicios de los 90s de manera similar en varios países. En Argentina, los primeros acercamientos hacia esta cultura se dan a partir de reproducción de películas en las que había música y bailes característicos del movimiento, gracias a estas, había personas que trataban de imitar los pasos (Carazo et al., 2014, p.4). De manera similar, en el video documental *Vida rap* (Rapéalo, 2016) sobre la historia del hip hop en el Perú, se argumenta que solo se podía consumir material audiovisual a través del cine y la televisión, o de manera privada si es que se tenía acceso a DVDs o cassettes que hubieran sido traídos de EEUU. Lo mismo ocurrió en Colombia. Según el estudio de Mancera (2018), hubo un grupo de personas que regresaron a su país natal luego de emigrar a EEUU, y que llevaron las primeras grabaciones relacionadas al hip hop en su país.

Los estudios realizados en Barranquilla y La Plata no sólo me ayudaron a entender la historia del movimiento hip hop en Latinoamérica, también me mostraron aspectos muy característicos del movimiento que dan cuenta de su complejidad como un fenómeno social y artístico que está en constante cambio. Por ejemplo, el estudio de Mancera explica que el hip hop es un movimiento “estético-cultural” que posibilita a las personas tener un canal para comunicar o expresar su identidad y a la vez establecer un espacio de manifestación política alternativo al tradicional (2018. pp.30-37). Con esta perspectiva, se entiende que el movimiento del hip hop no solo ha sido construido por un conjunto prácticas artísticas, sino que también alberga a un grupo de personas con agencia política que se moviliza en espacios específicos y que contienen una o varias ideologías que sostienen sus discursos.

Como mencioné anteriormente, hay autores que argumentan que la expansión del hip hop en Latinoamérica se generó a través de la imitación de las prácticas originadas en EEUU,

pero también existen otras posturas que toman en cuenta el discurso, la raza, las clases sociales y la identidad como ejes centrales del hip hop y elementos esenciales del movimiento que se puede observar a nivel internacional. Según un artículo acerca de la globalización del hip hop, el rap en Nigeria construye su identidad a través del uso del lenguaje, la moda y la crítica social y dicho proceso no necesariamente implica la imitación del rap estadounidense (Omoniyi, 2009. pp.113 - 135). A pesar de que cada contexto social y político sea único, la comunidad de hip hop de cada país se caracteriza por sus discursos de resistencia, lo cual no solo se puede analizar en el lenguaje, sino también en los lugares de enunciación y en los códigos que se utilizan entre los participantes.

Desde la sociología y la lingüística, tanto el rap como los otros elementos del hip hop se consideran prácticas contraculturales en la que los jóvenes expresan sus ideas y forman una manera de percibir el mundo alrededor suyo, y mientras lo hacen demuestran su agencia dentro de la sociedad (Bucholtz, 2002, pp.529 – 532). Los estudios suelen enfocarse en la cultura, es decir, en el sistema de valores, las conductas y elementos estéticos que caracterizan el hip hop, como los temas de las canciones de rap, las dinámicas de comunicación entre los artistas y el público, o la vestimenta holgada y los accesorios que utilizan. Asimismo, el hip hop se percibe como una subcultura para muchos autores, puesto que suele ser parte de comunidades de la clase media trabajadora y con una estética distinta a la de la clase dominante. En algunos casos también es percibido como una contracultura, ya que las prácticas culturales del hip hop pueden no solo ser distintas a la de la clase dominante, sino desafiantes y críticas también (p.531).

Estas perspectivas me permitieron tener una mirada amplia hacia el hip hop en la que intervienen no solo las prácticas artísticas, sino también las dinámicas sociales entre las comunidades de hip hop y el resto de la sociedad. De esta manera, tras haber revisado los textos de Bucholtz acerca de la sociología de la juventud encontré que el enfoque sociológico

resalta las particularidades estéticas del hip hop en relación a un contexto político variable (p.541), es decir, permite analizar al hip hop como prácticas interculturales que se dan en diversas partes del mundo, pero que a la vez comparten e intercambian códigos y elementos artísticos que cambian según los grupos humanos.

Mi investigación tiene una perspectiva del rap y del hip hop que agrupa las ideas ya mencionadas. Primeramente, entiendo el rap como una disciplina del hip hop, lo cual quiere decir que dialoga con otras prácticas artísticas como el breakdance y el DJ y se relaciona directamente con ciertos códigos culturales propios del hip hop, como el lenguaje, la vestimenta y los lugares en los que se practica. Segundo, entiendo el hip hop como un movimiento cultural de resistencia que toma diversas formas según el contexto, pero que siempre contiene manifestaciones artísticas que, a su vez, funcionan como acciones políticas. Tercero, veo el rap como una práctica artística que está en constante cambio y que, al involucrar varios elementos como el cuerpo, la voz, el lenguaje, el discurso y las narrativas, se nutre de diversas fuentes para la creación.

En este sentido, esta investigación aporta a la comunidad académica por varios motivos. Uno de ellos es que elaboro un análisis del rap en Lima, Perú, una ciudad que de por sí ya presenta diversas manifestaciones vinculadas al rap y donde los estudios acerca del tema son escasos. Otro es mi propuesta del dispositivo escénico, es decir, una ruta creativa que incorpora elementos de las artes escénicas y que indaga en el proceso de composición del rap directamente. De esta manera, mi investigación analiza el rap como producto artístico y como proceso creativo.

### ***2.1.2. Referentes artísticos***

En esta sección presentaré los proyectos artísticos e investigaciones que han sido referentes para mi proceso. Estos fueron creados por artistas de teatro principalmente, ya que la formación que he recibido y la experiencia en proyectos teatrales me ha generado un interés particular por estas propuestas, sobre todo en la parte metodológica y estética de este

proyecto. El primero de los referentes artísticos e investigación que trata algunos de los temas de este proyecto es el trabajo de Eduardo Sánchez Medina (2013) sobre tres puestas en escena de “Ópera Urbana” en Colombia entre el 2006 y el 2011. En su texto analiza esta propuesta interdisciplinaria con una mirada hacia la dramaturgia y al proceso creativo que se llevó a cabo. Este se caracteriza por el uso de imágenes y testimonios para la creación de obras relacionadas a conflictos armados.

Dichas propuestas se hicieron a partir de un laboratorio de creación artística que investiga la memoria y el espacio en conjunto con personas no actores, que estuvieron involucrados en los sucesos violentos de la zona. El primer punto en común con la presente investigación es la indagación por parte de personas que participaron de algún modo en el conflicto armado. Estas óperas se realizaron en colaboración con las víctimas y/o habitantes de los espacios en los que ocurrieron hitos del conflicto. Ellas y ellos mostraron sus testimonios en escena como parte de la propuesta. Estos, relata Sánchez Medina, se basaron en la ausencia; ya sea de las personas que perdieron su vida, o de las que desaparecieron. A partir de estas memorias se realizaron estas acciones escénicas (óperas urbanas) que tratan temas como la libertad y la historia.

En el caso de mi investigación, la propuesta que traigo está diseñada para ser realizada por personas que asistieron a las marchas de noviembre del 2020 y que, a través del rap, nos cuentan un relato. Las personas que realizaron el dispositivo escénico no son raperos necesariamente, pero sí son personas que practican el rap con frecuencia. En este sentido, la memoria es un elemento que participa activamente en la creación y sobre el cual se construye una acción escénica, que en este caso es una composición de rap. Asimismo, la investigación del autor colombiano presenta la memoria como un concepto que se construye colectivamente, algo que este proyecto también busca.

La memoria, como es entendida en la propuesta de Sánchez Medina, es un referente por dos motivos: primeramente, por su vínculo con un suceso de represión por parte del Estado y segundo, por su relación con el espacio. Si bien las protestas de noviembre del 2020 no han sido nombradas como un conflicto armado, se trató de una serie de eventos en los que el Estado cometió abusos de poder. Entre los delitos cometidos, el más grave fue el asesinato de dos jóvenes y hasta la fecha no ha habido una reparación de ningún tipo ni se han hallado responsables. Asimismo, el concepto de espacio en las óperas urbanas estuvo muy presente, puesto que se realizaron en locaciones públicas específicas y representativas del conflicto armado en ese país. En mi investigación también interviene el espacio, aunque no de la misma manera.

En la obra dirigida por el director colombiano, la dramaturgia se construye a partir del espacio urbano y este es uno de los ejes para la creación, en la que intervienen la arquitectura, el clima, los sonidos, entre otros (Dubatti, 2011, p.288). De igual manera, en el dispositivo escénico que propongo en esta investigación se utiliza el espacio como un elemento que se puede resignificar y a la vez es una herramienta para recordar los hechos ocurridos en las marchas. De esta manera, no aparece como un lugar literal e intacto, si no como parte de la reconstrucción de los participantes, en la que intervienen sus propios sentidos, cuerpos y subjetividades. Asimismo, el espacio desde el cual se realiza el dispositivo, son los cuartos de cada participante, los cuales adquieren un significado nuevo durante el proceso de creación.

Además de esta investigación, hay un proyecto artístico que tiene varios puntos de encuentro con mi proyecto, este es la obra de teatro documental hecha por el grupo mexicano Lagartijas tiradas al sol llamada *Está escrita en sus campos*. Esta propuesta cuenta la historia de un rapero llamado “El tigre” y sus pasos por el narcotráfico en la zona norte del país. Esta obra parte de la narrativa personal del protagonista, pero a la vez cuenta a detalle la historia de la comercialización de drogas en el territorio de Sinaloa y alrededores.

En este proyecto el rap está presente como experiencia estética, ya que el protagonista rapea sus propias canciones en relación a la historia que está contando. Al mismo tiempo, es una obra que expone una problemática social: el narcotráfico. Estos dos componentes me sirven como referente para analizar el dispositivo escénico que propongo desde la narrativa, el rap y cómo es que este puede dialogar con un conflicto político y social.

Asimismo, esta investigación aporta a este campo reflexivo, ya que, por un lado, propone una creación de narrativas desde el rap. Al igual que en la puesta en escena mexicana, el rap es un componente de creación y un vehículo a través del cual el intérprete cuenta su historia. Por otro lado, en el proyecto que presento, integro una metodología de creación basada en el espacio urbano y la memoria de los intérpretes. Es decir, al igual que Sánchez Medina (Dubatti, 2011, p.294), tomo como principio la idea de que el artista es también un aliado de la comunidad a la que pertenece y que produce piezas accesibles para sus compañeros.

Finalmente, hay un proyecto teatral muy importante para esta investigación debido a varios elementos de la estructura de la obra, como el rol del público, el vínculo entre la temática y la forma, el carácter testimonial y la influencia del contexto sociopolítico. El 2017, en el marco del Festival de Artes Escénicas de Lima (FAE), pude ir a ver la obra titulada *Nassim*, dirigida por Nassim Soleimanpour, la cual me inspiró fuertemente y me animó a realizar experiencias escénicas diferentes. Gracias a esta obra me familiaricé con su anterior trabajo: “Conejo blanco, conejo rojo”, otra obra autobiográfica. En resumen, las obras tratan sobre la historia del dramaturgo y creador de la obra, Nassim, quien nació y creció en Irán. El autor de la obra rechazó participar en el servicio militar obligatorio de su país, por lo que se le prohibió salir de Irán y esto generó que escriba su primera obra “Conejo blanco, conejo rojo”, para la cual escribió un texto con instrucciones para que actores de todo el mundo puedan interpretarla en diferentes ciudades en vez de él mismo, que no podía hacerlo por la

situación en la que se encontraba. Posteriormente a esta obra, Soleimanpur pudo viajar por el mundo para presentar la obra que vi: *Nassim*, una propuesta que genera preguntas como qué es el hogar y qué significa pertenecer a un lugar. Ambas obras reflexionan acerca de cómo es que un individuo se relaciona con el espacio en donde nació y las personas alrededor y qué se asimila y se diferencia de la relación con otros países y las personas de estos países.

Como mencioné en el párrafo anterior, hay varios elementos que me parecen importantes para relacionar con esta investigación. El primero de ellos es la importancia del contexto sociopolítico, ya que, las obras surgieron a raíz de las limitaciones que el gobierno iraní le causó al autor. Como *Nassim* no podía salir de su país, halló la manera de realizar su obra sin que él esté presente en las funciones. Esta idea repercutió en mi investigación, ya que, en mi caso, el encierro provocado por la crisis sanitaria generó que diseñe un dispositivo escénico en el que los raperos puedan participar desde sus casas sin tener que generar un encuentro presencial.

Otro de los elementos que quiero destacar en esta obra es el dispositivo escénico como medio para la creación. El autor iraní no escribe una obra tradicional en la que los actores deben interpretar a un personaje de ficción, sino que evoca en el actor varias voces, la del dramaturgo, la del público y la del actor mismo. En este sentido, rescato lo que dijo el autor en una entrevista acerca de la manera cómo escribió la obra:

Yo siempre digo: Son como máquinas. Las máquinas son un cierto tipo de dispositivo con un cierto tipo de entrada, cierto tipo de proceso y cierto tipo de salida. Por ejemplo, digamos que tienes una impresora. Tienes papel y con la máquina (la impresora) le agregas texto o fotos y luego tienes un resultado en la impresión<sup>11</sup> (Soleimanpur, 2019).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Traducción propia

<sup>12</sup> Disponible en la web: <https://www.youtube.com/watch?v=FAiF2IiISMY>

Esta idea de ver el dispositivo escénico como una máquina me sirvió mucho para realizar mi proyecto, ya que tanto la máquina como el dispositivo están hechos para que un usuario los utilice y obtenga un resultado. En el caso de mi proyecto, los raperos son los usuarios, la máquina es el dispositivo escénico y el resultado son las composiciones realizadas.

## **2.2. Marco teórico**

En la presente investigación busco analizar el rap como una práctica que reúne características singulares en una dimensión artística y política, como el uso de la palabra en forma de rimas, el acompañamiento musical y el ritmo. Pero, al mismo tiempo se trata de una actividad que surge en momentos determinados; ya sea en prácticas cotidianas como el freestyle entre amigos en los parques y plazas, o en escenarios formales, como los conciertos de música. Asimismo, cada vez que se practica el rap existe una búsqueda distinta dependiendo del contexto, el público y los cuerpos involucrados en el hecho escénico. En algunos casos el rap forma parte de un evento de entretenimiento, en otros se encuentra dentro de un marco de competencia con elementos deportivos (como en las batallas de gallos) y en otros funciona como una acción política, como en los casos que ya se mencionaron en el acápite anterior. Existen más escenarios posibles para esta práctica, lo cual hace que sea difícil de abordarla desde un solo enfoque teórico, por lo cual, desde un inicio propongo analizarlo desde dos perspectivas, la artística y la política

Ahora bien, la teoría será útil para entender el rap, pero también pretendo ahondar en los procesos creativos que generan estos productos y experiencias artísticas. En este sentido, en la investigación desde la práctica que propongo se utilizaron elementos de creación provenientes de artes escénicas distintas al rap. Al hacer uso de herramientas escénicas y performáticas; como se verá más adelante, será necesario indagar en las formas como se crea

artísticamente el rap en esta investigación. Para esto examinaremos las características de los dispositivos escénicos y cómo se ubican dentro del marco de esta investigación.

Ya se ha escrito mucho sobre la historia del rap y la cultura hip hop, algo que ha llevado a profesionales principalmente a estudiar su aspecto musical y literario; al tratar con ritmo y poesía, y su aspecto antropológico, al ser un movimiento social al mismo tiempo. A pesar de esto, ha habido pocos esfuerzos académicos para analizar esta práctica como una actividad flexible que se adapta a diversos escenarios y situaciones que a su vez comprende un proceso creativo complejo y tiene diversas búsquedas artísticas y sociales. Para esto, uno de los mayores aportes de esta investigación es analizar el rap desde la performance, un concepto que atravesará todo el texto académico. En este capítulo profundizaré en las definiciones de performance, rap como performance y dispositivo escénico, ya que con estos elementos analizaré la propuesta creativa.

