



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

CONFRONTACIÓN EN LA COMUNIDAD HIP HOP CHILENA
POR EL VALOR DE LA AUTENTICIDAD.

Disputa entre la vieja y nueva escuela durante los '90

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN ARTES MENCIÓN EN MUSICOLOGÍA

NELSON LEANDRO RODRÍGUEZ VEGA

Profesor guía: Rodrigo Torres Alvarado

Profesora patrocinante: Laura Jordán González

Santiago

2019

*Y aunque les duela, yo soy ni vieja ni nueva escuela, la educación que tengo la dio la calle
y mi abuela.*

“Estar Así (feat. Chystemc)” (2012)

Jonas Sánchez

Agradecimientos

Agradezco haber integrado el programa de musicología de la Universidad de Chile, porque en dicho espacio académico conocí a maravillosas personas a las que considero integrantes de mi familia.

Agradezco a mis compañeros del magíster: Víctor Navarro, Arturo Cofré, Pablo Rojas, Gonzalo Cordero, Salvador Aguilar y Fabián Tobar, con quienes compartí muchas horas de estudio, pero también de entretenimiento en que nunca faltaron las risas y la buena charla de música.

Agradezco a los profesores que guiaron mi investigación durante estos dos años de trabajo: Laura Jordán y Rodrigo Torres. También a los demás profesores del programa: Mauricio Valdebenito, Cristián Guerra, Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo, quienes siempre tuvieron un consejo o palabra de motivación para seguir adelante. Quisiera agradecer también a Nicolás Masquiarán, antiguo profesor de mi etapa de pregrado con quien pude conversar y debatir sobre este tema, lo que me ayudó a encausar mi investigación.

Por último, agradezco a todos los hiphoperos que entrevisté para concretar este trabajo, sobre todo a aquellos que me abrieron las puertas de sus casas para compartir sus experiencias alrededor de este género musical, el que ya es parte de mi vida.

Índice

Preliminares.....	5
a. Introducción	5
b. Objetivos.....	14
c. Hipótesis y metodología.....	15
d. Estado del arte: “Los estudios de hip hop en Chile”.	20
I. Capítulo 1: Marco teórico.	24
1.1. Concepto de hip hop.....	24
1.1.1. Origen del término	24
1.1.2. Definición del concepto de hip hop	28
1.2. Categorización del hip hop	34
1.2.1. El hip hop como género y música popular	34
1.2.2. La musicalidad del hip hop.....	39
1.3. Autenticidad	44
II. Capítulo 2: La “vieja escuela” del hip hop chileno. El forjamiento de la comunidad.49	
2.1. La práctica musical de la “vieja escuela”	63
III. Capítulo 3: La “nueva escuela” del hip hop chileno. Una aproximación diferente al género.....	74
3.1. Tiro de Gracia: “El chivo expiatorio”.....	87
3.2. La nueva escuela en la actualidad	93
IV. Capítulo 4: El desarrollo musical del hip hop chileno durante los ‘90.	98
4.1. El hip hop chileno en la industria discográfica de los ‘90.	112
V. Conclusiones.....	121
VI. Referencias.	124
6.1. Audiovisuales.	124
6.2. Bibliográficas.	124
6.3. Discográficas.....	127
6.4. Entrevistas.	128
6.5. Recursos en línea.....	128

Preliminares

a. Introducción

Adentrarme en el estudio del comportamiento de quienes se reúnen alrededor de la música hip hop¹ en Chile me exigía la utilización de un concepto que diera cuenta del grupo social que investigo, es decir, a los hiphoperos chilenos. Lo común que he observado es que al momento de trabajar la relación música-personas se utilice el concepto de *escena*. Una definición operativa de escena puede ser aquella que se refiere al espacio donde ejecutivos, productores, músicos y fans comparten sus gustos musicales diferenciándose de otros grupos humanos. El concepto nace a partir de la década de 1940 cuando periodistas lo utilizaron para referirse a la bohemia y marginalidad del jazz estadounidense (Bennett y Peterson 2004). Por otro lado, es común que la escena musical se le relacione y/o homologue con el concepto de “subcultura”, porque hay quienes sostienen que la sociedad occidental actual se encuentra fragmentada en una gran cantidad de este tipo de grupos, quienes se caracterizan por estar excluidos de una cultura mayor llamada *Cultura Juvenil* (Cook 2012). Sin embargo, es más recurrente el uso de escena porque a las subculturas se les tiende a relacionar con una desviación cultural, y no todas las personas que se identifican como parte de un grupo social generado alrededor de un cierto tipo de música se adhiere a dicha dinámica (Bennett y Peterson 2004).

¹ Es común que para referirse al género musical se utilicen los términos *hip hop* y *rap*, pese a que en la práctica concreta no serían lo mismo (Ver 1.1.2. “Definición del concepto de hip hop”, p.28). Durante el transcurso de este trabajo utilizaré ambos conceptos indistintamente para referirme a este tipo de música, ya que la propia comunidad lo realiza.

Reconozco en el concepto de escena musical un referente para caracterizar a mi objeto de estudio, porque hace mención a una territorialidad en donde confluyen diferentes participantes por el agrado hacia un determinado género musical, en este caso el hip hop. No obstante, el término no es satisfactorio del todo a mis propósitos porque básicamente infiero una cierta jerarquización entre los involucrados. Tanto la industria como los músicos se encontrarían en un estadio superior en referencia a por ejemplo los seguidores, quienes incluso algunos no necesariamente se inmiscuyen en la práctica de este género. Ante esto, en el presente trabajo, prefiero utilizar el de *comunidad musical*, porque aun cuando los propios hiphoperos chilenos incurrían en una jerarquización del tipo informal, en un primer momento todos se posicionaron desde un mismo escalafón, especialmente cuando la industria cultural aun no se relacionaba con el hip hop nacional. Esta circunstancia provocó que el sentido “comunitario y de hermandad” se convierta en la marca identitaria de este género en sus primeros años en Chile (los '80). De este modo, puedo construir un relato en que evidencio cómo las relaciones sociales de los exponentes locales se complejizaron y se abandonó este enfoque de comunidad, facilitando así el paso a una escena musical. Una que, por cierto, hizo que este tipo de música pudiese llegar a oídos de una mayor cantidad de personas en el país.

Mi primer acercamiento con el hip hop se produjo cuando era un niño en los '90. Recuerdo haber escuchado por la radio “El Juego Verdadero” y “Chupacabras” de Tiro de Gracia, un par de canciones que calificué en su momento como muy “entretenidas” por lo que las grabé en casete directamente desde la radio. Por aquellos años estaba entrando a la adolescencia y me interesaba cada vez más por la música, así que con mi hermana

grabábamos todo aquello que nos parecía interesante. A finales de esa década escuchamos “La rosa de los vientos” de Makiza y nos pareció igual de agradable que los temas mencionados. Reconozco que a partir de esta experiencia no volví a involucrarme con el hip hop ya que justo por esa época ingresé a la educación media y me interesé por músicas como el rock o el metal, en virtud de que algunos de mis nuevos compañeros de curso eran seguidores de estos géneros y me facilitaron algunos discos que prontamente me dispuse a copiar. Entonces, dejé de escuchar la radio y me desconecté del panorama de la música juvenil. No volví a saber del rap, ni tampoco de Tiro de Gracia y Makiza por varios años más.

Una vez que finalicé mi etapa de estudiante de educación media, a mediados del 2000, decidí ingresar a estudiar pedagogía en música en la Universidad de Concepción. Con respecto al hip hop no sabía nada porque en la carrera no se abordaba este tipo de música ni tampoco me interesaba mayormente por encender la radio. Cuando llegó el momento de hacer mi tesis de pregrado decidí enfocarme en el estudio de las preferencias musicales de los jóvenes. Esto resultaba en cierto sentido una paradoja porque lo que menos hacía era escuchar lo que se encontraba en boga, entendiendo el gusto musical juvenil desde una mirada generalizada. De todas maneras, me agradaba mucho observar y analizar el comportamiento de las personas alrededor de la música, y me parecía que en la juventud cobraba una relevancia mayor que en otras etapas de la vida. En este trabajo volví a conectarme en cierta medida con el rap al leer bibliografía especializada, ya que este género era constantemente mencionado. Pese a que el hip hop aún continuaba alejado de mis preferencias, por lo menos reconocía un tipo que permitía teorizar sobre la

conformación de comunidades musicales en la juventud. Paralelamente, en Concepción, mi ciudad de origen, comenzaban ya a aparecer los *fresstylers* o improvisadores en las micros, así que el rap de a poco estaba volviendo a mi vida.

Acabada mi formación universitaria me dispuse a trabajar por primera vez como profesor de música. En ese momento constaté que el hip hop era lo que *la llevaba*² entre los jóvenes. En los recreos mis alumnos “intentaban” hacer *freestyle* o *beatbox*³, y en las disertaciones que implementé en la asignatura del rap era de lo que más se exponía. Por lo tanto, concluí que al haberme desconectado de los medios de comunicación masiva en lo que respecta a la música, hizo que me perdiera de un género de enorme aceptación entre los jóvenes. Como seguía interesado en el estudio de la música a través del comportamiento de las personas, decidí ingresar al programa de musicología en la Universidad de Chile. Me solicitaron como requisito de postulación la presentación de un anteproyecto de tesis, así que lo que hice fue mostrar una continuación de mi tesis de pregrado. Fui aceptado y tuve que trasladarme a Santiago para cursar el plan de estudios. Una de las asignaturas era taller de tesis y la recomendación que más nos realizaban era de que había que acotar el objeto de estudio. Yo interpreté este hecho como que debía trabajar con un género musical en particular, y como no quería desligarme de la música juvenil, y conociendo que el hip hop era un tipo de mucha aceptación entre este grupo etario, decidí focalizarme en rap chileno. Sin embargo, el tema aún era muy amplio y

² Frase que se utiliza en Chile para denotar popularidad.

³ Percusión a través de la boca.

debía volver a ser acotado, entonces, recordando mi experiencia personal con el género elegí aquella época en que yo lo escuché: los '90.

Al iniciar el segundo año de magíster había ya que comenzar a trabajar en el proyecto de tesis. La primera instrucción que recibí del profesor a cargo fue que debía acudir a los lugares donde se reunían los hiphoperos, como por ejemplo tocatas. Reconozco que nunca había ido a una y, por ende, sentía resquemores porque ni siquiera me vestía como tal- algo de lo cual me di cuenta es muy importante porque los hiphoperos tienden a mirar con desconfianza a quien no es igual a ellos. A la vez, tampoco tenía conocimiento en donde se reunían, pero como primera aproximación me dispuse a utilizar las redes sociales como *Facebook* y especialmente *Instagram* para saber de algún encuentro. Entonces comencé a seguir a hiphoperos que había escuchado en mi niñez, como a los integrantes de Tiro de Gracia y Makiza.

En cierto día leí en una publicación de Seo2⁴ (Makiza) que iba a estar animando un evento de *freestyle* en el Parque Bustamante, un domingo de abril de 2017 por la tarde. Cuando acudí lo primero que hice fue grabar batallas de improvisación, estaba en esa tarea cuando observé que a una persona le pedían fotos, supuse que era Seo2, y justamente era él. Después me percaté de que aquellos jóvenes no le solicitaban fotos por ser Seo2 de Makiza, sino por ser Seo2 de la “Red Bull”, el animador oficial del evento anual que reúne a lo mejor del *freestyle* en Chile. Independiente de esta situación, me acerqué a pedirle una foto para entablar una conversación y así lograr concertar una entrevista, lo cual sí

⁴ Cristián Bórquez.

logré ya que amablemente me concedió su número telefónico. Este fue el primer paso importante para mí investigación, porque supe de la buena disposición que tienen los hiphoperos para otorgar entrevistas. Por lo tanto, comencé a contactar, ya sea por redes sociales o por teléfonos que ellos mismos me iban facilitando, a raperos reconocidos de los '90 para que en base a sus testimonios ir formulando mis hipótesis.

En paralelo a este trabajo de campo comencé con la revisión documental para encontrar una problematización específica a mi tema (“El rap chileno de los ‘90”), así que acudí a la Biblioteca Nacional a recopilar información. En aquel lugar la principal referencia que encontré fue una revista llamada *Kultura Hip-Hop*. Había cuatro números y justamente databan de los años que estaba investigando. Al leer la editorial del primer número, “El hip hop en Chile visto por la nueva escuela”, supe cuál debía ser el tema principal de mi trabajo. Las líneas de este texto hablaban de cambios en el hip hop nacional por motivo del surgimiento de una nueva generación de raperos locales propiciado por la masificación que experimentó el género al hacer su ingreso a la industria del entretenimiento. Pero esta “nueva escuela” incurría en actitudes que no se adherían a la visión y comportamiento de los hiphoperos pioneros del país, aquellos que ante tal irrupción se hacían llamar desde ese momento como “la vieja escuela”, para así diferenciarse de los novatos.

Al estudiar más en profundidad *Kultura Hip-Hop* y también al realizar más entrevistas, supe que no solo se trató de una frontera simbólica entre raperos antiguos y nuevos, sino que de por medio había una lucha ideológica por las distintas visiones de lo

qué es el hip hop. Entendiendo las ideologías como “los marcos que permiten pensar y calcular el mundo: las “ideas” que nos permiten descifrar cómo funciona el mundo social, cuál es el lugar que nos corresponde en él y cómo *deberíamos ser*” (Hall 2017, 175).

A mediados de los '90 en Chile el género vivía un auge de popularidad, se escuchaba en las radios y se veían videos por televisión, así yo supe de este tipo de música cuando era un niño. Sin embargo, lo que podía ser visto como una evolución para los pioneros se trataba más bien de una pérdida de valores. Su argumento se centraba en que el hip hop se estaba comercializando, y quienes conformaban la nueva generación o “escuela” solo se interesaban como medio de entretenimiento, desconociendo las dificultades que se presentaron durante los primeros años en que esta música importada había llegado al país. Además, la comunidad local ya no podía ser llamada como tal, porque muchos de estos nuevos elementos apelaron a la confrontación, e incluso violencia, como medio para autovalidarse como raperos genuinos. Algo que contrastaba profusamente con los inicios, en donde el compañerismo articulaba la estructura de las relaciones sociales.

El nuevo rapero chileno venía con otra impronta porque el contexto del país había cambiado como así también el modo de ser joven. Esto provocó que el género se viviera de una forma más libre, menos estricta, en que no había nada malo con escucharlo a través de la radio y televisión, o querer llegar algún día a firmar un contrato con un sello discográfico importante. Este cambio en el modo de pensar el hip hop en tanto ideología, representaba ante los ojos de la “vieja escuela” una carencia de autenticidad y, por ende,

de valor artístico. Por lo tanto, ser “nueva escuela” pasó entonces a ser mal visto, incluso devino en algunos episodios de violencia hacia algunos grupos que alcanzaron un mayor nivel mediático.

En esta “lucha de escuelas” es importante referirse al concepto mismo de escuela. No solo se utiliza a modo de integrar una generación en particular, sino que también se menciona para referirse a la práctica musical, experiencia y autovaloración. Es común de escuchar que los raperos nacionales cuando se refieren a, su tradición en el género, la forma en cómo se introdujeron en la práctica, y su aporte o legado, digan: “yo tengo escuela”; “mi escuela es la calle”; “yo he hecho escuela”. Cuando he consultado sobre el concepto me han mencionado que la escuela se utiliza porque el hip hop se aprende y enseña, ya sea en la calle o de un rapero hacia otro. La “escuela” en Chile se comienza a utilizar a mediados de los ‘90 por motivo de estas pugnas que me dispongo a presentar. Por lo tanto, la “vieja escuela” no es un período, aun cuando yo haya caracterizado una temporalidad determinada, sino que es una forma de oposición a una perspectiva disímil. El concepto de “nueva escuela” surge desde los pioneros para diferenciarse de los novatos, y si hay nuevos que utilizan o utilizaron el término lo hicieron para defender el pensamiento tradicional al que adhieren, como quienes a través de medios escritos como, por ejemplo, Kultura Hip-Hop, realizaban continuos llamados para no perder el rumbo, y que además se reconozca el trabajo de los pioneros. Sin embargo, esta situación parece ser cíclica, ya que también constato que en la actualidad hay una confrontación entre nueva y vieja escuela, pero por ahora más me interesa analizarla en los ‘90 porque en aquel momento se hizo más evidente, ya que fue la primera vez en que se produjo un recambio

generacional, y porque además el ingreso del género a la industria del entretenimiento provocó una emergencia por defender los correctos fundamentos de la cultura hip hop.

b. Objetivos

- Demostrar que la comunidad musical del hip hop en Chile se encuentra caracterizada por conflictos en torno al valor de la autenticidad, expresados en la disputa entre raperos de diferentes épocas que pueden ser catalogados como de “vieja y nueva escuela”.
- Evidenciar que algunas comunidades musicales, como por ejemplo la del hip hop chileno, no son terrenos pacíficos en que las personas solo se reúnen por el gusto en común hacia un género y su correspondiente práctica, sino que se enfrentan modos distintos de pensar, clases sociales, experiencias y, a veces, se incurre en una jerarquización desde el interior por quienes poseen una mayor tradición.

c. Hipótesis y metodología.

La presente investigación se plantea como de carácter cualitativo y exploratorio. Es cualitativa porque realiza un estudio de la realidad mediante la reflexión e interpretación de las prácticas sociales, ayudando a esclarecer el problema de investigación (Martínez 2004). A la vez es exploratoria porque “el objetivo es examinar un tema o problema de investigación poco estudiado, del cual se tienen muchas dudas o no se ha abordado antes” (Hernández, Fernández y Baptista 2010, 79). Hasta el momento es importante mencionar que ha existido una exigua profundización sobre el hip hop en Chile a nivel académico⁵, ante lo cual esta investigación se presenta como inédita en algunos aspectos como, por ejemplo, el estudio sobre las relaciones sociales, y la caracterización tanto de su práctica musical como de su territorialidad.

Específicamente me focalicé en el desarrollo del género en Santiago. Según las referencias que manejo esta ciudad fue la única en que el número de practicantes permitía hablar de una comunidad en concreto, por lo menos durante los primeros diez años desde que arriba al país a mediados de los ‘80. Sin embargo, esto no quiere decir que en otros lugares no haya existido hip hop. He sabido que en ciudades como Temuco, Talcahuano o Coquimbo se presentaba una práctica, aunque haya sido menor, porque existían algunos bailarines de break dance y raperos principalmente. Sin embargo, la capital entrega más datos que permiten desarrollar una teoría sobre la complejidad que devino en las relaciones de la comunidad hip hop chilena durante los ‘90. Por lo tanto, mi objeto de

⁵ Ver “Los estudios de hip hop en Chile”, p.21.

estudio es un individuo histórico y sociocultural que se despliega en un espacio y tiempo determinado, es decir, los *raperos santiaguinos de los '90*. Esto, aun cuando haya realizado una caracterización de la “vieja escuela” la que surge durante la segunda parte de la década anterior. De este modo, puedo realizar una comparación entre momentos y así evidenciar los cambios acaecidos que fueron influyentes en aquella disputa.

Este objeto de estudio le otorga el carácter de *estudio de caso* a esta investigación, ya que corresponde a una de carácter profunda y exhaustiva sobre uno o muy pocos elementos, permitiéndolo obtener un conocimiento ampliado y detallado de los mismos. Se basa en la idea de que, “si se estudia con atención cualquier unidad de un conjunto determinado, se estará en condiciones de conocer algunos aspectos generales de éste” (Sabino 1992, 83). Así, me permito corroborar la hipótesis de que, *el hip hop chileno es un tipo de comunidad musical que se encuentra caracterizada por la continua tensión en las relaciones sociales y personales de sus miembros. Conflictos que tienen su origen desde mediados de los '90 cuando se produce un recambio generacional y que a la postre pasaron a formar parte de la identidad del género en el país*, sin la intención de adosarle esta cualidad exclusivamente al hip hop.

En virtud de las escasas referencias históricas y testimoniales sobre el rap en Chile mi fuente primaria de conocimiento han sido las entrevistas semiestructuradas a quienes vivieron la época referida, ya sea adherentes tanto de la vieja como de aquella otrora nueva escuela. Gracias a sus testimonios he podido construir un relato histórico, no del todo diacrónico, basado en la descripción de algunos ámbitos fundamentales para la

conformación de tal comunidad. Estas entrevistas fueron gestionadas a partir de dos métodos: el primero fue contactar a hiphoperos a través de la red social *Instagram* para posteriormente acordar una reunión, ya sea en un espacio público o recinto privado como lo fue en muchas oportunidades en sus domicilios particulares, y, el segundo, fue el denominado "bola de nieve", una estrategia que permite identificar a nuevos sujetos de estudio gracias al aporte de un determinado informante que presenta nuevos casos, articulando así una red de contactos. Desde este último prisma, fue común que un entrevistado X me facilitara un número telefónico de otro rapero, y además me respaldara para poder concretar la entrevista. Es decir, me recomendaba de buena forma entre sus pares.

Mi otra fuente primaria la constituye la revista *Kultura Hip Hop*, en razón a que, en este medio escrito, contemporáneo a mi objeto de estudio, se presentaban testimonios que daban cuenta del panorama de aquel entonces. De este modo, pude constatar la confrontación en "tiempo real", ya que las entrevistas a raperos al realizarse en una temporalidad desfasada, infiero, se encuentran matizadas por la cordialidad y formalidad de dicha instancia, en donde la conciliación se transforma en indicio de maduración/autenticidad. Hay que recordar que en aquella época la mayoría eran jóvenes, por lo que varios me han mencionado que las tensiones que se vivieron eran producto de la inmadurez que supuestamente se incurre en aquella etapa de la vida. La revisión documental de esta revista se produjo desde marzo a mayo de 2017 en la Biblioteca Nacional de Chile. En aquel lugar analicé los cuatro primeros volúmenes, mientras que el número seis me lo facilitó la propia co-editora de la revista, Mariella Oyarzun, en el

momento en que le realicé una entrevista. Según ella se editaron siete números, pero se perdieron el cinco y siete en un accidente doméstico. Por lo tanto, pendiente quedaría la labor de recuperar aquellos ejemplares para complementar la información que se presenta en este trabajo.

El análisis documental también contempló también la producción académica chilena, la que me permitió construir la visión de “vieja escuela” en virtud de que la mayoría de estos escritos reproducen el discurso que defiende este grupo. Así, tuve un respaldo externo a la formulación de una parte de mi hipótesis. Paralelamente, la producción proveniente desde el extranjero también forma parte importante de mis fuentes de conocimiento secundario, porque constaté el estado del hip hop en otros lugares del mundo para así averiguar que lo acontecido en Chile correspondió a un hecho aislado o es una reproducción de una dinámica de identidad propia del género en el mundo. En un menor grado aportó a este grupo la revisión de la revista *Rock & Pop*, la que también es contemporánea a mi objeto de estudio. Esta última revisión la efectué en mayo de 2017 en el *Archivo de Música de Popular* de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Campus Oriente, Santiago. Dicho medio escrito me otorgó una clave de lectura para develar el ingreso del hip hop nacional a medios más masivos. Me percaté que los primeros números que databan del año 1995 no había referencias directas al género, pero que, en 1997, que coincide justamente con el comienzo de la relación entre rap chileno y sellos multinacionales, se comenzó a incluir levemente al género. Sin embargo, esta revista no me proporcionó un estado del panorama de las relaciones sociales de la comunidad como sí lo hizo *Kultura Hip-Hop*, ante lo cual las referencias fueron menores.

Por último, un tercer grupo de fuentes lo representó la revisión de material sonoro de bandas de la década. En esta labor, más que realizar un análisis acucioso, me permití reflexionar sobre la musicalidad del género y así encontrar parámetros que permitieran establecer una *frontera sonora*, ya que en primera instancia formulé una hipótesis que se basaba en que la confrontación también incluyó al ámbito musical. Una escucha más prolongada junto con el trabajo de campo en que pude conocer *in situ* el proceso de composición y práctica musical, me percaté que las diferencias del tipo sonoro que se presentaron no fueron sincrónicas sino más bien diacrónicas, ante lo cual reformulé la idea original. No obstante, realicé un análisis somero de algunos aspectos para mostrar el desarrollo del género durante la época, ya que de igual forma la práctica musical adquiere relevancia porque las condiciones iniciales, complicadas según quienes las vivenciaron, se convirtieron en uno de los aspectos que edificó aquella diferencia simbólica, aun cuando la materialidad sonora no sea mi principal objeto de estudio.

d. Estado del arte: “Los estudios de hip hop en Chile”.

Al hacer una revisión de la producción académica de hip hop en Chile pude constatar que es bastante acotada. En concreto son siete los escritos que en su mayoría provienen desde el campo de las ciencias sociales. La sociología aporta con los artículos científicos: "La escuela de la calle: el hip hop" (Aravena 2011), "El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación? (Facuse, Tijoux y Urrutia 2012), "Cultura urbana hip-hop: Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique" (Moraga y Solorzano 2005) y "Lejos de NYC: el hip hop en Chile" (Quitow 2005). La historia lo hace con el libro *Del mensaje a la acción: Construyendo el movimiento hip hop en Chile. 1984-2004 y más allá* (Poch 2011), aunque es preciso mencionar que no corresponde a una revisión historiográfica completa sobre el hip hop en el país, sino más bien es una descripción de los inicios, con énfasis en el valor asociativo articulado por colectivos y talleres de enseñanza de sus diferentes expresiones artísticas. La etnomusicología contribuye con el artículo “El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo” (Rekedal 2014).

Con respecto a la disciplina que provengo, la musicología, el hip hop no ha despertado mayor interés por ser estudiado. En dos de las tres revistas musicológicas que existen en Chile, *Revista Musical Chilena* de la Universidad de Chile y *Neuma* de la Universidad de Talca, no existe ninguna referencia directa al concepto. Solo en *Resonancias* de la Pontificia Universidad Católica de Chile se incluyó en este año un artículo sobre la práctica del rap y trap en la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Mención aparte merece el libro autobiográfico de Eduardo “Lalo” Meneses, *Reyes de La Jungla: Historia visual de Panteras Negras* (2014), en que relata los inicios del pionero grupo y en donde también describe el forjamiento de la comunidad. Este texto lo he considerado como parte de mis fuentes primarias al responder varias interrogantes que tenía sobre la etapa primigenia del hip hop en el país.

