

# Más allá del ruido

Una historia del Hip Hop en Colombia

Lic. José Luis Pérez Romero\*

Centro Educativo Distrital Calasanz



## Resumen

El presente artículo hace parte de la investigación titulada “La palabra cantada como resistencia. *Hip Hop*, Revolución en Arte Popular”, que el investigador desarrolla como tesis para optar por el título de Magister en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. La preocupación gira en torno a establecer los orígenes del Hip Hop como Movimiento Identitario Juvenil para reconstruir su historia, para rastrear las principales influencias sonoras que lo alimentan y su aparición inicialmente en Norteamérica, determinando de esa manera las condiciones en las que aparece en nuestro país y en las que se fija un horizonte en el que se puede entender el *hip hop* desde una perspectiva genealógica, es decir, como una categoría de análisis para las ciencias sociales en la actualidad.

## Palabras clave

*hip hop*, música, identidades, subjetividades, rap, historia, resistencia, break dance, graffiti.

Recibido: 31 de marzo del 2010 - Aprobado: 15 de junio del 2010

\* Artista, compositor, integrante del Colectivo Artístico y Cultural Indelebles - Jauría. Candidato al título de Magister en Investigación Social Interdisciplinaria de la Universidad Distrital, Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana de la misma Universidad. Miembro del grupo de Investigación “Educación, Comunicación y Cultura” adscrito a la Maestría en Comunicación – Educación de la Universidad Distrital. Miembro de la Fundación Centro de Análisis y Observaciones Sociales CAOS. Actualmente labora como docente en el área de Lengua Castellana del Centro Educativo Distrital Calasanz. E-mail: canesrec2@gmail.com, jose.perez@caosenlared.org

**Abstract**

This article is part of the research entitled “La palabra cantada como resistencia. *hip hop*, Revolución en Arte Popular”, the researcher developed as a thesis to qualify for the title of Master of Interdisciplinary Social Research at the Universidad Distrital Francisco José de Caldas. The concern revolves around establishing the origins of *hip hop* as a movement youth identity to rebuild its history, to trace the major influences that feed sound and its first appearance in North America, thus determining the conditions under which appears in Colombia and in determining a horizon in which one can understand the *hip hop* from a genealogical perspective, ie as a category of analysis for the social sciences today.

**Key words**

*Hip hop*, Music, identities, subjectivities, rap, history, resistance, break dance, graffiti.

**Origen y evolución del hip hop hasta los años setenta**

Desde los Griots Africanos, pasando por los cantos rítmicos de los afrodescendientes en los años sesenta, hasta los enrevesados versos de los estudiantes en los pasillos de los colegios en cualquier ciudad del mundo, el *hip hop* tiene una larga historia que contar, o mas bien, que reconstruir. Entendido en sus inicios como una alternativa de expresión no sólo en términos artísticos, sino sociales, culturales, entre muchos otros, este movimiento encuentra sus raíces más profundas en el sufrimiento desgarrador del negro africano desprendido de su madre tierra, y traído al “nuevo mundo” a vivir un nuevo capítulo en la historia de la humanidad. Se conoce muy bien el fuerte movimiento segregacionista en América del Norte, y todas sus secuelas, pero también se conoce su fuerte influencia en las formaciones musicales que darían cabida a los futuros géneros comerciales explotados alrededor de los años cincuenta. El *rock and roll* con sus acordes demenciales de guitarra, el Jazz con la sutileza de sus notas, los melódicos cantos del góspel como expresión de la espiritualidad del negro en tierra de blancos, la crudeza del *blues*, son solo ejemplos de cómo los negros, afrodescendientes en tierra ajena, dieron fundamento a una cultura musical tan amplia como enigmática.

Se hace necesario entonces y, sobre todo, sin que sea pretencioso, hacer un alto y revisar conceptualmente aquellos ritmos que abrieron el camino a los artistas negros en Norteamérica, y que como

tales son la fundamentación rítmica de lo que hoy en día se conoce como *hip hop*. Vocalmente hay que devolverse en la historia y revisar las fuertes influencias del “griot” africano, como el pariente más lejano de este movimiento. Según Anki Tonner:

El *griot* en la tradición musical africana es un bardo, un músico y narrador de historias que acompaña ciertos acontecimientos sociales. El *griot* es también el depositario



de la historia y la genealogía de una cultura de tradición oral (...). El *griot* es sin duda un precursor lejano del rap (Tonner, 1998:22).