### **2.2.1. Performance**

Por un lado, la performance es un concepto que nos ayuda a estudiar diversas prácticas dentro de un espectro que va desde lo cotidiano hasta lo ritual, sean estas consideradas artes o no. Sin embargo, definir la performance es una tarea complicada debido a las diversas problemáticas que esta trae. Por un lado, se trata de un término utilizado en distintos ámbitos; académicos o no, como en el arte, la tecnología, los negocios, entre otros (Schechner, 2002. p31). La multiplicidad de usos del término nos puede conducir a la ambigüedad, pero justamente, entender su uso en diversos ámbitos y contextos también es útil para explicar la amplitud y el alcance de esta.

Pero, ¿qué es exactamente la performance? Según Taylor, son “acciones reiteradas” que “operan como actos vitales de transmisión de saber social, memoria y un sentido de identidad” (2015, p.34). En primera instancia, esta definición nos indica que la performance puede ser cualquier acción y puede ser realizada por cualquier persona, pero esta tiene una intención y a su vez está cargada con información. Es importante resaltar el hecho de que la

performance transmite algo, pues eso implica la participación de más de una persona, las relaciones entre estas y la noción de que existe un conocimiento de por medio. En esencia, según Schechner, las performances son conductas restauradas (2002. p.28), es decir, actos que se han practicado anteriormente. El aporte de Schechner amplía aún más el término, pues él sostiene que incluso los actos más cotidianos, como cocinar, comer o vestirse son comportamientos practicados que constantemente son reiterados en nuestro día a día. Asimismo, las performances son actos situados, es decir, ocurren en determinados momentos y lugares, lo cual los hace efímeros. Ambos autores discuten las diversas problemáticas que se generan al hablar de performance y algunas de ellas son muy importantes para el desarrollo de esta investigación, por lo que profundizaré en ellas más adelante.

Primeramente, explicaré el concepto de performance según Schechner en *Performance Studies. An introduction*. Aquí, el autor muestra cuatro principios (2002, p.58) que nos ayudan a entender la performance y su relación con la actividad humana. Se plantea que el “ser” de las personas determinan su existencia, es decir, el “ser” es lo que hace que el humano sea real. El humano también puede “hacer” cosas, o sea realizar actividades de todo tipo y en esta categoría podemos ubicar las performances cotidianas. Luego, las personas también pueden “mostrar el hacer”, en otras palabras, hacer algo y mostrarlo mientras se es consciente de que está siendo mostrado. En esta categoría entran las representaciones teatrales y las performances artísticas, por ejemplo. Por último, también se puede “explicar cómo se muestra el hacer”, lo cual no es una performance, sino el ejercicio de explicarla (2002, p.58). Estos conceptos, como los presenta el autor, nos indican que la performance puede ser entendida de dos maneras: actos que no son mostrados conscientemente y actos que sí. Schechner añade que incluso la última categoría “explicar el mostrar hacer” puede ser realizada de manera performática, como lo hacía Brecht cuando analizaba sus obras desde la representación.

Asimismo, cabe resaltar que dichos actos han sido ensayados y reiterados, en algunos casos constantemente, como asistir a clases en el colegio, cantar en las fiestas de cumpleaños o saludar a los parientes. En el caso de las prácticas artísticas se halla el “mostrar el hacer”, ya que el ensayo y la construcción del acto conlleva una serie de características del espacio, el público, las convenciones sociales y otras categorías que influyen y determinan su naturaleza. Según Taylor, estas prácticas son analizadas por separado en los estudios artísticos ya que la práctica misma es el objeto de estudio. Pero analizar el arte desde la performance puede ser complejo en el medio universitario y académico, por lo que, a continuación, presento algunas discusiones en torno al lugar de los estudios de performance.

Una de las reflexiones más relevantes sobre la performance gira en torno a cómo se entiende este concepto en el mundo académico, es decir, ¿por qué se debe estudiar la performance? Y ¿Cómo se puede estudiar? Ambas preguntas son muy necesarias para comprender el concepto y luego aplicarlo en el marco de la investigación. Dicha problemática se basa en el hecho de que las performances son situacionales y a simple vista podrían no encajar dentro de los parámetros de investigación académica. Para abordar este tema, primeramente, quiero introducir las ideas de Taylor acerca del archivo y el repertorio, pues son dos conceptos que apoyan la teoría de la performance y posteriormente, daré respuesta a las dos preguntas planteadas.

Para comenzar, Taylor señala que el archivo se refiere a todo documento u objeto que brinde información sobre personas, momentos de la historia, los objetos mismos, entre otros. Este concepto se asimila a la evidencia o las pruebas que se utilizan en las investigaciones científicas positivistas, las cuales suelen ser objetos tangibles o documentos escritos. Por otro lado, el repertorio es un término que hace referencia a todas las acciones que no se pueden albergar en el archivo, es decir, danzas, protestas, historias de transmisión oral y demás (2012, p.34) Dicho esto, la autora percibe que en los escritos académicos se ha recurrido

principalmente al archivo y se ha dejado de lado el repertorio. En este sentido, la propuesta de la autora señala la división que ha habido históricamente entre lo que consideramos conocimiento y lo que no (Taylor, 2010, pp.51 - 55) y cómo desde los estudios de performance, se puede indagar en el repertorio, algo que anteriormente no tenía peso en los estudios académicos. De hecho, Taylor también menciona que la danza, el teatro, y otras disciplinas artísticas han encontrado en la performance una manera de estudiar y analizar sus prácticas y esta investigación también es prueba de ello.

En el caso del hip hop por ejemplo, las disciplinas que construyen esta cultura son prácticas artísticas que a su vez son performances. El rap, el breakdance y el graffiti son actos que no pertenecen al archivo y sin embargo, transmiten saber social y político además de ser arte, ya que son prácticas corporizadas y estéticas que pertenecen al repertorio. Entonces, para responder a la primera pregunta, la necesidad de estudiar la performance radica; por un lado, en que los actos del repertorio pueden ser necesarios y significativos para un grupo de personas, como en el caso de los rituales. Por otro lado, nos pueden ayudar a analizar prácticas artísticas que difícilmente podrían entenderse solo con el archivo; como por ejemplo la danza, el teatro y en el caso de esta investigación el rap. Por otra parte, examinar la performance es necesario para comprender movimientos políticos y acciones que generaron cambios históricos.

Dos ejemplos de este último punto son la performance *Lava la bandera* en el Perú hacia el año 2000 y la marcha de los cuatro suyos en el mismo contexto. Aquí, la primera es una performance artística en sí misma mientras que la segunda es una protesta que puede ser vista como performance. Esta distinción nos lleva a tratar la segunda pregunta: ¿Cómo estudiar la performance? Primeramente, es necesario separar estas dos perspectivas: lo que es performance y lo que se puede estudiar como performance. Para Schechner, la diferencia se establece en la cultura y el contexto (2002, pp.74-76). Es decir, dependiendo de dónde se

ubique un acto, y quiénes sean las personas que lo realicen y lo reciban, esta será una performance o no. Volviendo a *Lava la bandera*, si la acción se hubiese hecho en la lavandería de una casa, solo sería percibido como un acto cotidiano, sin embargo, al hacerse frente al palacio de gobierno se percibe como una performance artística. De todos modos, ambas acciones pueden ser examinadas como performance, pues el *cómo*, indica que se está observando desde la perspectiva de la performance, mientras que la cuestión si *es* o no performance variará según quién lo mire y cuándo lo haga.

Si hablamos del Hip hop nuevamente, entre sus prácticas, quizás el graffiti es la que más opiniones diversas generan en torno a si es o no una performance, ya que en algunos contextos es visto como una forma de vandalismo cuando modifica o incluso invade la propiedad privada y del Estado. Tanto el graffiti como el rap son prácticas que se perciben como performances artísticas en ámbitos específicos, pues no todos las consideran como tal. Para un artista de hip hop, de cualquiera de las ramas, el graffiti es una práctica artística ya que pertenece a una de las disciplinas de su cultura. Sin embargo, alguien que no pertenece a esta comunidad puede observar dichas prácticas como performances. Entonces ¿Cualquier acto puede ser visto como performance? Para Schechner sí, pero él mismo advierte que el concepto pueda caer en generalizaciones, por lo que propone hacer uso del término para referirse a cada práctica como un suceso único y del cual se pueda analizar aquello que lo hace diferente, ya sea por sus particularidades artísticas, por las convenciones que se construyan, entre otras categorías.

En este texto propongo utilizar el concepto de performance de ambas maneras. El rap es una performance desde mi perspectiva como artista investigador, pues, por un lado es acto artístico practicado por personas que son conscientes de que lo están mostrando, como diría Schechner es un “mostrar hacer”. Por otro lado, el rap es performance porque es una práctica corporizada que contiene elementos estéticos. Asimismo, el rap también se observa como

performance en este texto, ya que se están analizando sus características y singularidades que la hacen diferente al resto en el contexto de las protestas del 2020. Con esto quiero decir que el rap como performance permite ser analizado como una práctica artística y a la vez como un acto vinculado a otras prácticas culturales en un contexto específico.

### ***2.2.2. El rap como performance***

Si he definido qué es la performance y cómo encaja el rap en este amplio concepto, ahora es necesario analizar qué lo caracteriza y qué clase de prácticas son el objeto de estudio de esta investigación. En la primera parte de esta explicación buscaré profundizar en los detalles del rap como práctica artística y performance, para lo cual observaré el estudio de Lorna Ramírez acerca de las performances raperas en Bogotá. Y posteriormente profundizaré en el carácter político de estas propuestas y otras en nuestro país.

El trabajo de Ramírez se basó en la observación y análisis de las propuestas de tres cantantes raperas en Bogotá y buscó articular sus prácticas con las teorías de performance y lenguaje de Austin, Carlson y otros autores enfocados en los actos del habla (2011, pp.226-240). El primer aporte de dicho artículo es concebir el rap como un acto performático que consta de tres dimensiones: la performance vocal y verbal, la performance artística y la performance lingüística (p.229). En este punto hay que resaltar una idea clave; la autora está analizando el rap como una performance, de allí que utilice la palabra performático como un adjetivo. Siguiendo con la propuesta de Ramírez, ahondaré en las categorías que ella utiliza; la primera: la performance vocal y verbal se refiere a que las raperas practican su habilidad para enunciar palabras y construir frases de manera improvisada o no (2011, p.229). La performance artística, por otro lado, atraviesa la práctica del rap, ya que involucra escenarios para su representación y estos influyen en la manera en cómo se representa. Finalmente, la performance lingüística es una de las categorías del rap puesto que las palabras no son meros enunciados, sino que son acciones al mismo tiempo. A continuación, analizaré la propuesta

teórica de Ramírez y cómo esta dialoga con la definición de performance que se ha desarrollado hace un momento.

En el texto, la autora se apoya en teorías del lenguaje; sin embargo, la presente investigación propone analizar la performance desde un enfoque artístico y escénico, por lo que pondré en diálogo lo escrito por Ramírez con la teoría de performance ya revisada. En el estudio hecho en Bogotá se indaga en las propuestas de Austin y Carlson, dos teóricos de la filosofía del lenguaje. En ellas se puede observar la relación entre los enunciados y las acciones. Para estos autores, el habla no está separada de los actos, como en el caso de los matrimonios, en los que se dice “sí, acepto” y no es solo un enunciado, sino también la acción de casarse con alguien. Desde el punto de vista de Schechner, este ejemplo y su sustento teórico es revisado y resalta que la visión de Austin no toma en cuenta las prácticas artísticas y el acto de representar como un acto del habla (2002, p.205-209). Con esto quiere decir que la teoría del lenguaje que se propone aquí no considera el habla en el marco artístico (en el teatro principalmente) como un acto, si no que, en el contexto de la representación, estos se vuelven simples enunciados. A pesar de esto, la investigadora se apoya en la teoría de Austin, ya que el rap, es percibido como una práctica que involucra el lenguaje. No es de mi interés como investigador artístico, profundizar en las teorías del lenguaje, pero sí quisiera rescatar este punto de encuentro pues la visión de performance de Ramírez se acerca mucho a la de Schechner y Taylor.

Lo primero que sería importante mencionar acerca de este estudio es la precisión de sus definiciones acerca del rap. La autora observa el rap como una “práctica musical, social y cultural” (Ramírez, 2011, p.226). Para observar y entenderla como tal, se apoya en una serie de autores y; en suma, destaca lo siguiente: el rap se conforma por dos elementos: la voz, que crea melodías y ritmos con palabras; y la pista de audio, que suele marcar un ritmo sincopado a partir de samples, (2011, p.226). La voz proviene de una persona denominada MC (master

of ceremonies o maestro de ceremonias) haciendo referencia a los animadores de fiestas y conciertos durante los primeros años desde la creación del hip hop en Harlem. Aquí, lo que se percibe como una práctica musical con elementos del habla y lenguaje se puede entender como un acto del “mostrar el hacer” propuesto por Schechner, en el sentido que busca dar cuenta de una identidad y se cuenta una historia (2002, p.59).

Lo segundo para resaltar de este estudio es que, al analizar las prácticas situadas de las raperas bogotanas se utilizan herramientas de recojo de información como videos, entrevistas y observación participante. Dichas herramientas permiten registrar conductas, conversaciones, interacciones y sobre todo el rap como performance, o como repertorio según la teoría de Taylor. Asimismo, por medio de estas herramientas, Ramírez consiguió información muy valiosa para analizar el rap, como la influencia del escenario en la representación. Aquí se cuenta la experiencia de dos de las MCs, que asistieron a un evento realizado en una universidad como manifestación contra los asesinatos de 6 jóvenes en la localidad. En este caso, el contexto de la presentación no era un concierto ni estaba destinado a ser un evento musical, sino, era un encuentro con fines académicos y políticos.

Ramírez señala que los “lugares y condiciones de enunciación” (p.233) cambian los códigos de las MCs al momento de rapear y esto es algo que examinaré con detenimiento. En este punto, la autora indica cómo el contexto en el que se hace rap cambia la manera en cómo se hace el mismo, algo que para Taylor podría considerarse como los escenarios de la performance (2015, pp.66-73). Para ella, hablar de una escena o escenario no solo significa referirse al lugar físico, también se refiere a un “ambiente altamente codificado” (p.68). En el caso del estudio en Bogotá, el escenario de las MCs estaba conformado por el lugar y por la práctica social que la contenía; es decir, el lugar era el patio de una universidad y la práctica social era la manifestación contra los sucesos de violencia.

Esta relación entre el arte y el espacio en el hip hop es muy importante para esta investigación, ya que se trata de diversas prácticas artísticas que constantemente toman el espacio público y se realizan en lugares cotidianos como las plazas y los parques, a diferencia de otras artes que realizan en espacios más formales como teatros, salas de presentaciones y otros tipos de escenarios. El rap es particularmente de mi interés, pues transforma un acto cotidiano, como lo es el acto del habla, en una práctica artística utilizando espacios no convencionales para el arte, como la calle. Una de las razones por las cuales el rap nació como un arte que toma los espacios públicos y hasta la fecha lo sigue haciendo, es un mecanismo de participación ciudadana o como diría Taylor, una “performance de protesta” (Diéguez, 2007, p.122). En esta investigación, analizo el rap como una performance artística, pero también como una acción política, ya que, no se puede desvincular de un lugar ni de las identidades de las personas que las performan. De esta manera, propongo analizar la dimensión política del rap en la siguiente sección, apoyándome en la teoría de la performance.