En el último tiempo se ha incrementado el interés por escribir sobre música popular en Chile, especialmente a partir del retorno a la democracia como un ejercicio de construcción de memoria y de búsqueda de la identidad extraviada durante los años de dictadura militar, pero donde solo ciertas músicas sirven para tales propósitos (Rondón 2016). El grueso de esta producción literaria lo constituye la “investigación musical independiente”, la que se caracteriza por no centrarse tanto en el estudio de la música/sonido, sino más bien en aspectos del tipo biográfico (González 2017). Por otro lado, quienes escriben pueden ser los propios músicos, familiares, fans y especialmente periodistas (Rondón 2016). Pero el hip hop chileno tampoco ha sido partícipe de esta tendencia, aun cuando se trate de un tipo de música popular, y además se haya forjado en años de dictadura militar. La justificación a este hecho puede ser su carencia de “originalidad”, una condición que Víctor Rondón menciona como requisito fundamental para generar interés por escribir en este escenario de post-dictadura (Ibid.), en virtud de que el rap se nutre de la música que otros hicieron⁶, aunque tampoco haya que perder de vista el perfil socio-etario con el que mayoritariamente se relaciona el seguidor de este

⁶ Ver 1.2.2 “La musicalidad del hip hop”, p.39.

tipo de música en Chile, el cual tampoco contribuiría a generar una identidad nacional, otro requisito importante.

Todas las historias que conforman el universo revisado, de alguna forma o de otra, responden a las demandas sociales, culturales, institucionales, corporativas o grupales respecto de las cuestiones referidas a su identidad y memoria a través de la música. Estos conceptos, que he empleado para esbozar algunas consideraciones respecto de la historiografía musical chilena, al parecer, resultan determinantes para comprender por qué ciertas prácticas musicales, independientemente de su masividad, calidad técnica, interés histórico o refinamiento estético, han quedado hasta ahora excluidas”. (Rondón 2016, 126)

Tomando en consideración la reducida bibliografía especializada existente (enumerada al inicio de esta sección), es posible definir los estudios de hip hop en Chile como un conjunto en que el tema central parece ser la lucha en contra de la marginación por su arraigo en sectores sociales bajos. En algunos escritos (Aravena 2011; Facuse, Tijoux, y Urrutia 2012; Moraga y Solorzano 2005; Poch 2011) se aprecia cómo el hip hop se nutre de la cultura poblacional (“la pobla”)⁷ para revertir la subalternidad y así alcanzar notoriedad en la sociedad. Me parecen acertadas estas posturas porque he constatado que

⁷ “Pobla” corresponde a la abreviación de “población” en Chile. Las poblaciones se pueden definir como un conjunto de viviendas construidas por el estado- en la mayoría de los casos- y que se ubican en la periferia de las zonas más céntricas de las ciudades chilenas. En este tipo de espacio suelen residir personas de estrato socioeconómico bajo, por lo que tanto los conceptos de “pobla” como “población” cargan con una negatividad asociada además a la inseguridad. Siguiendo a Daniela Sepúlveda, quien toma como ejemplo el caso de Santiago, en los inicios del siglo XX en Chile se produjo una importante migración desde las zonas rurales hacia esta ciudad en particular, producto de la crisis de fuentes laborales como la minería, agricultura o pesca. Este desplazamiento de personas tuvo consecuencias demográficas que provocó a su vez que los nuevos habitantes buscaran alternativas de asentamiento como, por ejemplo, alquilar casas, conventillos o cites. Sin embargo, en cierto momento tales opciones no fueron suficientes por lo que muchos decidieron tomarse terrenos en la periferia a la espera de soluciones habitacionales por parte del gobierno, así nacieron las “poblaciones callampas”, un antecedente de las “poblas” y que se encuentran fuertemente estigmatizadas por problemas de delincuencia, tráfico de drogas y desempleo (Sepúlveda 1998). Por lo tanto, la “pobla”, entendida como espacio residencial ubicado lejos del centro, tiene como origen las migraciones del campo a la ciudad de principios del siglo pasado. Como muchos hiphoperos chilenos viven en poblaciones, se dice al interior de esta comunidad que tal género musical es de carácter “poblacional”, es decir, le pertenece a la “pobla”.

un número significativo de los seguidores del hip hop en Chile se adhieren a tales ideas. No obstante, tengo ciertos reparos ya que se incurre demasiado en posiciones binarias del tipo-multinacionales v/s independientes, ostentación v/s conciencia social o política v/s entretenimiento de masas. Este enfoque de las investigaciones nacionales vendría a ser parte de una tendencia en Latinoamérica (Gosa 2015). Me parece que lo que habría que proponer es examinar estas visiones binarias sin necesariamente reafirmarlas desde la escritura académica, porque al interior del hip hop se presenta ya un conflicto ideológico en que todos quieren que sus ideas nutran el discurso del grupo dominante.

I. Capítulo 1: Marco teórico.

El escaso estudio sobre el hip hop que se ha hecho en Chile hace necesario una previa reflexión sobre su definición, origen y cualidades musicales que a la vez lo relacione con las categorías de música popular y género. Esta última es importante de abordar porque el rap difiere en muchos aspectos en referencia a otras formas musicales que pueden ser catalogadas como más “tradicionales”, lo que ha llevado incluso a algunos a sostener que no se trataría de un género propiamente tal. Paralelamente, es relevante su validación como música popular, porque gran parte de la revisión documental en este trabajo se aplica para este conjunto en particular, reconociendo de antemano lo complejo que resulta su definición y consecuente aplicación. En este capítulo también abordé el concepto de autenticidad, cuanto corresponde al elemento que edificó la frontera simbólica entre las “escuelas” durante los ‘90 en Chile.

1.1. Concepto de hip hop

1.1.1. Origen del término

La abundante bibliografía y documentación audiovisual sobre hip hop que ha surgido en el hemisferio norte habla de que su punto de inicio está en los ‘70 en el barrio del Bronx en Nueva York, Estados Unidos, en un contexto social caracterizado por problemas de violencia (pandillas), desempleo, prostitución, drogas (narcotráfico), mortalidad infantil, vandalismo (incendios intencionales), entre otros. Tales condiciones fueron provocadas por la segregación que devino por la implementación de planes

reguladores en los '50, y que forzaron el desplazamiento de una gran cantidad de personas hacia la periferia de la zona más central de la ciudad. Entonces, el Bronx, un lugar que antes de la referida migración se podía catalogar como un barrio de clase trabajadora, principalmente blanca, debió recibir a aquella población “indeseada” para el modelo de ciudad que se quería construir y mostrar, la que debió vivir, por cierto, en pésimas condiciones por tanto la anegación como falta de servicios básicos (Chang 2015; Katz 2012; Pacini 2009).

A quien se le atribuye el concepto *hip hop* es al DJ “Afrika Bambaata”, quien a mediados de los '70 lo utilizó por primera vez para referirse bajo una misma denominación a diferentes expresiones artísticas (rap, DJing, grafiti y break dance)⁸ que confluían en el mencionado barrio (Gosa 2015). Muchos de quienes las practicaban eran jóvenes afroamericanos y latinos, y observaron en ellas un paréntesis tanto a sus difíciles situaciones personales como al contexto general en el que se encontraban inmersos (Pacini 2009), como posteriormente también ocurriría en Chile cuando el hip hop hizo su arribo en los '80, bajo un clima social igual de álgido para una parte importante de la población nacional.

El Hip Hop puede ser comprendido como un arte popular en su calidad de producción artística de los sectores populares. Ello significa que, si bien se trata de una práctica que tiene su punto de partida en los guetos negros de Nueva York, ésta ha sido reapropiada y reinventada en diversas latitudes y contextos, teniendo como denominador común su ejecución por parte de jóvenes urbanos marginalizados que buscan contestar por distintos medios artísticos un orden social que los excluye (Facuse, Tijoux y Urrutia 2012, 438).

⁸ Ver 1.1.2. “Definición del concepto de hip hop”, p.28.

Gracias al ascenso fulgurante del rap, sin embargo, hay chicos pobres, jóvenes pendencieros, “vagos”, una “generación perdida”, hay más gente joven en general- supuestamente alejada del “lenguaje” por la televisión, los videojuegos y los recortes presupuestarios en educación-, hay más gente joven encorvada sobre sus cuadernos en su tiempo libre, intentando juntar palabras de formas tan sorprendentes y creativas como nunca ha tenido Estados Unidos en un solo momento histórico (Foster y Costello 2018, 166).

Para muchos el hip hop posee un hito fundacional, el cual corresponde a una fiesta celebrada el 11 de agosto de 1973 en la avenida Sedwick número 1520, en el lado este del Bronx. Hay quienes mencionan que todo seguidor de la cultura que se considere como tal debe acudir alguna vez a este sitio porque *ahí fue donde comenzó todo*. Si bien en esta reunión social no se presentaron todas las expresiones fundamentales del hip hop, y aun cuando el término no estaba acuñado, se dice que aquí nace debido a la aparición por vez primera del uso “intencionado” del *break*, un elemento muy importante para su práctica musical (Chang 2015; Katz 2012).

El *break* se define como la sección instrumental de canciones de soul, funk, disco y otros géneros que eran muy populares por aquella época entre la juventud marginada de Nueva York (Katz 2012). En la mencionada fiesta el reconocido y también pionero DJ Kool Herc, observando el enorme interés que suscitaba este tipo de pasaje rítmico-melódico entre los asistentes, decidió extenderlos a través de la manipulación de la tornamesa o tocadiscos. Así, el público pudo bailar despreocupándose de la duración exigua de estos cadenciosos fragmentos, lo que a su vez marca el inicio específico de una de sus expresiones más populares: el break dance o “baile del break”. Paralelamente, también nace, o más bien se esboza, lo que quizás es lo más popular en esta cultura neoyorkina, me refiero al género musical del rap, porque “Herc” cuando extendía las

secciones referidas también se encargaba de animar a los asistentes con saludos y rimas (Chang 2015).

Herc estudiaba con atención a las personas en la pista de baile. “Fumaba y esperaba que el tema terminara. “Y me di cuenta de que las personas solo querían que llegaran ciertas partes de las canciones”, declaró. Fue una revelación tan profunda como la de Ruddy Redwood al descubrir el dub. El momento en que el público se volvía loco era el break instrumental, cuando la banda dejaba de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos o canciones: lo importante era el groove, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener. Como un físico abocado a la teoría de las cuerdas, Herc se concentró en el loop fundamental que vibraba en el corazón de los discos, en el break (Chang 2015,109-110).

A partir de este punto el hip hop empieza a reconocerse como una práctica artística, que subyace su faceta de entretenimiento para subvertir el ocio y no incurrir en elementos nocivos de aquel contexto complejo, como por ejemplo integrar una pandilla (Pacini 2009). El concepto de *cultura hip hop* se iría consolidando a medida que trascurrían los ‘70, y aún más cuando se comenzó a utilizar la denominación creada por “Bambaata”. La popularidad de sus diferentes expresiones, algunas más sobre otras, se vería incrementada llegando prontamente a otros barrios marginales de la ciudad de Nueva York, como lo son Queens y Brooklyn, y también a otras urbes del país (Chang 2015). De igual forma, se comienza a visualizar un auge del género musical asociado, pero el que se haría explícito a partir de la década posterior cuando la industria discográfica se percate de su potencial comercial y enorme aceptación entre los jóvenes, y entonces se decida por grabar a bandas que se convertirían en los primeros referentes importantes de la historia como, por ejemplo, Run DMC, Public Enemy, Beastie Boys y LL Cool J (Foster y Costello 2018). Prontamente el hip hop se dispondría a invadir otros lugares del mundo, incluso uno tan apartado de su origen como lo es Chile.

1.1.2. Definición del concepto de hip hop

Es difícil establecer una definición única del concepto de hip hop en virtud de que muchas áreas del conocimiento se han interesado por estudiarlo, especialmente en Latinoamérica (Dennis 2014). Aun así, detecto dos perspectivas que no son excluyentes entre sí y que a la vez son replicadas por la propia comunidad. Estas son el hip hop entendido en tanto *cultura* reproducida en diferentes expresiones artísticas, como así también un *género musical*. Si bien la presente investigación es de carácter musicológica, no puedo limitar al hip hop a una caracterización netamente musical, porque varias de las problemáticas que menciono se produjeron por implicancias que subyacen a la música, como lo son aquellas de índole social, cultural y política, y que no necesariamente son inherentes al concepto.

Concertar una definición única es riesgoso porque se debe tener en consideración los distintos contextos en los cuales se ha desarrollado el hip hop. No es lo mismo una caracterización hecha en Estados Unidos que una realizada desde Latinoamérica. Es necesario también deliberar el factor temporalidad, porque por lo menos para el caso nacional el hip hop de hace veinte años atrás es bastante disímil del actual, porque además las sociedades cambian al igual de quienes la componen. Así ha ocurrido con los seguidores del hip hop en Chile con el transcurrir de los años. Si me aventurara a concretar una definición podría arriesgarme en caer en contradicciones, porque como mencionan Facuse, Tijoux y Urrutia (2012), el hip hop se encuentra constantemente sujeto a procesos de desterritorialización y reterritorialización por parte de la cultura dominante, o dicho de una mejor manera por parte de quienes integran el grupo que se reproduce en ella (Clarke

et al. 2014). Es por esto por lo que pienso que no es convincente realizar una definición, sino más bien aproximarme al concepto de hip hop a través de la mención de cualidades que me otorguen pistas para, por ejemplo, develar las ideologías que se confrontan al interior de esta comunidad musical en particular. En resumen, quiero decir que me interesa más reflexionar cómo los propios hiphoperos han construido el concepto en el país, y no a partir de una definición previa interpretar y reflejar el comportamiento de éstos. “Tal como podría coincidir un historiador, una vez producido el acontecimiento cultural podemos decir por qué la expresión tenía que darse de ese modo; antes, no hay necesidad creativa en absoluto” (Frith 2003, 19).

Una vez que comencé a leer literatura especializada pude constatar que la definición que más se repetía, independiente del área disciplinar del investigador, es que el hip hop se trata de una cultura integrada por cuatro expresiones o manifestaciones artísticas principales: el rap (género musical), el grafiti (arte visual), break dance (expresión corporal) y DJing (creación musical). Esta definición se repite también en los escasos estudios de hip hop que hay en Chile, y también por parte de quienes se identifican como hiphoperos. A modo de ejemplo, muchos exponentes nacionales incursionan en las diferentes expresiones como forma de asimilar completamente la cultura. Esto es importante de considerar sobre todo para la caracterización de la “vieja escuela”, en virtud de que hubo una exploración previa por parte de la mayoría en otra manifestación que no fue la musical, lo que puede ser considerado como un indicio más de reclamo de autenticidad por parte de los antiguos quienes se autocalifican como hiphoperos más genuinos al vivir la cultura de un modo más profundo. Así lo sostiene “Chino Makina” de

Panteras Negras: “Comenzamos dentro de lo que era una de las ramas, terminamos en una segunda rama, y hoy en día manejamos todas las ramas por el simple hecho que conocemos el concepto de cultura hip hop”⁹.

Es importante tener en cuenta que, aunque todas las expresiones referidas son parte de la misma cultura y con un origen en común (el Bronx de los '70), cada una posee su propia historia, práctica singular y exponentes más reconocidos (Jones 2015). También es cierto que hay algunas manifestaciones del hip hop que son más populares que otras. En este sentido sería el rap aquella que ha alcanzado una mayor notoriedad, incluso invisibilizando al resto especialmente desde el ámbito de la difusión. “En realidad, las ganancias disponibles a través de la música rap han exagerado su papel dentro de la cultura hip hop estadounidense, al punto que el graffiti y el breakdance se han desvanecido en un segundo plano” (Quitow 2005, 4). Es por este motivo que tanto los términos *rap* como *hip hop* suelen utilizarse como sinónimos. Si bien los integrantes de esta comunidad conocen la diferencia entre ambos, de igual forma los homologan al igual que el resto, es decir, por parte de quienes no se identifican como integrantes de dicha comunidad.

En algunas referencias al hip hop como cultura se menciona que, además de las expresiones referidas, podrían añadirse otros elementos. Tanto la vestimenta, lenguaje, *beatbox* y “conocimiento de la calle”, por ejemplo, también podrían ser reconocidos como elementos con la misma importancia (Hess 2010). No obstante, la mayoría de los exponentes que he consultado sostienen que estos otros elementos corresponden más bien

⁹ Entrevista a Daniel Fernández.

a la identidad del hiphopero, o a prácticas que se desprenden de una mayor, como por ejemplo el *beatbox* y el *freestyle* del rap. De todas formas, esto habla de que el concepto hip hop no es para nada rígido, lo que a la vez valida la hipótesis de lo intrincado que es consensuar una definición.

Independientemente de si se observa al hip hop como una cultura o género musical, hay muchas cualidades que se presentan de forma transversal en las diferentes visiones que he consultado y que me gustaría enunciar. La primera que resalta es la condición de ser un lenguaje que se apropia de otros para expresar identidad (Jones 2015), lo que por ejemplo se hace explícito en el ámbito de la creación musical, un aspecto que profundizaré más adelante. En segundo lugar, muchos sostienen, sobre todos aquellos que observan al hip hop de un modo un tanto estricto, es que su medio natural es la *calle*, entendiéndose éste como el espacio urbano. En dicho lugar se aprende y se enseña, pero de una forma genuina, auténtica, es decir, sin la influencia de la industria que transgrede su condición como medio de lucha y resistencia de los menos favorecidos (Aravena 2011). En todo caso, el aprendizaje del hip hop también se puede presentar en instancias conscientemente organizadas que subyacen a la calle, como lo pueden ser los talleres comunitarios y colectivos (Poch 2011). Este tipo de iniciativas serían fruto de la autogestión, otra cualidad relacionada a menudo (Aravena 2011; Jones 2015; Moraga y Solorzano 2005; Poch 2011).

El rap penetró en las poblaciones y llegó para quedarse en su ideario colectivo. Es la música que muestra su realidad, es su arma de lucha y de unión, a través de la autogestión y la “autoeducación”. El hip hop es mucho más que una familia, es una escuela que enseña principios y valores como cualquier otra escuela tradicional, la diferencia es que son los principios de la calle, los principios de la población– la vida en comunidad–, son aquellos que van contra las lógicas que predominan el mundo (Aravena 2011, 202-203).

El Hip Hop que se aprende y enseña en los talleres, que se organiza en Colectivos, que se vincula con organizaciones sociales y territoriales, que emplea la Educación Popular primero como necesidad (reconstrucción del sujeto) y luego como método (taller), es el Hip Hop que se autogestiona, desde el completo y el choripán, hasta las producciones musicales de excelente calidad y producidas por sus mismos creadores, sin más intermediarios (Poch 2011, 25).

Por último, como acabo de describir en el punto anterior, el hip hop ha estado desde sus inicios muy relacionado a la marginalidad, una cualidad que ha provocado que sea visto por varios como un tipo de “arte popular”. Esta idea se sostiene en el hecho de que es practicado por individuos que se encuentran en un estadio de subalternidad, y además porque su producción va a contracorriente de la cultura de los grupos dominantes (Facuse, Tijoux, y Urrutia 2012). Desde aquel prisma, el hip hop adquiere una connotación contracultural, en que el *underground* sería su medio más idóneo de desarrollo y difusión (Moraga y Solorzano 2005).

Propongo que, si bien estas tres cualidades enunciadas se presentan a menudo en el hip hop, y si además los propios exponentes las mencionan como constitutivas de identidad y práctica, no son para nada inherentes al concepto como ya mencioné, porque por lo menos para una parte de la comunidad muchas de éstas se encuentran bajo una continua negociación o se deben, al menos, repensar. Esto queda en evidencia cuando surgen nuevas generaciones en contextos que son diferentes, las que no necesariamente se adscriben a la norma general. Bastaría con mencionar la irrupción de bandas del género en los ‘90 en Chile que firmaron con sellos multinacionales, lo que se contrapone a la ideología de que el hip hop debe mantenerse inmune a la industria, ser contracultural y difundirse en la calle y no a través de los medios de comunicación masiva. Precisamente

aquí se produce un conflicto entre diferentes posturas de definición, asimilación o ideología. Desde tal lógica, quien no forma parte de la corriente principal, la que suele basarse en estas cualidades que mencioné, es inmediatamente catalogado como un hiphopero no legítimo, es decir, uno que carece de autenticidad y que no debería reconocerse como tal.

1.2. Categorización del hip hop

1.2.1. El hip hop como género y música popular

Si bien el hip hop también es considerado como una cultura no se puede desconocer el hecho de que en el imaginario colectivo se encuentra arraigada la idea de que corresponde a un género musical, porque básicamente posee una musicalidad propia que difiere bastante de otras formas musicales. No obstante, es importante hacer la salvedad de que categorizar a la música en géneros no es una labor que se suponga como sencilla, ya que el concepto de *género en música popular* ha sido ampliamente debatido en el último tiempo.

Quienes se han interesado por repensar el concepto plantean que no es suficiente con enunciar cualidades del tipo sonoro y/o estructurales (progresiones armónicas, tonalidad, timbre, forma, etc.), porque es común de percatarse de que existen ciertas músicas que comparten entre sí características de este tipo, lo que perfectamente puede hacer que una obra se asocie a más de un género. Al parecer, el marco referencial histórico que posee la musicología, aquel utilizado para estudiar y analizar a la música denominada como docta, basado en dichos parámetros, no satisface a quienes participan de los llamados “estudios de música popular” (Guerrero 2012).

Los debates en torno a este tema se fundaron a inicios de los ‘80 cuando el musicólogo italiano Franco Fabbri se aventuró en replantear una definición de género. Su interés surgió en virtud de que la obra musical no era percibida del mismo modo en todas las músicas. En la llamada docta la *obra* es la partitura, mientras que en la popular es el

evento sonoro. En su primer intento, porque posteriormente siguió teorizando y debatiendo con otros académicos, dice que, “un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas” (Fabri 2006, snp.). Aquí se puede apreciar cómo incluye al sujeto, lo que la vez le otorga una perspectiva social a la definición. Sin embargo, este postulado ha sido altamente criticado por su rigidez, ya que solo permitiría la relación unilateral de una obra con “una” categoría musical en específico (Guerrero 2012). De ahí la importancia de incluir otros puntos de referencia en la categorización de una obra o músicos/a.

El propio Fabbri, después de más de dos décadas de haber realizado su primer aporte, reconoce que en el tiempo en que realizó tales postulados los estudios de performances y semiótica aún no se habían desarrollado del todo, como sí acontece en la actualidad, algo de lo cual podría haberse apoyado para que su visión no incurra en la criticada rigidez. En su nuevo intento menciona que el género es un código en que “son las comunidades musicales las que ‘deciden’ (incluso de manera contradictoria) las normas de un género, las que las cambian, las que les dan nombre” (Fabri 2006, snp.). Lo novedoso de esta nueva aproximación es que se le otorga importancia a la comunidad musical. Anteriormente Fabbri no explicitó quiénes debían aceptar socialmente el hecho musical, pero ahora serían aquellos individuos que se reúnen alrededor de un tipo de música en particular y establecen relaciones sociales entre sí, los encargados de dirimir que se considera como tal género.

Además de la aproximación de Franco Fabbri otras visiones sobre el concepto han resaltado en el último tiempo. La primera que se destaca es la de Charles Hamm quien, a partir de la definición del teórico italiano, cuestiona la ya mencionada rigidez en que incurre ya que los géneros populares se nutren constantemente de diferentes musicalidades (Guerrero 2012, 4). También destacan los aportes de Simon Frith y Keith Negus, quienes postulan como idea principal que el género responde a estrategias de mercantilización de la música por parte de la industria discográfica, por lo tanto, sería este tipo de estructura que impone las pautas de categorización (Ibid.). Keith Negus agrega que los sellos multinacionales poseen estrategias localizadas para cada género en específico y así aumentar las ganancias, lo que se denomina como “cultura de género” (Negus 2005). Estas visiones refrendan la idea de que, al referirse a géneros populares, por mucha aceptación social que posea el concepto, es necesario tener en consideración diferentes acepciones que haga, por lo menos, repensar la noción dominante.

Si se ha discutido últimamente sobre el concepto de género en música popular, los debates también se han focalizado en develar qué es la música popular en sí misma. Esta situación se viene presentando desde el momento en que la musicología se interesó por este tipo de como objeto de estudio en los ‘70 (González 2017). La labor de teorizar sobre el concepto ha sido igual de compleja porque el término es ambiguo. Lo popular puede remitir al consumo de las masas, como así también a la cultura de los subalternos. Desde tal visión, cualquier música tiene la potencialidad de ser incluida en dicha categorización. Sin embargo, Simon Frith sostiene que la música popular no se refiere a cuánta popularidad posee una obra o artista, aun cuando continuamente se esté midiendo aquello

a través de rankings y ventas de discos, sino que más bien corresponde a los sonidos que satisfacen nuestro imaginario del significado de lo que es lo popular (Frith 2001).

El término popular es ambiguo, quiere decir tanto, que a la postre nos dice poco. Como popular se puede tomar todo aquello que goza del favor de muchos, y que es masivo en su consumo o su apreciación. Y en este sentido, tan popular puede ser un tema de salsa que se canta en los cerros caraqueños, como la Quinta o Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven que se toca regularmente en miles de salas de conciertos del mundo (Peñín 2003, 62).

El surgimiento del concepto de música popular está íntimamente relacionado a la diferenciación con aquella catalogada como clásica, seria, docta, culta o académica. Theodor W. Adorno es un referente importante de dicha teorización, quien se esmera en criticar a las músicas concebidas exclusivamente para ser consumidas por las masas. Desde su perspectiva, éstas se encontrarían en una posición de inferioridad con respecto a las mencionadas al inicio de este párrafo por su alto nivel de estandarización que se presenta principalmente en su estructura, lo que mantiene al oyente en un terreno seguro, lo más cercano a su experiencia audible más familiar, lo que sería aprovechado por la industria (Adorno 2002).

La musicología latinoamericana también ha debatido sobre qué es la música popular. Un primer aporte lo otorgó el musicólogo argentino Carlos Vega quien en 1966 utilizó el término *mesomúsica*, una categoría intermedia entre aquella denominada como culta y la tradicional (Peñín 2003, 63). Según Vega, en concordancia con Adorno, esta música está íntimamente relacionada a la industria y las masas, por eso sería una “música de todos”. Otro aporte sustancial lo hace en 1997 Juan Pablo González quien reconoce tres cualidades fundamentales: masividad, mediatización y modernidad. Masiva porque

se encuentra al alcance de muchas personas, es mediada por la industria, público y los propios músicos, y es modernizante porque remite al progreso de la globalización, la industria y las grandes urbes (González 2013, 113).