Se cree que tal vez unos de los primeros exponentes de un canto hablado muy cercano al movimiento *hip hop* sea la agrupación The Last Poets, formados en 1968, y con una clara afrocentricidad en sus letras. Son tal vez el intento inicial, sin que por su parte tuvieran esa intención, de una canción de *hip hop*. Esta agrupación tiene en sus filas a una serie de poetas negros que rescatan el canto hablado y tienen en sus títulos versos tan dicentes como “*Niggers are scared a revolution*”, “*White man’s got, a God Complex*”, “*When the revolution comes*”, “*Before the White man came*”<sup>1</sup>.

En términos de la riqueza del canto en el *hip hop* podríamos rastrear uno de sus orígenes más lejanos en el *griot* africano, sobre todo teniendo en cuenta cómo ese canto hablado va asumiendo formas más contemporáneas en los cantos religiosos, el *gospel* y la ola de música que posteriormente aparecería. Así, se tiene que hacer referencia a la música tradicional africana que traían consigo los afrodescendientes, mezclada de esa manera tan fuerte y al mismo tiempo interesante con la música religiosa de occidente. De esa mixtura resulta un sonido como el del *gospel*, que aun hoy ejerce una notable influencia en la música a nivel mundial.

En términos de sonoridad musical se puede plantear el origen del *hip hop* en tres ritmos básicos que alcanzando su máxima popularidad se convirtieron en músicas casi de culto y que posteriormente serían retomadas por los artistas del *hip hop*. El primero de ellos surge más como un mote comercial que como un género o estilo de música determinado. Se trata del *rhythm and blues* o “R&B”, que surge en los años cuarenta como una forma de nombrar a lo que era conocido en la revista *Billboard* como “*race music*”, término que en su traducción más exacta significa “música

racial”, referida específicamente a la categoría o género musical hecha y consumida por gente de color. Con el fin de proponer una categoría políticamente correcta se le denominó R&B, sin embargo, este estilo musical se nutre directamente del jazz y el *gospel*, y sus primeros exponentes son conocidos como los predecesores del rock & roll, de tal forma que los primeros artistas de este género empezaron sus carreras militando en las filas del R&B y grabando en algunos casos temas de artistas negros en versiones para gente blanca. Se puede hablar de varios temas, tales como: “*Rocket 88*” de Ike Turner, “*Shake, Rattle and Roll*” de Big Joe Turner, “*Whole Lotta Shakin’ Goin’ On*” de la reconocida figura del rock & roll Jerry Lee Lewis. También se habla de artistas como: Fats Domino (con los éxitos “*Blueberry Hill*” y “*Ain’t That a Shame*”), Professor Longhair, Clarence “Frogman” Henry, Frankie Ford, Solomon Burke, Irma Thomas, Bo Diddley, The Neville Brothers y Dr. John. Actualmente el R&B sufre su transformación más comercial de mano del *hip hop*, y de otras influencias más pop, convirtiéndose así en un género que casi siempre es protagonista en las listas de venta de discos y de posicionamiento en canales de música y emisoras a nivel mundial.

Posteriormente aparece el *soul* en los años sesenta como una posible evolución del R&B y con muy notables influencias del *gospel*. En el promedio de la juventud negra el *soul* se convirtió en un estilo



<sup>1</sup> “Los negros le tienen miedo a la revolución”, “El hombre blanco tiene complejo de Dios”, “Cuando llegue la revolución”, “Después de que el hombre blanco vino”