### **2.2.3. La acción política**

Si regresamos al ejemplo de la performance *Lava la bandera*, se mencionó que el contexto era determinante, ya que una acción cotidiana se trasladó a un escenario como la plaza y esta decisión contiene un aspecto político importante. En esta acción, los códigos y las prácticas sociales de alrededor indican que la plaza no es un lugar en el que se pueda lavar una bandera o lavar cualquier otra cosa y justamente es este escenario lo que permite que la performance tenga impacto y se conciba como un acto artístico. En otros términos, esta performance parte de un proceso de reconfiguración del espacio y eso es lo que la convierte en una acción artística y política al mismo tiempo. *Lava la bandera* es una performance de protesta (como diría Taylor) y al igual que esta, se han realizado muchas otras acciones durante protestas por parte de la ciudadanía peruana que encajan en esta categoría, entre ellas, las manifestaciones mencionadas anteriormente (ver sección 1.2.).

A este tipo de acciones, Ileana Diéguez las llama “teatralidades de lo real” (2007, p.122), ya que, frente a un contexto sociopolítico inestable y/o autoritario, la sociedad civil responde de diversas maneras, como con la realización de una protesta. Este es un evento comunitario que reúne muchas personas con un objetivo común y que se traduce en una o varias marchas en calles principales de la ciudad acompañadas de arengas y carteles. Sin embargo, no hay una sola manera de manifestarse en el contexto de una protesta, y es aquí donde pueden aparecer las acciones simbólicas que menciono.

Tanto Taylor como Diéguez hacen referencia a los movimientos argentinos post dictadura en los que se hicieron performances de protesta y a continuación elaboraré una comparación entre esos ejemplos y la realidad peruana para poder ubicar el hip hop como un fenómeno cultural que alberga performances artísticas y acciones política, entre ellas, el foco de esta investigación: el rap. Para empezar, el análisis de las autoras que quiero destacar es acerca de Las Madres de la Plaza de Mayo, acción que se ha realizado muchas veces en la plaza del mismo nombre en Buenos Aires y que en la actualidad se sigue haciendo. Las participantes eran las madres de personas desaparecidas, luego de ser secuestradas por las Fuerzas Armadas durante la dictadura militar. En esta acción, las madres caminan lentamente alrededor de la plaza vistiendo pañuelos blancos y con carteles exigiendo justicia por sus hijos y familiares. El análisis que realiza Diéguez desde la teoría de la performance y la liminalidad y resalta lo siguiente: “...los recursos implementados en sus denuncias desautomatizaron las formas tradicionales de protesta y aportaron a la génesis de un “extrañamiento” que poetizó el discurso político, estetizando el gesto político” (Diéguez, 2007, p.123). De manera similar a la performance *Lava la bandera*, las madres de la Plaza de Mayo toman el espacio público y modifican estéticamente una acción cotidiana para convertirla en una acción política.

En Argentina y en Perú, el abuso de las autoridades provocó una respuesta de la población a manera de protesta. En las protestas contra la dictadura argentina hubo acciones políticas y acciones artísticas que según la teoría de la performance son denominadas performances de protesta. En el caso peruano ambos tipos de acciones se dieron, como por ejemplo los cacerolazos, en los que también hay un proceso de estetización de lo cotidiano y que además es una acción que también se ha realizado en otros países alrededor del mundo . Aquí, propongo situar algunas manifestaciones de rap como parte de estas performances de protesta, como los eventos de hip hop solidario organizados por el colectivo Saturnino Huilca, en los que varias raperas y raperos se reunieron en la plaza San Martín y otras localidades para denunciar los abusos de las autoridades. Estos eventos conciben el arte como un lugar de resistencia ante la situación política y social.

Mi investigación busca indagar en el proceso creativo de los raperos que conciben el rap como lo describo en este capítulo, aunque no necesariamente con las mismas palabras que yo. Cada rapera y raperos tiene un camino creativo propio, sin embargo, la propuesta artística que propongo busca generar composiciones de rap como acción política, para recordar acerca de los sucesos de noviembre del 2020. Como diría Diéguez, en este contexto, el arte permite generar una acción que “hace visible las heridas sociales” (2007, p.106)

### **2.3. Diseño y realización del laboratorio**

Para entender el proceso que llevé a cabo para el laboratorio de creación y las decisiones que tomé en ese momento es necesario mencionar el contexto en el cual surgió mi investigación: la pandemia en el 2021 y el confinamiento. Mi investigación se centró en un proceso creativo colaborativo con raperos externos a mi ámbito universitario, pero las políticas gubernamentales y académicas restringieron cualquier contacto presencial con otros individuos. Esto dificultó mi capacidad para sumergirme en el mundo del rap al no poder

acercarme a los lugares donde se practica el rap, incluyendo los lugares y grupos que ya había visitado el año anterior y que detallo en el capítulo 1.4.

La prohibición de la interacción en persona no solo dificultó la observación directa de los artistas, sino que también limitó la posibilidad de establecer unas conexiones más fuertes con ellos, y por este motivo no pude convocar a más raperos para el laboratorio. Aunque los medios digitales ofrecieron una alternativa, no se pudo obtener mayor información acerca de códigos específicos del rap como performance.

Sin embargo, ante la falta de presencialidad, se destacó el valor de la palabra. Reconocí que la voz y la palabra son elementos performativos tan cruciales como la corporalidad, el gesto y la escenografía. En mi proceso creativo, exploré nuevas formas de comunicación y expresión, respetando los medios y las formas que utilizan los raperos para crear. A través de la correspondencia en WhatsApp, encontramos un espacio donde las palabras se convirtieron en actos performativos, tejiendo una red de significados y emociones que trascendía la pantalla.

A pesar de los desafíos, este obstáculo también ofreció una oportunidad única para explorar las dimensiones menos tangibles del arte escénico. La distancia física me llevó a sumergirme en el poder de la palabra hablada y escrita, descubriendo su capacidad para evocar imágenes, emociones y realidades alternativas. Asimismo, aunque la pandemia impuso barreras significativas a mi investigación, también me permitió redescubrir el valor del rap en tiempos difíciles.

Esta tesis es una investigación desde la práctica en la que trabajé como director de un laboratorio que consistió en la creación de dispositivos escénicos para la creación de rap. Por un lado, la metodología que se ha llevado a cabo en esta investigación es el resultado de una reflexión constante sobre mi lugar en la investigación. En la primera parte de esta sección examinaré las ideas, pensamientos y sensaciones que formaron y le dieron un norte a este

proyecto. Por otro lado, en este texto busco plasmar dos momentos de la investigación. El primero trata de indagar en la escena del rap en Lima, para lo cual recurrí al uso de herramientas de recojo de información específicas para analizar el movimiento de rap en Lima, sus participantes, sus motivaciones, entre otras características. Y en el segundo momento se busca la creación de un dispositivo escénico, lo cual parte de un laboratorio con Haze, un actor y rapero limeño.

Asimismo, este es un proyecto artístico que propone un proceso creativo y que dará cuenta de su proceso y resultados en el capítulo 4. En este sentido, la investigación presenta una discusión en torno al rap como performance y como acción política, para lo cual se ha revisado y analizado la bibliografía más conveniente en el tema y es la misma que ha sido presentada en el subcapítulo anterior a este. Posteriormente a este análisis, se realizó el proceso creativo en el que utilicé herramientas específicas para recoger la información de la práctica artística. En la tercera parte de esta sección presentaré las maneras como este proceso fue registrado y sistematizado.

### ***2.3.1 Primeras aproximaciones***

Antes de elaborar el primer dispositivo realicé un prototipo, es decir, un dispositivo que serviría de modelo para el resto de dispositivos. A manera de juego, de la mano con Luciana Calderón, una bailarina limeña egresada de la PUCP, hicimos un collage con revistas que teníamos a la mano. Le pedí que, al igual que yo, escogiera 3 imágenes que se relacionen con ella y tres imágenes que se relacionen con el Perú. Después de elegir las, las recortamos como mejor pudimos y cada uno se la mostró al otro. En este compartir de imágenes conversamos sobre por qué las habíamos elegido y qué significaban para nosotros. Posteriormente hicimos un collage con dichas imágenes y nos lo mostramos.

En este prototipo busqué hacer ejercicios simples como ver revistas, elegir fotos, recortar y pegar. Por un lado, mi objetivo era probar cómo la participante tomaba las indicaciones y verificar si las acciones eran tan sencillas como me las imaginaba. Por otro

lado, como guía, mi búsqueda consistió en ver la mejor manera de orientar a la participante y tomar consciencia sobre cómo me desenvuelvo este papel. Asimismo, con esta experiencia se estableció una estructura y orden tentativos para el dispositivo (ver tabla 1).

**Tabla 1**

*Estructura general del dispositivo escénico*

1. Presentación	2. Ejercicios detonadores	3. Composición	4. Muestra
-----------------	---------------------------	----------------	------------

En la primera parte hubo una introducción en la que los participantes se presentaron, con la finalidad de entrar en confianza y poder compartir posteriormente el trabajo realizado. En la segunda parte se realizaron los ejercicios detonadores, es decir, actividades que despertaron ideas y acciones en los participantes y que generaron recursos para la creación. En la tercera se realizó una composición, en la que los participantes aplicaron lo trabajado en la parte anterior para hacer una creación artística, en este caso un collage. Por último, se hizo una muestra de la creación para culminar el proceso.

Gracias a esta experiencia también pude identificar dos dimensiones que caracterizan el proyecto: la estructura del dispositivo escénico y la búsqueda artística. La primera ya estaba tomando forma y la segunda solo tenía dos puntos de partida: el yo y el Perú. Las imágenes del collage no fueron elegidas gratuitamente, sino que el proceso de selección estuvo guiado por las preguntas ¿Cómo se relaciona esto conmigo? Y ¿Cómo se relaciona con el Perú? Ambas preguntas se convirtieron en anclas para el proyecto porque dentro de mi búsqueda artística intento construir algo que hable de ambos conceptos. Sin embargo, en ese momento no era consciente de cómo es que estos intervendrían en el dispositivo escénico. Fue entonces cuando probé otra manera de crear arte que se acerca más al rap: la composición musical.

Días antes de diseñar el primer dispositivo escénico experimenté con el sonido y con el sampling, una técnica muy utilizada en la música hip hop en la que se recortan fragmentos de canciones, videos o audios para crear pistas musicales. Utilicé un software de edición de sonido (DAW) para hacer dicha edición y comencé a recortar pedazos de la canción Thanatos - If I can't be yours de la banda británico-japonesa Loren & Mash. A estos recortes les agregué una línea de bajo y un ritmo de batería electrónica al estilo boombap. El resultado de esto fue una composición musical de 3 minutos que más adelante utilizaría en el último de los dispositivos. Nuevamente, en este proceso elegí una canción luego de escuchar la música que tengo guardada y preguntarme ¿Cómo se relaciona esto conmigo? Para esta creación elegí esta pieza porque me recuerda a una serie que me gusta mucho y que me hizo reflexionar acerca de mis sentimientos y mi manera de ser.

Por tanto, en mi búsqueda artística ya se habían forjado los conceptos con los que quería trabajar y un primer acercamiento a cómo es que estos intervendrían en la creación artística. Este acercamiento al cómo funcionaría el dispositivo escénico consiste en el uso de fragmentos de la memoria para la creación. En el caso del collage se utilizaron recortes de imágenes a las que se les atribuyó un significado personal y a partir de la acción de ensamblar estos fragmentos se construyó una pieza visual. De manera similar, cuando compuse la pieza musical por medio del sampling, utilicé una canción que para mí tiene un significado especial, la recorté y utilicé esos fragmentos para crear una pieza musical nueva.

En resumen, en este primer momento identifiqué las dos dimensiones que abarcan el proyecto: la estructura del dispositivo y la búsqueda artística. La primera se dirige a cómo hacer funcionar el dispositivo y qué herramientas y actividades se realizarían. La segunda consiste en los conceptos que conducen la creación artística. Gracias a dos procesos exploratorios se dispararon preguntas, direcciones y posibilidades para probar el dispositivo en relación al uso de fragmentos y memoria. Asimismo, en las exploraciones se produjo una

indagación del yo y otra del Perú. Lo que faltaba era implementar el rap en la creación y para eso diseñé el primer dispositivo escénico.

### **2.3.2. Herramientas para el recojo de información**

Las tres herramientas que se utilizaron para recoger información fueron: la revisión de fuentes audiovisuales, la entrevista y la observación participante. El recojo de información se realizó durante un lapso de dos años, siendo la entrevista la primera de ellas. La razón de esto es que este proyecto se fue gestando en el marco de los cursos Métodos para la Investigación en Artes Escénicas, Seminario de Investigación de Artes Escénicas y Proyecto final I y II. Dicho esto, las preguntas de investigación fueron cambiando por lo que no hubo una planificación exacta de cómo se iba dar el proceso creativo.

Con respecto a las fuentes audiovisuales, existen dos documentales sobre los cuales me basé para la investigación. El primero de ellos es el documental Vida hip hop, Historia Callejera<sup>13</sup>. Recopilé los datos brindados sobre los hechos de la historia del hip hop en el Perú y examiné los hitos más importantes con el objetivo de crear una secuencia y distinguir los momentos de cambio. De igual manera, consulté el documental *Noviembre 2020* (Espinoza, M et al., 2021), para entender la línea del tiempo en la que se dieron los hechos de las protestas del 2020 en Lima.

Las entrevistas fueron las primeras conversaciones que tuve con personas dentro de la movida del rap y del freestyle aun cuando no sabía mucho al respecto. Busqué entrevistar a personas que tuvieran distintos perfiles, por lo que entrevisté a dos organizadores de eventos de freestyle de colectivos diferentes y a dos freestylers, de los cuales uno era músico de rap también. Las preguntas que realicé se enfocaron en averiguar la historia del movimiento, el rol que desempeñó cada uno y sus apreciaciones acerca de lo que es el rap y lo que significa

---

<sup>13</sup> Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=WpbDRH2scKg&t=1447s>

hacer rap. Al finalizar cada entrevista transcribí las grabaciones y tomé algunas participaciones para hablar del movimiento.

La observación participante se dio en cinco ocasiones, en las cuales asistí a eventos diversos relacionados al rap y fue de manera activa, es decir, intervine en las dinámicas de los eventos de alguna u otra manera. El primero de estos fue un colectivo de rap en Campo de Marte en el que observé las batallas de un campeonato inter-colectivos contra uno proveniente de Trujillo. El segundo fue en un evento organizado por el colectivo Saturnino Huilca en la Plaza San Martín, en julio del 2021, aquí hubo presentaciones de raperos, músicos, poetas e improvisadores. El tercero y el cuarto fueron dos conciertos de rap en setiembre y octubre del 2021, donde asistí a un evento autogestionado por raperos en el Callao. Por último, también asistí a un segundo evento del colectivo Saturnino Huilca llamado Hip hop Solidario, cerca al parque Raimondi en San Juan de Lurigancho.

En estas visitas participé como audiencia y de esta manera conocí a mayor profundidad cómo eran los lugares, las estructuras de estas presentaciones, el perfil de los participantes y el tipo de interacciones que existen en estos ámbitos. Los eventos de rap suelen tomar espacios públicos, aunque no todo el tiempo, pero siempre cuentan con un DJ, uno o más raperos, uno o más encargados de producción y un público. En más de una ocasión se presentan otros artistas como bailarines y grafiteros, además de otras actividades no artísticas como las ferias y los negocios independientes. Una de las características más relevantes de estos eventos es la participación del público y las dinámicas entre ellos y los artistas. A diferencia de otros espacios artísticos, aquí es más común que el espectador tome el rol de artista o raperos y en parte esto se debe a dinámicas como el micro libre, en la cual cualquier persona puede rápidamente coordinar con la producción y presentar su canción de rap frente al resto del público. Otra de estas dinámicas es la llamada y respuesta que se hace constantemente durante todo el evento. Similar a los conciertos de música en general, los

artistas suelen animar al público con preguntas, frases, arengas, entre otras enunciados que generan interacción con el público. En el caso de los eventos de hip hop, estas dinámicas están más integradas en el hecho escénico y forman parte de su estética.