En particular reconozco en la definición de González un referente para incluir al hip hop dentro de la categoría de música popular, por motivo de que las tres cualidades que menciona como constituyentes se encuentran presentes. En primer lugar, el hip hop es masivo ya que se puede acceder fácilmente a su escucha, especialmente en la actualidad. También se encuentra mediado por diferentes sujetos y la industria. Y, por último, es modernizante al relacionarse o desarrollarse íntimamente con la urbe y la globalización. Paralelamente, también reconozco en el hip hop su condición de ser un género musical, porque pese a lo extendido del debate en que pareciera ser que no basta con enumerar cualidades del tipo estructural, creo que desde un enfoque tradicional el rap posee una musicalidad propia, es decir, posee cualidades que no se presentan en la mayoría de otras formas musicales, o por lo menos están muy identificadas con este género en particular. Además, como ya mencioné, existe un reconocimiento social de que el rap es un género musical, incluso se habla de que es el más popular en el mundo, así lo ha hecho ver, por ejemplo, la plataforma de escucha en línea Spotify (Hooton 2015). Si esto último es verdadero o no, lo trascendental es que dentro de la categorización que realiza la propia industria también también reconoce este hecho.

1.2.2. La musicalidad del hip hop

Existen dos elementos que articulan la musicalidad de este género diferenciándolo a la vez de otras músicas: línea vocal y base musical. Con respecto a la primera, su característica más distintiva es el uso del *spoken word* o palabra hablada, que es la entonación regular de la voz a una altura homogénea, proyectando la sensación de que el cantante de rap, más conocido como MC (maestro de ceremonia), estuviera hablando o recitando, pero en ningún caso cantando de un modo convencional (Katz 2012). Lo común en la música popular es que quienes offician de cantantes entonan frases que se desarrollan a través de diferentes notas musicales, pero en el rap tal cualidad no se presenta del todo, porque la línea vocal se mueve en un ámbito mucho más reducido, de no más de dos notas en la mayoría de los casos. Esta cualidad en particular ha hecho del hip hop un tipo de música idónea para la articulación de discursos por el mayor entendimiento de las palabras. Así, el rap sirve para expresar descontento (Quitow 2005), discursos reivindicatorios (Rekedal 2014) o vía de escape a situaciones personales y de entorno sociocultural (Pacini 2009).

Hay quienes mencionan que el *spoken word* antes del rap ya se venía practicando desde hace bastante tiempo. Un antecedente que a menudo es referenciado son los *griots* de África occidental, quienes eran cantantes/poetas que recorrían diferentes localidades de aquel continente entregando su arte como medio para subsistir, como un símil de los juglares en la cultura occidental (Katz 2012). Esta hipótesis también es conocida y reproducida por los exponentes locales, quienes parece no se conforman con perspectivas académicas, sino que estudian y elaboran conocimiento por iniciativa propia. En esto

también existe de por medio un acto de rebeldía, una cualidad que muchos pregonan como fundamental del hiphopero auténtico.

El hip hop explota en Estados Unidos, pero para muchos de nosotros que estudiamos las raíces del hip hop, y que también nos pusimos en un momento a buscar mucho más allá, el hip hop no nace en Estados Unidos, el hip hop nace en África para nosotros. Nace con los griots, que era la tribu de África donde ellos hablaban de forma natural los cuatro tiempos¹⁰.

Independientemente de los antecedentes a este estilo vocal en particular, el *spoken word* en el hip hop tiene un origen en concreto. En el momento en que se produjo la extensión del *break* los DJs comenzaron a oficiar de animadores, pero se percataron que dicha labor se volvía un tanto complicada porque debían preocuparse, además, del manejo de la tornamesa. Es por esta razón que delegaron la tarea a animadores (MC) quienes lo realizaban de una manera más fluida, en concordancia con la métrica de los *breaks* y utilizando precisamente este estilo “hablado”. Esto trajo consigo el mayor protagonismo de los raperos en la cultura hip hop, en desmedro de los DJs que fueron quienes dieron inicio a la cultura (Chang 2015).

“¿Qué es el rap? El rap es voz sobre música. Es un estilo de voz. Preguntarse si el rap irá a desaparecer es como preguntarse: ¿Dejarán de hacerse discos cantados? Es un uso de la voz que empieza en los días de overdub por parte de los toasters jamaquinos, que agarraron el micrófono y recitaron rítmicamente, en su jerga patois, sobre bases de reggae dub. Ahí estaban, en el Bronx, tipos como Kool Herc, con su estilo de DJ caribeño de Brooklyn, y a su lado otros tipos totalmente estadounidenses, que podían hacer su rollo de MC sobre los ritmos instrumentales de discos de otros tipos. La técnica era similar pero los discos eran diferentes; así se produce la evolución en las primeras etapas del rap. Ahora la música está definida. Puedes rapear sobre rock, como lo han demostrado Run-DMC o Rage Against the Machine; puedes rapear sobre el jazz, como lo demostrado Gang Starr y A Tribe Called Quest; puedes rapear sobre funk, como lo han demostrado Snoop Dog, Ice Cube, Too Short y otros artistas de la Costa Oeste; puedes rapear sobre el soul, blues o mezclas e

¹⁰ Entrevista a Gustavo Arias.

híbridos de cualquiera de los dos, como los Fugees están demostrando al mundo en la actualidad” (Chuck D 2017, 274-275).

El segundo elemento relevante en la constitución de la identidad musical en el rap es la base musical o *beat*, que no es más que la música con cual los raperos entonan/hablan sus letras. Aquí hay dos cualidades que destacan: la primera es la repetición constante de una pequeña frase rítmica y/o melódica, instrumental, de no más de ocho compases en cuatro cuartos, y que se conoce en jerga hiphopera como *loop*. Entonces, *lopear* es repetir un “sonido” por un tiempo prolongado. Mientras que la segunda característica que resalta es que estos *loops* corresponden en la mayoría de las veces a *samples* (Katz 2012). Es decir, a una “técnica musical desarrollada a mediados del siglo XX que se basa en la inserción de objetos sonoros previamente grabados en nuevas composiciones musicales” (Woodside 2008, 11). En este acto de utilizar “música reciclada” se puede apreciar una de las cualidades que muchos mencionan como fundamentales del hip hop, la utilización de sonoridades externas y apropiación de lenguajes ajenos, pero que en esta comunidad musical en particular se conoce con el nombre de *flip the script*, que es “robarse” lo que otros hicieron (Kruse 2016). Sin embargo, es cardinal mencionar que este recurso relacionado al uso de la tecnología no es exclusivo del rap, ya que es común que otros géneros también apelen a esta técnica a modo de enriquecer el producto o articular un discurso que vaya más allá de la música y las letras. Sin ir más lejos, en Chile, antes de la aparición del hip hop, ya hubo músicos que apelaron al *sample*. Un antecedente concreto lo entrega la Nueva Canción Chilena (NCCh), en que artistas como Víctor Jara en “Móvil Oil Special” (1969) y *La Población* (1972), y Quilapayún en “Segunda Declaración de La Habana” (1971), utilizaron diversas sonoridades externas como, por ejemplo, ruidos de la

urbe, cánticos universitarios, voces de personas, gritos de protestas y discursos políticos, para así seguir ampliando la forma canción y que ésta a su vez sea recepcionada de un modo diferente, en que el músico impone los términos de cómo debe ser escuchada la obra musical, la que se piensa a modo de registro fonográfico y no como *performance* en vivo, que correspondería a lo más tradicional (Osorio y Figueroa 2018)

El material de los samples pueden venir de cualquier lugar imaginable. Cualquier cosa, desde la sección del tambor de apertura de una melodía reggae, una línea vocal aislada de una canción soul, una sola nota de un bajo de rock, una orquesta tocando una pieza clásica, o el sonido de una sirena policial pueden formar parte de una nueva composición de hip-hop (Kruse 2016, snp.).

Como ya fue mencionado, la música que fue (re) utilizada en los inicios del hip hop en el mundo correspondieron a *breaks*. Pero su manipulación para generar una base no ha estado exenta de dificultades, tanto en Chile como en el resto del mundo. En el Bronx de los '70 la extensión de un *break (loopear)* fue difícil durante los primeros años, porque el proceso no resultaba prolífico, principalmente por la presencia de ruidos. De este modo, se hizo necesario idear métodos para una extensión más idónea y así superar los contratiempos. Comienzan a aparecer entonces los primeros “héroes” del hip hop, porque gracias a su aporte se pudo concretar una práctica musical. Después de Kool Herc, quien realizó la primera fiesta de hip hop e introdujo la extensión del *break*, se menciona el aporte de otro DJ del Bronx, Joseph Saddler, más conocido como “Grandmaster Flash”. La importancia de “Flash” radica en que ideó un método llamado la “teoría del reloj”, el que consiste básicamente en marcar con un lápiz la sección donde reside el *break*, y volver a proyectarlo una vez que éste finalice. Esto lo llevaba a cabo través de la manipulación del disco y no del brazo del tocadiscos (Chang 2015).

Al principio, los DJs tocaban el break fijando la aguja en un punto del disco, y después levantaban el brazo y lo repiten según lo deseado. Es más difícil de lo que parece. El DJ debe conocer la ubicación exacta del break y necesitar de una mano firme para no dar rienda suelta a la vibración y chillidos (Katz 2012, 15-16).

Otro elemento que forma parte del *beat* son los adornos sonoros insertados. Algunos de ellos corresponden a *samples* (ruidos de la urbe) como ya fue mencionado, pero también lo realizan los DJs al manipular el disco de vinilo. El efecto más común y que a la vez es uno de los más característicos del género es el *scratching*, que consiste en la interrupción del proceso de reproducción del disco de vinilo, creando así la ilusión de que éste se encuentra “rayado”. El DJ que es reconocido como el primero en incluirlo en una performance de hip hop es Theodore Livingstone, reconocido como “Grand Wizzard Theodore”. Es preciso consignar que tal efecto existía previamente y se conocía bajo la denominación de *rubin*, pero no se le valoraba estéticamente. Desde fines de los ‘70 hasta la actualidad, es común escucharlo en canciones del género (Katz 2012). Aunque no todas las bandas incluyen en sus bases este tipo de adornos sonoros, porque básicamente no todos pueden acceder a contar con una tornamesa de DJ. Una circunstancia que adquiere relevancia al momento de referirse a la “vieja escuela” del hip hop chileno, ya que la precariedad en tanto carencia de equipos se convirtió en una marca de identidad con el pasar de los años.

En conclusión, estas características enunciadas hacen del hip hop o rap una música distintiva, es decir, es un género reconocido por quienes se reúnen alrededor de su escucha y práctica, en concordancia con la definición presentada por Franco Fabbri en el apartado anterior.

1.3. Autenticidad

La autenticidad es uno de los valores que más se hace presente en la música popular (Ochoa 2002), y el hip hop como género que forma parte de este conjunto no se encuentra exento a tal condición. Así, es común de escuchar a integrantes de su comunidad una recurrente mención al concepto y también a otros que se relacionan con su significado, como por ejemplo “real” y “verdadero”. Incluso, hay quienes mencionan que la autenticidad es lo más importante en este género, lo que se puede constatar cuando raperos de distintas partes del mundo utilizan la frase *keep it real* (Kruse 2016). “Mantenerlo real” es demostrar veracidad en las acciones, esto se traduce en una valoración positiva hacia tanto el rapero como a su música.

La utilización de este valor en las comunidades musicales se refiere a la constatación de qué es verdadero y qué no lo es (Moore 2002). No obstante, no sería la materialidad sonora lo que se pone bajo evaluación, sino más bien es el sujeto. Como menciona Simon Frith, el juicio de la música se entrelaza con el juicio social, porque lo que se sabe del artista y de sus acciones influyen en los modos de recepción. Por lo tanto, “si la buena música es la música auténtica, emitir un juicio crítico equivale a evaluar la verdad de los interpretes en relación con las experiencias o los sentimientos en cuestión” (Frith 2001, 418). Aun así, se sigue defendiendo la idea de que el juicio de autenticidad se aplica al objeto audible. La música auténtica es buena, mientras que la inauténtica o falsa es mala, lo que también aplica para los propios músicos/as.

Con la aparición de la categoría de música popular en el siglo XX se instaló muy fuertemente la discusión sobre la autenticidad, porque hubo otras músicas que se adjudicaron tal rótulo como las denominadas docta y folklórica (Ochoa 2002). Pero el origen de la autenticidad en música se remonta bastante tiempo atrás. Según Nicholas Cook, fue Jean Jacques Rousseau quien primero hizo alusión al concepto para referirse a la diferencia entre la música francesa e italiana, en que la primera se constituía como artificiosa mientras que la segunda como más genuina, por ende, la italiana era superior. Este tipo de valoración se haría más recurrente en el siglo XIX a través de la noción del “héroe romántico”, porque el mejor músico, aquel auténtico, componía para la posteridad sin dejarse influenciar por las presiones del mundo terrenal. De este modo, se generó un discurso en que la música y sus cultores debían formar parte de una dimensión superior, como una especie de consuelo espiritual, para lo cual era imperativo mantenerse en un estado puro, de veracidad (Cook 2012).

Retomando la autenticidad en la música popular, este valor salió a la palestra en el momento en que el R&B fue adaptado para ser tocado y consumido por blancos, ya que su práctica estaba relacionada a la negritud (Cook 2012). Desde aquel punto hasta la actualidad su inclusión en debates fue recurrente, incluso hubo ciertos géneros que se definieron como auténticos *per se*, o más bien por quienes son partícipes de sus respectivas comunidades musicales (Moore 2002). Uno que es mencionado a menudo por su mayor producción discursiva es el rock, ya que se constituye como un género verdadero en contraposición a la “falsa música” cuyo principal representante sería el pop (Cook 2002; Frith 2001; Ochoa 2002).

Los músicos rock tocan en vivo, crean su propia música y forjan sus propias identidades; en suma, controlan sus propios destinos. Los músicos pop, por contraste, son las marionetas del negocio musical, que satisfacen cínica o ingenuamente los gustos populares, e interpretan música compuesta y arreglada por otros; les falta autenticidad y, como tales, se sitúan en el más bajo del escalafón de la musicalidad. Por decirlo de otro modo, el escalafón de la musicalidad eleva a los creadores de música -los autores, si queremos decirlo así- por encima de aquellos otros cuyo papel es de mera reproducción, en otras palabras, los intérpretes (Cook 2012, 29).

Con el caso del rock y su oposición al pop se puede apreciar cómo la evaluación de la autenticidad se convierte en un medio para jerarquizar a la música, lo que incluye también a los sujetos que se reúnen alrededor de ciertas expresiones musicales. Desde la perspectiva de este discurso en particular, que básicamente se centra en la idea que los exponentes del rock son capaces de hacer música verdadera y con instrumentos reales, el rap automáticamente pasaría a ser valorado negativamente y, por ende, a estar en un estadio de inferioridad por el uso de “música reciclada”. No obstante, tal relato es válido en el campo discursivo propio del rock, porque los raperos no le otorgan importancia a la ejecución instrumental ni tampoco se encuentran interesados en la valoración proveniente desde otras comunidades musicales. Incluso, he constatado que no se sienten partícipes siquiera de la categoría de *músicos*, pero esto no quiere decir que en el rap la autenticidad no sea importante, más bien se ha generado un propio discurso que ha sido construido en base a otros parámetros que sí son constitutivos tanto de su musicalidad como de la identidad del sujeto. Por lo tanto, cada comunidad articula su propio significado de qué es la autenticidad.

El tema de la pobra, para mí es súper importante que el rapero, aunque esté tapado en plata, y si tiene un buen *flow*, y si lo hace de corazón, a mí no me molesta. Sí hay que respetar al gueón que viene de pobra porque el hip hop tiene esa raíz de gueto, su origen es de pobra y todo ese cuento. Para mí, si una mina viene de Vitacura y rapea bien, y demuestra un estilo yo la respetaría

igual. Si la gueona para mi es agradable, y la gueona tiene un *flow* y marca un precedente, una escuela, sirve. Pero si la mina dice ¡es que para mí los raperos son muy resentidos! No, Chao¹¹.

Focalizandome en los relatos de autenticidad del hip hop hay varios elementos que forman parte de este discurso propio desde una mirada general. Uno de ellos es “ser único”, es decir, tener un estilo que haga la diferencia con respecto al resto, razón por lo que no existen bandas de *covers* de rap. Se puede usar una música utilizada por muchos, pero nunca se debe realizar una versión exacta a la original, ni tampoco usar las rimas que otro rapero ya haya utilizado porque se estaría incurriendo en falsedad (Kruse 2016). La competitividad es otro aspecto importante por considerar, el “real” es aquel que siempre está midiendo sus capacidades para ser mejor que el resto (Katz 2012), aunque este aspecto no solo se lleva a cabo de forma individual, sino que también de modo grupal al representar al barrio o *crew*¹² (Kruse 2016). Es debido a esto último por lo que se menciona que el hip hop representa identidades locales en un contexto global (Quitow 2005). Pero la autenticidad del hiphopero a veces peligra por elementos que se relacionan con el excesivo reconocimiento, ya sea tanto de los pares como de la sociedad en general. El dinero, ego, ostentación y superficialidad se convierten en los principales agentes erógenos (Gosa 2015), aun cuando detrás de esto se persiga un fin contracultural (Chuck D. 2017).

A la luz de estos antecedentes que proporcionan algunos estudios de hip hop provenientes principalmente desde el hemisferio norte, y aun cuando reconozco que los

¹¹ Entrevista a Amador Sánchez.

¹² Término muy utilizado en la comunidad hip hop para referirse al grupo que se integra. Posee la connotación de pandilla, pero reunidos alrededor de alguna de las expresiones artísticas relacionadas.

elementos mencionados cobran relevancia en el modo de cómo se aplican los juicios de autenticidad en el rap nacional, sostengo que en Chile además hay otros elementos en juego que son determinantes para la formulación de este discurso propio, el que se activó en el momento en que surge aquella otrora “nueva escuela”. Estos últimos fueron observados como falsos al no priorizar elementos que desde la perspectiva del pionero fueron fundamentales en su experiencia propia con el género, especialmente si nos referimos a aquellos primeros años en que el acceso a la música, la práctica y difusión eran aspectos muy complicados de concretar.

II. Capítulo 2: La “vieja escuela” del hip hop chileno. El forjamiento de la comunidad.

El hip hop o rap se ha desarrollado en Chile por más de tres décadas. Durante todos estos años han surgido variados exponentes que han dejado su huella en la historia del género en el país. Un grupo que se destaca son los pioneros, quienes a partir de mediados de los '90 se hacen llamar como la “vieja escuela”. Ellos fueron los que cimentaron las bases de un tipo de música que cuenta con bastante popularidad en la actualidad, especialmente entre los jóvenes. Pero los inicios fueron complicados para estos primeros raperos, especialmente en los ámbitos de escucha, práctica musical, y exhibición y divulgación de la música. Tal experiencia los marcaría a fuego, influyendo de sobremanera en su visión sobre lo qué es el hip hop y el perfil que debe poseer el hiphopero auténtico.

Los hiphoperos de “vieja escuela” fueron mayoritariamente jóvenes de estrato socioeconómico bajo, de edad entre quince y veinte años, y residían en poblaciones de comunas como Renca, La Florida, La Pintana, San Miguel, entre muchas otras del sector poniente del Gran Santiago. Con respecto a las actividades que desempeñaban muchos eran estudiantes de educación pública (básica y media) o trabajaban en oficios asalariados como, por ejemplo, guardia de seguridad, reponedor de supermercado o mecánico automotriz, entre otros oficios. Una descripción cercana a la descrita por Anny Rivera y Rodrigo Torres en su caracterización del “cantor poblacional” chileno de inicios de los '80, con la diferencia que el rango etario propuesto por ellos era más amplio. Estos

investigadores además mencionan que la faceta artística de estos jóvenes y adultos se encontraba supeditada al tiempo que les deparaban sus respectivos empleos. Así, muchos no podían desarrollar una práctica musical idónea ya que los ensayos o espacio para la composición constituían un lapso marginal (Rivera y Torres 1981, 1). En esta etapa primigenia del hip hop en Chile surgieron problemas similares lo que terminó afectando, por ende, la exploración, asimilación y posterior práctica del mencionado género, pero lo cual quedaría más en evidencia en la década siguiente porque en aquel momento, como describiré en el siguiente capítulo, la llegada a la etapa de adultez por parte de los primeros hiphoperos nacionales tuvo una implicancia directa en el recambio generacional ocurrido a partir de la segunda parte de los '90.

Independientemente de las inclemencias suscitadas para muchos jóvenes poblacionales chilenos de los '80 el hip hop vino a ser una alternativa a sus situaciones personales, que a la vez los hizo ser parte de una formación social reunida alrededor de expresiones artísticas, especialmente la música. Varios mencionan que observaron en el hip hop una ventana de escape para la compleja realidad en la cual estaban inmersos, por motivo tanto del panorama sociopolítico del país (régimen dictatorial) como de su origen socioeconómico. Esto último, en varias oportunidades, les hizo vivenciar discriminación por parte del resto de la sociedad. Por lo tanto, al igual como aconteció en los inicios del hip hop en el mundo (el Bronx de los '70), el estereotipo del seguidor de esta cultura en la primera etapa en Chile se relacionó íntimamente con la marginalidad.

Muchos de mis amigos de esa época nunca terminaron el liceo. Hubo una generación grande que abortaba el colegio. Se iban. Los padres te empezaban a empujar pa' que salieras a conseguir plata. Creo que éramos víctimas de

caleta de ignorancia, nuestra y de nuestros padres. Los mismos profesores estaban siempre diciéndote weás horribles. Cuando escuché por primera vez “El baile de los que sobran” quedé raja, porque así mismo hablaba un profesor mío, el señor Aguilé. Nos miraba y decía: *Ustedes no pueden andar creyendo que van a ir a la universidad. Ustedes tienen que meterse al Industrial de Renca, de donde salen muy buenos mecánicos y electricistas. O ser carpinteros. Si miran cómo son sus casas, no van a pensar que van a ser doctores, ¿o sí?* (Meneses 2014, 31-32)

Quienes dieron inicio al hip hop en Chile se vieron enfrentados a un escenario adverso, lo que no excluye a otras comunidades musicales de la época. Pese a que fue la televisión local a mediados de los ‘80 quien mostró por primera vez esta cultura norteamericana, los principales medios de comunicación masiva existentes por aquel entonces como la propia televisión o la radio, no se interesaron mayormente por seguir difundirlo, salvo con la exhibición de algunas películas con temática afin: *Break Dance* (1984) y *Beat Street* (1984). En dicho contexto, los pioneros debieron buscar otros canales de información.

A la dificultad mencionada se sumó otra, los prejuicios que tuvieron algunos sectores de la sociedad chilena para con una cultura importada con origen en Estados Unidos, que amenazaba con ser un agente alienante para la juventud e identidad nacional, tal como también les ocurrió a otros músicos chilenos en las décadas del ‘60 y principios de los ‘70 que practicaban géneros como el rock. Ignacio Ramos sostiene que los primeros rockeros chilenos fueron observados con desdén por estar adcritos a supuestos vicios burgueses propios del estilo de vida norteamericano (*american way of life*), lo que se relaciona al concepto de *imperialismo cultural*. Un término que nace en el siglo XIX para referirse a las consecuencias “blandas” en la cultura e identidad de los países colonizados por las potencias europeas, pero que en el siglo posterior se comenzaría a utilizar para

referirse a la penetración de la cultura norteamericana en los países del tercer mundo- aunque esto terminaría afectando indistintamente a todos los países desde el fin de la primera guerra mundial (Ramos 2018). El hip hop como género y cultura de origen norteamericano es comunmente relacionado a esta problemática (Quitow 2005). En este sentido, las principales críticas que recibieron los primeros hiphoperos en Chile fue en virtud de que estaban asimilando y haciendo una música extranjerizante que ponía en peligro las identidades locales, además de provenir del “enemigo”. Para muchos de los que se encontraban involucrados en la resistencia a la dictadura y que compartían una territorialidad en común con la “vieja escuela”, el país del norte aparte de ser símbolo del capitalismo, un modelo económico del cual los hiphoperos y las personas residentes en espacios marginados comúnmente reniegan, había tenido injerencia en el golpe de estado de 1973 que instaló a Augusto Pinochet en el poder, y que para muchos era el principal culpable de sus difíciles condiciones de vida, además de cooptar sus libertades personales.

Se le ponía en contraposición para ellos, también tenían esta concepción de que el hip hop era la música del enemigo, porque era la música *yanquee*. A nosotros nos pasó mucho eso de que: ¡Oh, ustedes son copias gringas, ustedes están haciendo la música del enemigo! Nos pasó a nosotros acá en la población y le pasó a la gente en Cuba que también les dijeron: ¡Oye, ustedes están haciendo la música del que nos está oprimiendo, del que nos tiene con el bloqueo! Y todo eso¹³.

Nunca cacharon qué era el hip-hop ni les importó. Ahí te dabas cuenta de que muchos compañeros estaban cerrados en su propia volá. Los políticos suben a un artista a cantar, y a veces ni cachan las canciones. Les da lo mismo lo que se cante, porque el artista es para ellos un mero adorno en el contexto del acto. *Oye, pero ustedes cantan muy rápido, no se les entiende. ¿Qué chucha están cantando? Rap. ¿Rock? No, es rap. ¿Y por qué hacen esa weá? Esa weá es de los gringos* (Meneses 2014, 45).

¹³ Entrevista a Gustavo Arias.

Existe la certeza en el interior de la comunidad hip hop chilena de que es a mediados de los '80 cuando esta cultura arriba al país. Varios mencionan que el hito fundacional se produjo en 1984 en el programa *Sábado Gigante*, en donde tuvo lugar una performance de break dance a modo de exhibir un tipo de baile de mucha popularidad en el mundo por su inclusión en películas y algunos documentales de la época (Flowers 2012; Meneses 2014). Una situación similar estaba aconteciendo en otros países latinoamericanos, como por ejemplo Perú (Jones 2015). Por lo tanto, para referirse al origen del hip hop en Chile es imperativo mencionar al break dance como punto de inicio, porque en los primeros años era lo único que se conocía y practicaba. Todos aquellos que vivieron el hip hop en los '80 me han mencionado que se iniciaron previamente en esta danza urbana, ya que era lo que estaba en boga. Se bailaba tanto en fiestas como entre grupos de amigos en la calle, pero la gran mayoría desconocía que dicho baile era parte de una cultura mayor, gestada varios años atrás en Estados Unidos y que a esas alturas había invadido diferentes rincones del planeta (Poch 2011). Fue gracias a la práctica de este baile que se articularon las relaciones sociales que fundaron posteriormente esta comunidad musical, porque muchas bandas surgieron desde los lugares de encuentro que tuvieron los bailarines de break dance en Chile durante los '80, especialmente en Santiago.