**El R&B se nutre directamente del jazz y el góspel, y sus primeros exponentes son conocidos como los predecesores del Rock & Roll, los primeros artistas de este género empezaron sus carreras militando en las filas del R&B y grabando en algunos casos temas de artistas negros en versiones para gente blanca**

musical de bastante gusto, por sus melódicos cantos acompañados en algunos casos de interpretaciones de instrumentos musicales con especial maestría. Tal es el caso de artistas como Ray Charles, pianista excepcional y prolífico exponente del gospel en sus inicios y lógicamente del soul, Marvin Gaye, Otis Redding, Sam Cooke, James Brown. (quien sería más adelante el padrino del funk) y por supuesto la gran Aretha Franklin. La importancia musical del *soul* no radica solo en su riqueza melódica y en las excelentes interpretaciones y composiciones de sus cantantes sino en el hecho de que se convirtió en una manera de despertar del hombre negro en Norteamérica. Así, coincidiendo entre otras cosas con el auge del movimiento político de las Panteras Negras y con la notable influencia de Martin Luther King, se podían escuchar algunos versos en las canciones que invitaban al respeto hacia el hombre negro, a la libertad de expresión. Tal vez uno de los versos más recordados, aquel del maestro James Brown “*Say it loud (i’m black and I’m proud)*”. Todo este contexto convirtió al Soul en un capítulo obligado para entender la música afrodescendiente

en Norteamérica y por supuesto para entender la aparición y evolución del *hip hop*.

De la época del Soul se pasa a los setenta con un panorama más fiestero, en el que aparece un ritmo que tocaría lentamente sus límites con lo que hoy se conoce como hip hop y que definitivamente debe mucho de su evolución a sus dos predecesores (R&B, *soul*) y a otros ritmos, como el mismo jazz. Contagiado por la energía de la música disco (músicaailable, música que suena en las discotecas), el *soul* dejó lentamente de lado su melódica apariencia y empezó a convertirse en el sonido *funk*, cuyo principal responsable al parecer sigue siendo el señor James Brown, con su canción “*Sex Machine*”. El *funk* aparte de la esencia musical que traía empezó a trabajar con sonidos de sintetizadores y cajas de ritmos, lo que lo convierte tal vez en el inmediato predecesor del *hip hop*. Con un aire más fiestero, en un ambiente mucho más centrado en la importancia de la música como acercamiento con el instinto, el *funk* se situó como el género musical negro de los setenta, dando tal vez el último paso para lo que vendría con la aparición de los Dj, o pincha discos.

### La “era post soul”, música disco y funk como pilares del *hip hop*

La influencia más clara en el surgimiento del papel del DJ se remonta a los *sound systems* o discotecas móviles de la escena musical jamaicana (Tonner, 1998). Estos *sound systems* eran camiones de mediano o pequeño tamaño acondicionados con equipos de sonido para convertirse en radios ambulantes o, aun mejor, discotecas ambulantes. La música que tocaban los DJ de estos sistemas de sonido era proveniente de Norteamérica, siendo

muy frecuente el hecho de que muchos de estos DJ viajaban a Estados Unidos para conseguir lo que estaba sonando y traerlo como novedad a las isleñas ciudades jamaicanas. Los *sound systems* se remontan entonces a la época tardía de los sesenta siendo frecuentes los discos de R&B en las discotecas móviles de muchos de estos personajes.

Posteriormente, entrando a los setenta, muchos de estos jóvenes habían establecido su residencia en el país del Norte, siendo muy frecuente que Nueva York fuera la ciudad a donde más llegaban estos

<sup>2</sup> “Dilo fuerte, soy negro y estoy orgulloso”.

inquietos personajes en busca de oportunidades. Para el momento era el funk el que mandaba en términos musicales de la mano de la música disco, siendo importante el hecho de que la gran mayoría de estos muchachos no contaban con los medios necesarios para ir a una discoteca para disfrutar de la rumba. Así, se hicieron populares las fiestas en los parques a cargo de los DJ y sus *sound systems*, tomando la luz prestada (¿robada?) de los postes de la luz y siendo así los originales precursores de un movimiento urbano, construido, por un lado, en torno a la música, y por otro, en torno a la marginalidad. En aquella época era fácil encontrar en las fiestas de verano dos o más DJ, que conectaban sus equipos en postes cercanos, por no decir que en los mismos, algunas veces sin intención, otras con las ganas de entablar una batalla en la que el ganador era el DJ que mejor música tocara, o más potencia ofreciera en su *sound systems*.