Además de las herramientas de recojo de información ya mencionadas, durante el diseño del dispositivo escénico se realizaron 5 sesiones de tipo laboratorio. Las primeras cuatro se hicieron conmigo y con Haze, un rapero que me acompañó durante todo el proceso, mientras que el quinto dispositivo se hizo con 5 raperos distintos. Los primeros cuatro dispositivos escénicos se realizaron de manera virtual en una llamada vía zoom con Haze, mientras que el último se realizó como un ejercicio de correspondencia, es decir, les envié un audio con instrucciones a los participantes y ellos me devolvieron un audio en el que realizaban el ejercicio presentado.

Para cada una de estas sesiones se realizaron dos documentos, uno de ellos es el esquema de trabajo en el que se colocaron los ejercicios, sus indicaciones y la duración. El otro era una ficha que llenaba al término de cada sesión en la que apuntaba lo que había podido observar y algunas reflexiones acerca de mi búsqueda artística y metodológica. Cada una de estas fichas se encuentra en los anexos de este documento y da cuenta del análisis del proceso creativo y de las reflexiones que se produjeron en cada sesión.

### Capítulo 3: El diseño y análisis del dispositivo escénico

El dispositivo escénico es una experiencia organizada y mediada por mí en la que se invita a un rapero para que participe. El objetivo es simple, seguir las instrucciones del guía (yo) y crear una composición corta que el participante pueda grabar y mostrar. El dispositivo, por lo tanto, es una herramienta artística para crear una experiencia creativa única para cada participante.

En esta investigación, el diseño de dicha herramienta pasó por un proceso de experimentación, es decir, un laboratorio en el que se probaron distintas maneras de crear la experiencia. En total se crearon 5 dispositivos durante el laboratorio y cada uno tuvo configuraciones diferentes en la que se experimentó con diversos ejercicios detonadores o incentivos, distintos modos de manifestar las instrucciones y varias maneras de intervenir como guía e involucrar al participante. Todas estas variables fueron cambiando según el resultado del dispositivo y las reflexiones alrededor de cada uno.

Para el diseño de cada dispositivo escénico se creó una ficha técnica previamente a su implementación (ver anexo 1) en la que se establecieron los ejercicios detonadores con unas instrucciones y una duración determinada. Asimismo, se colocaron las palabras clave que debía usar yo como guía para dirigir la experiencia y también los objetivos que buscaba cumplir. En este sentido todas las variables podían ser reemplazadas, es decir, los ejercicios podían cambiar tanto como los objetivos. Como todo proceso creativo, los referentes artísticos y las fuentes revisadas fueron de mucha ayuda, pero muchas de las decisiones que tomé se guiaron por mi intuición en base a lo que el rap y el arte me hace sentir. Este camino comenzó con más dudas que respuestas. Sin embargo, en la medida en que la acción se desarrollaba se fueron disipando las dudas, ya sea en el *cómo*, en el *qué* o incluso el *porqué* del proyecto.

### 3.1. Dispositivo 1. De lo aleatorio al significado

En esta experiencia se unió por primera vez al proyecto un compañero rapero de nombre Haze, que en adelante me acompañaría a lo largo de todo el laboratorio, probando los dispositivos que le ofrecía. Desde este momento, el objetivo de este y el resto de dispositivos sería hacer una composición de rap de 16 versos. En esta experiencia, tanto Haze como yo realizamos el ejercicio y fuimos participantes activos. En esta oportunidad, por lo tanto, yo cumpliría un rol doble: el de guía y participante. El dispositivo tuvo dos grandes direcciones u objetivos: la indagación del yo y la indagación de la relación del yo con el Perú, mientras que la exploración involucraba como concepto principal la asociación de imágenes.

En la experiencia anterior, el uso de imágenes aleatorias funcionó bastante bien, ya que la mera observación pudo despertar ideas, conceptos y memorias en nosotros, por lo que en este primer dispositivo se mantuvo el ejercicio de asociación de imágenes. Desde nuestras computadoras, entramos a dos cuentas Instagram en las que hay publicadas imágenes aleatorias y la consigna fue la misma: elegir algunas que se relacionen con uno mismo y otras con el Perú (ver imágenes en los anexos).<sup>14</sup>

Antes de esto había notado que un momento importante en el primer ejercicio fue cuando conversamos sobre estas imágenes y compartimos nuestras opiniones e ideas con respecto a ellas, por lo que decidí agregar ese momento al dispositivo bajo los nombres “Discusión/Reflexión”. Asimismo, al hacer la ficha técnica me di cuenta de que había un vacío entre la reflexión y la composición de los versos, así que también agregué dos momentos clave: la conceptualización y la práctica. En el primero de estos escribiríamos palabras, frases o ideas que el ejercicio inicial nos provocó y en el segundo, rapearíamos por cinco minutos en estilo libre para calentar la voz y mejorar la vocalización. Para terminar,

---

<sup>14</sup> Imágenes tomadas de: <https://www.instagram.com/subterraneansuspect/> y [https://www.instagram.com/meta\\_visions/](https://www.instagram.com/meta_visions/)

creamos una composición de 16 barras (o versos) en la que agregamos temas, frases o palabras que aparecieron en el ejercicio anterior.

**Tabla 2**

*Estructura del primer dispositivo escénico*

<b>Momentos</b>	<b>Actividades</b>
Presentación	Decir nuestros nombres y dar las instrucciones generales
Estímulos aleatorios	Escoger 3 imágenes que se relacionen conmigo
	Escoger 3 imágenes que se relacionen con el Perú
Discusión/ Reflexión	Mostrar las imágenes elegidas y decir por qué se eligieron
Conceptualización	Anotar en un papel palabras y frases que hayan resonado en el momento anterior
Práctica/ improvisación	Hacer un freestyle con el acompañamiento de un beat.
Composición	Escribir una letra de 16 versos
Muestra	Presentar la composición

La experiencia fue muy enriquecedora para la investigación y tanto Haze como yo nos sentimos cómodos al momento de hacer los ejercicios. Lo primero que llamó mi atención fueron los conceptos y temáticas que se podían relacionar con una imagen aleatoria. En la primera parte del ejercicio elegimos imágenes que se asociaban con gustos personales, recuerdos de la infancia y rasgos de nuestra personalidad. En la segunda, elegimos imágenes que se asociaban con la personalidad y conductas de los peruanos; ya sean buenas, como la resiliencia, el ingenio y la creatividad; o malas, como la dejadez y la farsa.

La dinámica se realizó sin mayores dificultades y pudimos conversar sobre las imágenes elegidas libremente. El momento de la conceptualización, en el que tomamos notas sobre el ejercicio, fue bastante útil para formular frases que luego integramos en nuestras composiciones. Para estas, recurrimos a las imágenes, a las frases y a lo conversado durante el ejercicio y esto se puede comprobar con la siguiente tabla que realicé en base a la composición de Haze:

**Tabla 3***Análisis de referencias del primer dispositivo escénico*

<b>Letra (Haze, 2021)</b>	<b>Referencias</b>
<i>Tengo 5g por la vacuna Me rastrean desde la luna Soy mi propio abismo Me rio de mí mismo</i>	Imagen de un sendero al lado de un abismo
<i>Como Kong juega la vida Defendiendo el área de Godzilla Taponazo desde arriba Da vuelta a la rila</i>	Imagen de Godzilla jugando baloncesto con King Kong
<i>Enloquece policía Gordo sin familia Se cree lo que escucha En su radio trucha</i>	Imagen de policía al lado de una estatua
<i>Apoyo para los natos Los que empollan sus secretos Sacan adelante a su gueto Su sangre huele a ingenio Un futuro lleno de retos de tropiezos tercios Amuleto p'al camino que construyo el ritmo</i>	Conversación acerca de la resiliencia de los peruanos

Nota. Esta tabla muestra la composición de Haze a partir del primer dispositivo escénico y la relación que establezco con el proceso de selección de imágenes

En cuanto a la estructura del dispositivo, concluí en que estaba bien y que por el momento no necesitaba ajustes, pero en cuanto a mi búsqueda artística había elementos que podían mejorar. Lo primero era generar que el participante haga una composición con temas de otra índole, como la política, la realidad peruana actual, la patria y el sentido de pertenencia, todas partes de la indagación del Perú. Y lo segundo era construir una narrativa del yo a partir de fragmentos de la experiencia. En esta primera composición no se observaron estas características y había que dirigir el dispositivo hacia ellas.

En la misma línea, mi objetivo creativo planteó una dicotomía que consiste en el yo y el Perú, pero luego de este primer dispositivo empecé a preguntarme cómo es que ambas dimensiones se pueden presentar como una sola. Hasta el momento tenía la idea de que existe la historia del Perú como nación y la historia de un solo individuo rapero sucediendo en

paralelo, pero ¿en qué momento se cruzan ambas historias? Desde ese momento decidí explorar la construcción de una narrativa que una los dos conceptos desde la creación.

### **3.2. Dispositivo 2. El hogar y el contexto**

El segundo dispositivo escénico también involucró a dos participantes: Haze y yo. Nuevamente yo cumpliría el rol de guía y de participante. Esta vez, las exploraciones se hicieron en base a la percepción del contexto. El objetivo de esta experiencia fue detonar ideas, sentimientos y acciones a partir de la percepción del espacio y tiempo. Para lograr esto los ejercicios buscaban que Haze y yo pensáramos en nuestro espacio más cercano y conforme iba avanzando el dispositivo abrir ese espacio hasta pensar en el contexto a nivel nacional. De este modo, comenzamos mostrándonos una foto de nuestra casa y explicando los elementos que se veían allí. Luego exploramos en los portales web de noticias y elegimos tres titulares que nos llamaron la atención. Después escogimos uno de estos, lo leímos y lo comentamos. Al igual que en el dispositivo anterior nos dedicamos cinco minutos para escribir ideas, palabras y frases y otros cinco para improvisar y calentar.



**Tabla 4**

## Estructura del segundo dispositivo escénico

<b>Momentos</b>	<b>Actividades</b>
Trabajo con la foto	Tomar una foto de tu casa
	Mostrarla y describir lo que hay en la foto
Trabajo con periódico	Elegir 3 titulares importantes
	Leer la noticia y explicarla/opinar al respecto
Conceptualización	Anotar en un papel palabras y frases que hayan resonado en el momento anterior
Práctica/ Improvisación	Hacer un freestyle con el acompañamiento de un beat.
Composición	Escribir una letra de 16 versos
	Mostrar la composición

En este dispositivo no hubo tanta fluidez como en el anterior por varias razones. La primera es que los ejercicios eran más pasivos y consistían en realizar acciones más serias y formales como describir una foto o leer una noticia. Durante los ejercicios no conversamos mucho, por lo que luego no teníamos tanto material para hacer la composición final. Esto generó que nos demoráramos más en escribir nuestras barras y en general la energía se sintió baja. Sin embargo, cuando mostramos nuestras composiciones nos activamos rápidamente y dialogamos más, compartimos ideas y generamos un entorno más dinámico.

Esta vez, Haze y yo recogimos o recordamos imágenes, frases y situaciones que observamos en las noticias para componer nuestras piezas y nuevamente eso se vio reflejado en las letras. Sin embargo, el resultado me llamó la atención porque esta vez parecía que había un yo detrás de las letras. Similarmente al yo en la poesía, se notaba que se había construido una persona detrás de cada una de nuestras composiciones. Asimismo, también resaltó el hecho de que no solo integráramos los que vimos en el ejercicio, sino que aparecieron más opiniones y emociones, como una crítica a los medios de comunicación al momento de llamar “veneno” a la información que se divulga en la prensa.



Finalmente, me quedé con dos interrogantes que me dirigirían hacia otras exploraciones. La primera es sobre mi rol como guía, ¿puedo dar las indicaciones para la creación sin tener que participar? Es decir, el dispositivo podría estar hecho para que solo un participante haga una composición y yo sea el guía. Y la segunda es sobre la indagación del yo y del Perú, ¿en dónde se encuentran los dos conceptos? En resumen, para el siguiente dispositivo participaría solo un rapero y el eje de la exploración sería el cuerpo.

### **3.3. Dispositivo 3. El cuerpo**

En el tercer dispositivo participamos Haze y yo. Esta vez, él fue el rapero creador y yo el guía. En cuanto a la estructura del dispositivo se modificó el orden de los momentos, primero se hizo el calentamiento por medio de una improvisación, luego los dos ejercicios detonadores y por último la composición. El primer ejercicio consistió en echarse en el piso y de a pocos ir despertando y moviendo ciertas partes del cuerpo. Luego, le indiqué que se levantara del piso y que tocara tres partes de su cuerpo: una que le guste, una que los identifique y una a la que no le preste mucha atención. El segundo ejercicio consistió en recrear el espacio de la plaza San Martín por medio de una inmersión sonora, es decir, coloqué un audio de la plaza y fui mencionando elementos y características de la plaza para que Haze deambule e interactúe con ellas. Esta vez, al término de los dos ejercicios le pedí al participante que escriba por tres minutos sin parar en una hoja de papel, esto de alguna manera reemplazó el momento de conceptualización, solo que de una manera más dinámica. Por último, Haze hizo una composición de 32 barras que mostró al final del dispositivo.

**Tabla 5***Estructura del tercer dispositivo escénico*

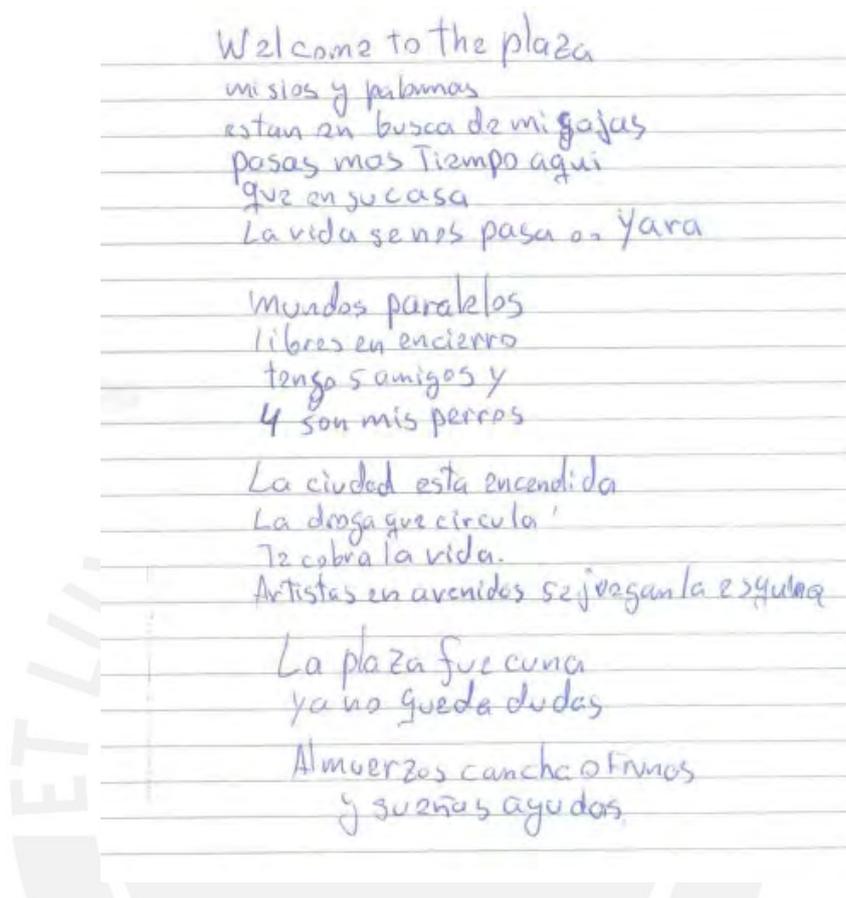
<b>Momentos</b>	<b>Actividades</b>
Calentamiento/ Freestyle	4 x 4 sobre una pista. Repetir ejercicio.
Reconocimiento	Activar el cuerpo y sus partes y levantarse del piso
	Tocar y mover partes del cuerpo que me identifican
	Anotar ideas, frases, palabras
Caminata	Caminar por el espacio, imaginando que estoy en la Plaza San Martín.
	Anotar ideas, frases, palabras.
Composición	Escribir 16 barras
	Mostrar la composición

Esta tercera experiencia con Haze fue muy provechosa pues probamos varios cambios en la estructura del dispositivo y él estuvo muy dispuesto a seguir las indicaciones. A diferencia de otros dispositivos, en este le especificué al participante que no tenía que mostrar todo lo que hacía ya que al involucrar el cuerpo quería que se sienta lo más cómodo posible. Esto también fue una oportunidad para explorar mi rol como guía ya que pude probar el dispositivo sin tener que participar activamente y sin mi presencia constante. Para cumplir este rol, el uso de la música y el sonido fue fundamental, ya que utilicé audios para todos los ejercicios y en todo el proceso hubo algo sonando, lo cual también sirvió para guiar a Haze y delimitar el tiempo de cada momento.