Aquí solamente se hablaba de rap dance, o break dance, no se sabía que esto estaba vinculado con el grafiti. Aquí no había ningún DJ que hacía *scratch*, ninguno. También la situación económica era una mierda, nadie se podía comprar unas tornamesas, unas 1200 para hacer *scratch*, ni siquiera una "techni" más bajita que costaban más barato para comenzar a aprender. No existía grafiti, había unos rayados que eran como copiados de la película, pero eso desapareció. Los documentales que se habían hecho, incluso con anterioridad a las películas comerciales, documentales así verídicos de "the real", no con actores, como *Wild Style*, era un documental, no era una película, era un documental en donde salían los gueones verdaderamente en la fiesta

bailando, rapeando, haciendo grafitis y toda la gueá. Ese material no existía, yo lo traje en VHS y le hablé a toda la gente acá¹⁴.

Al principio todos estaban bailando. Recuerdo de llegar a la plaza de Renca, fue en el año 85 donde vi como a 5 grupos de bailarines, de gente bailando en círculos que se hacían para que se bailara el break dance. Vi harto círculo de gente bailando, haciendo danza, y bueno, ahí conocí al “Lalo” dentro de estos círculos, y se fue generando una amistad con algunos más, que es como la vieja escuela del break dance.¹⁵

Es importante mencionar que estos primeros años del hip hop en el país centrados en la expresión corporal se gestaron desde las poblaciones, en concordancia con el perfil descrito previamente. Era común de observar en este tipo de espacios a jóvenes que se reunieran a bailar y a sociabilizar entre sí (Meneses 2014), lo que no acontecía en el resto de la ciudad, específicamente en lugares céntricos. Sin embargo, en el año 1986 esta condición cambiaría porque las diferentes “poblaciones breakers” de Santiago se organizaron para tener un punto de reunión en común, y a la vez una instancia de competencia. El lugar elegido fue “Bombero Ossa”, un pasaje ubicado en pleno centro de la capital entre las calles Bandera y Ahumada. Dicho sitio albergó cada sábado en la tarde durante los ‘80 y principios de los ‘90 a b-boys y b-girls¹⁶ de diferentes comunas de la capital, convirtiéndose así en el primer lugar de encuentro “formal” de la comunidad hiphopera nacional. De las reuniones en este pasaje surgirían algunos grupos emblemáticos de la “vieja escuela” y del género en Chile, como Panteras Negras, La Pozze Latina y Los Marginales, ya que sus integrantes eran asiduos practicantes de break dance antes de involucrarse en el rap. Varios hiphoperos nacionales homologan la importancia

¹⁴ Entrevista a Jimmy Fernández.

¹⁵ Entrevista a Daniel Fernández.

¹⁶ B-boy o b-girl es la denominación más común para referirse a los bailarines de break dance. Algunos también utilizan el término *breaker*.

de este lugar con la avenida Sedwick en el Bronx, ya que ahí fue donde se cimentó el rap en Estados Unidos. De este modo, cada vez que se habla del inicio del hip hop en Chile, no se puede no referirse a este sitio en particular.

Había una cultura y eso se llamaba Bombero Ossa. De ahí salieron las bandas, de ahí crearon su propia musicalidad: “marginales”, “panteras” salieron de Bombero Ossa. Pedro Foncea iba ahí con su papá que filmaba. Todo se generaba desde este grupo de gente que llegaba a ese lugar¹⁷.

Onda tu veías a un rapero caminando a una cuadra y corrías a saludarlo: ¡Hola, escuchas rap, te gusta el hip hop, a mí también, cambiemos música! Al final te hacías amigo de esa persona y así se empezó a gestar la cultura. Nos juntábamos en un principio en Bombero Ossa, después en San Agustín y después Mapocho¹⁸.



¹⁷ Entrevista a Daniel Fernández.

¹⁸ Entrevista a Rodrigo Pérez.

¹⁹ Ubicación del pasaje Bombero Ossa en la ciudad de Santiago.



Por lo tanto, la práctica del break dance fue lo que impulsó el hip hop en Chile, pero prontamente se produciría un giro que trajo como consecuencia un cambio en el modo de asimilación de esta cultura en el país. Alrededor de los años 1987 y 1988 la mayoría de quienes eran b-boys se trasladaron hacia la práctica de la expresión musical, es decir, el rap. Básicamente esto se produjo por un involucramiento más completo en la *cultura hip hop*, en que el acceso más fluido a la información desempeñó un rol preponderante. Si bien el hip hop en aquella época transitaba por una cierta invisibilización producto de su escasa inclusión en los medios de comunicación masiva, el paradigma de desconocimiento comenzó a revertirse cada vez más. Aquí fue fundamental la llegada de muchos hiphoperos desde el extranjero, quienes lo habían vivenciado en países con una mayor tradición como, por ejemplo, Estados Unidos,

²⁰ Ingreso al pasaje Bombero Ossa desde la calle Ahumada.

Francia, Canadá, Italia, Panamá o Suiza. Ellos fueron los encargados de mostrar a los locales las otras formas artísticas relacionadas, no solo en lo referido al break dance, y también les informaron de las últimas tendencias en el mundo las cuales tenían mucho que ver con la popularidad del género musical del rap.

Había una revolución, habían cambiado las cosas, había nuevos pasos, había nueva música, grafitis, toda una cosa que comenzó a llamar la atención de mucha gente, que quizás no bailaba break dance, que a lo mejor no tenía buen movimiento de cadera, pero sí le gustaba el dibujo, y dijo: ¡Ah me gusta el break dance, pero yo no sé bailar y ahora está esto del grafiti! Y comenzaron a hacer grafiti, y el beat box también²¹.

En esta etapa primigenia se menciona el aporte de un rapero en particular, quien para muchos fue quien contribuyó de forma más sustancial con el aprendizaje y actualización de la comunidad local: Jimmy Fernández, quien posteriormente formaría la conocida y también pionera banda La Pozze Latina. El “Jimmy”, como lo nombraban en Bombero Ossa, no solo los instruyó en nuevos pasos de baile, enseñanza del *beatbox*, diseño de grafitis o improvisación sobre un *beat*, sino que también les enseñó a comportarse y a relacionarse entre sí de la manera cómo la realizaban los hipoperos “reales” en otros lugares del mundo, porque acá ni siquiera eso se conocía. El propio Fernández recuerda su visión sobre el hip hop nacional cuando acudió por primera vez al céntrico pasaje, en donde lo que primaba era lo precario y anticuado, algo que contrastaba profusamente con los países que él había visitado. En ellos el hip hop se encontraba más desarrollado que en referencia a Chile ya que, por ejemplo, existía ya una práctica concreta del género musical.

²¹ Entrevista a Jimmy Fernández.

Yo les expliqué a ellos de que se trataba esta gueá, lo que había detrás de la Zulu Nation, de cómo agruparse, ¿me entiendes? de cómo identificarse, cómo darse la mano entre uno y otro y comenzar todo esto, de armar un cuento, la llegada del hip hop en definitiva acá. En ese tiempo cuando yo llegué a Chile en el año 88, había un puñado de tipos que bailaban pero que no bailaban como se estaba bailando en otros lados, bailaban como en el año 84. Era como una fotografía antigua, en sepia. Eso era el hip hop acá. Yo traje unos libros gruesos que me traje de afuera, vinilos, casetes, VHS²².

El Jimmy fue un traficante de información. El trajo sus historias del mundo y nos hizo saber que éramos parte de una cultura universal. Nos explicó conceptos específicos, como el de Zulu Nation que era una especie de asociación mundial callejera de hip-hop fundada entonces en varios países de Europa. Nos habló de fiestas de b-boys que bailaban al ritmo del rap improvisado, y de ciudades marcadas por grafitis y trucos de dj. [...]. Jimmy participaba con toda la comunidad de b-boys, y se daba el tiempo con cada uno, como un Gran Maestro [...]. De ahí en adelante la actitud de los b-boys santiaguinos empezó a cambiar. Ver y escuchar al Jimmy fue como una inyección de entusiasmo para los bailarines chilenos (Meneses 2014, 18-19).

Al aporte del líder de la Pozze Latina se sumaron otros como DJ Raff, Cenzi, DJ Borna, Moog1, DJ Squat, Ana Tijoux y Seo2, pero el aporte de estos últimos fue principalmente durante los '90, ya que varios de ellos se les identifica como parte de aquella otrora “nueva escuela”. Es importante hacer el alcance que estos hiphoperos eran hijos de exiliados políticos de la dictadura militar de Pinochet y habían conocido esta cultura en el destierro con sus padres. El conocimiento adquirido por dicha circunstancia lo compartieron con la comunidad local una vez que regresaron a Chile, lo que fue fundamental porque en aquellos años no se podía acceder tan fácilmente a saberes foráneos, a diferencia de lo que acontece en la actualidad por el uso de internet. Pero esta interacción no solo fue provechosa para los hiphoperos nacionales, sino que también lo fue para los mismos hijos de exiliados, porque la adaptación a un país desconocido como

²² Entrevista a Jimmy Fernández.

Chile fue un proceso al menos complejo, ya que varios habían nacido en el extranjero asimilando, por ende, la cultura de otros países. Paralelamente, siempre debieron convivir con la idea del retorno para lo cual fueron educados con el objetivo de no perder su identidad chilena, viéndose enfrentados a una dualidad que los hizo entrar en conflicto con ellos mismos, su entorno personal y la sociedad (Rebolledo 2012). Entonces, la socialización con individuos con gustos en común- integrar una comunidad musical- fue de mucha utilidad para tratar de encontrar aquella identidad que se encontraba fragmentada.

Los retornados, la gente que llegó de afuera con la idea, eran los que nos nutrían. Ellos habían vivido el hip hop. ¡Entonces nosotros también queremos saber! y él (Jimmy Fernández) ya sabía algunas técnicas de break que acá no se sabían²³.

Todos llegamos a Chile y tuvimos ese choque cultural, todos trajimos esas ganas, ese gusto por la música negra, por el hip hop, que finalmente nos permitió unirnos. Obviamente tu cuando te juntas con gente buscas cosas afines, yo creo que el hecho de haber vivido afuera, estar entre comillas medio desadaptado de la sociedad, también nos ayudó, en el sentido de que no encajábamos²⁴.

En este nuevo panorama de mayor conocimiento en el hip hop nacional- fines de los '80- la expresión que ganó una mayor cantidad de adeptos fue sin lugar a duda el rap. Varios de quienes vivenciaron dicho cambio mencionan que fue una “evolución” lógica el iniciarse en el baile para pasar después a la música, como así menciona Jimmy Fernández: “Yo bailaba break dance, que fue la gran pasión de mi vida, y después quedé haciendo rap como una evolución natural de tanto escuchar rap”²⁵. Sin embargo, más que

²³ Entrevista a Daniel Fernández.

²⁴ Entrevista a Cristian Bórquez.

²⁵ Entrevista a Jimmy Fernández.

tratarse de una cualidad natural en el mundo del hip hop (Poch 2011), algo de lo cual se podría profundizar a futuro para relacionar entre sí la práctica de las diferentes expresiones, propongo que dicho cambio pudo haber estado condicionado por otros factores, además de la mejor asimilación por el aporte de los hijos de exiliados de la dictadura y otros personajes. En este sentido, es necesario hacer referencia a la escasez de espacios para la práctica del break dance ya que, si bien existió un punto de reunión fijo durante la década, en éste nunca se presentaron las condiciones más idóneas porque básicamente quienes residían en él no observaron de buena manera la presencia de estos jóvenes poblacionales. De este modo, eran continuos los reclamos por tanto la afluencia de personas en un espacio tan limitado como también por el exceso de ruidos, y si a eso se le agrega que el perfil social de estos bailarines se relacionaba con la marginalidad, era cuestión de tiempo para que en cierto momento los residentes y propietarios de tiendas en Bombero Ossa decidieran cerrar el pasaje con rejas e implementar seguridad privada. Ante esto, los pioneros escogieron la Galería San Agustín, pero en aquel espacio vivenciaron la misma situación. Una situación relacionable al control del espacio público en que generalmente los jóvenes de tribus urbanas son catalogados como indeseables y peligrosos (Sterne 2008). Así, para evitar conflictos, muchos b-boys y b-girls chilenas abandonaron la práctica del break dance, incluso sin necesariamente involucrarse en otra expresión artística de la cultura.



26

Otro factor por considerar en este traslado hacia el rap podría ser el contexto sociopolítico del país que habría llevado a muchos de estos jóvenes a querer expresar descontento. El rap, por su potencial para la articulación de discursos a través de las letras de canciones sería más concreto que el baile en tal sentido. Aquí es muy importante una cualidad propia de este género musical, su carácter *do it yourself* (“hazlo tú mismo”) que permite hacer música con poco, si es que se le compara con otras formas musicales más convencionales (Foster y Costello 2018). Así, estos jóvenes de clase baja pudieron involucrarse en un género que les otorgaba la posibilidad tanto de práctica como de expresión.

La gente empezó a sentir la necesidad de expresarse. Los jóvenes empezaron a sentir. Piensa que tantos años de dictadura, en donde todo era prácticamente prohibido. Pero el hip hop venía con otra facilidad. Se podía hacer música sin tener nada, sin tener instrumentos. Bastaba con que uno se pusiera a hacer beat

²⁶ Ubiación del pase San Agustín en la ciudad de Santiago.

box en la esquina y los otros se agarraban, o cualquier tambor y hacían una base, un *beat* con la boca²⁷.

Con este cambio en la comunidad nacional- del break dance al rap- y con el mayor conocimiento sobre la cultura hip hop gracias a la inducción que realizaron hiphoperos provenientes desde el extranjero, comenzarían a aparecer las primeras bandas del género en Chile. Los grupos más reconocidos de la “vieja escuela” fueron Panteras Negras, La Pozze Latina, Los Marginales, M-16 y Estrellas de la Calle. Esta última banda fue oriunda de la ciudad de Talcahuano y logró editar un casete de forma autogestionada. No obstante, el surgimiento de estos grupos no fue una labor fácil de concretar, porque la práctica musical tuvo que primero ser aprendida y después ser adaptada a las realidades de los hiphoperos locales y al contexto de la época.

²⁷ Entrevista a Mariella Oyarzún.

2.1. La práctica musical de la “vieja escuela”

Los inicios de la práctica musical del hip hop en Chile fueron complicados porque surgieron una serie de dificultades que afectaron a ámbitos que, propongo, son fundamentales para el surgimiento y afianzamiento de una comunidad musical, especialmente en la época en que llegó el rap al país. Estos son: acceso a la escucha, creación musical (generar un *beat*) y espacios exclusivos para exhibición y divulgación de la música (tocatas). Los contratiempos que se presentaron impulsaron a la “vieja escuela” a buscar alternativas para subvertir aquel panorama adverso, que en el momento en que surgió la “nueva escuela” ya no se mostraba con el ímpetu de los ‘80 y principios de los ‘90.

La reproducción de géneros musicales en contextos diferentes de su origen implica una escucha previa, ya que solo de esta forma se puede conocer e imitar su musicalidad. Esta labor en el rap chileno de los ‘80 fue compleja de concretar por su escaso posicionamiento tanto en radios locales como en tiendas de venta de discos. En este escenario la recepción quedó subordinada mayormente al *tape trading*, es decir, al intercambio personal de cintas (Sánchez 2014). Estas correspondieron mayoritariamente a casetes pirateados por motivo de su mayor accesibilidad y capacidad para ser copiado de un modo informal. No obstante, esto no fue una condición exclusiva del rap ya que se trató de una práctica común durante los años de la dictadura militar (Jordán 2009). Por lo tanto, el casete adquirió gran relevancia para esta primera generación, y probablemente también lo fue para otros géneros importados que por aquel entonces tampoco figuraban en los medios de comunicación masiva y tiendas de discos de la época, ya que recién se

estaban dando a conocer en la sociedad chilena, como así fue también el caso del punk (Ananías y Canales 2017).

Aquellos casetes de rap que circulaban tenían un origen en común: el extranjero. Las cintas que llegaban a Chile eran enviadas por familiares, traídas por personas con los recursos económicos suficientes para salir del país o gracias a los ya mencionados hijos de exiliados políticos que regresaron a Chile por esos años. Por lo menos para el caso de Santiago, el lugar donde más realizaba este *tape trading* era en el pasaje Bombero Ossa, pero también se daba a partir de la socialización más íntima entre grupos de amigos, ya sea en una población, barrio, colegio o lugar de trabajo.

Yo recuerdo que me consiguieron unos primos de Estados Unidos, me mandaron una vez un casete de Run DMC y cuando llegué a “Bombero Ossa” todos tenían como su joyita, y nos intercambiamos música, y así aprendíamos²⁸.

Siempre fui un gueón que tenía esa hambre de curiosidad, de escuchar música, no quedarme ahí. Porque yo conocía raperos y decían: *Yo tengo Run DMC, Public Enemy y chao*. Y yo me iba para otro lado y decía: *¿Oye tu qué música tienes? Yo tengo Run DMC, Public Enemy y Beastie Boys*. A este gueón lo voy a seguir, este gueón tiene música para que me enseñe. Porque en ese tiempo no había internet, no había nada, puros casetes²⁹.

Si bien en esta primera etapa la escucha del rap se producía gracias al intercambio informal de cintas, es importante mencionar que para fines de los ‘80 algunas radios nacionales se abrieron tímidamente a programas algunos temas que podrían ser catalogados como hip hop. Hago este alcance porque desde la perspectiva de varios pioneros estas canciones que sonaban en algunas radios nacionales, bajo ninguna

²⁸ Entrevista a Jaime Miranda.

²⁹ Entrevista a Amador Sánchez.

condición se trataban de “rap verdadero”, porque básicamente no cumplían con sus expectativas tanto de discurso como de sonido. Aquel rap del gusto de la “vieja escuela” lo realizaban bandas como Public Enemy y Run DMC principalmente, lo que algunos han definido como “rap duro” (Foster y Costello 2018). Sin embargo, estos grupos no tenían cabida en la radiodifusión local, en tiendas de discos, ni mucho menos en la televisión, probablemente por un tema de desconocimiento.

Lo único que tenían aquí en este país de rap eran gueás como Gerardo o “El rap de la abuela”, Wilfred y la Ganga, y puras cosas que en realidad no nos representaba porque eran muy pop. Cuando yo personalmente para bailar y batallar venía con una actitud con ganas de comerme el mundo, con ganas de dejar la media patada. Claro, las cosas más comerciales comenzaron a salir, también Mellow Man, Ace, eran una gueá medio discotequera-bailable. Entonces la gente que escuchaba acá rap decía: ¡No, eso es una gueá que vale callampa!³⁰.

Entre estas dificultades para escuchar rap en Chile, y que además sea del gusto de la comunidad, se presentó un hito muy representativo para la historia del género en el país, porque por primera vez se pudo escuchar hip hop nacional en algunas radios o comprarlo. Me refiero al que para muchos corresponde al primer tema de rap hecho en Chile³¹: “Algo está pasando” (1988) del grupo De Kiruza. La aparición de esta canción tuvo además efectos motivadores entre los raperos que se encontraban en una etapa de exploración y aprendizaje de la musicalidad. Su importancia es tal, que hay varios que sostienen que a partir de su edición es cuando se da comienzo a la historia del rap en Chile. Sin ir más

³⁰ Entrevista a Jimmy Fernández.

³¹ “De Kiruza” en *MúsicaPopular.cl*

lejos, a fines de octubre del 2018 se celebró el *Festival Red Bull: 30 años de rap en Chile*, precisamente para conmemorar a la mencionada canción.

Después hubo la instancia de conocer a De Kiruza, que ellos ya tenían una banda que podíamos decir que ellos eran los primeros que hacían música negra en Chile y nosotros, con nuestro ímpetu, era conocer a este personaje que era Pedro Fonca y su banda. Lo logramos, fuimos en búsqueda de ellos. Nosotros también teníamos la búsqueda por la música y este era un gran referente para nosotros acá. Cuando vimos a De Kiruza en el parque O'Higgins, me parece que, en el año 90, este grupo cuando lo anuncian en vez de escuchar De Kiruza nosotros escuchamos "breakiruza". Alucinábamos, y este evento se generó y ahí tuvimos la posibilidad de ver a este grupo, cantando "Algo está pasando". Que era un formato rapero y tuvimos la posibilidad de conocer a él y a su familia, a su papá, a don Pedro Fonca. También decíamos que no éramos los únicos que pensábamos, que creíamos en esta posibilidad de música. Así que nosotros también teníamos que ponerle un poquito más de profesionalismo a lo nuestro y empezamos a generar cosas. Así que por ahí Pedro tiene hartos que ver con nuestra historia³².

De Kiruza es una banda chilena que explora variadas sonoridades, muestra de aquello es su primer casete homónimo (1988) en que incursionó precisamente en el rap a través del referenciado tema. Su líder y vocalista, Pedro Fonca, solía acudir a Bombero Ossa de vez en cuando a compartir con los hipoperos que se reunían primero a bailar break dance y después a cantar rap, ahí se percató de que esta música "gringa" comenzaba a ganar una cantidad significativa de adeptos. Pero el aporte de Fonca y De Kiruza no solo se limitó a un ámbito de inspiración, sino que también ayudaron a algunos grupos con insumos para hacer música. Hay que recordar que varios de estos primeros raperos nacionales provenían desde estratos bajos y no podían acceder a los equipos necesarios para crear, por ejemplo, una base musical. Lalo Meneses en su libro autobiográfico menciona lo importantísimo que fue la ayuda de De Kiruza al facilitarle una máquina

³² Entrevista a Daniel Fernández.

secuenciadora de ritmos, la que sirvió de soporte del *beat* para la grabación de su primer casete, *Lejos del Centro* (1991), además de instruirlos y facilitarles información sobre la cultura hip hop y otras músicas foráneas que no se conocían en el país en aquella fecha (Meneses 2014).

No obstante, pese a los efectos positivos que suscitó “Algo está Pasando”, el rap en Chile siguió en un terreno precario, especialmente en lo referido a la escucha y difusión. De hecho, el mencionado tema no fue parte habitual de aquellas radios nacionales de mayor circulación, sino que debió “conformarse” con emisoras de carácter más comunitario o que tenían una línea editorial de resistencia a la dictadura, como por ejemplo Radio Umbral³³. Sería recién en los ‘90 cuando radios importantes y enfocadas en audiencia juvenil se abrieron a programar rap tanto en su versión nacional como internacional. La Pozze Latina y Los Marginales fueron los pioneros en dicho ámbito. Otros grupos emblemáticos de la “vieja escuela” como Panteras Negras no contaron con

³³ Radio Umbral fue una emisora propiedad de la Corporación Metodista de Chile que funcionó desde 1986 hasta 1994 en la frecuencia 95.3 en Santiago. Su línea editorial se pudo definir en su momento de tanto difusión de música chilena como de cercanía al pensamiento político de izquierda. De este modo, era habitual durante su programación la emisión de música hecha por artistas contrarios a la dictadura militar o identificados con el gobierno de la Unidad Popular. Siguiendo a Giselle Munizaga y Gonzalo De la Maza, la radio, como aparato cultural de enorme influencia en las personas, desempeñó un rol muy importante en la resistencia al régimen de Pinochet, pese a la censura y represión que fueron objeto aquellas que se encontraban en el catalogado “espacio no-oficialista”, sobre todo durante los primeros cuatro años de gobierno autoritario que fueron los más difíciles para la disidencia. Radios como Balmaceda o Cooperativa entre otras, pertenecientes al Partido Demócrata Cristiano o a la Iglesia Católica, debieron idear sútiles métodos para eludir la censura imperante para así informar a la población sobre las violaciones a los derechos humanos y evitar el cierre de sus instalaciones (Munizaga y De la Maza 1978). Aun cuando Radio Umbral no experimentó esa etapa más cruda de la dictadura, es también ejemplo de resistencia, pero una articulada de un modo alternativo, ya que en los años en que nace (‘80s) incluye también a la música como medio de oposición. Es por esta razón que quizás agregó a su programación nuevos lenguajes musicales como el rap, ya que así podía llegar a un tipo específico de audiencia juvenil, una que se encontraba comprometida activamente con la lucha por el retorno a la democracia, en concordancia, además, con su línea editorial de difusión de música chilena tal como lo indicaba su lema: *En el rescate y defensa de nuestra identidad*.

la misma suerte. Esto, para algunos, marca el comienzo de las divisiones al interior de la comunidad, porque el sonar en radios muy mediáticas era un indicio de extravío del concepto de *cultura hip hop* al pasar a formar parte de una dinámica más comercial de la música.

Fuimos la primera banda que sonó en las radios. El primer tema rap en las radios chilenas fue “Niñas cuicas” de Los Marginales, 90. Yo me iba a la escuela en la micro: ¡Oh, mi canción! Y yo casi de escolar y estaban tocando mi canción en la micro. (“Algo está pasando”). Esa no la tocaban en la radio, la escuchamos por el Jimmy. Una vez vino el Pedro Foncea y se juntó con el piño de los “panteras”. Escuchó al Jimmy hacer *beatbox*, que aquí nadie cachaba y dijo: ¡Ya, juntémonos tal día! Y ahí hacen el “Algo está pasando”. Empieza con los *beatbox* del Jimmy, pero fue una mera casualidad. En “Bombero Ossa” se conocieron³⁴.

La Pozze Latina fue más que los Panteras Negras en ventas no más. Claro, empezó a crearse como una especie de mala onda y de drama entre los grupos, porque veían que La Pozze Latina iba para otro público, no estaba tocando ya en los shows de hip hop y todo eso empezó en el hip hop como una especie de resentimiento que yo también me vi involucrado. Todos hablaban así, como mierda: “No, que los vendidos”. Entonces eso pasó³⁵.

Otro ámbito en que se presentaron dificultades fue en la “creación musical”. La ausencia de tecnología y de recursos económicos para la adquisición de equipos y así hacer una base musical, como por ejemplo una tornamesa de DJ, una máquina sampleadora o secuenciadora de ritmos, impulsó a los pioneros a recurrir a formas alternativas para generar un *beat*.

Lalo (Meneses) en un momento también él empezó a experimentar a la antigua, como el tema de hacer un *beat* con cintas de casetes. Buscabas el espacio y lo repetías. Tenías que construir toda una cinta, cortándola, editándola, editando un casete para darle una vuelta. No había nada de equipos. Si había equipos

³⁴ Entrevista a Jaime Miranda.

³⁵ Entrevista a Amador Sánchez.

nosotros nunca lo habíamos tenido porque teníamos la necesidad de comer también en el barrio. No era fácil tener una tornamesa³⁶.