De la capital Jamaíquina aparece entonces el precursor del *hip hop* (Tonner, 1998: 137), un joven emigrante cuyo nombre de pila es Clive Campbell, mejor conocido en la historia de la música como Kool DJ Herc o DJ Kool Herc, cuya importancia radica en el hecho, por un lado, de

su potente *sound systems*, y por otro lado, de su preciada colección de discos, pero sobre todo el hecho que se le atribuya a él, era la invención de la base rítmica del *hip hop*. Herc era un tipo notable en el ambiente de la música del Bronx en Nueva York y siempre las fiestas de verano eran respetables si contaban con su presencia. En uno de sus tantos toques, Herc se dio cuenta de que había un momento demasiado importante en los discos, un clímax, un momento esencial en el que el público hacía sentir vivamente la fiesta. Queriendo tal vez prolongar ese clímax, Herc tomó dos ejemplares del mismo disco y repitió varias veces ese momento esencial, adelantando y devolviendo el disco para que la gente sintiera ese clímax una y otra vez. A esa “repetición” Herc la llamó *break beat*, el cual se convertiría en la base rítmica del *hip hop*, en términos de la percusión. Para la música se trata de los cuatro compases básicos en percusión que se tocan en cualquier canción de *hip hop*.

Fue cuestión de tiempo para que otros jóvenes asumieran el papel de DJ veraniegos en los parques, y para que otro par de personajes se completaran junto con DJ Kool Herc ese trío maravilloso que dio la última estocada creativa para el nacimiento del *hip hop*.

Siguiendo la costumbre ya establecida por aquella época aparece Keith Donovan, mejor conocido como Afrika Bambaataa, un joven pandillero que encontró en ese movimiento apenas naciente una opción diferente a su vida de malevaje y junto con algunos de sus compañeros de andanzas fundaron un colectivo que terminó agrupando bailarines, DJ, y muchos otros personajes alrededor de las urbanas fiestas en los parques. Este colectivo artístico contó con el nombre inicial de “Zulu Nation” y constantemente hacían alusión al ancestro africano tocando en su *sound systems* diversos temas de moda. El aporte de Bambaataa al movimiento *hip hop* gira en torno a la exclusiva colección de discos que poseía, convertida esta en un arsenal musical para las batallas de DJ callejeros. Gracias a dicha colección de discos Bambaataa ganó el sobrenombre de “Master of Records”<sup>3</sup>. A este DJ nacido en Nueva York se le debe de alguna manera



<sup>3</sup> Maestro de los discos (Tonner, 1998: 43).

la aparición de uno de los elementos del *hip hop*, los bailarines o *break dancers*, y además una de las canciones que para algunos representó entrando a los ochenta el resurgimiento del *hip hop*, su tema “*Planet Rock*” que hoy es un clásico obligado en un buen concierto o fiesta de *hip hop*.

Para completar el trío fantástico, aparece el señor Joseph Sadler, mejor conocido como Grandmaster Flash. Procedente de Barbados, este joven artista, además de la experiencia en batallas callejeras de DJ, se tomó el trabajo de visitar las discotecas y aprender las técnicas de quienes tocaban la música en estos sitios. Así, aprendió a utilizar los audífonos para hacer las mezclas en los momentos más exactos de las canciones sin caer en equivocaciones y lograr de esa manera empatar los dos discos en el momento perfecto del éxtasis. Además de lo anterior, perfeccionó la técnica del *scratching o scratch*, (cuya traducción

un poco imperfecta sería “rayado”), que consiste en el empate de los dos discos mediante movimientos hacia adelante y hacia atrás de los mismos. Lo que hizo Flash fue mejorar esa técnica, no sólo mediante el uso de los audífonos, sino que puso en práctica el hacer *scratch* con la boca, de espaldas, con los pies. También se le atribuye la aparición de otro de los elementos del *hip hop*, el MC<sup>4</sup>, puesto que para la época el DJ era quien al tiempo que tocaba la música animaba al público en la fiesta. Al aprender todas las técnicas y ponerlas en práctica, Flash se vio en inconvenientes pues no podía animar, tocar la música y hacer *scratch*, por lo que se vio en la necesidad de contratar a un amigo suyo para animar la fiesta. De amigo en amigo, terminó consolidando el que sería posiblemente el primer grupo de *hip hop* reconocido como tal: Grandmaster Flash and The Furious Five<sup>5</sup>.