El cuerpo, por tanto, fue el punto de partida para la exploración y luego la creación, sin embargo, no apareció tanto en la composición de Haze. En esta influyó más el ejercicio de la de la plaza y eso se evidencia en la primera estrofa:

## Figura 2

*Manuscrito de Haze de la tercera sesión del laboratorio*



*"Welcome to the plaza*

*Misios y palomas están busca de migajas*

*Pasas más tiempo aquí que en tu casa*

*La vida se nos pasa...*

*Yara" (Haze, 2021)*

Aquí pude percibir una reconstrucción de la plaza como espacio a partir de imágenes, situaciones y memorias que el ejercicio suscitó en Haze. En este sentido, tanto él como participante y yo como guía contribuimos a esta construcción, puesto que yo le proporcioné un audio de la plaza mientras le narraba elementos y características de allí, mientras que él aportaba otros elementos y otras características a partir de su imaginación. Por ejemplo, durante el ejercicio, Haze hacía como que le daba de comer a las palomas y luego esa acción apareció en su canción.

Al término de este dispositivo quedé satisfecho con mi papel como guía, pues fui capaz de guiar la experiencia sin tener que participar de la composición y además Haze no tuvo muchas dudas al momento de hacer los ejercicios. En cuanto a la indagación del yo y del Perú, sentí que avanzamos a hacia la dirección correcta, ya que la composición estuvo llena imágenes de la plaza y de mensajes relacionados a la sociedad peruana actual. En algunos casos esto aparecía como en tono de protesta, pero en otros también se notaba que por parte de Haze había una voz crítica con lo que pasaba alrededor de este espacio que habíamos construido por medio de creación en el momento y la performance rapera

Cuando decidí hacer el ejercicio de la plaza, no pensé mucho en por qué lo había hecho, pero a partir de esta experiencia reflexioné sobre la importancia de este espacio para mí. Intuí que la elección de este lugar tenía una razón muy simple: el yo y el Perú se unían aquí. Esta experiencia, de la mano con Haze me hizo pensar en lo que para mí significaba construir una narrativa del yo y del Perú y me pregunté ¿Cómo intervengo yo como artista en este proyecto? Tenía ganas de poner de mi experiencia en el proceso creativo y eso fue lo que sucedió en el siguiente dispositivo.

#### **3.4. Dispositivo 4. Un día especial**

En este cuarto dispositivo escénico y el último como parte del proceso exploratorio, la experiencia giró en torno a un momento en particular: la marcha del 13 de noviembre del 2020 contra el golpe del congreso. El participante fue Haze y yo fui el guía de nuevo. La estructura volvió a ser la misma, primero realizamos un calentamiento por medio de la improvisación, luego realizamos dos ejercicios detonadores (ver tabla 6) y por último hicimos la composición de 16 barras o versos.

**Tabla 6***Estructura del cuarto dispositivo escénico*

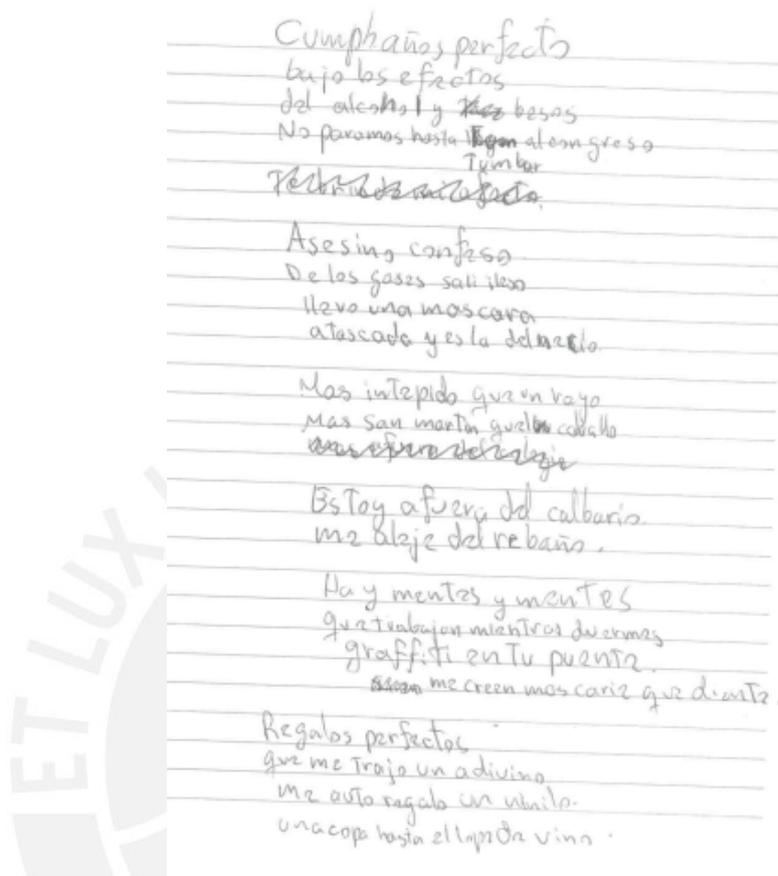
<b>Momentos</b>	<b>Actividades</b>
Calentamiento/ Freestyle	4 x 4 sobre una pista. Repetir ejercicio.
Día de mi cumpleaños	Conversar acerca de los cumpleaños
	Dibujar un mapa ideal
	Dibujar un regalo ideal
Día de la marcha	Contar historia
	Dibujar un mapa
	Dibujar un regalo
Composición	Escribir 16 barras
	Mostrar la composición

Este dispositivo estuvo fuertemente motivado por mi experiencia en dicha marcha, pues ese día también fue mi cumpleaños. Este hito importante en mi historia y la del Perú me pareció un punto de partida perfecto para el dispositivo y mi objetivo fue probar cómo podía influir mi experiencia en el proceso creativo de Haze. Los ejercicios tenían premisas similares, primero le pedí a Haze que dibujara un mapa o croquis de una fiesta de cumpleaños ideal para él; luego le pedí que dibujara un regalo ideal y que me mostrara una canción que le gustaría que suene en su fiesta. Al terminar esta dinámica le pedí que haga lo mismo, pero en relación a las marchas de noviembre del año pasado. Si bien él no fue el mismo 13 de noviembre, fue a una de las marchas que ocurrieron en ese mes y le pedí que dibujara un mapa de su recorrido y un regalo que le hubiera gustado que le hagan para ese día. Al terminar ambos ejercicios me mostró sus dibujos y me explicó lo que había en cada uno.

El resultado fue una composición en la que aparecieron varias imágenes que él mismo dibujó durante los ejercicios. Se podía observar algunas asociaciones entre imágenes de la marcha con su cumpleaños, aunque de manera abstracta.

### Figura 3

Manuscrito de Haze de la cuarta sesión de laboratorio



“Cumpleaños perfecto

Bajo los efectos

Del alcohol y sus besos

No paramos hasta tumbamos el congreso”

(Haze, 2021)

Luego de este dispositivo comprendí que mi experiencia con las marchas del 2020 era particular y única, por lo que difícilmente otra persona podía ser completamente empática conmigo y al mismo tiempo demostrarlo en una composición. Pero este fue un descubrimiento importante porque justamente cada experiencia y cada yo es único y particular, y el dispositivo podía ser capaz de generar en el participante una creación a partir de esto. Esto quiere decir que el dispositivo no necesitaba de mi experiencia para que otros participantes pudieran crear, pero si era posible generar las condiciones para que el rapero

pueda construir una narrativa a partir de su propia experiencia en relación a un acontecimiento en particular; en este caso las marchas.

El siguiente paso en relación a la estructura del dispositivo era diseñarlo de tal manera en que varias personas puedan pasar por este proceso creativo. Para ello decidí volver a la exploración sonora y producir un audio en el que pueda integrar todos los aciertos de los dispositivos pasados: una estructura simple, iniciar con un calentamiento, generar una experiencia inmersiva, anotar frases e ideas, entre otras características.

### **3.5. Dispositivo 5. Rimas antilacrimógenas**

El dispositivo número cinco fue el último que diseñé para el proyecto y el que luego compartí con otros raperos. Su funcionamiento fue distinto al del resto debido a que se trataba de un audio y no una experiencia mediada por mí en tiempo real. El audio tiene una duración de 10 minutos y su proceso fue el siguiente: primero envié el audio por WhatsApp a los participantes con un mensaje que menci las instrucciones generales. Luego, los participantes escucharon el audio y realizaron los ejercicios propuestos allí. Al final, los participantes realizaron una composición de 16 barras o más y procedieron a tomarle foto a la letra y a grabarse a sí mismos rapeando sus piezas. Ambos materiales me los enviaron a mí y yo los guardé para mi registro. En total recibí 5 respuestas de raperos de distintos lugares de Lima.

Para la realización del audio tuve la ayuda de mi compañero Tu2pa<sup>15</sup>, un músico y productor musical apasionado por el diseño sonoro que no solo aterrizó mis ideas al audio final, sino que produjo las bases musicales y mezcló el audio en alta calidad. Cuando recurrí a él le mostré la estructura del dispositivo escénico y algunas ideas que tenía en cuanto a la sonorización. Él me dio las herramientas para grabar mi voz en el audio y propuso una serie de motivos musicales, sonidos y transiciones para llevar a cabo la producción.

---

<sup>15</sup> Se pronuncia *Tutupá*

En la introducción se presentó el nombre del proyecto y grabé las instrucciones generales: estar solo o sola en tu cuarto, tener un bloc de notas y prestar mucha atención. En este momento, de fondo sonaba una de las pistas musicales que yo compuse y que Tu2pa produjo e hizo un arreglo. Al terminar, agregamos el sonido de una puerta que se cierra e introdujimos un sonido de pads con un tono etéreo e introspectivo. De esta manera se hizo la transición hacia el primer ejercicio, en el que le pedí al participante que escogiera varios elementos de su cuarto. Luego, pusimos otra base musical y pedí que improvise libremente por un minuto.

Al terminar la improvisación mencioné que estábamos en noviembre del 2020 en una de las marchas e hice una serie de preguntas para hacer memoria de esa experiencia. Acompañando a estas preguntas colocamos unos audios de las marchas que se iban superponiendo en conjunto con sonidos de mochilas, casacas y alarmas que Tu2pa y yo grabamos. Esto generó una avalancha de sonidos que de pronto paró y quedó en silencio y así se hizo la transición al segundo momento del ejercicio. En este colocamos un audio de la plaza y narre ciertas características que se podían ver alrededor, de manera similar al ejercicio del tercer dispositivo. La idea de este último ejercicio era hacer dos viajes: uno hacia el pasado a las marchas de noviembre y otro de regreso al presente, ya que había pasado un año exactamente desde ese acontecimiento.

Tomando en cuenta los hallazgos anteriores, quise utilizar un recurso que utilicé en todos los dispositivos y quizás el más importante para el rap: la música. Para esto creé tres pistas o *beats* de la mano con Tu2pa, uno para la introducción del audio, otro para calentar e improvisar y el último para practicar la composición final. Estas pistas tienen un tempo de 80 BPM (*beats per minute* o pulsos por minuto), que para una pista de hip hop es una velocidad promedio, es decir, no es ni muy lenta ni muy rápida. De esta manera el raperero que oyera el dispositivo estaría constantemente escuchando música y asimilando el ritmo. Por otro lado,

utilicé varios efectos de sonido para generar una atmósfera inmersiva para el oyente. Para esto grabé el sonido de una alarma, del abrir y cerrar de una mochila y del lápiz escribiendo sobre el papel. Estos sonidos también se complementaron con audios que tenía grabados de las marchas del 2020, para que el oyente se sumerja a la experiencia y tenga más recursos para la creación.

**Tabla 7**

*Estructura del dispositivo escénico: Rimas antilacrimógenas*

<b>Momentos</b>	<b>Actividades/ Descripción</b>
Introducción	Dar la bienvenida e instrucciones generales
Exploración del cuarto	Elige algo de tu habitación que sea blanco
	Elige algo de tu habitación que sea rojo
	Elige algo que te guste mucho
	Elige algo que te identifique
Práctica	Improvisación libre por un minuto
Viaje al pasado	Escuchar audios
	Responder a las preguntas
Regreso a la plaza	Escuchar relato
Composición	Escribir 16 barras
	Tomar foto a la composición
	Grabar audio de la composición
	Enviar material por WhatsApp

El nombre *Rimas antilacrimógenas* fue designado debido a que, al igual que las marchas, este proyecto busca participar de manera pacífica y artística en una actividad que protesta en contra de las decisiones de los congresistas golpistas y su efecto en nuestra sociedad. De manera directa se hace referencia al abuso de la policía, pero no quiere decir que se busque la confrontación ni el caos. De lo contrario, al darle voz a los artistas que nos manifestamos en esas fechas se busca construir una pieza artística que dialogue con la

sociedad y que, a través de narrativas se genere un compartir de ideas, sentimientos y opiniones entre los participantes y oyentes.

Los resultados de este dispositivo fueron variados. Cada rapero que participó integró de manera diferente el tema de las marchas en su composición. En algunos estaba más presente el mensaje político o la sociedad frente a la inestabilidad política. En otras resaltaban el abuso por parte de los policías y las autoridades y la camaradería entre los asistentes a las marchas. Estas construcciones de narrativas en torno al yo son únicas ya que cada experiencia fue distinta y eso fue muy valioso para el proyecto.

El dispositivo obtuvo 5 respuestas de raperos participantes, que a su vez son personas que asistieron a las marchas. Sus respuestas, en forma de rap están registradas como documentos escritos y como audios. Si bien el proyecto se hizo de manera virtual debido a la pandemia; el conjunto de los raperos generó una reconstrucción de este acontecimiento a partir de los fragmentos de las memorias de cada participante. El objetivo de mi búsqueda artística finalmente llegó a levantar este proyecto que busca inmortalizar las marchas contra el Congreso golpista creando un canal y una manera de que los raperos alcen la voz.



#### Capítulo 4: Análisis de la performance rapera a partir del dispositivo escénico

Como expliqué anteriormente, el dispositivo escénico que elaboré consistió en la creación de un audio con instrucciones para crear rap. Dicho audio fue enviado a 5 raperos que utilizaron el dispositivo escénico para crear las composiciones que analizaré en esta sección. Para hacer este análisis traeré de vuelta los conceptos desarrollados en el marco teórico: el rap como performance y el rap como acción política. En mi visión como investigador, el rap es una práctica artística, una performance y una acción política al mismo tiempo. En este sentido, propongo utilizar los conceptos del libro *How to Rap* (Edwards, 2012), en el que se separan los siguientes elementos del rap: la escritura, el contenido, el *flow* y la entrega (o *delivery*)<sup>16</sup>, así como los conceptos revisados en el marco teórico: La performance, la performance rapera, el archivo, el repertorio, la acción política y la estetización de lo cotidiano. Si bien busco estudiar el rap con estos elementos, no es mi intención destacar alguno de ellos por encima de los otros, ya que, entiendo que todos están articulados en la performance.