La solución a este impedimento provino desde la radio de doble casetera, otro antecedente que le otorga importancia a la figura del casete en los inicios del hip hop en Chile. La “vieja escuela”, en su gran mayoría, se apoyó en un método que consistía en *loopear breaks*, pero a partir de cintas de casetes. Los “originales” eran obtenidos en puntos de reunión como Bombero Ossa o San Agustín, o simplemente grabados directamente desde la radio. Es necesario recordar que en el rap se puede utilizar música de cualquier género musical, solo hay que buscar una sección instrumental y repetirla muchas veces para generar un *beat*. De este modo, muchos también *loopeaban* cualquier frase musical escuchada desde la radio y procedían posteriormente a rapear encima.

Yo cuando empecé a hacer hip hop lo empecé a hacer con una radio de dos casetes, de doble casetera, y retrocedía una parte, y pausa. Así iba sampleando trozos de canciones que me gustaban. No sé, de Santana, de los Beastie Boys que sonaban en esa época o cualquier cosa que pudiéramos rescatar algo entretenido. No sé, de Rush, de ACDC, tantas leseras y rapeábamos encima, pero la calidad igual era precaria. porque era de una cinta pasarla a otra³⁷.

No obstante, aquel procedimiento resultaba extenso y a la vez tedioso ya que requería de varias etapas y, por supuesto, de un equipo con doble casetera al cual no todos podían acceder por la escasez de dinero que afectaba a la mayoría de estos primeros raperos. En este punto es importante recordar el perfil socioeconómico de esta primera generación y, además, el hecho de provenir de “poblas” en que son habituales los problemas de esta índole. Así, aquellos que deseaban hacer música por aquella época,

³⁶ Entrevista a Daniel Fernández.

³⁷ Entrevista a Jaime Miranda.

independiente del género, debían “conformarse” con lo justo para desarrollar sus respectivas prácticas, o en el caso del rap recurrir al ingenio. Con respecto a otros músicos que residían en este tipo de espacios y por supuesto con el mismo perfil socioeconómico como, por ejemplo, los “cantores populares”, por la falta de recursos el instrumento más utilizado fue siempre la guitarra por su menor costo. Quienes deseaban enriquecer su musicalidad desde el punto de vista timbrico debían extremar esfuerzos para adquirir otros instrumentos que sirvan a su propuesta musical (Rivera y Torres 1981, 20).

Siguiendo con la práctica musical del rap en estos primeros años en que el *beat* era generado a través de radios de doblecasetera, los pasos a seguir eran los siguientes: a) elegir el *break* y conocer su ubicación y duración exacta en la cinta original, para lo cual era necesario escuchar muchas veces la canción y así memorizar sus distintas partes b) grabación del *break* elegido en un segundo casete c) retroceder la cinta original hasta el comienzo del *break* y volver a grabarlo inmediatamente después de la primera copia (*loopear*). Estos pasos se realizaban muchas veces hasta crear una base de una extensión convencional para una canción de rap, que es aproximadamente de tres minutos de duración. Aunque aquel método era ingenioso- también se presentó en otros lugares del mundo, incluso Estados Unidos (Foster y Costello 2018)- tuvo consecuencias un tanto negativas en la calidad sonora, porque estas grabaciones eran realizadas en domicilios particulares y con cintas que habían sido previamente utilizadas. Por este motivo otros pioneros decidieron buscar alternativas como por ejemplo el karaoke, es decir, música sin línea vocal que también estaban en formato casete, pero con la diferencia de que se podían comprar cintas originales en tiendas de venta de discos. Esta dificultad a la hora de hacer

música, lejos de ser un elemento que la “vieja escuela” le gustaría omitir, se convierte en una marca de identidad que remite autenticidad por el esfuerzo suscitado. Una característica clave para la comprensión de su ideología sobre el hip hop.

Mas que *sample* era la canción completa, como un karaoke de ahora. Entonces asimilábamos el tema que nos calzaba bien con las estrofas de nosotros. Entonces rapeábamos encima porque no existía otro tipo de formato ahí, yo te hablo del año 88, 89³⁸.

Nosotros empezamos con los casetes, no teníamos plata para hacer *beats*. Nosotros Tiro de Gracia ocupábamos *beats* de otros grupos, los alargábamos. No había programas de computación, nada como ahora que es super fácil, ahora cualquier cabro con un pc la hace. En esa época nosotros pescábamos una radio doble casete, pescábamos un casete de un grupo gringo X, y empezábamos a repetir los *loops* de batería que son solamente los *breaks*, solamente los bombos y las cajas y los alargábamos con doble casete y con eso rapeábamos. Imagínate, eso es de una prehistoria³⁹.

El tercer ámbito en que se presentaron dificultades fue en los espacios para exhibir y divulgar la música, una condición que parece que todos los hiphoperos en el mundo han debido enfrentar en más de alguna ocasión. Keith Negus dice que los raperos siempre han tenido que forjar su propia territorialidad, porque los espacios escasean pese a la enorme popularidad de este género (Negus 2005). En los inicios de la comunidad hip hop local no existía un público rapero- masivo- especializado que generara una instancia de mostrar un producto musical. Esta circunstancia forzó a los pioneros a presentarse ante audiencia no especializada que en la mayoría de las ocasiones se trataba de gente que acudía a peñas folklóricas o a actos de repudio a la dictadura militar. Justamente eran en estos lugares donde solían presentarse las críticas por la realización de un tipo de expresión artística de

³⁸ Entrevista a Jaime Miranda.

³⁹ Entrevista a Amador Sánchez.

origen norteamericano, en concordancia con la teoría de imperialismo cultural mencionada previamente.

Al principio las peñas políticas, ahí estaba “panteras”, o sea, no teníamos un público rapero, no existía un público rapero, no había comunidad, había que forzarlo desde un principio de ahí hacerte notar. Tengo recuerdos de haber hecho un lanzamiento del disco Lejos del Centro en la ex cárcel pública, la que estaba en Mapocho, la que ya demolieron. En esa cárcel cantamos ahí el año 91, hicimos lanzamiento de disco ahí cantándole a los presos políticos y comunes. Era un público, porque no había hip hop, era un público más al sector social político que era la izquierda de Chile. Ahí simpatizábamos nosotros, no para el otro lado⁴⁰.

Ante la falta de espacios varios grupos de la “vieja escuela” debieron compartir escenarios con bandas de otros géneros que igualmente se encontraban en una etapa de iniciación en el país. La precariedad presente en esta dimensión fue revertida a través de la solidaridad entre bandas, lo que habla del compañerismo que se podía observar cuando el género aún no estaba masificado, en virtud de que muchos mencionan que producto de la mayor confluencia de personas se fue extraviando el sentido de comunidad y, por ende, la autenticidad.

Cuando nosotros íbamos a tocar teníamos que compartir escenario con bandas punkis, death metal, thrash, era la música de los jóvenes que había. Los pocos raperos éramos nosotros. Cuando nosotros tocábamos, los Pantera Negras iban para abajo y eran nuestro grupo, y después tocaban los Panteras Negras y nosotros bajábamos y éramos el público⁴¹.

Para mediados de los ‘90 muchas de las dificultades que se presentaron en la práctica musical del hip hop en Chile serían superadas, así la “nueva escuela” construiría entonces sobre una base ya edificada. Por lo tanto, la aproximación de este último grupo

⁴⁰ Entrevista a Daniel Fernández.

⁴¹ Entrevista a Jimmy Fernández.

hacia el género sería bastante diferente, lo que se apoyó además por un cambio en las condiciones socioculturales del país y mayor difusión de este tipo de música en particular, dejando así en evidencia la confrontación al interior de esta comunidad ya que debieron convivir dos visiones diferentes sobre el hip hop. Esto no habría sido más que una lucha ideológica articulada por factores del tipo cultural y etario. Un tipo de confrontación que se presenta cuando irrumpe en una formación social determinada nuevos elementos con una mirada disimil de cómo deberían ser las cosas, en que los más antiguos tienden a observar con desdén a quienes se integran porque básicamente observan amenazada su posición (Clarke et al. 2014). En virtud de que las comunidades musicales no son estructuras rígidas ni mucho menos formales, como lo pueden ser las instituciones en que las perspectivas disidentes se pueden en algunas ocasiones simplemente finiquitar, el mecanismo de defensa que utilizó la “vieja escuela” para salvaguardar su posición fue establecer una frontera simbólica, definiéndose en contraposición de aquellos que representaban la amenaza. Entonces, *es el miedo a quedarme obsoleto, por eso me agrupo con los raperos de mí misma generación para desvalorar a la nueva tendencia y a quienes se identifican con ella.*

Existían un poquito las diferencias: ¡No, que este es un vendido! ¡Que este es un posero, que no te compro, que nosotros somos más reales, que nuestra música es más de verdad! Claro, existieron varios “piños” que tuvieron problemas con eso, y también era el ego. Hay un tema también en la música, siempre va haber un factor ego que si no lo manejas te va a hacer mierda, no vas a poder comprender las cosas. Lo estás viendo desde el punto que tú te ves por encima del otro. A veces tienes que aprender del otro para ver tus errores también.⁴²

⁴² Entrevista a Daniel Fernández.

III. Capítulo 3: La “nueva escuela” del hip hop chileno. Una aproximación diferente al género.

Todos ellos han hecho posible la Cultura Hip Hop en Chile, con su trabajo día a día, y su afán de entregar su mensaje a nuestra juventud. Si el movimiento ha crecido a una gran velocidad en este último tiempo, se debe a que ellos nunca se han desanimado sino todo al contrario han luchado contra viento y marea. Por lo tanto, debemos intentar que la vieja y la nueva escuela sea una sola. ¡Podemos hacerlo! Creo sinceramente que ese tiempo que vivieron los representantes fue un tiempo de hermandad, de compartir conocimientos sin envidia de ningún tipo, algo que en estos momentos hace mucha falta. ¡Unión!⁴³.

En la segunda parte de lo ‘90 se hizo notoria la aparición de una nueva generación de hiphoperos chilenos. Los que habían conocido esta cultura una década atrás habían entrado ya a una etapa de adultez, y muchos de ellos abandonaron la práctica para vivir en una dinámica propia de dicha etapa de la vida, en que el trabajo, estudio y formar una familia pasaron a ser ahora sus principales prioridades. Paralelamente, varios niños que escucharon los primeros esbozos de hip hop nacional se habían convertido en jóvenes ávidos por “hacer música”, aunque de un modo diferente de cómo la realizaron sus antecesores porque tanto la etapa de exploración como de aprendizaje ya había sido en parte superada.

El método de hacer un *beat* a partir de cintas de casetes ya se encontraba en desuso para los ‘90. Los *softwares* de edición musical como, por ejemplo, Cool Edit y Music Maker, empezaron a utilizarse cada vez más debido al mayor poder adquisitivo y una mejora en las condiciones socioeconómicas de varios raperos nacionales, por lo que las

⁴³ “Capítulo 1. La cultura Hip Hop en Chile vista por la nueva escuela” en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 1, p.3.

computadoras, pese a que aún no se encontraban del todo masificadas en el país, pasaron entonces a ser el principal instrumento para concretar tal labor. En este sentido, el primer ladrillo que edificó aquella frontera simbólica entre la vieja y nueva escuela lo constituyó la práctica musical, en tanto mayor dependencia a la tecnología. Los nuevos, quienes nacieron al albor de las nuevas condiciones, fueron entonces menos valorados por este motivo. Sin embargo, para varios de quienes integraron esa otrora nueva generación los pioneros eran objeto de respeto, ya que su previa exploración y búsqueda de alternativas para suplir las carencias, hizo que el hip hop de mediados de los '90 sea más factible de concretar. *El camino pedregoso ya había sido transitado, ahora solo había que lanzar las rimas.*

Después cuando yo conocí a los Panteras Negras ellos estaban muy influenciados por los Public Enemy, por el mismo rapero. Ahí empecé a atar cabos y ahí me empecé a juntar con gente que ya tenía años en el cuerpo, por ejemplo, el "Goyo" que toca con los Shamanes. Es uno de los primeros DJ's de hip hop chileno. Él fue el primero que yo vi con una tornamesa en ese tiempo, tocaba con La Pozze Latina. Yo empecé a alucinar en colores, para mí ver un gueón con una tornamesa, ver gente rapeando, y en español. Yo tengo que ser esto. Mi meta es que yo tengo que estar parado ahí⁴⁴.

Pero sin lugar a duda la mayor mediatización que experimentó el hip hop fue lo que cambió de forma más sustancial el panorama de este género en Chile, porque provocó su masificación en diferentes capas de la sociedad y, por cierto, propició la llegada de nuevos elementos a la comunidad. El historiador Pedro Poch sostiene que en este período se produjo un *boom* debido a su ingreso al *mainstream* (Poch 2011). Desde esta mirada, se pudo conocer sobre prácticas musicales que llevaban más de una década cultivándose

⁴⁴ Entrevista a Amador Sánchez.

en el país, pero que hasta esa fecha habían estado invisibilizadas porque pocos exponentes locales habían alcanzado notoriedad en la escena musical chilena. Esto, hasta la irrupción de bandas como Tiro de Gracia, Makiza, La Frecuencia Rebelde, Resonancia, La Pozze Latina, Tapia Rabia Jackson o Némesis, las que propiciaron un auge de popularidad del género en virtud de que su música fue altamente mediatizada. El reconocimiento que alcanzaron los mencionados grupos tuvo a la vez un efecto motivador en quienes daban sus primeros pasos, porque tanto la fama como el hecho de que supuestamente se podía vivir de la música, hizo que varios se esforzaran para lograr una oportunidad de grabación con un sello discográfico importante. De este modo, el número de bandas se acrecentó considerablemente. Si antes las tocatas escaseaban junto con un público especializado, en la nueva etapa se pudo apreciar cómo la masividad abrazó al rap nacional, aumentando tanto la comunidad como el número de instancias de exhibición y divulgación de la música.

Y creo que todos los que están ahora es por lo que pasó con “Tiro”, antes ibas a una tocata y habían 20 grupos máximo, ahora hay como 40 por tocata, es cosa de ver los afiches todos se pelean por rapear, eso es bueno, pero no se engrupan, locos, si hay que pelear, es con los micrófonos, puro *freestyle*, las pandillas no conducen a nada⁴⁵.

Tomando en cuenta la masificación de la música rap tanto en las radios como en T.V., el número de gente que se reunía en Estación Mapocho era inmenso. Tranquilamente podía sobrepasar las 300 personas cada sábado. Durante el 96 y el 97 fue el apogeo de Mapocho, muchachos que se sumaban sábado tras sábado siendo el pilar principal ver a los B-Boys practicar. Pero a esto se sumó una disciplina en la que pocos se podían destacar con astucia “Freestyle” o improvisación de rimas⁴⁶.

⁴⁵ “Tiro de Gracia” en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 4, p.25.

⁴⁶ “Capítulo 4. La cultura Hip-Hop en Chile vista por la nueva escuela”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol.4, p.4.

En estos cambios que experimentó el género hay que tener también en consideración la coyuntura diferente del país. Los pioneros conocieron el hip hop en la última etapa de la dictadura militar, un período que estuvo caracterizado por la efervescencia articulada por la necesidad de cambios sociales y políticos que reclamaba la población en su gran mayoría (Salazar 2002). Sin embargo, en la segunda mitad de los '90 Chile era diferente, porque atrás había quedado la dictadura de Pinochet y el modelo económico heredado de aquel régimen se consolidaba provocando el volcamiento de la sociedad hacia un desenfrenado neoliberalismo y consumismo (Ruiz 2013). Las nuevas condiciones sociales, políticas y económicas trajeron también consigo un cambio en la manera de *ser joven*, en que el prototipo de los '90 difería bastante con aquel de los '80. Este último se caracterizó por alta participación política, especialmente en lo referido a la resistencia a la dictadura, pero el nuevo joven chileno parecía *no estar ni ahí* con todo y solo le interesaba divertirse o carretear⁴⁷, aunque en la práctica concreta esto no era tan así (Salazar 2002). Este cambio fue también reproducido en la comunidad del hip hop nacional, evidenciando las diferencias de pensamiento entre los dos grupos de raperos, porque si bien muchos pioneros habían abandonado la práctica, un número importante aún seguía activo. Precisamente, eran ellos quienes defendían su posición e ideología al interior de la comunidad.

⁴⁷ “Carretear” es una denominación utilizada en Chile para referirse a las fiestas u otras formas de divertimento juvenil.

Los medios escritos especializados en música tampoco quedaron ajenos a este *boom*. La revista *Rock & Pop*⁴⁸, al igual que su estación de radio y canal de televisión, fue uno de los medios que dedicó algunas páginas a la cobertura del hip hop, probablemente porque visualizaban la aceptación que comenzaba a tener entre el público juvenil de la época. Tal cobertura no solo era para el rap en su versión nacional a través de reseñas de algunos discos, reportajes a las bandas o promocionando un concierto, sino que también lo realizó en su versión internacional, ya que por aquellos años reconocidas bandas realizaron conciertos para los fans chilenos, como por ejemplo Beastie Boys, Cypress Hill, Busta Rhymes, Geronación, Xzibit, entre otros. Pese a que desde que se comenzó a editar en el año 1994 pasarían cinco números para que se haga referencia al género, y además de que la tendencia fue siempre cubrir al rock y al pop, esta revista contribuyó a visualizar el rap entre muchos jóvenes que no necesariamente eran seguidores acérrimos. Así, el hip hop chileno comenzaría a ser mejor valorado, y no solo reconocido como un tipo de música perteneciente a grupos marginales.

⁴⁸ La revista *Rock & Pop* se publicó en Chile desde junio de 1994 a diciembre de 1998 de forma mensual, en que se editaron un total de cincuenta y cinco ejemplares a lo largo de su historia. El principal consumidor de este medio escrito y al cual justamente apuntaba eran los jóvenes. Además de la música que era el tema más tratado, se otorgaba también espacio para otras formas de entretenimiento juvenil como lo era el cine y la televisión, por aquel entonces. El sello de esta revista en particular fue la utilización de un lenguaje lo más cercano posible al de sus lectores, así, se utilizaban modismos propios de la juventud de la época. También fueron características las columnas de opinión que analizaban la contingencia de la sociedad chilena. Fuente: <https://revistaschilenas.wordpress.com/2009/11/28/rock-pop/>



49

Paralelamente, también comenzarían a surgir las primeras revistas especializadas en este tipo de música. Una que destaca porque además reprodujo esta confrontación entre “escuelas” fue *Kultura Hip-Hop*, cuyos dueños también eran propietarios del sello Kalimba Records, del cual realizaré una descripción más adelante. Este medio escrito nace en 1998 por el enorme interés que concitaba el rap, siendo una herramienta importante para el acceder al conocimiento y constatar el estado de la comunidad. En dicha revista independiente se realizaban reportajes a bandas nuevas, se promocionaban conciertos, tocatas, y también se instruía a los novatos en la historia de la cultura y sus orígenes en Chile para así inducir el reconocimiento a los pioneros, pese a que éstos nunca quisieron conversar con la revista porque su línea editorial era de “nueva escuela”.

⁴⁹ Referencias al hip hop internacional y nacional en revista *Rock & Pop*.

La gente esperaba la revista con ansias porque nosotros empezamos a incluir, creo que, desde el tercer o cuarto número, empezamos a incluir un casete, que en ese tiempo no había CD ni nada, sino que casete. Ahí teníamos grupos; por ejemplo, gente como Net Watson, Fuerza Hip Hop. Grupos que ya no existen, obviamente que desaparecían con los años, surgían y desaparecían, o se fundían con otros y aparecía un grupo nuevo. Era una cosa de rotación máxima. La gente buscaba mucho la revista porque no había en ese tiempo como adquirir un disco de rap. (*¿Cómo los observaron a ustedes los primeros raperos chilenos?*) Como comerciales, como aparecidos. Ellos tenían una actitud bien de secta para mi gusto. Mucha desconfianza, mucho sentimiento de mantenerse como en clave más *under*. Esa es la percepción que yo tengo. (*¿La impresión era positiva por parte de ustedes hacia ellos?*) Nosotros siempre percibíamos que era un muy buen movimiento, pero el problema es que ellos no querían un poco dejarnos entrar al mundo. Pero nosotros, la percepción que teníamos de ese movimiento era muy buena. Sin embargo, al revés, yo creía que no era así⁵⁰.



51

⁵⁰ Entrevista a Mariella Oyarzun. Subeditora de la revista *Kultura Hip-Hop*.

⁵¹ Portada del número 4 de la revista *Kultura Hip-Hop*.



52

Esta mayor mediatización provocó una masificación del hip hop en Chile. De este modo, en los espacios hiphoperos se comenzó a visualizar una mayor confluencia de personas. Reflejo de tal panorama fueron los llamados “domingos raperos”. Pese a que surgieron a principios de los ‘90 se convirtieron en un indicador explícito de la masividad, la que quedó en evidencia algunos años más tarde. Estos encuentros sociales se realizaban en clubes y discos, y se constituían principalmente en función del baile y la socialización, en concordancia con la *cultura del carrete* propia de aquella década. Muchos “nueva escuela” se introdujeron en el género por la mediación de estas fiestas, lo que era muy mal visto por los pioneros e incluso también por algunos de la nueva generación con una postura más “consciente” de lo qué es el hip hop en tanto estilo de vida. Desde la

⁵² Portada de un número extraordinario de la revista *Kultura Hip-Hop* hecho en el año 2006.

perspectiva de éstos, en dichas reuniones no se podía vivir el hip hop como una cultura, era más bien un entretenimiento de masas.

Al hacerse masivo, el rap pasó a ser catalogado de “Moda” (por unos) y de evolución lógica por otros. En las calles de nuestro Santiago querido se comenzaron a destacar de forma oficial los “raperos”. La gente adicta a esta música comenzó a tener la necesidad de compartir con otras personas iguales a ellos y así comenzaron a nacer los primeros grupos de raperos, los cuales crecían a medida que se hacía más fácil conseguir material, tanto visual como sonoro. La masificación del Hip-Hop en nuestro país lo llevó incluso a las discotecas, que implementaron los domingos como “domingos raperos”. Todo esto gatilló a la masificación y popularización de la “música rap”, pero no de los que formamos parte de esto, que nos interesamos más aún en el Hip-Hop, en su esencia y no limitarse a los que es la imagen que se refleja de ella⁵³.

Yo antes con CFC íbamos mucho a esas tocatas de domingo. Pero ya en la época de Makiza eso ya había muerto. El “Tucán” como que volvió un poco con eso, pero con otra mentalidad. No era tan discotequera, era como muy de club de rap, muy rapera, porque en las otras la gente iba y se armaban como coreografías, con música más popera, y de repente tocaban grupos. Era rap, pero muy tirado para el lado pop, muy lado moda, era como más medio *loly pop*, como lo llamábamos en la época⁵⁴.

En estas fiestas discotequeras y, también en otras instancias de reunión de los hiphoperos santiaguinos, era común que se produjeran conflictos, ya sea entre *crews* por la representatividad barrial o por meras disputas personales. Esto contrastaba con la hermandad de los primeros años en que la cooperación entre las bandas y la facilitación de información entre pares fue pieza fundamental de la estructura de la comunidad. Entonces, los conflictos comenzarían a ser una constante y se acrecentarían aún más con el transcurso de la década y también en el 2000. Esto provocó que el rap chileno fuese estigmatizado por la violencia y el vandalismo. Aquí tuvo mucho que ver la gran

⁵³ “Capítulo 3. La cultura Hip-Hop en Chile vista por la nueva escuela”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 3, p.5.

⁵⁴ Entrevista a Cristian Bórquez.

concentración de personas y el consumo de sustancias que predisponen a algunos hacia el conflicto.

No alcancé a ir a Mapocho. Yo no fui ahí. Ya había mucha más gente nueva, más alcohol, más droga, porque antes era cero drogas, cero alcohol, era super deporte. De hecho, yo cantaba antidrogas y anti copete. Y después terminábamos tomando copete, fumando pito⁵⁵.

Lamentablemente creen muchas personas, que hoy en día piensan que ser hip hop es andar con fierros, con cuchillas, armando líos, peleas, en definitiva, destruyendo lo que con esfuerzo intentamos hacer para ganar espacios dignos en donde poder expresarnos como nos gusta a través del grafitti, el rapero y el breakers, por eso una vez más llamamos a “mantenerlo real”⁵⁶.

Quienes vivenciaron este cambio en el hip hop chileno mencionan que no había tocata o reunión en que no se produjera alguna clase de conflicto, incluso con la utilización de armas blancas u objetos contundentes. A modo de ejemplo, hay que mencionar lo acontecido en sitios de reunión fijos de la comunidad en Santiago durante los ‘90: Galería San Agustín y la Estación Mapocho. En estos lugares se llegaba fácilmente a superar la centena de participantes, lo cual no ocurría en el mítico Bombero Ossa en que solo se reunían un par de decenas. Producto de este nuevo escenario de masividad y además violencia, algunos raperos de la *old school* dejaron de asistir a los espacios de socialización, quebrándose así, explícitamente, la comunidad.

Éramos en esos años pandillas de raperos donde se juntaban, donde se ocupaba manopla. Antes del 97, cuando se abre una nueva puerta para gente, ya existe una previa de pandillismo, como de vandalismo, por decirlo de alguna forma, dentro de lo que es la cultura hip hop. Así que no es tan nuevo esto que pasó en el 90 y tanto⁵⁷.

⁵⁵ Entrevista a Jaime Miranda.

⁵⁶ “Editorial”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 4, p.3.

⁵⁷ Entrevista a Gustavo Arias.

Nuestra cultura Hip-Hop va en buen pie, aunque lo sucedido en Estación Mapocho a fines del 98 es repudiable y negativo, creo que nos sirve para darnos cuenta de que en cuanto a la “cultura” nos falta mucho, hay mucha ignorancia en muchas cosas y son cosas que hay que corregir. Es hora de aprender de nuestros errores y perfeccionar nuestras virtudes. El punto que estamos viviendo hoy se debe a mucha gente y eso es algo que hay que reconocer, pero la actualidad es de muchos ignorantes. La experiencia es importante, tanto como las ganas de hacer las cosas. Respeto para toda la Old School y la Nueva School⁵⁸.



59

Para varios, la violencia fue el antecedente más explícito del cambio en el paradigma ideológico del hip hop nacional. No obstante, este tipo de conducta no solo se puede explicar en función de la masividad y la nueva forma de ser joven, es muy probable que también haya sido influenciado por lo que estaba aconteciendo en la capital mundial del rap: Estados Unidos. Debido a un acceso más directo a la información, los hiphoperos nacionales se encontraban más actualizados de las últimas tendencias en el país del norte, que por aquellos años estaba caracterizada por la disputa entre raperos de las costas este

⁵⁸ “Capítulo 4. La cultura Hip-Hop vista por la nueva escuela”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 4, p.4.