## ¿Hip hop o rap?

Una vez que se tiene presente el origen en términos musicales de este movimiento, se hace necesario hacer unas precisiones de orden conceptual que permitan dilucidar algunas cuestiones que desde siempre han sido objeto de debate.

Como primera medida hay que aclarar qué se entiende como *hip hop* en términos de un movimiento que aglomera como manifestación de identidad a un gran número de jóvenes en la actualidad. Inicialmente cuando se trataba de una movida incipiente, de parques, de esquinas, no se hablaba como tal de un movimiento y no se le daba mucha importancia. Paulatinamente, después de la aparición de los DJ y más exactamente, de que DJ Kool Herc descubriera la base rítmica del *hip hop*, empezaron a aparecer otros elementos en esa escena que ya no era tan incipiente. De tal forma, a finales de los setentas existían no sólo los DJ y su público, sino que había junto con ellos otras expresiones artísticas significativas que contribuyeron en el proceso de consolidación del *hip hop* como manifestación de identidad de la juventud.

**Se entiende como *hip hop* en términos de un movimiento que aglomera como manifestación de identidad a un gran número de jóvenes en la actualidad**

## Break dance, una escuela del cuerpo

Se mencionaba anteriormente la aparición por cortesía del señor Afrika Bambaataa de los *break dancers*, grupos de jóvenes bailarines que acompañaban a los DJ donde estos tocaran. Al remitirnos al origen etimológico de la palabra se puede hacer el rastreo por dos vías; la primera se refiere al hecho de que este estilo de baile era para la época poco convencional, guardando ciertas proporciones con

<sup>4</sup> *Master Ceremony*, maestro de ceremonias. *Microphone Controller*, controlador del micrófono.

<sup>5</sup> El Gran Maestro Flash y los cinco furiosos. (Tonner, 1998: 47).



bailes rituales de origen africano, combinando movimientos de acrobacia, artes marciales y pasos de baile de moda. Por todo lo anterior la acepción “*break dance*” puede referirse al hecho de romper la danza o romper el baile, sobre todo en lo que se refiere a lo que la hacía distinta de otros bailes de moda. La segunda vía por la que se puede rastrear el origen etimológico de la palabra está en uno de los estilos de baile impuestos en aquella época, denominado *electric boogie*, que consistía en hacer imitaciones de un cuerpo que posiblemente estuviera recibiendo choques eléctricos, es decir, casi como si quebraran los huesos del bailarín debido a una supuesta corriente eléctrica. Aunque hay que decir que muchos de los principios del *break dance* como baile incorporado al naciente movimiento del *hip hop* se deben inicialmente al mismo James Brown, pues en las presentaciones de su etapa más *funk*, bailaba de una manera bastante particular ejecutando pasos que parecían en muchas ocasiones piruetas de circo. Como muchos de los jóvenes que eran fanáticos del Padrino del Funk se convirtieron posteriormente en seguidores del naciente *hip hop*, y como la música base de este movimiento en gran parte es el *funk*, los pasos de estos improvisados bailarines rápidamente se ganaron un lugar de respeto en el movimiento del *hip hop*. Así las cosas, para finales de los setenta se hablaba de un importante número de jóvenes alrededor del *break dance*. La primera agrupación conocida de *break dance* fue The Rock Steady Crew, fundada por los bailarines Frosty Free y Crazy Legs. Fue este grupo el que le dio una trascendencia en el *hip hop* a la

danza, al *break dance*, y fue también esta agrupación la que le dio una proyección internacional al punto de que para principios de los ochenta el cine fijó su interés y produjo inicialmente un documental titulado *Wild Style*<sup>6</sup>, que pasó a la historia como el material que mostraba la esencia, el auténtico movimiento del *break dance* y el *hip hop*. Cuestión de tiempo para que Hollywood también se interesara y produjera la muy famosa película *Flash Dance*, en la que los doblajes en algunas escenas los ejecutaba Crazy Legs, bailarín de The Rock Steady Crew. Con esta producción se vendría una oleada de propuestas cinematográficas en torno al *break dance* sin mucho éxito comercial (*Beat Street*, *Breaking*, etc.), pero que intentaban ser fieles al movimiento, que para ese momento ya estaba bastante consolidado. En cuanto al origen de la danza, del elemento del *break dance* en el *hip hop*, vale decir que este es un breve acercamiento en pos de una aclaración y apropiación de unos conceptos básicos para entender el presente documento.