Sobre el libro de Edwards (2009) y los conceptos que desarrolla, el autor reúne comentarios y opiniones de raperos muy importantes en la historia sobre cómo se puede acercarse al proceso creativo del rap, lo cual me ha dado muchas perspectivas bajo las cuales observarlo y estudiarlo. Asimismo, me parece importante vincular esos saberes, que vienen directamente de la comunidad de hip hop, con los estudios de performance de Schechner (2002), Taylor (2015) y Diéguez (2007). A continuación, explicaré los siguientes conceptos en relación al sistema de análisis que presento.

Para Edwards (2009), la escritura se refiere al proceso de escribir letras de rap, en el cual menciona la importancia de escribir junto a ritmos (o *beats*), de armar estructuras para

---

<sup>16</sup> La palabra *flow* podría traducirse como “flujo” en español, sin embargo, en la literatura revisada sobre rap y Hip hop, no se suele traducir. Por otro lado, las palabras *delivery* y “entrega” sí se suelen utilizar indistintamente.

las letras y de investigar acerca de los temas sobre los que se está rapeando. En el dispositivo escénico, el audio proporcionado a los raperos ya contenía una serie de instrucciones que determinan estos parámetros. De antemano, los raperos sabían qué temas desarrollar en sus composiciones y sabían que debían escribir una composición de 16 barras. Dicho esto, en este análisis, el proceso de escritura ya está determinado por la guía del dispositivo escénico.

Mi interés es recoger la diversidad de contenidos, propuestas sonoras, puntos de vista y posiciones frente a la realidad social y política del país. En este sentido, dos raperos pueden tocar el mismo tema, pero nunca de la misma manera, ya que cada uno utiliza metáforas distintas, conjuga los verbos de diferentes maneras y lo performan con diversas intenciones y recursos. Aquí, el dispositivo escénico plantea un tema general para la creación: las marchas de noviembre del 2020, sin embargo, el dispositivo también permite que los raperos tengan la libertad de agregar otros temas y de abordarlos de la manera que quieran. En este sentido, animé a los participantes a que utilicen todos los recursos que deseen y que sean posibles de utilizar desde sus casas, ya que, debido a la crisis sanitaria no se podía hacer de otra manera.

El contenido, para mí como investigador, tiene una dimensión discursiva, es decir, está conformado por un conjunto de oraciones y frases que, aunque no parezca, son más que palabras, son creencias y pasiones del portavoz. En este aspecto, rescato la idea de Foucault sobre el discurso: El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse (Foucault, 2004).

Al momento de analizar el contenido de las composiciones tomaré en cuenta estas luchas que están detrás de las frases y que, en conjunto con los demás elementos, terminan por transformar la performance del rap en una acción política.

El *flow*, hace referencia a la letra en relación al ritmo, en otras palabras, a la forma en cómo la letra encaja o se mezcla con el *beat*. El *flow* tiene una dimensión musical y otra

dimensión verbal, ya que, por un lado, depende mucho de qué tan rápido o lento sea el *beat*, pero también de cómo se acopla la voz del rapero a este y qué tan largas o cortas en el tiempo se dicen las palabras. El dispositivo escénico presenta un ritmo, lo cual quiere decir que los raperos no han creado ni modificado esa parte del rap. Debido a esto se analizará el *flow* por el uso de las palabras y recursos verbales y musicales utilizados. Entre los recursos más importantes para tomar en cuenta están las rimas, las métricas y el tiempo.

La entrega o *delivery*, es la manera en cómo el rapero enuncia sus letras y le da un estilo al rap. Esta práctica está hecha para que se haga en voz alta, ya sea leyendo la letra o teniéndola en la memoria, y lo que la diferencia de los poemas y otros géneros, ya sea de la música o de la literatura es la manera en cómo se expresan. En tal sentido, para realizar esta parte del análisis tomaré en cuenta los audios que me enviaron los raperos y buscaré explicar sus estilos y formas de manifestación del rap.

Con estos conceptos pasaré a analizar las performances y las narrativas creadas por los raperos por medio de sus composiciones, las cuales se realizaron exclusivamente para esta investigación gracias al dispositivo escénico. Finalmente, al término de este capítulo revisaré el material generado durante una reunión que hice el 2023 con algunos de los raperos que participaron en este proyecto. En esta reunión se volvió a hacer el dispositivo escénico y pudimos conversar acerca del proyecto y su relevancia en la actualidad.

#### **4.1. Análisis de las composiciones**

El siguiente análisis busca revisar las performances que fueron grabadas por los raperos y relacionarlas con los elementos que mencioné en la sección anterior según el libro de Edwards. Asimismo, el análisis se basa en la teoría de la performance para identificar los componentes y los momentos de las piezas que conforman una acción política. Finalmente, este análisis busca hacer un énfasis en las narrativas construidas por cada uno de los participantes y cómo sus experiencias personales intervienen en sus procesos de creación.

#### **4.1.1. Haze**

Haze es un estudiante de la carrera de Teatro de la PUCP que escucha y hace rap desde que está en el colegio. Al participar en el laboratorio de este proyecto pudo poner en práctica recursos de su carrera, así como explorar el rap desde otra perspectiva. Además de rapear con los amigos, también compone y fue a marchar varios días de noviembre del 2020 al centro de Lima. Del mismo modo, Germán (también llamado Haze) me acompañó a diversos eventos de rap y hip hop durante el 2021 y 2022.

*Otra rata colocada donde no debería estar  
Por intereses del Estado y el orgullo de su mamá  
Voy más de 20 cuadras y no paro de marchar  
Hay socios de la rata que disparan a matar  
Gente protestando con carteles siscatar  
Señoras en el suelo dicen no puedo respirar  
La niebla se apodera de todo este lugar  
Las calles van repletas y no puedo escapar  
Uniformes con escudo programados por salvaje  
Los abusos no los dudo  
te desaparecen por tatuajes  
El golpista está desnudo ahogado entre sus trajes  
Muertos están mudos  
La justicia está de viaje. (Haze, 2021)*

La creación del primer participante: Haze, el mismo rapero que participó del laboratorio y creación del dispositivo escénico, consiste de 12 barras. En esta, desarrolla rimas consonantes, como con las palabras “respirar” y “lugar” y asonantes como “estar” y mamá”. La estructura de estas rimas es sencilla; los primeros 8 versos riman con la terminación “-ar” y “-a”, y los últimos 4 riman con la terminación “-aje”. Algunos elementos distintivos de su uso de las palabras está la rima de las palabras “dudo”, “desnudo” y “mudo”,

que, a pesar de no ser la última palabra de la frase, riman y generan una métrica un poco más compleja que en el resto de versos. Otro elemento es la inclusión de la palabra “siscatar”, la cual es una alteración de la palabra catarsis, la cual refleja muy bien la sensación de los protestantes ante los ojos de Haze.

En cuanto al contenido de la pieza, la composición de Haze se caracteriza por tener dos voces, una testimonial y otra de denuncia. La primera de ellas se expresa describiendo lo que percibe alrededor suyo de manera simple, pero que a la vez resalta lo más negativo de su experiencia durante las marchas, como cuando habla de las 20 cuadras por las que marchó y de las señoras que les faltaba la respiración. Sin embargo, también aparece, como alternando, una voz que denuncia lo que ocurre a nivel sociopolítico, como cuando se refiere a “socios de la rata” a las autoridades, incluso da a entender que los policías son quienes trabajan directamente con el Presidente o los congresistas. Durante las marchas del 2020 (y en muchas otras) se hicieron referencias a estas personas como “ratas”, así como lo hizo Terco92 con su canción *Carta para el congreso* (revisar ejemplo en el acápite 1.2.)

Por otra parte, el delivery o entrega de esta composición se puede dividir en dos partes, la primera está configurada desde el inicio hasta el octavo verso y la segunda desde el noveno hasta el final. En la primera parte tiene un tono más descriptivo y parece que presenta la situación que está narrando Haze. En la segunda parte, los versos nueve y diez contienen más sílabas y cambia la rapidez del rap. En este aspecto, el rapero tiene un tono más apresurado y tenso.

#### **4.1.2. Armando B8**

Armando B8 es el nombre que Luis Carlos se puso para incursionar en el rap. Al igual que Haze, estudió la carrera de Teatro, pero comenzó a rapear recientemente. Su interés por desarrollar sus habilidades en rap e integrar sus conocimientos de improvisación teatral lo llevaron a participar del dispositivo escénico. A pesar de no tener conocimientos musicales, su composición presenta recursos como el manejo del ritmo.

*¿Qué estabas haciendo el 14 de noviembre?  
Yo estaba en Abancay luchando con la gente  
Los conchas de sus madres lanzando lacrimógenas  
La gente alrededor se volvía loca  
Mis amigos se fueron de aquí, dije  
Yo mejor también me voy, dije  
Quise escapar  
Yo me quise ir  
Pero algo me dijo que tenía que seguir  
Por el humo no se divisaba nada  
Tenía la máscara que apretaba  
Con el balde en la mano y mis causas a mi lado  
Agua y bicarbonato pa seguir desactivando  
Pum  
Dispara  
Cúbrete la cara  
Balas y canicas, lo que sea que se encuentre  
Para que la policía abuse de la gente. (Armando B8, 2021)*

La composición de Armando B8 está configurada por 18 barras, las cuales constan de dos versos de cuatro sílabas cada uno, lo que da un ritmo constante y repetitivo. La canción utiliza rimas de manera efectiva en varias partes. Algunos ejemplos de rimas son "gente" con "noviembre", "ir" con "seguir", "apretaba" con "nada". Estas rimas contribuyen a la musicalidad y le dan fluidez a la composición. Otro aspecto de la métrica es la distribución de los versos, que no es accidental, ya que indica las pausas que el rapero utiliza para darle intencionalidad al texto.

En cuanto al contenido de la pieza, hay varios elementos que destacar. El primero de ellos es la mención a la Avenida Abancay, una de las avenidas más concurridas por los

protestantes en el 2020. Lo segundo es la mención del uso de agua y bicarbonato, que eran utilizados para desactivar bombas lacrimógenas. Así el rapero hace referencia a los jóvenes que formaron agrupaciones como las brigadas autoconvocadas que se encargaron de auxiliar a los protestantes. Asimismo, Armando B8 menciona el uso de canicas como parte de la munición que usó la policía, que, a pesar de no estar permitida legalmente, se identificó que durante las marchas sí hubo uso de estas por parte de la policía.

El rapero inicia con la pregunta “¿Qué estabas haciendo...?” con lo cual pareciera que le hablara directamente al oyente. Luego se responde a sí mismo y cambia la inflexión en su voz para responder a su propia pregunta y contar su historia durante las marchas. La manera cómo lo cuenta hace evidente que se trata de un relato como si estuviera contando una anécdota. Por otro lado, las pausas entre algunos versos, o incluso en medio de las palabras le dan mucha musicalidad a la pieza y ayudan a construir el *punchline* o frase final que resume muy bien lo que el rapero busca decir y denunciar: “...lo que sea que se encuentre. Para que la policía abuse de la gente”.

#### **4.1.3. Axell Ochoa**

Axell es un chico que se considera rap-oyente y particularmente consumidor de música rap consciente. Lo conocí en un taller de rap y filosofía que llevé en el Teatro Municipal en el marco de las actividades culturales de la Municipalidad de Lima. En dicha actividad nos sentamos a componer rap junto a otras personas y noté la facilidad que tenía para escribir. Al igual que Haze, Axell rapea desde que está en el colegio y ocasionalmente asiste a eventos de rap y freestyle.

*Una injusticia, un herido,*

*lágrimas y sangre derramadas, un desaparecido. cuitas, ruidos, el poder corrompido  
y un puño levantado al costado del amigo.*

*He vivido protegido por mis seres queridos. he querido un motivo, no encuentro el  
motivo, de saber que el deber del Poder Ejecutivo*

*es poder proteger y no atacar al desprotegido.*

*Y sí sí sí,*

*busquen entre las grietas de la historia*

*una razón obvia donde el odio se destruya*

*sin una voz de protesta, no hay respuesta que concluya. Y es que el precio del  
porvenir ha de provenir de la lucha.*

*Y escucha el gemir de un pueblo,*

*que su voz es la voz de Dios, Sol, Inti.*

*Es tan tonto que el Estado intente taparlo con un dedo. No existe más miedo si hay  
crisis.*

*¿Y si el tiempo nos diera la razón?*

*¿Qué tan fuerte pisa el monstruo de la corrupción si la tierra está hecha por toda la  
nación?*

*Ser peruano es un orgullo, luchar por el Perú es un honor, no lo olvides, por favor.*

*(Axell Ochoa, 2021)*

La pieza de Axell consiste de 8 barras o versos en los que utiliza rimas no solo al final de cada verso, sino también en medio de estos, por lo que presenta una métrica compleja, pero fluida. Las rimas al final de los versos, como las palabras “corrompido”, “amigo”, “queridos” y “ejecutivo” ayudan a que la pieza sea musical y fácil de comprender. Asimismo, las frases que Axell construye son ideas que en conjunto a las rimas parecen lemas o arengas. De manera similar a Haze, este rapero no escribe en primera persona y busca apelar al oyente como parte de un grupo, o de un *nosotros*.

El contenido de esta composición destaca la necesidad de la protesta y la lucha como una forma de eliminar el odio y la corrupción en la sociedad. Con frases como “sin una voz de protesta, no hay respuesta que concluya.” resalta la importancia de la marcha que se vivió en noviembre del 2020 y su convicción por llevar a cabo este tipo de manifestación en situaciones de crisis política. Asimismo, en esta letra, el rapero resalta el peso de los amigos y

los “seres queridos” en la sociedad, ya que con ellos se puede proteger, a diferencia de las autoridades del Estado.

Axell muestra una entrega distinta a los raperos anteriores que se caracteriza por parecer una declamación de un poema o de un discurso. Las performances no cuentan con una pista musical de fondo, sin embargo, los raperos mantienen un ritmo constante, pero Axell abandona el ritmo tradicional y se deja llevar por las palabras y los sonidos de las letras. Asimismo, cambia la inflexión de su voz en cada frase y esta variación le da un aspecto teatral a la canción.

#### **4.1.4. Solano**

David Sierra, de 24 años, lleva como alias Solano. Él es diseñador gráfico de profesión y rapea desde el 2019. Él compuso la pieza más extensa del proyecto y de esta manera ha traído una serie de imágenes muy valiosas para la investigación.

*Fácil se ve cómo aquel día  
Él y yo despertamos con melancolía  
Todo bien para ir a caminar  
Todo bien para ir a gritar  
Todo bien pero algo está mal  
No quise ser parte de los que le da igual  
Los objetivos y corajes diferentes  
Diferente pensamiento un objetivo en mente  
Todo el barco lleno de rebeldes  
Todos viendo al capitán como un incompetente  
Toda la gente bajó a la plaza  
Para gritar porque el Estado los desplaza  
Fuimos tres días sin miedo encima  
Esa era mi historia solo imagina  
Que no pensábamos lo que sucedería  
No sabíamos lo que el cambio necesitaría  
Ellos pensaron regresar a casa  
Como yo y otros en la masa  
Sabíamos que había aumentado la violencia  
Un infiltrado como nosotros en apariencia*

*Reduciendo con gas a la gente  
Para callar un grito, algo insuficiente  
Unos luchaban pa que nos escuchen  
Perdigones y gas y el cambio así se esculpe  
Me lastima escucharlo de mí  
Pero es así, el cascarón se quiebra pa que vuele el colibrí  
Yo regresaba para casa  
Se escuchaba que habían matado un causa  
¿Qué podía hacer? Parecía mi grito insuficiente  
Los cacerolazos de una madre sonaron hasta el día siguiente  
Y yo siempre supe en mi mente  
Sangre y sufrimiento cambian el presente. (Solano, 2021)*

La letra de ese rap tiene un ritmo constante, casi como un latido, con rimas en grupos de cuatro versos. La mayoría de rimas son consonantes por lo que la canción suena muy consistente. De igual manera, la estructura de la canción tiene tres partes: primero cuando Solano despierta y va camino a la marcha, luego cuando ya está marchando y ve lo que sucede alrededor suyo y por último cuando se regresa a su casa.