⁵⁹ Afiches de tocatas de rap durante los '90 en Chile.

(Nueva York) y oeste (Los Ángeles). Enfrentamiento que alcanzaría su punto más álgido con los asesinatos de dos de los principales referentes de los mencionados estilos: “Notorius B.I.G” y “2-Pac Shakur”. Los hiphoperos chilenos replicarían tal enfoque embarcándose en una actitud de pandillero, como una forma de vivir el hip hop de un modo más auténtico.

Acá hay mucha influencia de lo que pasaba en Estados Unidos, y de lo que nos llegaba a nosotros por el cine ficción como reflejo, ¿no? Aquí no podemos olvidar de que en esa época está todo lo que, con el auge en el cine del ochenta, y tanto en delante de lo que son los chicanos. Acá está muy influenciado por las pandillas, está muy influenciado por lo que es *Sangre por Sangre, Perros de la calle*. Efectivamente, hay hartito de pose, de querer ser, y sí, efectivamente los referentes, era lo que estaba pasando en Gringolandia en los ‘80 y ‘90. Mucho de lo que pasaba allá influía acá⁶⁰.

Por estas diferencias los raperos de la “vieja escuela” que se mantuvieron se autodefinieron en contraposición a la nueva generación. Para concretar esto lo común fue la utilización de rótulos que cuestionaban el grado de autenticidad de aquella “nueva escuela”: *Vendido* y *loly pop* eran los más usados, pero a fines de la década se añadiría otro también para denostar, el *raperos sound*. Este último se empleaba para aquellos individuos que ni siquiera eran seguidores del género, sino que solo se aprovechaban de la estética rapera que, dicho sea de paso, se encontraba muy en boga en los ‘90. Tales rótulos también se aplicaban a las bandas que se embarcaban en la nueva dinámica del género. Este tipo de acción remite a la noción de Louis Althusser en que la lucha ideológica debe entenderse también como práctica a través del uso del lenguaje, en tanto generador de realidad (Hall 2017).

⁶⁰ Entrevista a Gustavo Arias.

Yo empecé al tiro con el rap. Yo conocí gente que bailaba break, pero eran gueones que eran demasiado *loly pop*, demasiado taquillones y no eran b-boys, no eran hip hop. Eran gueones que se hacían lindos con las minas y bailaban break, y que el gueón ni siquiera bailaba. Tenía noción de algunos pasos y eso no era para mí, yo odiaba a los gueones *loly pop*, poperos, tipo Maui And Sons. No era para mí, yo no quería eso, yo no quería ser un mino de gomina bailando break, yo quería ser un gueón con un buzo Adidas. No quería ser un gueón que anduviera bailando por mover el culo a las minas. En los '90 sí, mucha cultura del choro y del flaite, como que se mezcló eso, porque al flaite lo que le llamó la atención del hip hop es la pinta, que el rapero siempre andaba con buenas zapatillas, la ropa ancha, la gueá Jordan y los flaites se vestían como nosotros. O muchos flaites que ahora ni siquiera son raperos, están presos, murieron, o están angustiados, fuman pasta⁶¹.

⁶¹ Entrevista Amador Sánchez.

3.1. Tiro de Gracia: “El chivo expiatorio”.

De todas las bandas chilenas que surgieron a mediados de los ‘90 hubo una en particular que se convirtió en símbolo de los nuevos tiempos al alcanzar un grado de éxito que nunca un grupo había tenido hasta esa fecha: Tiro de Gracia. Algunos creen que su aparición en 1997 marca el inicio del cambio en el paradigma, ya que gracias a su música se habría masificado el género. Sin embargo, paralelamente, se convirtieron en el “chivo expiatorio” de la confrontación al interior de la comunidad, por motivo de haber sido los pioneros en trabajar con un sello multinacional (EMI), y la consecuente exposición mediática que lograron. Incluso, fueron bautizados en aquel momento por los pioneros y hiphoperos adherentes a la visión tradicional como “Tiro de Fama”.

Las críticas a la nueva generación y en especial a Tiro de Gracia experimentaron su punto más alto cuando la mencionada banda fue invitada en el año 1998 a participar de un acto oficial en el Palacio de La Moneda, en el marco de la celebración de la derogación de la ley de detención por sospecha, bajo el gobierno de Eduardo Frei⁶². Esta actuación para las máximas autoridades del país marcó el quiebre definitivo del grupo y sus seguidores con la facción más purista de la comunidad, aquella nutrida principalmente por los raperos de la “vieja escuela”. No obstante, este rompimiento era una situación que se venía gestando desde el momento en que Tiro de Gracia había lanzado su primer disco, *Ser Humano* (1997), lo que incluso devino en algunos episodios violentos que debieron enfrentar sus integrantes en tocatas, en concordancia con el clima de vandalismo descrito

⁶² “Tiro de Gracia” en *MúsicaPopular.cl*

anteriormente. Un antecedente a este rompimiento de relaciones es que cuando el mencionado grupo integraba “La Coalición”, un colectivo que tenía como misión la difusión del hip hop en espacios marginados, fueron sondeados por EMI junto con M-16. Estos últimos rechazaron la oferta que Tiro de Gracia sí aceptó, lo que provocó la salida del grupo por la fricción que se produjo con los demás integrantes de la organización (Poch 2011). Los “Tiro” supuestamente estaban transando su independencia por adquirir fama y réditos económicos.

Quando salió el disco *Ser Humano*, yo iba a Mapocho y hacía *freestyle* con varios raperos, que ahora andan hablando gueás por la espalda. Yo dejé de ir porque un día teníamos una tocata en Cerro Navia y los guardias no dejaron entrar a unos locos que entraron a darnos unas puñalás a nosotros, nadie sabe por qué⁶³.

A “M-16” no le importaba convertirse en las nuevas estrellas del rap si había que transar las letras y el contenido de sus críticas. No iban a negociar los años de esfuerzo por denunciar la realidad de los jóvenes populares por un contrato que les podía reportar sólo ganancias personales (Poch 2011, 128).

Durante la primera mitad de los ‘90 hubiera sido impensado que una banda de hip hop chilena se presentara en un escenario como el Palacio de La Moneda, no solo porque el rap era un género poco reconocido, sino que también porque los propios raperos observaban en este acto una subordinación que se traducía a su vez en una omisión al perfil rebelde que “debe” poseer un practicante auténtico del género. La elección de Tiro de Gracia para esta polémica actuación se pudo entender en su momento desde dos aristas: a) su popularidad entre la juventud chilena, b) el perfil del seguidor de este tipo de música que podría haber sido víctima de aquella polémica ley, proyectando así una señal de

⁶³ “Tiro de Gracia”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol. 4, p.4.

reconciliación entre opresores y oprimidos. Sin embargo, pese a lo noble que pudo haber sido esta iniciativa, la banda ha tenido que convivir hasta el día de hoy con el cartel de “vendidos”. Con el pasar del tiempo las críticas al grupo se han relativizado, aunque de igual forma se puede apreciar en los testimonios de pioneros una valoración negativa, porque para ellos el hipoper debe mantenerse inmune tanto a la industria como al poder.

Los utilizaron, ellos fueron ingenuos. También más que nada, a lo mejor, el productor de ellos les dijo: ¡Vayan para allá, está todo bien! Son cosas que, claro, el medio te puede manejar, porque te están viendo los demás y también no son solamente ellos los únicos hipoperos, que es una tribu super amplia, grande, y gente que opina por ahí. Nosotros manteníamos como el toque de *no venderse*, también era algo bueno. Siempre hemos pensado que hay grupos que se han vendido y subían tanto como podían bajar también. Mantener la magia de ser una banda que nunca se vendió, y si se vendió, vendió su fórmula, no la fórmula que esperaban otros, es un tema distinto, de estrategia. En ese ámbito Tiro de Gracia fue la banda que, entre comillas, *vendieron el alma*. Ellos se alejaron un poco del concepto *hip hop como cultura*, como público se fueron más a lo que eran las discotecas o eventos netamente radiales, pero no de cultura, no de esencias tampoco⁶⁴.

Fue importante porque a todos nosotros los jóvenes nos discriminaban por la ropa y fue desagradable la actitud de los raperos, porque ni siquiera se informaron por qué nosotros fuimos. Vieron la gueá en la prensa. ¡Ah, estos gueones son vendidos! Entonces ese susto que tenía la época de los '90, había un susto. Salieron miles de grupos tirándonos mierda a nosotros, miles, era como una moda. ¡Si quieres ser underground tírale mierda a Tiro de Gracia! ¡Pégales a Tiro de Gracia! ¡Insulta a Tiro de Gracia!⁶⁵.

En el momento en que se visualizó una nueva generación de raperos locales comenzó a articularse aquel discurso de autenticidad, para que así los antiguos se pudieran diferenciar de los novatos. Cuando irrumpe Tiro de Gracia fue la ratificación, porque este grupo en particular reprodujo varios elementos que proyectaban la nueva visión sobre las

⁶⁴ Entrevista Daniel Fernández.

⁶⁵ Entrevista a Amador Sánchez.

cualidades del hip hop, como, por ejemplo, la mediatización, el involucramiento con la industria, la ausencia de rebeldía, trayectoria, y la masividad.

Hasta hace muy poco Tiro de Gracia seguía activo recordando sus mejores éxitos, pero esto no lo realizaba en conciertos con público especializado en el género, sino que en discotecas, eventos privados o fiestas de los '90, donde acude gente que más que ir por un gusto particular hacia el hip hop lo hace como forma de construcción de memoria. Al parecer, el quiebre con la comunidad seguirá latente por mucho tiempo, algo que el grupo nunca pudo revertir y parece que tampoco lo podrá, ya que cuando se pensaba que los raperos de La Florida habían dejado atrás las diferencias que los hizo disolverse a mediados del '2000, a comienzos de este año hubo otro conflicto que al parecer no tiene punto de retorno. Esto haría desaparecer definitivamente a una de las bandas más icónicas e importantes del género en Chile, por lo menos en lo que respecta a nivel de mediatización y ventas de discos.

El que hace poco fue un dúo integrado por los fundadores “Juan Sativo” y “Lenwa Dura”, ya que los otros integrantes (“Zaturno” y “Adonai”) habían abandonado el grupo después de grabar el álbum Decisión (1999), comunicaron la resolución de que la sociedad estaba disuelta de forma indefinida por diferencias artísticas, en una primera instancia. Sin embargo, a medida que transcurrían los días después de haber dado la noticia por parte de “Juan Sativo”, quien posee los derechos legales del nombre del grupo, se produjo una violenta escalada de declaraciones cruzadas a través de medios escritos y especialmente en las redes sociales, en que nos pudimos enterar de acusaciones de abuso laboral, shows

impagos, imposiciones del tipo musical pero, lo más triste, fueron aquellas de índole personal en que se enrostraron ayudas para solventar gastos médicos, de alimentación y también acusaciones de abuso de drogas entre otras cosas más. La comunidad del hip hop, pese a que el grupo sigue generando anticuerpos entre muchos, no quedaría ajena a tal confrontación, especialmente aquellos que fueron jóvenes en la época de mayor éxito de Tiro de Gracia. Entonces, se pudo observar cómo se tomaba parte ya sea por uno u otro de los dos MC's, en que no faltaron las valoraciones de autenticidad para así apoyar a aquel creían tenía la razón en el conflicto. Por otro lado, tampoco se ausentaron los comentarios del tipo más agresivo y amenazas, como si se tratara de una pelea entre pandillas para así recordar los tiempos más violentos del hip hop en el mundo (los '90), en donde era común que el género apareciera en la crónica roja de las noticias, ya sea por disturbios en conciertos, peleas entre raperos, e incluso muertes de algunas figuras icónicas.

La reciente desintegración de Tiro de Gracia no es una novedad en el medio musical chileno, ya que muchas bandas importantes se separan a menudo, pero lo que llama la atención y que sirve para la validación de la hipótesis de la presente investigación, es el modo en cómo se llevó a cabo. Propongo que las características de este hecho se produjeron por el propio carácter confrontacional que ha adquirido la comunidad hip hop nacional, en que todos quienes son partícipes de ella se ven de alguna u otra forma involucrados en tal vorágine, ya que desde que ingresan se ven enfrentados a este ambiente el cual termina por influir en la manera de relacionarse con sus pares, de cómo reciben el género- ya sea desde los prismas sonoro, estético y comportamiento- y proyectan su

propia imagen de hipoperero chileno. Obviamente existirán excepciones según las experiencias de vida que posea la persona, y también de otros factores que influyan como, por ejemplo, la clase social, nivel de estudios o espacio de residencia, pero he observado que un grupo importante se adhiere a la dinámica planteada, especialmente aquellos que viven el género de un modo más “intenso”, quiero decir como una forma de vida que no solo involucre la escucha y práctica, sino que también la vestimenta, el uso de jerga propia o que pregone a la sociedad que es un rapero. Precisamente, son estos últimos quienes a menudo valoran la música y al músico (a) en virtud del grado de autenticidad que posea, y además son los que menosprecian a aquellos que no poseen las características necesarias para ser calificado como tal.

3.2. La nueva escuela en la actualidad

La distinción entre viejos/verdaderos y novatos/falsos se encuentra muy arraigada en el rap chileno, como si fuese una condición inherente a esta comunidad. Lo curioso es que en cierto momento todos van a pasar a integrar la “vieja escuela” por circunstancias naturales, reclamando así la autenticidad y estatus que se le adosa a este grupo, o más bien que ellos mismos pregonan. Probablemente cuando se vean ante la presencia de un novato utilizarán el mismo discurso y juicio de valor que alguna vez les aplicaron a ellos en el momento en que estaban dando sus primeros pasos, observándolo también con desdén ya que éste, seguramente, irrumpirá con una mirada disímil sobre lo qué es el hip hop, en virtud de que los tiempos cambian y, por ende, las experiencias.



66

⁶⁶ Afiche encuentro de evento de “vieja escuela”.

Este vaticinio ya se puede apreciar en la actualidad porque la “vieja escuela” ha visto rearticulada su formación. Ya no pertenecen a este grupo quienes alguna vez bailaron break dance en Bombero Ossa o creaban música a través de cintas de casetes, sino que ahora pasaron a integrarla también, justamente, aquellos que en algún momento fueron la “nueva escuela” en los ‘90 y que recibieron tantas críticas. Paradoja o no, es un hecho que hoy en día todo evento o tocata bajo el rotulo de “rap chileno de vieja de escuela” confluyan bandas de aquellas dos primeras generaciones, pese a que en testimonios de pioneros aún aparecen críticas, especialmente a Tiro de Gracia. Aquí se impone un ambiente de hermandad como en los ‘80, unidos en la consigna de que *todo tiempo pasado fue mejor*, sobre todo cuando se refieren al hip hop de la actualidad en que el concepto de cultura parece “de nuevo” haberse extraviado por adolescentes que solo les interesa el *freestyle*, y no conocer la historia del género en el país y sobre sus precursores.

Las batallas comerciales que se están dando o las batallas que están hoy en día más en el circuito dejan hartos que desear, porque hay una pérdida de contenido, hay una transmutación hacia lo que es también el sistema capitalista y de competencia, que invade a la sociedad chilena y mundial. Eso no es ajeno a lo que pasa en el mundo, y a lo que pasa con nuestra forma de vida. Nuestra vida está infectada por la competencia. El capitalismo, efectivamente te lleva a la competencia sin duda. Así que nosotros siempre hemos dicho, no tan solo ahora por este tema de las batallas, nosotros preferimos el compartir⁶⁷.

Muchos pendejos de ahora les gusta escuchar más: ¡El gueón, jajaja! ¡El gueón le dijo esta gueá a este gueón en una batalla! Quieren escuchar que el gueón humilla al otro, eso como una especie de bullying, un troleo a otro gueón. Como esa cuestión bien de colegio cuando le hacían bullying al más guatón: ¡jajaja, mira al guatón culiao! Es lo mismo, pero en el rap a los pendejos les gusta esa gueá, le gusta la cuestión del troleo, le gusta la gueá de ser una especie de “niño rata”. Entonces igual yo me informo un poco de cómo son los adolescentes de ahora⁶⁸.

⁶⁷ Entrevista a Gustavo Arias.

⁶⁸ Entrevista a Amador Sánchez.

Por lo tanto, el *freestyle* adquiere importancia para entender a la “nueva escuela” del hip hop chileno, ya que es lo que se encuentra en boga hoy en día. Corresponde a una práctica que se desprende del rap y que se define como la improvisación libre sobre un *beat*. La diferencia es que es de carácter efímero, es decir, no se escriben rimas para que posteriormente pasen a formar parte de la letra de alguna canción. Se menciona que todo rapero se instruye primero en dicha práctica.

En el último tiempo en Chile el *freestyle* ha adquirido mucha notoriedad gracias a los torneos que se realizan y que se difunden por internet a través de redes sociales. Este tipo de competencias se denominan “batallas de gallos”, y aquellas de mayor impacto social son: “Red Bull Batalla de los Gallos”, “Doble AA”, “Festival God Level” y la “DEM Battle”. En este último se puede constatar el nivel de popularidad que ha adquirido esta faceta alternativa del rap porque realizarse en un espacio público como lo es el Parque Bustamante en la ciudad de Santiago, y si a eso se le agrega que dicho evento es de carácter gratuito, cada domingo fácilmente se supera los mil asistentes, lo que en algunas ocasiones ha provocado que se cancele el evento por problemas con la autoridad, ya que también es común que se presenten conflictos. Pero, independientemente de esta circunstancia, se puede afirmar que el *freestyle* es lo que “la lleva” en Chile con respecto al hip hop en la actualidad.

Quienes compiten en las “batallas de gallos” han adquirido tal nivel de popularidad que incluso sobrepasa al de las bandas que existen hoy en día- obviamente también a las antiguas- porque varios nuevos seguidores del hip hop no se interesan por conocer más

allá del *freestyle*. En YouTube los videos de batallas importantes, como por ejemplo las de finales de torneos, son altamente reproducidos, incluso han sido subidos a plataformas de escucha online como Spotify, alcanzando también un considerable número de reproducciones⁶⁹. Por otro lado, quienes consumen este formato son en su mayoría adolescentes varones entre doce y veinte años aproximadamente, quienes vendrían a ser junto con los “gallos” la “nueva escuela del hip hop chileno”.

Hay gente que escucha rap, que escucha y no sabe, no se informa, vive el momento no más, es la moda. Yo pienso que la cultura hip hop tiene eso, tu reconoces quién es un rapero real y quién no. Igual es loco porque a mí la gente muchas veces me pide fotos en la calle, me saludan: ¡Seo2 de la batalla de los gallos! Los jóvenes sí, porque es una cosa actual no más. Yo creo que el trabajo está en los MCs de ir cambiando eso. También tiene que ver con la madurez. Existían los “loly pop” en esa época y van a seguir existiendo ahora. La mayoría del público está ahí porque quiere pasarla bien, no porque quiera hacer cultura hip hop, y pasa en la música y pasa en el *freestyle*. Muchos están ahí por el morbo. La exposición en las redes sociales es gigante. Entonces, el consumo del *freestyle* es rápido, no tienes que escuchar el disco de un artista. Se van creando como conexiones, es realmente otro mundo. Yo creo que el rapero va a tener que ir adaptándose a esta nueva cosa⁷⁰.

Desconocen mucho. Yo creo que hoy en día el rapero chileno reconoce mucho al rapero nueva escuela, al gueón que tiene buen flow y todo eso. Yo no les echo la culpa en todo caso, pero sí debería haber más respeto, porque el hip hop chileno tiene más historia que el festival de “God Level”, que Portavoz, con todo el respeto, o que Chystemc, porque esos son los que influncian a los cabros de ahora⁷¹.

⁶⁹ Casos representativos son los MCs “Pepe Grillo” y “Tom Crowley”, excampeones de la “Red Bull Batalla de Los Gallos”, quienes han grabado canciones y las han subido a Spotify, lo cual también han hecho con sus batallas más importantes las que sobrepasan, en algunas ocasiones, en número de reproducciones a los temas originales. Situación diferente acontece con otros excampeones reconocidos: “Nitro” y “Kaiser”, quienes han privilegiado su carrera de cantante de rap y no han subido sus batallas aun cuando esto le reste popularidad en la plataforma de escucha online referida. Esto habla de que a los primeros MCs mencionados se les hace complejo desligarse por completo de su condición de *freestylers*, porque a partir de aquella identidad y práctica logran mantenerse más en boga en la actual comunidad hip hop de Chile.

⁷⁰ Entrevista a Cristián Bórquez.

⁷¹ Entrevista a Amador Sánchez.

El *freestyle* en el formato de batalla es muy criticado por quienes llevan ya algunos años en el género, ni que hablar de los más antiguos porque supuestamente se incurre en aspectos banales, como por ejemplo mofarse del aspecto físico o insultar algún familiar, todo en post de obtener la tan ansiada victoria y el consecuente reconocimiento, uno que es muy grande debido a la exposición de las redes sociales. De este modo, acudimos a una nueva división en el hip hop nacional entre antiguos y novatos, lo que corrobora la idea de que, la discordancia entre generaciones es cíclica “justificadas” por el factor autenticidad, y que la comunidad local se encuentra íntimamente caracterizada por la confrontación entre sus integrantes, lo que pasaría ya a ser una marca de identidad.

IV. Capítulo 4: El desarrollo musical del hip hop chileno durante los '90.

En este capítulo me permito seguir reflexionando sobre la musicalidad del rap y los cambios en su práctica musical durante los primeros quince años desde que arriba a Chile. Un par de aspectos que había abordado someramente durante el transcurso de la presente investigación. Por otro lado, describiré la relación de este género en particular con la industria discográfica en los '90, pero focalizándome especialmente en su última etapa ya que, en aquel momento, por primera vez, los sellos de índole multinacional fijaron su mirada en el hip hop local, contribuyendo aún más con su masificación. Una situación que traería consecuencias en el curso de las relaciones sociales de quienes componían su comunidad por aquel entonces.

El rap se constituye en contraposición a varios parámetros por los que se erige la música occidental, los que comúnmente se relacionan con el interés por desarrollar una melodía, armonizarla y encontrar puntos de reposo (Kruse 2016). Esta condición ha hecho que incluso algunos sostengan que se trataría de una anti-música (Foster y Costello 2018). Si tal postulado tiene asidero o no, la comprensión del género desde la materialidad sonora hace necesario una aproximación un tanto diferente con respecto a otras formas musicales que se suponen como más tradicionales, sin además perder de vista los intereses que poseen los propios hiphoperos, su visión de qué es la música, y la funcionalidad que creen debe tener este género en particular. Un tipo de postura que, por lo que he constatado hasta el momento, difiere bastante con la del músico que puede ser caracterizado como convencional, es decir, aquel se aproxima a la música desde la ejecución de un instrumento musical o a través del canto.

En lo estricto efectivamente somos raperos, porque rapeamos, eso es lo técnico. Cuando a mí me preguntan muchas veces por mi profesión, yo me considero un gestor cultural, porque genero cultura, porque genero productos culturales, porque genero un contenido cultural X, ya sea cuando pinto un mural, cuando hago poesías, cuando hago una canción. O sea, el resultado final de lo que hemos hecho con Legua York efectivamente es música, eso es indiscutible. ¿Músico como tal? No sé si queremos ser músicos⁷².

Musico no me considero, porque músico para mí es un gueón que lee una partitura, que estudia música, que toca un La y no sé qué, yo no sé de eso. Esos raperos que dicen: ¡Yo soy músico! A ver, tócate una melodía, ¡Es que yo no sé! Acá en Chile hay mucho rapero que se dice ser musico o artista o casi un Shakespeare, y los gueones no tiene idea de música, porque nunca han estudiado la música. No tiene nada que ver, el rap es *beat* con una rima y punto, eso es rap. Entonces, desgraciadamente hay unos chilenos que han sido raperos y como que: ¡Mira, ahora yo soy famoso y no puedo hacer rap porque eso es poco para mí, yo soy un artista y no me miren, no me toquen! Gueón, tú haces rap y punto, para mí no eres un artista, no eres un Prince, tu eres un rapero. Para mí el rap es un gran arte y lo es, no es un trampolín hacia la fama⁷³.

Pese a la naturaleza disímil del rap —lo que queda en evidencia, por ejemplo, con el uso de música reciclada—, para todo aquel que forma parte de su comunidad éste sigue siendo un género como muchos otros que existen en el conjunto de la llamada música popular. Aun cuando desde su visión la esencia de este tipo de música no resida en el sonido, sino más bien en la palabra. De ahí que algunos se consideren más bien como *poetas urbanos*. La preponderancia del verso se puede sustentar en el hecho de que la creación de las letras antecede a la generación de un *beat* (Foster y Costello 2018).

Como el material sonoro que se utiliza en una base siempre se encuentra en una métrica de compás simple de cuatro tiempos, los MCs pasan la mayoría del tiempo

⁷² Entrevista a Gustavo Arias.

⁷³ Entrevista a Amador Sánchez.

creando letras que después agrupan en concordancia con el formato rítmico referido. Una vez finalizada esta labor proceden a la elección de un *break* para *loopearlo* y así obtener un *beat*. Es preciso mencionar que existen algunos raperos que se eximen de este último procedimiento, ya que solo hacen sus rimas para después comprar bases a un *beatmaker*, quien las crea a partir de *softwares* especializados. Aunque esto último se presente más en la actualidad, también es un indicio de que la música (*beat*) en el hip hop, entendida como materialidad, no posee la misma prioridad. De todos modos, esta relación que, según lo descrito es por lo menos singular, no es determinante para afirmar que el sonido sea irrelevante, solo que el producto se articula de un modo diferente.

Yo no hago *beats*, pero soy parte de un grupo que somos siete, nos llamamos Parley, y ahí hay dos *beatmaker* que al grupo le pasan pistas o sino las compramos. Si es que no nos gusta a ninguno de los cabros y nos gusta el *beat* de otro cabro que es de Rancagua, por ejemplo, se lo compramos, y él nos da la sesión y lo guarda, y listo, termina. O sea, no pasa ese *beat* a otra persona, solo el tuyo⁷⁴.

Estilos y diferentes zonas tiempo atrás no había más que un micro y una lona / sin ningún dólar mira ahora como el *raper* se roba el festival en boga / como impresiona tirándola toda, bla, bla, bla mirando como mi hermano grababa y de a poco soltando papa/ recuerdo que a puras ganas aprendimos a usar programas para grabar y editar tú, yo veo el *beat* y funcionaba / sonaba entero mal, da igual la escritura siempre fue lo principal⁷⁵.