### ¿Quién canta ahí?

Al lado del *break dance*, y de la mano de Grand Master Flash, aparecería otro de los elementos constituyentes de este movimiento, el MC. Las letras M y C, son siglas que tienen diversos significados dentro del movimiento *hip hop*, todos ellos válidos, aunque cabe decir que unos más que otros. Como se mencionó antes, Grand Master Flash fue uno de los DJ que perfeccionó la técnica del *scratch* en el *hip hop*, y como andaba tan ocupado cuando tocaba su música en las tornamesas, se vio en la necesidad de contratar a un amigo suyo que hiciera las veces de animador del público por medio del micrófono. Entre unas cosas y otras Flash terminó con cinco amigos suyos como animadores de fiesta, al mando del micrófono y del buen ambiente. Aquí una de las primeras acepciones de la sigla MC: *master ceremony* (maestro de ceremonias). Todo maestro de ceremonias es el encargado de llevar el protocolo de cualquier acto público, sin embargo, no había mucho protocolo en las fiestas de *hip hop*, así que empezaron como simples animadores, pronunciando frases a veces

<sup>6</sup> Estilo salvaje.

inconexas que únicamente adquirirían sentido en el fragor de la fiesta. Con el paso del tiempo el papel del MC dejó de ser el del animador de la fiesta, y cada vez con frases menos inconexas, con unos fraseos más inteligentes, con versos mejor contruidos, el maestro de ceremonias empezó a ser el *microphone controller* (controlador del micrófono), teniendo en cuenta que esta función se remitía a la responsabilidad de dirigirse al público de manera coherente, pronunciando no sólo emotivas frases para encender la parranda, sino contando cosas, sucesos, hechos de importancia para los seguidores del *hip hop*. El papel del MC se hizo notar y para finales de los años setenta y después del éxito de Grand Master Flash and The Furious Five todo grupo de *hip hop* se constituía con un DJ y uno o varios MC el movimiento dejó de ser una cuestión de las fiestas veraniegas y empezó a tener más seguidores al punto que en las otras épocas del año se alquilaban clubes nocturnos, discotecas e incluso se habilitaban garajes, en los que se presentaban DJ, MC y *break dancers*.

Hasta este momento la movida era simple y pura, se trataba de algo salido de la marginalidad sin que necesariamente fuera una apología al crimen o una protesta frente a la situación social establecida. Era tan sencillo como ver a los jóvenes agrupados alrededor de unas buenas rimas, *scratches*, o unos cuantos pasos de *break dance*. Todavía no aparecían empresarios o disqueras interesados en poner en el mercado musical algo de lo que se estaba haciendo. Fue para el año de 1979 que se detona el boom comercial para el *hip hop*. En este año aparece el primer *hip hop* grabado, aunque hay que decir que no fue hecho precisamente por una de las agrupaciones de *hip hop* hasta el momento reconocidas. Se trataba de una banda llamada Fat Back Band, que venían tocando ritmos como el *funk*, y que como parte de su trabajo musical de 1979 tuvieron la idea de grabar una canción basada en las frases que un DJ más o menos comercial (DJ Hollywood) utilizaba en sus tradicionales intervenciones para animar al público. La canción se tituló “*King Tim III (Personality Jock)*”, y consistía en una base rítmica muy al estilo *funk* con unos versos fraseados sobre la música de una