El recurso principal de la letra de Solano es la descripción de acciones. A través de estas, el oyente se entera de lo que sucede en la historia. Estas acciones están acompañadas de pensamientos del rapero y de reflexiones, las cuales transmiten la sensación de que, para lograr un cambio, hay que dar la cara y sacrificarse. Pero para Solano eso no es algo bueno, el “lamenta” tener que relatar que en la marcha murió un compañero e incluso muestra el dolor de las madres que han perdido a sus seres queridos en la protesta.

#### **4.1.5. Tu2pa**

Tu2pa, también llamado Diego, es un músico que desde niño toca instrumentos de percusión y actualmente estudia la carrera de música. Tu2pa tiene 24 años y también rapea desde hace poco, pero es conocedor de mucha música del género urbano como el hip hop y traslada ese saber en sus composiciones. Diego suele hacer freestyle con sus compañeros músicos e incluso compone canciones que incluyen rap.

*Amor a la patria verdadera  
a los hermanos y hermanas que la luchan día a día  
en el campo en el mar o en la acera  
trabajando paque no falte comida  
esa es la promesa*

*el asfalto que se esparce  
subsana pistas y veredas pero Lima está que arde  
el fuego que desde adentro se genera  
mientras comparten pantallas de humo  
no te las creas*

*en sus mentiras te enredan  
te mantienen dormido con contenido mediocre en telenovelas  
la verdad es que somos parte de un sistema  
que nos dirige al último eslabón de la cadena*

*pero yo no me oprimo,  
yo solo me supero  
aunque por mucho tiempo  
caminé con la mirada al suelo  
junto a mi familia de sangre y de sentimiento  
veo la estrella que revela mi misión en el desierto. (Tu2pa, 2021)*

La canción utiliza una métrica constante, con versos de cuatro líneas en su mayoría, lo que le da un ritmo constante. La métrica es un poco más uniforme en comparación con las

letras anteriores. Del mismo modo, T2pa hace uso de rimas consonantes y asonantes a lo largo de la letra, lo que le da fluidez y musicalidad a la canción.

El contenido de la pieza está lleno de imágenes de lugares como el campo, el mar, el asfalto, Lima, el suelo y el desierto. Estos lugares me permiten, como oyente, ubicarme en un espacio imaginario a través del cual el rapero genera mensajes de denuncia, como cuando menciona que “somos el último eslabón de la cadena”. Aquí expresa su sentir con respecto a su posición social y política como civil y como artista. También hace hincapié en la manipulación por parte de los medios masivos de comunicación, por ejemplo, los canales de televisión que emiten telenovelas. Por último, los versos finales de Tu2pa generan un mensaje de esperanza, de coraje y de valor que apela a la autosuperación y a la importancia de su familia y amigos.

La entrega de Tu2pa es sencilla, mantiene su voz en la misma tonalidad y hace un esfuerzo para que su dicción sea buena y clara, de tal manera que es fácil entender la letra y lo que está expresando. Asimismo, hacia el final de la canción realiza unas pausas para que las últimas barras funcionen como un *punchline* potente. Esta composición mantiene varios elementos en común con las demás, pero al mismo tiempo presenta recursos que lo hacen único, por lo que en la siguiente sección profundizaré en un análisis de estas piezas.

#### **4.2. Análisis de la performance de rap**

Al momento de realizar el laboratorio escénico con Haze me aproximé hacia la creación de rap y pude contemplar de cerca el proceso creativo del rapero. Asimismo, el formato del dispositivo escénico me permitió analizar cómo serían las creaciones de los raperos y hasta cierto punto, controlar las temáticas que atraviesan estas creaciones. No obstante, mi objetivo no era tener control sobre estas creaciones, sino estimular y guiar el proceso creativo de los performers, por lo que las respuestas que obtuve fueron inesperadas e imprevistas.

Para analizar estas piezas buscaré vincular la teoría revisada sobre performance con la ejecución del dispositivo escénico. Para esto tomaré en cuenta los aspectos fundamentales del rap que analicé en la sección anterior, como la métrica, el uso de las rimas y la entrega. Asimismo, me basaré en las anclas que utilicé para el diseño del dispositivo escénico: el yo y el Perú. Finalmente hablaré del surgir de un *nosotros*, una variable que no tomé en consideración en el laboratorio de manera individual, pero que luego se hizo evidente al momento de hablar de las marchas como una experiencia colectiva y de reconocerse como un grupo.

#### ***4.2.1. El yo en el rap de protesta***

Al crear el dispositivo escénico, creía que el rap estaba naturalmente ligado a la política y que los discursos que emergen a partir del rap siempre, o casi siempre buscan cuestionar y desafiar lo político y lo social. Luego de acercarme a más lugares en los que se escucha rap y de conocer a personas que lo practican, pude ver que los discursos siempre están siendo encarnados por una persona a través de su cuerpo, del relato y de la representación. Para reflexionar sobre lo propuesto por Taylor, cuando se habla de performance se habla de “transmisión de saber social” (2010, p.34) y en este sentido, el saber no es únicamente un conjunto de conocimientos, como, por ejemplo, lo que se puede exponer en un discurso político, sino que también se refiere a un saber del cuerpo y de un yo. Es aquí donde destaco el “sentido de identidad” (2010, p.34) en esta definición de performance.

El yo está siendo encarnado por una persona física y real, a diferencia de un “yo poético” que se construye a través de las palabras en los géneros literarios. Con esto quiero decir que los raperos con los que he trabajado siempre hablan desde un yo que personifica sus propios valores, historias y creencias y que, a través de las letras, los contenidos, el *flow* y demás conceptos ya vistos se construye una performance. En este aspecto, el dispositivo escénico busca que los raperos creen composiciones sobre las marchas de noviembre del 2020 desde sus propias vivencias y utilizando su experiencia de vida para crear.

En el análisis de la composición de Haze mencioné que había dos voces, una en forma de testimonio y otra en forma de denuncia. En su pieza se percibe rápidamente esta alternación entre ambas. Debido a la estructura de su composición y a las rimas esto se hace evidente, por ejemplo, al momento de rimar “marchar” con “matar” de manera inmediata en la siguiente barra. De esta manera, se siente cómo se cruzan y se oponen ambas acciones, una que representa la acción de los protestantes y otra de que representa la acción de los policías. En este sentido, el yo aparece marchando y eso es algo que se repite en todas las composiciones. Por ejemplo, en el caso de Solano, el yo se menciona explícitamente cuando menciona que despierta y va a la plaza y hacia el final de la canción cuando dice que regresa a su casa. Con esto, el oyente sabe que el relato trata de él y de su propia experiencia en la marcha.

El yo también aparece en la composición de Haze para expresar lo que sintió en las marchas como cuando dice: “No puedo escapar” y “No puedo respirar”. Además, el rapero coloca estas frases al final de cada verso y las dice en un tono serio de tal manera que su vivencia y su sentir destacan en la performance. Esta vivencia y experiencia del rapero hacen visible el daño infringido en él por las fuerzas del orden, ya que, si la policía hubiera tratado este evento como una protesta pacífica, el rapero no contaría su relato de esta manera y quizás se centraría en hablar más sobre las ideas que atraviesan la crisis política. Para Diéguez, de esto se trata una performance como acción política, es decir, de poner en evidencia las “heridas” de la sociedad (2007, p.106) a través del arte y de las personas. Estas “heridas” de las que habla Diéguez se manifiestan a través de la composición de Haze no solo porque él las mencione, sino también porque expresa una vivencia que atravesó y en la cual su cuerpo fue partícipe. De esta manera, el yo en esta performance no aparece solamente como un enunciado, sino como una manifestación del cuerpo.

El yo también es el estilo cómo le da voz a su composición. El yo es cuando Axell dice fuerte la palabra “puño” exagerando la letra “p” y cuando dice suavemente “desprotegido” para referirse a una víctima del Estado. El yo es cómo Armando B8 corta las palabras para darle ritmo a la canción. El yo siempre aparece en un rapero y el dispositivo escénico permite que este emerja y que profundice la relación del rapero y el contexto político y social, ya que, para la creación de las canciones, los raperos recibieron estímulos a partir de imágenes, música y palabras que hicieron un llamado a su memoria, a sus emociones y su creatividad.

#### **4.2.2. El Perú: Patria vs Estado**

El dispositivo escénico, desde su construcción, planteaba explorar el yo en el contexto de las marchas del 2020 y es por eso que el yo está tan presente en las performances, pero ¿Qué hay de la otra ancla de la investigación? Aquí he notado una diferencia entre el Estado y la patria en las piezas de los raperos. Las performances de los raperos me hablan de estos ambos como si fueran dos caras de una misma moneda: el Perú.

El Perú es tratado de otra manera que el yo, es decir, no necesariamente a partir de la experiencia del rapero, sino desde un lugar más conceptual en el que las ideas son más importantes. Es decir, al hablar del Perú, se habla de lo que las instituciones del Estado y autoridades hacen mal y de cómo estas abusan de la población, mientras que existe una sensación de pertenencia a un país, pero este sentimiento de nación debería reconfigurarse hacia algo mejor.

En las piezas hay frases que podrían ser utilizadas como arengas de las marchas, ya sea para denunciar al Estado como para realzar el sentimiento patrio. Ambos ejemplos se ven en la canción de Axell, quien expresa: “lágrimas y sangre derramadas, un desaparecido. cuitas, ruidos, el poder corrompido” para denunciar al Estado por su accionar frente a las marchas. Sin embargo, en su último verso menciona: “Ser peruano es un orgullo, luchar por

el Perú es un honor, no lo olvides, por favor.” De esta manera, concluye la pieza mencionando su esperanza por tener mantener un sentido de pertenencia en el país.

Algo similar ocurre en la canción de Tu2pa, quien inicia con la frase “Amor a la patria verdadera” y luego explica su definición de patria, que hace referencia al trabajo y al cuidado de todos los peruanos en conjunto, como si fuéramos parte de una familia. Sin embargo, el rapero también genera mensajes de denuncia hacia un Estado que le miente y manipula a su población para invisibilizar los problemas de fondo. Con frases como “en sus mentiras te enredan. Te mantienen dormido con contenido mediocre en telenovelas” menciona cómo los ciudadanos andan “dormidos” a causa de una estrategia del Estado. Finalmente, también menciona que somos parte de un “sistema” que no está funcionando, ya que el Estado no atiende a las necesidades de los peruanos

Dicho esto, en estas canciones se puede ver cómo los raperos sienten esta disonancia entre lo que la sociedad entiende como nación peruana y un conjunto de instituciones que tienen el poder del país que están atropellando la vida de sus habitantes. Estas ideas resumen el pensamiento de estos raperos que marcharon el 2020 y que demuestran una parte de los motivos por los cuales salieron a las calles. Del mismo modo, también explica esta percepción general de la “Generación Bicentenario” a través del arte y particularmente del rap. Las performances de los raperos permiten que esta tensión entre los protestantes y el Estado se perciba más y que identificación de ellos mismos como grupo se consolide.

#### ***4.2.3. La construcción de un nosotros***

Dicho esto, ¿dónde se encuentra el nosotros en las composiciones? En primera instancia se puede identificar los momentos en los que los raperos hacen referencia a estar marchando con otros, no como extraños, sino como parte de un mismo grupo. Es como en la pieza de Armando B8, en la que dice “Mis amigos se fueron de aquí, dije” y luego con la misma inflexión de la voz y las mismas pausas en la performance, dice “Entonces yo también me voy de aquí, dije”. Pero luego de esto, Armando B8 cambia de parecer y se queda

marchando, para después decir “Con el balde en la mano y mis causas a mi lado. Agua y bicarbonato pa seguir desactivando”. En la marcha, todos se vuelven compañeros, a veces amigos y a veces “causas”, y es a través de composiciones como esta que se evidencian las relaciones que se forjaron durante las marchas apelando a lo afectivo y al trabajo en equipo.

Cuando surge un nosotros en las canciones, se demuestra uno de los objetivos profundos de las protestas sociales, la unión de personas distintas con un mismo objetivo. Solano lo dice claramente en su pieza: “Los objetivos y corajes diferentes. Diferente pensamiento, un objetivo en mente”. El rapero explica que no mantiene lazos con las personas que se encontró en la marcha, sino que están allí porque comparten una visión.

Pero el nosotros también se encuentra en las metáforas, como cuando Tu2pa dice: “Veo la estrella que revela mi misión en el desierto” (2023). Este momento tan importante en el que el rapero encuentra una opción de vida viable en un contexto de represión desmedida por parte del Estado. Esta vía que él elige es la de vivir en conjunto con su familia y amigos, es decir, con las personas que lo protegen y a la vez protege. Identificarse en un grupo para él es como encontrar una luz entre la oscuridad, no solo como una manera de cuidarse en un clima de abuso, sino como una manera de proyectarse hacia futuro y hacia una vida mejor. Así, la performance de Tu2pa y los demás raperos provocan una conciencia de estar juntos.

A diferencia de otros géneros musicales, en el rap hay un acento en las palabras por lo que significan, por cómo suenan y por cómo se integran en la música. Por eso, al momento de escuchar rap existe una dinámica y una relación entre el rapero y el oyente en el que se crea un nosotros que muchas veces es explícito. Es decir, hay veces en que el rapero llama al oyente o espectador y lo hace partícipe de su propio relato. De esta manera, se crea una conciencia del nosotros en el presente, lo cual configura la dimensión escénica del rap. En el dispositivo escénico, Armando B8 te dice que te cubras la cara para cuidarte de las bombas lacrimógenas, Axell te recuerda que debes luchar por el Perú, Haze te dice que desaparecen si

tienes tatuajes y Tu2pa te dice que no le creas a los medios de comunicación. En estas intervenciones se crea un nosotros y mientras se escucha la canción el oyente se sentirá parte de la protesta social. Asimismo, el cuerpo está presente en todos estos enunciados, ya que estos implican experiencias corporales, las cuales forman parte del repertorio social.

Sin embargo, esta relación con el oyente no siempre es tan explícita. Cuando Tu2pa menciona a los hermanos y hermanas que luchan día a día” genera una pregunta que el oyente no puede pasar desapercibida, ¿el rapero y yo somos parte de algo juntos? Las canciones buscan construir un nosotros entre ambas personas. Por un lado, cuentan los relatos de cada rapero, pero por otro, naturalmente invita al oyente a identificarse con él y a decidir si es parte de una misma lucha o un mismo sentimiento.



## Conclusiones

Este trabajo, primeramente, se centra en la construcción de un dispositivo escénico para la creación de rap a partir de las marchas de noviembre del 2020 en Lima, Perú. Para lograrlo, primero recogí información acerca de la crisis política en mi país y los sucesos que desencadenaron las marchas. De igual manera, elaboré un Estado del arte que abarca diversas investigaciones sobre rap y varios referentes artísticos que me sirvieron como base para el planteamiento de mi proyecto artístico. Asimismo, también desarrollé una serie de conceptos alrededor de la teoría de la performance y vinculé este cuerpo académico con el rap. Luego dirigí un laboratorio artístico con un rapero para diseñar un dispositivo escénico y perfeccionarlo para compartirlo con otros artistas. Finalmente analicé las piezas que resultaron del dispositivo escénico y hallé conceptos y temas que explican cómo funciona este dispositivo y cómo estas creaciones constituyen una acción política.

Luego de haber emprendido este largo viaje, puedo concluir lo siguiente. En primer lugar, la construcción de este dispositivo escénico surgió como una respuesta a los sucesos en torno a la crisis política. Como investigador creador, por medio de este dispositivo busqué crear rap como una manera de entender y definir la crisis política. La posibilidad de generar un dispositivo escénico me proporcionó un acercamiento a la realidad política y social del país a partir de las performances de los raperos. Para esto, el yo y el Perú fueron conceptos que creé como ejes de investigación y de creación que trasladé a otros raperos con el fin de crear narrativas e imágenes que dan luz a los sucesos de las marchas. En este aspecto, las composiciones que analicé son como fotografías en la historia que captan la experiencia de aquellos que vivieron las marchas.