En el momento en que decidí estudiar las dos primeras generaciones del hip hop chileno y, conociendo de antemano las fricciones que se habían suscitado, tuve como hipótesis inicial que dicha confrontación también era producto de una diferencia entre estilos musicales, como así puede acontecer en otros géneros. Tal planteamiento se

⁷⁴ Entrevista a Aldo Valdebenito.

⁷⁵ Extracto de canción “Paso X Paso” de MC Unabez (2015).

fortalecía cada vez que escuchaba grabaciones de rap chileno de diferentes épocas, especialmente cuando comparaba aquel rap primigenio con el de la actualidad. Los primeros álbumes de hip hop nacional parecen sonar muy inferiores cuando se le pone a contraluz de aquellos que le sucedieron, ya sea en el ámbito del *beat* como así también en la vocalidad. Por ejemplo, las bases sonaban bastante simples porque algunas solo eran de carácter rítmico, mientras que el “rapear” de los pioneros era de una sonoridad un tanto “plana”, en el sentido de que no había mucha variedad tímbrica ni tampoco muchos puntos de reposo. Tomando un caso en concreto, en el casete *Lejos del Centro* de Panteras Negras (1991) el *beat* fue generado solo a partir de una máquina secuenciadora de ritmos, por lo que el resultado fue exclusivamente percusiones. Aquel auditor que escuche dicho casete se le hará difícil poder diferenciar una canción de otra, porque al haber una ausencia de melodía las bases son muy parecidas entre sí. Entonces, concluí que habían sucedido cambios en el hip hop chileno hasta llegar al sonido de la actualidad. Quienes conocen de los inicios de este género en el país atribuyen este hecho a la práctica musical, por motivo de que en los años en que surgió la “vieja escuela” existía una carencia de tanto conocimiento (acceso a la escucha) como de insumos para hacer música (generar un *beat*). Sin embargo, la diferencia mencionada también se presenta cuando se compara el hip hop de los pioneros con aquellos grupos más difundidos de la segunda mitad de los ‘90, como por ejemplo Makiza, Tiro de Gracia y La Pozze Latina, pese a que esta última banda también es icónica de la “vieja escuela”.

Aquel otrora nuevo rap- segunda parte de los ‘90- suena mucho más cercano al de la actualidad. Las bases son más llamativas porque invitan a quien las escucha a expresarse

corporalmente, o como se dice en el ambiente del hip hop son más “vacilables”, mientras que el rapear posee bastante *flow*, un elemento que describiré a continuación. Es por esta mayor correspondencia musical que algunos hiphoperos de hoy en día rinden tributo a bandas de fines de los ‘90 reconociendo en ellas una influencia importante⁷⁶, aun cuando esto no sea replicado por la mayoría de los oyentes del género, y además se encuentre fuertemente arraigada la idea de que no hay un reconocimiento hacia los antiguos por parte de los nuevos. Independientemente de esta circunstancia, he concluido que es la música de los pioneros la que difiere de forma más sustancial con respecto al resto. Por lo tanto, la irrupción de la nueva generación noventera sería aquel punto donde comenzó a cambiar el hip hop en Chile. Ante esto me pregunto, ¿qué fue lo que cambió concretamente y qué fue lo que lo propició?, ¿habrá sido, como mencionan muchos, la utilización de tecnología que no existía o que no podían acceder los pioneros para generar un *beat*?, ¿es necesario realizar una caracterización musical de aquellos dos períodos con el riesgo de encasillar a las bandas en un estilo determinado, teniendo en consideración que muchas se mantuvieron activas durante aquella década e incluso hasta la actualidad, y que además la *música* no posee la misma funcionalidad para quienes practican este género en particular?

⁷⁶ Chystemc y Jonas Sánchez son raperos actuales que suelen referenciar a Tiro de Gracia en sus canciones a través de la utilización de rimas o frases icónicas del grupo, como por ejemplo “yo igual viajo en un viaje sin rumbo”.

En el último “Red Bull Batalla de los Gallos” que anima el ex MC de Makiza Seo2, en el combate final entre “Pepe Grillo” y “Elemental” ambos *freestylers* utilizaron parte de la letra de “La rosa de los vientos” para improvisar, que es la canción más reconocida de Makiza.

La explicación a diferencias sonoras entre bandas o períodos se realiza, en la mayoría de los casos, a través de un análisis que se podría catalogar del tipo formal, aquel enmarcado en las músicas catalogadas como “doctas”. La lógica indica que se debe profundizar en aspectos estructurales, como por ejemplo develar el movimiento de la línea melódica, el patrón de las progresiones armónicas, textura, timbre, orquestación, material temático u otros, pero en el hip hop aplicar este tipo de análisis al *beat* sería una labor un tanto sobante, por razón del ya mencionado uso de “música reciclada”. Por esta cualidad es difícil caracterizar “musicalmente” a una banda y más a un período en que confluyen un sinnúmero de grupos. Muestra de aquello es que se puede advertir la utilización de música muy disímil entre sí como, por ejemplo, rock, funk, clásica, entre muchas más.

Pese a estos antecedentes, en un primer momento quise abordar tales diferencias desde una mirada convencional, focalizándome en el *beat*. Entonces, caractericé a la “vieja escuela” como sonido precario y a la “nueva escuela” como sonido mejorado. No obstante, terminé concluyendo que aquella hipótesis se encontraba mal formulada ya que, primero, estaba incurriendo en reduccionismo, y, segundo, menospreciaba la práctica musical de los pioneros contribuyendo a la creencia de que, hasta la irrupción de grupos de fines de los ‘90, el hip hop en Chile se encontraba en un estado defectuoso por las supuestas menores habilidades que poseían aquellos que dieron inicio al género en el país.

Al revisar más grabaciones me percaté que la diferencia musical desde el *beat* sí existió, pero solo se advierte en el momento en que se escucha aquel rap de la primerísima época (primeros álbumes de las bandas pioneras) cuando los grupos se encontraban aún

en un estadio inicial de la práctica musical. Noté que el sonido precario era abandonado paulatinamente, porque el *beat* hecho solo por ritmos fue reemplazado por *samples*. De hecho, La Pozze Latina, un grupo de la *old school*, en su primer álbum *Pozzeidos por la ilusión* (1993) inmediatamente recurrió a esta técnica. De este modo, concluí que las diferencias musicales entre bandas solo se presentan cuando se realiza la analogía con aquella etapa en que había una carencia de equipos como describí en el capítulo 2. Por lo tanto, no se trataba de *qué* música sino de *cómo* hago la música, es decir, algunos pioneros, como precisamente Panteras Negras, al no contar con demasiados recursos hicieron sus bases de la forma como podían, pero con el correr del tiempo pudieron acceder a tecnología como la que contaron los raperos de la “nueva escuela” (*softwares*).

Es sabido que en los primeros años del rap en Chile las bases se realizaban a partir de cintas de casetes y después con máquinas secuenciadoras de ritmos, pero a medida que avanzaba la década los computadores pasaron a ser el principal instrumento para generar *beats* por su mayor precisión para lograr un sonido idóneo y su factibilidad de ejecución. Aquí adquiere relevancia el mayor poder adquisitivo que tuvo la sociedad chilena en la estudiada década, ya que personas provenientes de un estrato social medio o medio-bajo, pudieron acceder a este tipo de tecnología que en otra época hubiera sido impensado. Así, tanto viejos como nuevos hiphoperos se involucraron en este modo de creación. Es obvio que algunas bandas sonaban mejor que otras, pero aquello se respalda en aspectos más del tipo técnico de las grabaciones, ya que no era lo mismo grabar en un estudio que en un domicilio particular.

Yo ya en esa época estaba haciendo música con computador. Mi primer regalo familiar grande cuando salí de cuarto medio, dije: ¡Yo quiero un computador! Porque yo sabía lo que podía lograr con el computador. Me iba a servir mucho más que tener un cacharro. Yo ya me manejaba en ese sentido, de cabro chico sabía manejar Ataris, sabía el lenguaje de programación, un montón de cosas que se enseñaban en esa época, ‘80 y ‘90 en el colegio. Tuve mi computador y empecé a hacer pistas con el computador. De hecho, el “Cenzi”⁷⁷ llegó a mi casa porque él ocupaba Cool Edit y yo había hackeado un programa que salió en una revista, que se llamaba Music Maker, que a diferencia del Cool Edit, en esa época, tenía multipistas. Este gueón decía: ¡Cómo chucha está ocupando multipistas gratis! El hip hop es un tema de inversión, si tu no inviertes en esta movida no te va a dar, no esperes que te lleguen las tocatas. O sea, desde el punto de vista que tienes que llamar a los gueones, estas invirtiendo tu plata en la gueá, ir a presentarte, comprarte máquinas, tener ahí una capacidad de que tu solo puedas. Hoy se da más tener tu propio estudio⁷⁸.

Entonces, si es que hubo una diferencia musical entre “escuelas” en los ‘90, desde el *beat*, aquella correspondió más bien a un modo distinto de aproximación a la práctica musical que a un estilo propio de creación, porque a medida que transcurrían los años las distinciones “musicales” entre grupos comenzaron a difuminarse paulatinamente, una condición que también se presentó en el ámbito vocal. A mi parecer hay dos cualidades en que se expresó tal frontera “estacionaria”: *flow* e impronta del rapeo (velocidad y cantidad de palabras sobre el *beat*).

“El flow (literamente, “flujo”) es un término muy difundido en el hip-hop para hacer referencia a la capacidad de crear ritmos, cadencias y rimas que “fluyan” de manera impecable sobre el beat” (Chang 2015, 353). La definición expuesta, pese a que no hace alusión directa a la voz, habla del estilo de rapear al referirse a la capacidad de demostrar habilidades sobre la base. Al adentrarme en el mundo del hip hop en Chile he constatado

⁷⁷ Gastón Gabarró, ex integrante de Makiza y Némesis.

⁷⁸ Entrevista a Rodrigo Pérez.

que el referido término es muy utilizado, y que los locales lo definen como la “marca identitaria vocal” del MC que, por cierto, debe ser agradable para escuchar. Esto quiere decir que solo aquel que posea un estilo de rapeo llamativo, único (timbre de voz) y *vacilable*, se puede decir que posee el tan ansiado *flow*.

Sostengo que en aquella primerísima etapa del hip hop chileno no había demasiado *flow* porque, primero, los raperos nacionales estaban aun en el período de asimilación del género, y, segundo, porque su percepción sobre qué es el rap se relacionaba más con la articulación de un mensaje que por encontrar un estilo que invitara a la escucha por goce estético. Esto último se relaciona directamente con la idea que desarrollé al inicio de este capítulo, en que menciono que la materialidad sonora se encuentra subordinada a la poesía. Una cualidad que replican raperos chilenos de diferentes épocas, pero que se ha ido revirtiendo a medida a que ha transcurrido el tiempo, porque existe un mayor interés por sonar novedosos, tanto desde el *beat* como desde lo vocal.

El hecho de que el *flow* comenzara a aparecer en el hip hop chileno se justifica por la diversificación en las influencias musicales que recibieron los exponentes nacionales. Si en los inicios del género en el país acceder a su escucha era una labor complicada, porque se programaba exiguamente en las radios y televisión local, en que la piratería de casetes fue la alternativa, este panorama cambió a medida que avanzaban los ‘90. Por aquellos años el hip hop en el mundo vivió su época de mayor apogeo en los medios de comunicación masiva (Chuck D 2017). Así, en Chile se pudo escuchar a grupos y solistas

extranjeros que no se pudo en los '80 o comienzos de la estudiada década, y que por cierto tenían estilos de rapear llamativos, muy diferentes entre sí, es decir, había *flow*.

Bandas de Estados Unidos, Francia y España se convirtieron en las principales nuevas referencias de los raperos locales. Con respecto al primero, fueron grupos de origen latino quienes marcaron la pauta mostrando que el género se podía realizar de un modo distinto a través de la matización de la voz, esto quiere decir incluyendo más puntos de reposo, utilizando distintas velocidades para emitir la palabra, entonando un poco más el rapeo- ya sea en un registro un poco más agudo o grave- o mezclando idiomas. Aquello se distanciaba un tanto del llamado “rap duro”, aquel hecho por grupos como Public Enemy o Run DMC (Foster y Costello 2018), y que fue muy influyente para la primera generación acá en Chile. En el nuevo panorama las bandas chicanas que surgieron a partir de fines de los '80 en Los Ángeles, Estados Unidos (Pacini 2009), fueron muy bien recibidas en virtud de su particular y llamativo *flow*.

Cypress Hill es posterior. También marca una influencia más distinta para nosotros, es influencia nuestra, de Chile y de Latinoamérica, porque venían con esta otra carga, porque podías decir cosas y las podías decir gueviando. Venían con esta otra chispa, más mexicana. La parte chicana se desarrolló con Cypress Hill, y que para nosotros abrió todo un campo. Después vimos a Delinquent Habits. Hay distintas bandas que empezaron a aparecer con los contenidos más chicanos, parecido a Cypress Hill, que a nosotros nos pareció: ¡Ah, está bueno esto! Son sonidos más cálidos, no son tan estrictos, y si mantenemos el contenido con esto cálido, le podemos dar otro sabor⁷⁹.

Eso es lo que sucede también con el asunto de la música, que han aparecido una cantidad increíble de grupos, pero muchos de ellos se parecen, y con escuelas que cuando entró el rap español más fuerte, comenzaron todos a rapear muy parecidos a los españoles, y así tendencias. La cuestión se fue diversificando y todo eso. De alguna manera, Chile con todo esto se fue poniendo a la par en lo que es la tendencia mundial, de qué es lo que estaba

⁷⁹ Entrevista a Gustavo Arias.

sucediendo. Comenzó también a evolucionar, no solamente era (*beatbox*), una batería y alguien rimando. El rap es una cosa, el *beat* es otra cosa. Musicalmente si uno aprende a hacer rap, uno puede meter rap y experimentar sobre un sin fin de fusiones musicales. Entonces, cuál es la idea de achicar la calle. No, si aprendiste a hacer algo trata de ampliar la gueá, busca, experimenta gueás que te llamen la atención y con distintas temáticas⁸⁰.

De este modo, el rapear en Chile comenzó a ser más dinámico, especialmente a través de un manejo más consciente del tempo del *beat*. En algunas grabaciones de los inicios se puede apreciar que la palabra se emitía de forma muy rápida y casi sin puntos de reposo, pero cuando los MCs locales supieron que aquello se podía matizar empezaron a “tomarse su tiempo” para declamar sus rimas. Esto, lo concretaron también con el uso de la voz un tanto más elaborada, menos “hablada” y más “cantada”, como así mencionan muchos raperos locales. Pero lo que aconteció más bien es que en frases se comenzó a entonar a una altura diferente, pero bajo la misma dinámica de *spoken word*, es decir, desarrollándose entre uno o dos tonos. Aunque también hubo algunos MCs que, sin contar la sección del estribillo, en finales de frases realizaban algún tipo de adorno vocal, que otorga la sensación de canto convencional.

Un caso representativo de las nuevas tendencias –y quizás es por esto por lo que se cree que a partir de aquella “nueva escuela” cambia el paradigma musical, cuando en la práctica concreta correspondió a un proceso gradual—, fue el de “Juan Sativo” de Tiro de Gracia, quien destacó inmediatamente por su particular *flow*. Incluso, se habla que su colaboración con la banda de funk Los Tetas en el tema “Cha, Cha, Cha” (1997), generó

⁸⁰ Entrevista a Jimmy Fernández.

muchas expectativas en el medio nacional, porque su estilo era novedoso e invitaba a poner atención al hip hop chileno (Maira 2014).

El Juan siempre ha tenido como más *flow* que el mío. Entonces, de partida cuando yo lo escuché: “Ah, a este gueón yo lo sigo”. Al principio el Juan no cantaba, hacía rap. Como te digo, si tú ves el video del ‘93 del Homo Sapiens, nosotros teníamos 16 años, el Juan ya tenía un *flow* que impresionaba a cualquiera, va a dejar la cagá, en cualquier momento explota la olla. Acá en Chile el Juan fue el primero. Yo siempre fui como más conservador entre comillas, más de rap duro y el Juan empezó como a escuchar más soul y R&B, y por eso el Juan empezó a sacar ese estilo más soul, pero siempre mezclado con hip hop. Entonces yo, como ese *estilo medio cantado*, como que no me gustaba mucho, lo encontraba como muy mamón. Hasta el día de hoy lo encuentro medio mamá. Lo escucho, lo respeto, pero no es lo mío⁸¹.

Paralelamente, también se visualizó la inclusión de otros elementos que ayudaron aún más al cambio en el estilo de rapear en Chile. Por ejemplo, el raggamuffin, una derivación del reggae que fue muy utilizado por el grupo La Frecuencia Rebelde. Este estilo puede ser un antecedente directo de lo que hoy es el estilo de *rap sur* de comunas como Puente Alto y La Florida en Santiago, el que se define como una hibridación entre hip hop y reggae, y cuyo representante más reconocido en la actualidad es Movimiento Original. Quizás esta tendencia de hacer del rap más flexible, en que se podía incluir sonoridades que referencien a otros géneros musicales, contribuyó a que este tipo de música saliera de su nicho para así poder ser escuchado por auditores que no necesariamente formaban parte de su comunidad, sino que más bien escuchaban música juvenil que se encontraba a su disposición para deleite personal.

Si en los ‘90 el rap nacional comenzó a escucharse diferente desde la voz, esta condición se haría más evidente cuando algunas bandas incluyeron en sus grabaciones a

⁸¹ Entrevista a Amador Sánchez.

cantantes provenientes desde otros géneros, específicamente para colaborar en la sección del estribillo, el que obviamente era “cantado”. Esto hizo que el género se tornara aún más fácil de escuchar, porque para muchos los estribillos son las secciones de mayor retención auditiva, lo que en inglés se conoce como *hook* (carnada o señuelo). Por razones obvias no todas las bandas que surgieron por aquellos años, tanto de la vieja como de la nueva escuela, podían contar con un cantante invitado para intervenir en los estribillos de sus canciones, porque muchas de estas colaboraciones las gestionaban los sellos discográficos y no todo el universo podía acceder a tal condición. Así, muchas delegaban tal labor a uno de los propios MCs que tenía la capacidad de “cantar”.

Se destaca en particular el aporte del cantante Víctor Flores, más conocido como “Solo Di Medina”, quien adquirió bastante notoriedad en la época por su colaboración con grupos como La Pozze Latina en el tema “Chica Eléctrica” (1999), y con La Frecuencia Rebelde en “Nada que pensar” (1999). Tiro de Gracia fue otra banda que también invitó a cantantes externos. Esta circunstancia refiere a la idea de que el hip hop chileno comenzó a ser más filtrado por la industria, como una forma de poder posicionarlo transversalmente en la sociedad chilena.

Si tú sacas el tema principal del *Ser Humano*, “El Juego Verdadero”, ese es un tema que ha sido “re-sampleado”. En la época que ellos lo sacaron había como ocho bandas que usaban esa misma pista y que habían triunfado en Estados Unidos. Pero está bien facturado. Trabajaron con excelentes músicos. Joe Vasconcellos sale ahí, la Ema Pinto sale ahí. Eran músicos que tenían renombre. Ningún grupo iba a llegar e iba a tener a la Ema Pinto abriendo su disco. La Ema Pinto ya era una cantante de soul consagrada en Chile⁸².

⁸² Entrevista a Rodrigo Pérez.

Siguiendo en el ámbito de la voz, aparte de que los MCs locales alcanzaron *flow* gracias al acceso a la escucha de bandas foráneas, y que además incluyeron en sus canciones estribillos cantados- con o sin cantante invitado-, hubo otra característica en que se pudo apreciar un cambio desde lo vocal, esta fue en la “impronta” del rapeo. En el inicio del género en Chile se puede apreciar que los MCs rapeaban su poesía casi sin pausas y con una velocidad que a veces no permitía entender lo que querían decir, casi no había puntos de reposo. Sostengo que esto se producía porque muchos querían demostrar su valor como rapero a través de la velocidad. Un grupo que evidencia esta transición, sin el ánimo de calificar a la nueva y vieja escuela como parte de un determinado estilo, es La Pozze Latina.

La banda del mítico Jimmy Fernández es un ejemplo de los cambios que sucedieron en el hip hop local durante los ‘90, porque ellos vivenciaron la etapa primigenia en que la comunidad se estaba recién formando, grabaron con un sello independiente como Alerce, y después con uno de carácter multinacional como BMG, con todos los beneficios que tuvo en su momento el relacionarse con este tipo de casa discográfica, principalmente en lo referido al ámbito de la difusión. La Pozze Latina en sus inicios rapeaba muy rápido, daba la sensación de que entre los dos MCs que componían la banda, Jimmy Fernández y Rodrigo Méndez, había una competencia de quien era el mejor rapeando, o más bien, quien era más veloz. Sin embargo, este estilo que aparece en sus discos con Alerce no se presentó en *Desde el mundo de los espejos* (1999). Quizás aquí tuvo injerencia el sello que instó al grupo a sonar diferente, ya que contaban con la colaboración de un productor musical extranjero en este disco en particular, pero también pudo formar parte de un

autoaprendizaje musical que los hizo buscar un sonido diferente del que habían estado desarrollando en sus álbumes previos. Paralelamente, hay que tener en consideración todos los cambios que experimentó el género por aquellos años, ya sea en el acceso a la escucha, espacios de divulgación y exhibición de la música, ingreso a la industria del entretenimiento, masividad, entre otros, como una especie de “inercia musical” por estar participando de una comunidad y un medio en que ocurren cambios, y estos son imitados cuando se constata su aceptación social. Entonces, La Pozze Latina y otros grupos de la “vieja escuela” se embarcaron en la nueva dinámica que se presentó una vez que el género se encontró más afianzado en el país.

4.1. El hip hop chileno en la industria discográfica de los ‘90.

La relación entre industria discográfica y rap nunca ha sido del todo fluida, porque básicamente quienes se encuentran a cargo de sellos discográficos les cuesta entender la dinámica de este género en particular. Keith Negus explica que esta circunstancia se produce porque las reglas por las cuales se rige el hip hop no son para nada convencionales, tanto desde la estructura (bases musicales nutridas a través de *samples*) como del discurso (críticas al sistema e instituciones). A esto hay que agregar que en los procesos de grabación generalmente se encuentran involucradas una gran cantidad de personas, ya sea el cantante invitado o incluso los miembros de la pandilla a la cual pertenece la banda. Por ende, las ganancias que se podrían generar son mucho menores que en otros géneros, porque también se hace necesario pagar derechos de autor por la utilización de música creada por otros (Negus 2005). Estos antecedentes han hecho que el

común de los raperos recurra a la autogestión para grabar o se asocien a sellos independientes cuyos propietarios son personas provenientes desde el mundo del hip hop, quienes de antemano conocen su dinámica peculiar.

La cultura de género del rap plantea una noción distinta de la práctica musical, no sólo en el uso bien documentado de los elementos y las tecnologías musicales existentes, sino en términos de la idea de una “carrera” y una sensación de pertenencia a una entidad musical. Se trata de un contraste bastante grande respecto a la noción del estable, limitado y previsible grupo de rock o pop, el artista en solitario y el autosuficiente cantautor que la industria produce de una manera tan competente y con el que tan cómoda se siente. El rap plantea una fluida serie de afiliaciones y asociaciones, alianzas y rivalidades, a veces y la representación. Estas afiliaciones se experimentan a través de diversas identidades grupales e individuales (Negus 2005, 167).

Tomando la descripción que realiza Keith Negus sobre el rap norteamericano, parecer ser que la relación entre el género y la industria discográfica es bastante compleja. El caso chileno se adhiere a dicha lógica en cierto sentido. Para fines de los ‘80 en el país ya había grupos que se encontraban haciendo música y exhibiéndose, pero solo fue hasta el año 1997 con el álbum debut de Tiro de Gracia (*Ser Humano*) en que se dio inicio a la relación entre *majors* y hip hop nacional. Esta tardanza provocó que se generara la creencia al interior de la comunidad que la industria discográfica se interesó por el rap solo a partir de la segunda mitad de los ‘90. No obstante, en los inicios de la mencionada década sí hubo sellos discográficos que apostaron por bandas emergentes en aquel entonces. Tal fue el caso de Liberación y principalmente Alerce, quienes contribuyeron mucho al desarrollo del rap en sus inicios.

En los ‘80 en Chile, ya sea por motivo de un desconocimiento y/o porque observaban una mayor rentabilidad en otras formas musicales, la industria discográfica,

tanto independiente como multinacional, no prestó mayor atención al rap. Este panorama cambiaría a inicios de la década posterior cuando los sellos mencionados en el párrafo anterior grabaron a algunos grupos considerados como de la “vieja escuela”. Liberación fue el responsable de editar el primer disco de la historia de una banda de hip hop chilena: *Lejos del Centro* (1991) de Panteras Negras. Posteriormente sería Alerce quien grabase a este grupo en particular y a otros más en aquella etapa inicial, de exigua difusión. Pero su trabajo no se limitaría a lo realizado con Panteras Negras, ya que también incluyó en su catálogo a otra banda icónica de los primeros años: La Pozze Latina.

El soporte al hip hop nacional por parte de Alerce se debió al cambio en el enfoque de su política de contratación de músicos, basada en el proyecto “Nuevo Rock Chileno”. Este tenía como misión la difusión de la nueva música juvenil de post-dictadura, en concordancia con los cambios que estaba experimentando este grupo etario durante los ‘90 (Canales 2017). En dicha categoría entraban tanto el rock en sus diferentes variantes de estilo, como así también el rap. Paralelamente, según la visión de los propios hiphoperos involucrados, también existió un interés por difundir bandas que se adhirieran al pensamiento político de izquierda que poseía el sello. Es necesario mencionar que Alerce nace en los ‘70 como medio de resistencia a la dictadura de Pinochet, lo que hablaría de que más que existir de por medio un interés estético-comercial, había más uno de carácter ideológico. Si esto es verdadero o no, es importante de declarar porque para la “vieja escuela” haber sido parte de un sello con aquella postura política, los definió en su momento en contraposición a la dinámica mercantil de la industria de la música que se relaciona más con las *majors*.

Entramos a Alerce que también era de un contexto político de nuestra ideología y también como otras bandas de ahí, Los Tres, “La Pozze”, muchos más. Era un sello que tenía esa vanguardia, la vanguardia de la izquierda, y todo así que por ahí igual era el sello como de los chilenos. Alerce fue el sello de Los Miserables y de muchas bandas con renombre. De hecho, los “Fiskales” también estuvieron ahí. Fue más que nada eso, pero se encajaba a nuestro modelo de propuesta estar en un sello como ese⁸³.