manera no muy agradecida. Sin embargo no fue esta la canción que abrió las puertas de la historia de la música para el *hip hop*. Para el mismo año de 1979, una pareja de trabajadores del mercado musical (Sylvia Robinson y su esposo Joe) se dieron cuenta que los jóvenes, especialmente su hijo, andaban en una movida de DJ, MC, *break dancers*, que era en el momento muy popular (Tonner, 1998:51). Con la intención de sacarle un poco de jugo al hecho, invitaron a su hijo y a algunos de sus amigos para intentar la grabación de una canción. El resultado fue una serie de copias de distintas rimas, de distintas canciones, todo eso metido en una canción que fue grabada por el naciente grupo llamado Sugar Hill Gang y la naciente disquera Sugar Hill Records. La canción se tituló “*Rappers Delight*” y fue lanzada en septiembre de 1979, vendiendo solamente en Estados Unidos un total de dos millones de copias, más otros seis millones en el resto del mundo. Como ya se mencionó, la canción fue casi un plagio, pues tomó sus rimas de agrupaciones como Cold Crush Brothers (definitivamente pioneros) y del mismo DJ Hollywood, además, el fondo musical de la misma fue totalmente copiado de la canción “*Good Times*” de la agrupación de música disco “Chic”. Sin embargo, mucho de lo que hay detrás de “*Rappers Delight*” sirve para dilucidar definitivamente el dilema que le da título al presente apartado, y es el hecho de llamar a este urbano movimiento *hip hop* o *rap*.

Como primera medida hay que traer a colación al famoso y muy comercial DJ Hollywood,



importante personaje de la música disco y de varios clubes de la época. A diferencia de sus colegas de la época, Hollywood no tocaba en los parques y aunque se le atribuye el uso del término “hip hop” por primera vez, para muchos no hace parte de la real escuela del movimiento. Hollywood era un DJ profesional que hacía muy bien su trabajo de animar al público asistente a los clubes y fue una de las frases que utilizaba para animar al público la que lo puso sin querer en la historia del *hip hop*. La frase es: “*to the hip, hop, the hippy, the hippy hip, hop hoppin’ ya don’t stop the rockin’*”. Literalmente no tiene una traducción exacta, sin embargo se afirma que a partir de frases como estas, el *hip hop* empezó a tener una connotación más seria y elaborada. Por otro lado, está la famosa frase de la canción “*Rappers Delight*”, que nos dice: “*What you hear is not a test, I’m rappin’ to the beat*”, de la cual se cree es la que permite el renombramiento del movimiento como “rap”.

**Rapper es un artista serio que escribe sus propios versos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ**

Entre una frase y otra la diferencia que hay que establecer es que hasta antes de 1979 el movimiento urbano que se había gestado no tenía un nombre específico, fue sólo después del boom comercial que los posibles fundadores de la escena insistieron en hacer una diferencia muy clara entre “hip hop” como expresión artística, como movimiento de una masa joven, de una minoría racial (hasta el momento era un movimiento creado por afrodescendientes y algunos latinos), que empezó como fiestas de verano y desembocó en toda una gama de expresiones culturales de seres humanos que habían encontrado una forma de manifestarse, y el “rap”, que es para la gran mayoría de

estudiosos y fieles seguidores de este movimiento, la vertiente comercial nacida con la Sugar Hill Gang y su millonario éxito.