En segundo lugar, para la construcción del dispositivo escénico fue necesaria la elaboración de una estructura concisa, replicable y compatible para los raperos. En esta estructura se presentaron recursos y dinámicas en las que ellos integraron su práctica. Para

eso, el laboratorio consistió en la realización de varios dispositivos y por medio de la prueba y el error, dicho dispositivo se fue modificando para finalmente crear una experiencia que respondiera a las habilidades y conocimientos de los raperos. En relación a esto, el dispositivo escénico contó con elementos fundamentales para la creación de cualquier rapero, como el uso de música acorde al género hip hop y la creación de una atmósfera adecuada para activar la sensibilidad de los raperos y su memoria social.

En tercer lugar, las narrativas e imágenes que emergieron en las composiciones están directamente relacionadas con los conceptos que utilicé para el diseño del dispositivo escénico: el yo y el Perú. En las composiciones se destacó la presencia de un yo a través de relatos contados en primera persona y a través de las voces que enuncian estas historias. En cada pieza se siente a una persona que encarna su propia experiencia de vida y esto hace cada performance distinta y única. El yo que emerge en estas piezas es distinto al yo poético de los géneros literarios y es propio de la performance, ya que responde a las vivencias de los participantes y sus cuerpos. Asimismo, puedo identificar en estas composiciones un sentido de pertenencia al Perú que es distinto a la percepción que los raperos tienen de una configuración del Estado. El sentimiento de patria discrepa con el sistema que el Estado está implantando.

En cuarto lugar, resalto la aparición de un nosotros en las performances de rap que se hicieron a partir del dispositivo escénico durante los encuentros que tuve vía zoom con cada uno de ellos. Este concepto es la construcción de los raperos para referirse a la relación entre ellos y las personas que se unen a la protesta social. Esta relación se hace visible cuando los raperos hablan de un grupo de personas que se une para tener un futuro mejor en la sociedad. Asimismo, esta relación forma parte de una comunidad en la que circula la sensibilidad y la afectividad. Esta comunidad está formada por la familia, los amigos, los compañeros de la

marcha. Asimismo, la misma performance de rap invita al oyente a formar parte de ese nosotros.

En quinto lugar, los raperos que intervinieron en el dispositivo escénico siguen forjando una práctica artística que contiene códigos y estéticas específicas de una cultura. El dispositivo escénico no se hubiera hecho posible sin la integración de los elementos esenciales del rap, como los contenidos, las rimas, el *flow* y la entrega. En este sentido yo colaboré activamente en el proceso de escritura y creación desde el dispositivo escénico.

Finalmente, concluyo con que la performance de rap a partir del dispositivo escénico constituye una acción política gracias a los siguientes elementos: la participación de raperos activos durante las marchas de noviembre del 2020 en Lima, la reflexión que se hace constantemente en el hacer artístico del rap y la intención de los participantes por crear un sentido de pertenencia y comunidad. La performance es capaz de redefinir la identidad de una persona por medio del arte y el rap es una de estas prácticas. El dispositivo escénico sirvió como una manera de responder al contexto sociopolítico ya que les dio a los raperos participantes una vía de creación a través de la cual se construyeron performances que ponen en circulación subjetividades respecto a uno mismo, a la colectividad y al país. Por último, el rap como performance se redefine con iniciativas como esta en la que se explora el proceso creativo desde una perspectiva escénica.

## Referencias bibliográficas

- Angulo-Giraldo, M. y Bolo-Varela, O. (2021). Medios de comunicación y conflictos sociales durante la pandemia por covid19: análisis de los enfoques presentes en la prensa de Lima durante las protestas contra el gobierno interino de Manuel Merino (2020). Desde el Sur, 13(1). <http://www.scielo.org.pe/pdf/des/v13n1/2415-0959-des-13-01-e0005.pdf>
- Baker, G. (2011). 1 ¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba. En R. Radano & J. Kun (Ed.), *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana* (pp. 33-107). New York, USA: Duke University Press.  
<https://doi.org/10.1515/9780822393931-003>
- Barreiro, F. (s. f.). *Está escrita en sus campos*. Lagartijas Tiradas al Sol. Recuperado 6 de abril de 2022, de <http://lagartijastiradasalsol.com/esta-escrita-en-sus-campos/>
- Bucholtz, M. (2002, Octubre). Youth and Cultural Practice. *Annual Review of Anthropology* (31), 525–552. <http://www.jstor.org/stable/4132891>
- Carazo, L.; Mingardi Minetti, M.& Roman, C. (2014). Culturas juveniles: Prácticas de hip hop en la ciudad de la Plata. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica.  
[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4408/ev.4408.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4408/ev.4408.pdf)
- Chávez, R. (23 noviembre del 2020). *La generación del bicentenario se moviliza para cambiar un status quo que no responde a sus necesidades*. Ojo Público. <https://ojo-publico.com/2259/la-generacion-del-bicentenario-se-moviliza-contr-el-status-quo>
- Defensoría del Pueblo (2020). *Reporte de conflictos sociales N.º 201 - noviembre 2020*.  
<https://www.gob.pe/institucion/defensoria-del-pueblo/informes-publicaciones/1973370-reporte-mensual-de-conflictos-sociales-n-201-noviembre-2020>

- Diéguez I. (2007). Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas. Paso de gato.
- Dubatti, J. (2011) “Ópera e innovación escénica: la ópera urbana” de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2006)”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* (25), 283-297.  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/opera-innovacion-escenica-sanchez-medina.pdf>
- Edwards, P. (2012). *How to Rap*. Random House.
- Espinoza, M; Li, A &. Pinillos, M (2021). Noviembre\_2020.  
[https://issuu.com/noviembre\\_2020/docs/publicaci\\_n\\_final\\_noviembre\\_2020](https://issuu.com/noviembre_2020/docs/publicaci_n_final_noviembre_2020)
- Foucault, M. (2004). *El Orden del discurso* (A. Gonzalez Troyano, Trad.). TusQuets. (Obra original publicada en 1970)
- Laura, R. (2021, 9 de febrero) Identificada la cadena de mando policial en los lugares donde dieron muerte a Inti y Jack. *IDL - Reporteros*. <https://www.idl-reporteros.pe/identificada-la-cadena-de-mando-policial-en-los-lugares-donde-dieron-muerte-a-inti-y-jack-bryan/>
- Gelder, K. (2007). *Subcultures*. Cultural histories and social practice. (s.e)
- Jones, K. (2015). Aspectos del Hip hop en el Perú. En R. Romero, *Música Popular y Sociedad en el Perú Contemporáneo* (302–334). Instituto de Etnomusicología PUCP.
- LUM |. (s/f). Cultura.pe. Recuperado el 24 de octubre de 2023, de <https://lum.cultura.pe/noticias/lum-inaugur%C3%B3-exposici%C3%B3n-generaci%C3%B3n-bicentenario-en-marcha>
- Mancera, L. C. (2018). Política y culturas juveniles. Un análisis de casos de las agrupaciones Seres Vivientes Crew y La Jungla Hip hop (Barranquilla, Colombia). *Revista Intersticios de La Política y La Cultura*, 24.

- Ramírez (2011). Cuando decir es hacer. El rap de mujeres en Bogotá como un acto performativo. *Encuentros* (15). 225-240. <http://dx.doi.org/10.15665/re.v15i3.1084>
- Rapéalo. (2016, invierno 12). Documental Vida Hip hop, Historia Callejera. SIN CONTROL. <https://rapealo.com/documental-vida-hip-hop/>
- Omoniyi, T. (2008). Tack 6 “So I choose to Do Am Naija Style”: Hip hop, Language and Postcolonial Identities. En H. S. Alim, I, Awad., & A. Pennycook, *Global Linguistic Flows Hip hop Cultures, Youth Identities, and the Politics of Language*. 272. Routledge.
- Sánchez E. (2013, enero - diciembre). Ópera urbana: imagen de la memoria, testimonio lírico de significación histórica. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 7. 7–24. [http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artes\\_escenicadasVol7\(Completa\).pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artes_escenicadasVol7(Completa).pdf)
- Schechner, R. (2002). Performance studies: An introduction (S. Lucie, Ed.; 4a ed.). Routledge.
- Soleimanpur, N. (2019, 5 de enero). *Broadway.com #LiveatFive with Nassim Soleimanpour of NASSIM*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FAiF2iiISMY>
- Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

## Anexos

### Anexo 1: Ejemplo de guía de entrevista a raperos y freestylers

#### Entrevista a Lateral

Temas a tratar:

- Comparación entre Rap y freestyle
- Locaciones y grupos/colectivos
- Recorrido de un rapero
- Actualidad
- Significado del rap

*¿Cuál es la diferencia entre rap y freestyle?*

Yo hago freestyle, pero me dedico a la música. En particular, el R&B y lo alternativo. Hay gente que dice: esto es rap, esto no, etc, pero eso lo dicen los puritanos. Las batallas de rap son como la pichanga del rapero. Nosotros entrenamos con el freestyle para mejorar nuestras habilidades. Hay un nivel de competitividad.

*¿Cómo es la movida del rap en Lima? ¿Cuál es el recorrido de un rapero?*

Primero comienzas en un colectivo. Practicas con tu grupo y poco a poco vas agarrando nivel competitivo. En ese sentido el crecimiento personal es muy importante. Por ejemplo, yo comencé en Soporte Alterno, un colectivo de San Borja, cuando aún éramos pocos. Luego, empecé agarrar competencia, empezaron a haber roces con otros raperos y el nivel fue subiendo. Fui a batallas con rapero de San Juan de Lurigancho, Comas. Luego me hice productor general de Soporte Alterno, la movida más grande de Lima, de allí salió Jaze por ejemplo.

*¿En qué otros distritos hay movida de rap? ¿Más o menos cuán grande es esta movida?*

La movida más grande es la mía, soporte alternativo. Solíamos tener 1200 personas cada fecha, o sea cada 15 días. Los otros lugares son Raptonda, en el centro de Lima con 500 personas, Rapstyle en San Juan de Lurigancho también con 500 personas más o menos, y luego las movidas de los conos, tipo Comas y Los Olivos.

*¿Cómo es la movida ahora con la pandemia?*

Hay una movida online, pero no estoy metido allí. Los mismos colectivos están haciéndola. Pero para mí no es lo mismo, no hay una relación con el público, que es lo más importante. También existen concursos y producciones más grandes como la FMS, que son los que organizan las batallas de gallos con red bull, ellos también están grabando batallas y poniéndolas en internet.

### *¿Crees que hay una relación entre rap e identidad?*

Sí, por supuesto, yo creo que hay un tema social muy importante. Gracias al rap he conocido a mis mejores amigos. Yo soy lo que soy gracias al rap. Además, hay una integración con gente de otros lados y de otros estratos sociales.

### *¿Y crees que las artes escénicas se relacionan con el rap?*

Sí, mira, el rap viene de la cultura hip hop, que se divide en 3 disciplinas: el rap, el breakdance (o bboys) y el grafiti. Para mí, el hip hop es una cultura y el rap es su música, así como el breakdance es su danza. Yo conozco un brother que es bboy y también freestylea, es lo máximo, porque le agrega cosas de danza al rap y la rompe. También hay una relación entre el rapero y su público, igual que en las AAEE. Por ejemplo, en la comedia se utiliza el concepto de punchline, que es la última frase que hace que el chiste de risa. En el rap hacemos lo mismo, también tenemos un punchline que hace que la gente se sorprenda. También en el tema de construcción de personaje, por ejemplo, cuando rapeo, me funciona ser un tipo agresivo, cagón y jodido, mientras que cuando hago mi música, soy un tipo tranquilo y sensible. Son personajes que voy construyendo porque me nace de esa manera, pero también porque me funciona.

### *¿Sobre qué rapeas?*

En las batallas tienes 2 opciones, puede ser tema libre o batalla con estímulos. Si es libre, rapeo sobre lo que sea. Yo practico mis líneas y rapeo en base a eso, pero también trato de improvisar sobre el rapero con el que estoy en la batalla. Cuando es con estímulos, te dan imágenes o palabras para que vayas improvisando en función a eso. En general, creo que lo importante en el rap y en la música es ser honesto. Por ejemplo, yo vivo en Miraflores en una zona acomodada, entonces no me voy a poner a rapear sobre el guetto, o sobre armas porque no sería honesto y uno siente cuando eso pasa. Conozco gente que vive en casuarinas y rapean sobre drogas y asesinatos, pero se nota que no es parte de su vida.

**Anexo 2. Imágenes detonadoras de la primera sesión de laboratorio con Haze**





## Anexo 3. Ejemplo de ficha técnica para guiar el dispositivo escénico 2

### Dispositivo 2

Participantes: Haze

Modo: Presencial

Fecha: Domingo 26 de [septiembre del 2021](#)

Duración: 1h30m

#### Instrucciones

Momentos	Actividades	Instrucciones	Palabras y frases clave	Objetivos
Trabajo con la foto	Tomar una foto de tu casa	La única premisa de este ejercicio es que el participante tome una foto de su casa.	"de la manera que quieras", "como prefieras"	Activar los sentidos y la observación de los participantes. Concentrarse en una actividad específica y olvidarse de los asuntos cotidianos. Conectarse con la memoria e identificar aspectos de la personalidad.
	<a href="#">Mostrarla</a> y describir lo que hay en la foto	Responder a la pregunta: ¿Dónde vives?	"cuéntame sobre tu casa"	Indagar en la vivienda, el barrio y el origen de los participantes por medio de la memoria y la descripción.
Trabajo con periódico	Elegir 3 titulares importantes	El participante leerá rápidamente 3 periódicos y elegirá 1 noticia. El participante realizará dicha elección bajo su propio criterio, es decir, él o ella tendrán su propio motivo y lo explicará al momento de mostrar la noticia. Se	"¿Qué opinas?", "¿Por qué la elegiste?"	Averiguar asuntos públicos relevantes para el país y conectarse con alguno en específico.

		recomienda solo leer los titulares para escoger.			
	Leer la noticia y explicarla/opinar al respecto	Luego de haber elegido la noticia se leerá el contenido y se conversará sobre lo leído.	"¿de qué trata?" "¿Por qué es importante? (o no)"	Dialogar y comentar sobre lo leído.	
Conceptualización	Anotar en un papel palabras y frases que hayan resonado en el momento anterior	Recordar las frases o palabras que hayan surgido en la conversación anterior y que hayan sido las más significativas y potentes para uno. Escribirías libremente en una hoja de papel.	"Palabras que más recuerdes", "frases que te hayan hecho pensar", "palabras que resuenen en tu cabeza"	Enunciar ideas y conceptos nuevos a partir del ejercicio. Consolidar temas de discusión/reflexión.	
Práctica/ improvisación	Hacer un freestyle con el acompañamiento de un beat.	Buscar un beat en youtube o en archivos personales y hacer un freestyle por 10 minutos seguidos sin parar.	"menos pensar, más hacer", "soltarse", "divertirse"	Calentar y disponer la voz y el cuerpo. Ejercitar la acción artística.	
Composición	Escribir una letra de 32 versos	Observar los periódicos y la foto. Recordar la reflexión producida. Escribir una letra de 8 párrafos o 32 versos tomando en cuenta todo lo realizado anteriormente.	"desarrolla ideas", "acuérdate de imágenes, sensaciones y palabras"	Aterrizar las ideas y pensamientos en el producto artístico. Generar una narrativa particular. Producir una musicalidad y crear desde el uso de la voz.	
	Mostrar la composición	Rapear la letra compuesta y grabarla.			

Anexo 4. Afiche para la convocatoria de raperos para el dispositivo escénico



**Anexo 5: “Rimas antilacrimógenas” link del dispositivo escénico completo**

<https://soundcloud.com/chillpapo-245894911/rimas-antilacrimogenas-dispositivo-escenico>