Pero hubo un momento en que los sellos multinacionales fijaron su mirada en el hip hop chileno. El interés de este tipo de disquera se produjo en el marco de auge general de la industria discográfica en Chile, porque si hay una característica que resalta en los ‘90 en materia cultural fue el nivel de inversión en la música chilena (Evans y Sade 2008; Maira 2014). En aquel contexto de prosperidad varias bandas de rap se vieron favorecidas, provocando así que su música pudiera llegar a una gran cantidad de personas, lo que no acontecía con aquellos sellos de índole independiente, porque básicamente éstos no contaban con tantos recursos ni tampoco alta difusión de sus artistas. Un grupo que puede dar cuenta de aquel contraste es La Pozze Latina porque vivió ambas realidades. Con Alerce grabó los álbumes *Pozzeidos por la Ilusión* (1993) y *Una nueva religión* (1996), mientras que con BMG hizo *Detrás del mundo de los espejos* (1999). Por su relación con este último sello la banda pionera pudo acceder a mayores recursos de grabación, la colaboración de productores internacionales especializados en el género que conocían sobre las últimas tendencias del rap en el mundo y una difusión de su música a gran escala.

Varios mencionan que La Pozze Latina también recibió muchas críticas por involucrarse con BMG, si bien no al nivel de lo que le ocurrió a Tiro de Gracia porque estos fueron los pioneros, dichos reparos igual provocaron un cierto quiebre de la banda

⁸³ Entrevista Daniel Fernández.

con una parte de la comunidad, quienes le enrostraban su “venta” al mercado. Para Jimmy Fernández este tipo de críticas fueron habituales en los ‘90 y lo continúan siendo, porque el hip hop en Chile se encuentra muy dividido por este discurso de autenticidad, en que la relación con la industria discográfica multinacional es observada como transgresión a fundamentos más esenciales del género, como es el mantenerse rebelde y no lucrar con la música.

Trajimos a Collin Wolff a Chile y estuvo 10 días con nosotros. Con él se produjo el disco *Desde el mundo de los espejos*. Ese es un artista que ha trabajado con Michael Jackson, Madonna, TLC, Dr. Dre, NWA, Snoop Dog, George Clinton, Funkadelic. Ese dato lo podríamos haber encontrado, pero de ahí a que Alerce suelte el billete, llegue al contacto para que ese gueón viniera, ahí lo dudo. Este es un tipo que por canción producida estaba pidiendo en aquellos tiempos, te estoy hablando hace 18 años atrás, en aquel tiempo te pedía 5 mil a 7 mil dólares por canción, y nosotros lo trajimos por 7 mil dólares para el disco entero. Esas son movidas que hace el sello. Ahí aprendimos mucho nosotros. (¿*Censura?*) Ese es un mito inventado sobre todo por los gueones que nunca tuvieron acceso a un sello. ¿Por qué? Porque como ellos no tuvieron acceso a un sello, dicen: ¡Oh, los que están en un sello son todos manipulados, son todos de mentira, son todos de cartón! ¿Por qué? Porque ellos están en un sello y tú no⁸⁴.

A mí me da risa ver que cuando salió Tiro de Gracia nos pelaron de poseros y otras cosas y ahora andan todos los gueones buscando sello como desesperados firmando contratos horribles, decadentes. Nosotros tenemos un contrato charcha, pero los que están firmando ahora tienen contratos para vomitar. Si hubiese habido unión nosotros los podríamos haber ayudado, porque los sellos exprimen a los grupos⁸⁵.

La Pozze Latina y Tiro de Gracia no fueron los únicos que se relacionaron a sellos multinacionales en los ‘90, también se vieron involucradas otras bandas que, aprovechando el impulso que otorgaban este tipo de casas discográficas, grabaron discos que a la postre también contribuyeron a la masificación del género en la sociedad chilena.

⁸⁴ Entrevista Jimmy Fernández.

⁸⁵ “Tiro de Gracia”, en *Kultura Hip-Hop*, vol. 4, p. 25.

En el año 1999 Sony editó *Aerolínea Makiza* de Makiza y el disco homónimo de La Frecuencia Rebelde. Y, a inicios de la siguiente década, ya que el auge del rap continuaba, Tapia Rabia Jackson, Némesis y Tiro de Gracia siguieron trabajando con los sellos mencionados.

Sin embargo, para mediados del 2000 la bonanza del rap chileno, si se observa desde la perspectiva de discos editados a través de *majors* y posicionamiento en medios de comunicación masiva, se vería interrumpida abruptamente por el colapso generalizado que vivió la industria discográfica en Chile y el resto del mundo, debido a las descargas ilegales a través de internet (Maira 2014). El hip hop no sería el único género perjudicado, pero sí los raperos de aquella “nueva escuela” se vieron afectados demasiado porque varios no lograron adaptarse al nuevo panorama, en virtud de que muchos siempre habían trabajado en pos de algún día firmar con un sello de esta índole.

Definitivamente cuando la industria discográfica se fue a pique las bandas no sabían cómo generar ellos mismos estos espacios y estas instancias, cómo promocionarse porque eran niños. Nosotros igual éramos niños cuando firmamos. Nos enseñó todo la industria. Pero cómo crear esa industria, fue un proceso de esta época oscura hasta el renacimiento del rap⁸⁶.

No todos los grupos que surgieron a partir de mediados de los ‘90 tuvieron la oportunidad de integrar el catálogo de un sello importante. La gran mayoría tuvo que “conformarse” con la autogestión o trabajar con algún sello de carácter independiente. En este punto adquiere relevancia uno en particular, que contribuyó a la concreción de varios proyectos que no tenían cabida en *majors* y, además, se especializó en el género: “Kalimba

⁸⁶ Entrevista a Cristián Bórquez.

Records”. En palabras de su propietaria, Mariella Oyarzún, el objetivo de este sello no fue más que apoyar al rap nacional, porque ellos mismos eran seguidores de la cultura y conocían de cerca el entusiasmo que suscitaba esta música entre la juventud de la época. Entonces, decidieron crear un sello que ayudara aún más a la difusión del hip hop, pese a que no podían competir en igualdad de condiciones con las multinacionales.

A nosotros nos llamaba la atención el hecho de que hubiera tanta gente queriendo crear, eso era como muy rico. La creatividad que estaba ahí, como surgiendo, y lo que más llamaba la atención era que surgía en lugares muy privados económicamente, en la población, donde había muchos problemas de drogadicción, de delincuencia, todo lo que ya conocemos. Y surgía. Hay gente que quería escribir poesía, porque eso era lo que estaban haciendo, *escribiendo poesía*. Entonces, no dejaba de ser de alguno u otro modo, algo bien fascinante de ver. Como por ejemplo yo me quedé muy sorprendida, gratamente sorprendida cuando conocí a Guerrillero Okulto. Ellos tenían en ese tiempo con la Mistika el grupo de Enigma Okulto, y los fuimos a entrevistar a su casa. Los vimos tan entregados a la música, y como una cosa tan genuina, que realmente era algo que te motivaba a mostrar, a querer colaborar para que este movimiento surgiera de alguna manera, se dieran a conocer, tuvieran espacios⁸⁷.

El rol que desempeñó Kalimba Records en el hip hop chileno de los ‘90 se puede pensar desde un enfoque más funcional que comercial, lo que se sostiene en el hecho de que este sello independiente no generaba un gran número de ventas, ni tampoco poseía una alta cuota en el mercado discográfico nacional. En lo referido a la venta de discos no se realizaba a gran escala, lo que quiere decir que los casetes, que era el formato en que se grababa, no se comercializaban en tiendas especializadas de venta de música, sino que más bien se llevaba a cabo en *stands* instalados en tocatas o en la tienda *Kultura Hip-Hop* ubicada en el edificio Eurocentro en pleno centro de Santiago, y que también era de

⁸⁷ Entrevista a Mariella Oyarzun.

propiedad de los dueños de este sello, al igual que la revista descrita anteriormente. Cabe mencionar que los propios músicos se encargaban en algunas ocasiones de vender sus grabaciones en sus tocatas o por contacto personal. En el ámbito de grabación era necesario recurrir a la autogestión, ya que el sello no contaba con un estudio propio. Las bandas debían realizar dicho proceso en sitios externos, en que se arrendaba una cantidad limitada de tiempo para hacer los álbumes. Bajo esta lógica, los grupos se veían en la obligación de tener su trabajo terminado con anterioridad para optimizar al máximo su estancia. Por otro lado, no contaban con el apoyo de productores que podrían haber sido de ayuda a la hora de encontrar un sonido más refinado como sí acontecía en las multinacionales.

Fueron alrededor de veinticinco las bandas que formaron parte de “Kalimba Records”. Entre los más destacados están: Calambre, Legua York, Área 51, Guerrillero Okulto, Fuerza Hip Hop y Trovadores Tales. La metodología de elección de los grupos se basaba principalmente en acudir a tocatas y así observar *in situ* el potencial musical. Una alternativa eran los envíos de grabaciones que realizaban las propias bandas a los propietarios del sello, o que dejaban de forma personal en la tienda *Kultura Hip Hop*. Aunque esto último representó casos puntuales ya que el nivel de los grupos y de las grabaciones no eran siempre de la mejor calidad, porque estas eran realizadas en domicilios particulares y en condiciones precarias, muy al estilo de la “vieja escuela”.

En síntesis, la inclusión de bandas chilenas de rap al catálogo de sellos tanto multinacionales como independientes deja en evidencia que desde mediados de los ‘90 la

relación entre industria discográfica y el hip hop fue mucho más fluida que en su etapa previa. En este nuevo escenario se comenzó a vislumbrar una cierta jerarquización en la comunidad, en que en la cúspide estaban los grupos de *majors*, en un nivel intermedio las bandas de sellos independientes como Kalimba o Alerce, mientras que en la base se encontraban los raperos que recurrían a la autogestión. No obstante, dicha organización vería inverso su significado ya que serían los hiphoperos de la base, cercanos a la ideología de la “vieja escuela” por hacer del esfuerzo y la autogestión parte de su identidad, quienes encontrarían una mejor valoración en sus prácticas, porque además no eran partícipes del lucro a través de la música. Fueron precisamente ellos quienes aplicaban aquel discurso de autenticidad en contra de los grupos más reconocidos catalogándolos como “vendidos”.

En la actualidad, el panorama de la industria discográfica en Chile ha cambiado, especialmente en referencia a las *majors*. Durante los ‘90 la única forma de tener éxito y vivir de la música era a través de sellos con un gran capital (Evans y Sade 2008). Una oportunidad que aprovecharon varios grupos de hip hop nacional lo que además sirvió para masificar el género. Al fin y al cabo, muchos no habrían tenido la posibilidad de conocer de un tipo de música originada a miles de kilómetros si no hubiera sido por la mediación que realizaron esta clase de casas discográficas. Pese a esto, en el hip hop chileno quedó instalada la mirada despectiva hacia el concepto de *sello discográfico*.

Nosotros, hermano, estamos en una compañía de discos y es porque estamos abriendo puertas cachái. Y si hablan de que uno se comercializa, pero si Public Enemy no se hubiera metido en una disquera, ¿cómo habría llegado a nosotros?⁸⁸

⁸⁸ “Tiro de Gracia”, en revista *Kultura Hip-Hop*, vol.4, p. 23.

V. Conclusiones

En las comunidades musicales suelen confluír diferentes ideologías, por lo tanto, quienes integran este tipo de formaciones sociales desean que su visión de cómo deberían ser las cosas sea la que siempre prevalezca. Motivo por lo cual se producen confrontaciones las que, incluso, pueden pasar a formar parte de la identidad de dicho grupo humano. Las diferentes posturas de pensamiento se encuentran determinadas por experiencias disímiles tanto de vida como con la música junto con los contextos, en virtud de que las sociedades se encuentran bajo un constante cambio en lo referido a la política, cultura, economía y tecnología.

En el caso en que se centró la presente investigación los factores mencionados hicieron que la experiencia de aquella otrora “nueva escuela” haya sido distinta con respecto de quienes forjaron la comunidad a partir de mediados de los ‘80. Superficialmente, los novatos se esforzaron menos porque la etapa de acceso a la escucha, generación de espacios y práctica musical ya habían sido en parte superadas, o se encontraban más asimiladas. A ellos les tocó vivenciar una temporalidad idónea, pero el nuevo escenario junto con la masividad que experimentó el género, desde la perspectiva de los pioneros, hizo que se extravíe el concepto de cultura, en que tanto el compañerismo, la visión del hip hop como herramienta de lucha en contra del sistema, como así también la inmunidad a la industria eran parte cardinal de la identidad del hiphopero chileno hasta inicios de los ‘90.

En el momento en que comienza a visualizarse la llegada de nuevos raperos, con una mirada disímil de las cosas o más bien sin la conciencia, los antiguos se autodefinieron como un grupo aparte que seguía conviviendo en la comunidad, pero que no se identificaban con la nueva tendencia. Una que, observada a contraluz de sus propias experiencias, se observaba como carente de autenticidad. Así, los nuevos elementos del hip hop local pasarían a ser catalogados de “poco reales”, “vendidos”, “loly pop”, entre muchos otros rótulos que se utilizaron en aquella época, pero que hasta la actualidad se mantienen en vigencia. Por esta razón sostengo que cuando algunas conductas de una comunidad musical se tornan constantes, éstas pasen a formar parte de la identidad del género, o más bien del comportamiento de quienes se reúnen alrededor.

La frontera simbólica que se erigió entre raperos antiguos y nuevos en Chile durante los ‘90 provocó que la comunidad se perfile por una jerarquización informal, es decir, su estructura horizontal devino en una de carácter vertical, en que quienes son poseedores de autenticidad se encontrarían en la cúspide. Como el discurso de este valor en este género en particular fue muy influenciado por la experiencia relacionada a la precariedad, en que el esfuerzo y perseverancia fueron claves a la hora de revertir el panorama adverso de los inicios, todo nuevo elemento será observado como inferior, ya que no posee el bagaje necesario para demostrar su valor. No obstante, propongo que a este juicio de autenticidad subyace un miedo por parte de los antiguos de perder su posición de dominio, además de un reclamo por el no reconocimiento de las nuevas generaciones a su trabajo.

En esta aproximación somera al estudio de la relaciones de la comunidad hip hop chilena han surgido muchos tópicos que serán interesantes de profundizar a futuro como, por ejemplo, el desarrollo sonoro y de temáticas de algunas bandas, la difusión de la música en épocas en que internet no estaba masificada, la posición de los hijos de exiliados políticos en la comunidad, las prácticas artísticas en dictadura y con el retorno a la democracia, el gusto de los jóvenes actuales por el *freestyle* en formato batalla, la participación femenina en la comunidad, ya que el formato de esta investigación no lo permite por el momento.

Probablemente el discurso de autenticidad en el hip hop chileno se mantenga perfilado para la división entre raperos antiguos y nuevos, en que pareciera que solo siendo de la “vieja escuela” se puede poseer el mencionado valor. De este modo, todo novato deberá esperar algún tiempo para que sus prácticas sean valoradas por un sector de la comunidad, aun cuando en una primera instancia no le haya interesado demasiado la opinión del resto. No obstante, en el momento en que llegue otro con una experiencia y visión diferente, lo más probable es que tenga la misma actitud con que los más “viejos” lo recibieron alguna vez cuando estaba dando sus primeros pasos.

Se ve un futuro prometedor al hip hop nacional, al hip hop más estricto. Los que saben lo qué es la cultura hip hop. Los que se preocupan un poco de cachar las raíces. Los que respetan a los que han venido antes que ellos⁸⁹.

El hip hop es el hip hop. Cada uno lo caracteriza como quiere. El arte es arte, por algo es libre. Si tú tienes una mentalidad política, ¡dale! es tu mentalidad política, pero no puedes decir porque tú haces eso que el otro no vale, porque el otro ha vivido otra realidad, y quién eres tú para decirle al otro. Nadie nació sabiendo rapear. Entonces, ¿cómo partió? Todos tuvimos que aprender.

⁸⁹ Entrevista a Gustavo Arias.

VI. Referencias.

6.1. Audiovisuales.

Beat Street. 1984. Dir. Stan Lathan. DVD. Los Angeles: Orion Pictures Corporation.

Breakdance. 1984. Dir. Joel Silberg. DVD. Los Angeles: Metro Goldwyn Mayer.

6.2. Bibliográficas.

Adorno, Thodore. 2002. “Sobre la música popular”, *Guaragua*, 6, pp. 163–201.

Ananías, Nayive, y Canales, Jorge. 2017. “‘Grupitos de raros [...] vacilando al compás de una botella de pisco’: espacios de resistencia, producción independiente y cobertura periodística del punk chileno de los ‘80’”, *Revista Argentina de Musicología*, 17, pp. 153–68.

Aravena, Marianela. 2011. “La escuela de la calle: el hip hop”. En *Actas del I Congreso Chileno de Estudios en Música Popular*, pp. 200–209. Santiago: Asociación Chilena de Estudios en Música Popular.

Bennet, Andy, y Peterson, Richard. 2004. “Introducing Music Scenes”. En *Music Scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.

Canales, Jorge. 2017. “La otra música de los 90’. Alerce: Modernización y marginalización de un sello discográfico independiente”, *Ámbito Sonoro. Revista del centro de investigación autónomo CIMA*, 3, pp. 9–35.

Chang, Jeff. 2015. *Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.

Chuck D. 2017. *Fight the power: Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Clarke, John, Hall, Stuart, Jefferson, Tony, y Roberts, Brian. 2014. “Subculturas, culturas y clase”. En *Rituales de resistencia Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, pp. 62–148. Madrid: Traficantes de Sueños.

Cook, Nicholas. 2012. *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.

Dennis, Christopher. 2014. “Introduction: Locating Hip-Hop’s place within latin american cultural studies”, *Alter/nativas*, 2, pp. 1–20.

Evans, Claudia, y Sade, Barbara. 2008. *Lindo momento frente al caos: Músicos Independientes en el Nuevo Chile Global*, Tesis para optar al grado de periodista, Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

- Fabbri, Franco. 2006. “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, *Conferencia VII Congreso IASPM-AL*.
- Facuse, Marisol, María Emilia Tijoux y Miguel Urrutia. 2012. “El Hip Hop: ¿Arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la marginación?”, *Polis*, 11, pp. 429–50.
- Flowers, Charlie. 2012. *Líricas explícitas. “Rap con olor a puerto”*. Concepción: Al Aire Libre.
- Foster, David, y Costello, Mark. 2018. *Ilustres raperos. El rap explicado a los blancos*. Barcelona: Malpaso.
- Frith, Simon. 2001. “Hacia una estética de la música popular”. En *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, pp. 413–35. Madrid: Trotta.
- . 2003. “Música e Identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, pp. 18–23. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- . 2017. *Des/encuentros en la música popular chilena. 1970-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gosa, Travis. 2015. “The Fifth Element: Knowledge”. En *The Cambridge Companion to hip hop*, pp. 56–70. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guerrero, Juliana. 2012. “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16, snp.
- Hall, Stuart. 2017. *Estudios Culturales 1983. Una historia teórica*. Buenos Aires: Paidós.
- Hernández, Roberto, Carlos Fernández, y Baptista, María. 2010. *Metodología de la investigación*. México D.F.: Interamérica Editores.
- Hess, Mickey. 2010. *Hip hop in America: a regional guide*. Santa Barbara: Greenwood Press.
- Jones, Kyle. 2015. “Aspectos del hip hop en el Perú”. En *Música popular y sociedad en el Perú Contemporáneo*, pp. 302–34. Lima: Instituto de Etnomusicología.
- Jordán, Laura. 2009. “Música y clandestinidad en dictadura: la represión, la circulación de músicas de resistencia y el casete clandestino”, *Revista Musical Chilena*, 63, pp. 77–102.
- Katz, Marc. 2012. *Groove Music: The art and culture of the hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press.
- Kultura Hip-Hop*. 1998, vol. 1. Santiago: Independiente.

_____ 1998, vol. 2. Santiago: Independiente.

_____ 1999, vol. 3. Santiago: Independiente.

_____ 2000, vol. 4. Santiago: Independiente.

Kruse, Adam. 2016. “Being Hip-Hop: Beyond Skills and Songs”, *General Music Today*, 30, pp. 1-6.

Maira, Manuel. 2014. *Bajen la música. El nuevo paisaje de la industria discográfica*. Santiago: Ediciones B.

Martínez, Miguel. 2004. *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. México D.F.: Trillas.

Meneses, Lalo. 2014. *Reyes de la jungla: historia visual de Panteras Negras*. Santiago: Ocho Libros.

Moore, Allan. 2002. “Authenticity as authentication”, *Popular Music*, 21, pp. 209–23.

Moraga Mario y Solorzano, Héctor. 2005. “Cultura urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergentes en los jóvenes de Iquique”, *Ultima década*, 13, pp. 77–101.

Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.

Osorio, Javier, y Figueroa, Gerardo. 2018. “Ahora sí la Historia tendrá qué contar.... El pueblo en la imaginación fonográfica de la Nueva Canción Chilena, 1969-1972.” En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, pp. 163–90. Santiago: LOM Ediciones.

Ochoa, Ana María. 2002. “El desplazamiento en los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música”, *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6, snp.

Pacini, Deborah. 2009. *Oye Como Va!: Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Filadelfia: Temple University Press.

Peñín, José. 2003. “Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana”. *Revista de Música Latinoamericana*, 24, pp. 62–94.

Poch, Pedro. 2011. *Del Mensaje a la Acción Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*, Santiago: Quinto Elemento.

Quitow, Rainer. 2005. “Lejos de NYC: el hip hop en Chile”. *Bifurcaciones*, 2, snp.

Ramos, Ignacio. 2018. “Imperialismo cultural en la renovación folclórica latinoamericana: Nueva Trova Cubana y Nueva Canción Chilena, 1967-1993”. En *Vientos del pueblo. Representaciones, recepciones e interpretaciones sobre la Nueva Canción Chilena*, pp. 259–302. Santiago: LOM Ediciones.

Rebolledo, Loreto. 2012. “Exilios y retornos chilenos”, *Revista Anales*, 7, pp. 177–87.

- Rekedal, Jacob. 2014. “El Hip-Hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo”, *Lengua y Literatura Indoamericana*, pp. 7–30.
- Rivera, Anny, y Torres, Rodrigo. 1981. “Encuentro de canto poblacional”. *Ceneca*, 14, pp. 1–70.
- Rondón, Víctor. 2016. “Historiografía musical chilena, una aproximación”, *Resonancias*, 20, pp. 117–38.
- Ruiz Encina, Carlos. 2013. *Conflicto social en el “neoliberalismo avanzado”. Análisis de clase de la revuelta estudiantil en Chile*. Buenos Aires: Colección Becas de Investigación.
- Sabino, Carlos. 1992. *El proceso de investigación*. Caracas: Ponopo.
- Salazar, Gabriel y Pinto, Julio. 2002. *Historia Contemporánea de Chile V. Niñez y juventud*. Santiago: LOM Ediciones.
- Sánchez, Maximiliano. 2014. *Thrash Metal: Del sonido al contenido. Origen y gestación de una contracultura chilena*. Santiago: Ril Editores.
- Sterne, Jonathan. 2008. “Música programada y políticas del espacio público”. *En La música que no se escucha: Aproximaciones a la escucha ambiental*, pp. 39–53. Barcelona: Orquesta del caos.
- Sepúlveda, Daniela. 1998. “De tomas de terreno a campamentos: movimiento social y político de los pobladores sin casa, durante las décadas del 60 y 70, en la periferia urbana de Santiago de Chile”. *Revista Invi*, 13, (35), pp. 103–15.
- Woodside, Julián. 2008. “El sampleo: de la técnica al discurso sonoro y musical”, *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 14, pp.11–31.

6.3. Discográficas.

- Aerolínea Makiza*. 1999. Makiza. Santiago: SONY.
- “Cha, cha, cha”1997. En EP. Los Tetas. Santiago: EMI.
- Desde el mundo de los espejos*. 1999. La Pozze Latina. Santiago: BMG.
- De Kiruza*. 1988. De Kiruza. Santiago: Independiente.
- “Estar así (feat. Chystemc)”. 2012. Jonas Sánchez. En *Verdades la Voz de la Avenida*. Santiago: Independiente.
- La frecuencia rebelde*. 1999. La Frecuencia Rebelde. Santiago: Sony.
- La Población*. 1972. Víctor Jara. Santiago: DICAP.
- Lejos del centro*. 1991. Panteras Negras. Santiago: Liberación.

“Movil Oil Special”. 1969. Víctor Jara. Santiago: Jota Jota.

“Paso X Paso”. 2015. MC Unabez. En *Staladúa*. Santiago: Independiente.

Pozzeidos por la ilusión. 1993. La Pozze Latina. Santiago: Alerce.

“Segunda declaración de La Habana”. 1971. Quilapayún. En *Vivir como él*. Santiago: DICAP.

Ser humano. 1997. Tiro de Gracia. Santiago: EMI.

Una nueva religión. 1996. La Pozze Latina. Santiago: Alerce.

6.4. Entrevistas.

Aldo Valdebenito. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 15 de julio de 2018, espacio público, comuna de Concepción, Concepción.

Amador Sánchez González. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 10 de mayo de 2017, domicilio particular, comuna de San Ramón, Santiago.

Cristián Bórquez Sarrat. Entrevista por Nelson Rodríguez Vega, 25 de mayo de 2017, domicilio particular, comuna de Providencia, Santiago.

Daniel Fernández Avendaño. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 20 de noviembre de 2017, domicilio particular, comuna de Renca, Santiago.

Gustavo Arias. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 18 de mayo de 2017, domicilio particular, comuna de San Joaquín, Santiago.

Jaime Miranda Moscoso. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 20 de octubre de 2017, domicilio particular, comuna de Santiago, Santiago.

Jimmy Fernández Sini. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 27 de septiembre de 2017, domicilio particular, comuna de Ñuñoa, Santiago.

Mariella Oyarzun. Entrevistada por Nelson Rodríguez Vega, 24 de mayo de 2017, tienda *Kultura Hip-Hop*, edificio Eurocentro, comuna de Santiago, Santiago.

Rodrigo Pérez Silva. Entrevistado por Nelson Rodríguez Vega, 16 de octubre de 2017, domicilio particular, comuna de Santiago, Santiago.

6.5. Recursos en línea.

“De Kiruza”, *MúsicaPopular.cl*. En: <http://www.musicapopular.cl/grupo/de-kiruza/>

“Hip-hop is the most listened to genre in the world, according to Spotify analysis of 20 billion tracks”. *Independent*. En: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/hip-hop-is-the-most-listened-to-genre-in-the-world-according-to-spotify-analysis-of-20-billion-10388091.html>.

“Tiro de Gracia”, MúsicaPopular.cl. En: <http://www.musicapopular.cl/grupo/tiro-de-gracia/>