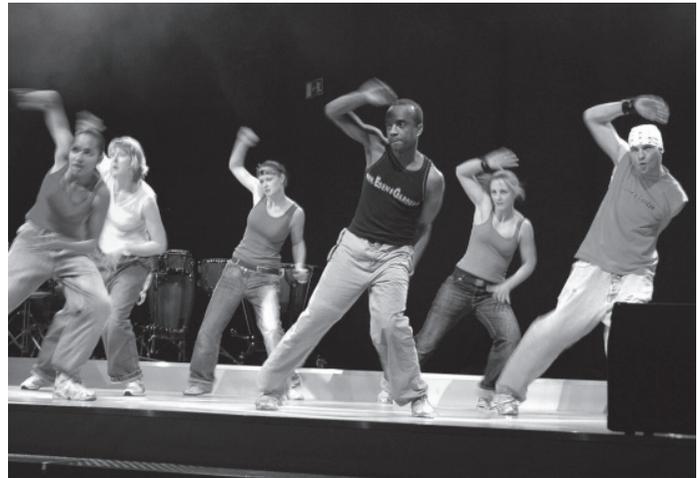
Sin embargo, para el presente documento se hace necesario hacer la salvedad de que no se trata de un análisis de esta problemática, pero de todos modos la claridad está en el hecho de concebir al *hip hop* como un movimiento, una manifestación de identidad colectiva de los jóvenes, que a su vez está constituido por unos elementos – cinco exactamente, tres de los cuales ya han sido reseñados– y que como tal es una dinámica social compleja y a la vez difícil de analizar. Así, el *hip hop* es el objeto de estudio inicial, adentrándose más adelante en uno de sus elementos, el “rap”, entendido este como la conjunción entre el MC como compositor e intérprete de sus letras, y el DJ como creador de la música. En ese sentido y para el resto del trabajo, se hablará de rap como parte, como elemento del *hip hop*, apartándose un poco de lo propuesto por otros autores, que entienden el rap como la simple parte comercial del movimiento. El fenómeno es interesante en la medida que para el seguidor del movimiento *hip hop* es relativo el hecho de entender la diferencia conceptual. Si se dirige la pregunta a un joven norteamericano que asiste a un concierto de la superestrella del *hip hop* 50 Cent simplemente dirá que la música de ese artista es realmente lo que representa al movimiento del *hip hop*, mientras que si se hace la misma pregunta a un seguidor del movimiento en el concierto de *hip hop* al Parque que se realiza desde hace ya varios años en Bogotá, seguramente la reacción no será del todo positiva, argumentando que la música de 50 Cent es demasiado “comercial”, y que él no representa el *hip hop* de verdad. Así las cosas, el dilema de algunos estudiosos radica en el fenómeno (no sólo presente en el *hip hop* por cierto) de lo que se considere comercial o no, y lo que sería aún más pertinente, las corrientes más “pop”<sup>7</sup>. En este caso específicamente se alude a lo que fue el impacto comercial inicial de Sugar Hill Gang, y la posterior aparición de artistas que no proponían mucho con sus composiciones o

<sup>7</sup> Por música más popular, música que más se vende y que por ende está en los primeros lugares de las distintas listas de discos, revistas conocidas, entre otros.

que eran simplemente artistas prefabricados por multinacionales disqueras que buscaban un poco de las ganancias de la música *hip hop*. En este caso se reseña a ciertas estrellas fugaces que tuvieron mención únicamente en ordenes comerciales, tales como Vanilla Ice (recordado hombre blanco con su éxito “*Ice Ice Baby*”, a quien la disquera que lo contrató le armó todo un historial de chico malo del *ghetto*, lo cual fue después desmentido y comprobado como una simple mentira en pos de lograr la figuración en la industria del *hip hop*, y por supuesto en las listas de discos más vendidos), MC Hammer (ex promotor de peleas de boxeo, quien alucinaba por sus montajes en vivo, sus llamativas coreografías, y sus pantalones particularmente “inflados y brillantes”, pero muy poco propositivo en sus líricas), The 2Live Crew (banda procedente del sur de Estados Unidos que causaron polémica por sus letras cargadas de contenido netamente sexual, casi que absolutamente pornográfico). Estos artistas dieron pie para que se hiciera la diferencia entre el *hip hop* legítimo, el que lleva contenido, el que aporta y propone, y el rap, la vertiente comercial, las estrellas mediáticas, que hacen su música exclusivamente para que sea comercializada. Con respecto a esta tendencia en la actualidad no se podría hacer esa diferencia, pues como bien lo dijo James Mc Bride: “el hip – hop se apoderó del mundo” (MC Bride, 2007). Las listas de discos más vendidos alrededor del mundo están prácticamente plagadas de artistas de *hip hop*, ya no hay que remitirse a MTV para detallar si hay videoclips musicales de esta música pues hay canales especializados en el género (incluso MTV tiene su versión para emitir videos exclusivos de *hip hop* norteamericano) y los conciertos alrededor del mundo de los artistas del género son un éxito garantizado. Se habla de una industria de billones de dólares (Perea, 2010) y algunos de los artistas inicialmente insípidos y desconocidos que se proyectaron desde las entrañas del *hip hop* hacia el resto de la industria de la música son hoy en día multimillonarios empresarios que varían sus intereses musicales con diversas empresas que aumentan notablemente sus ingresos.

Caso contrario lo que pueda decirse a este respecto en el caso latinoamericano, pues en el

movimiento *hip hop* del tercer mundo aún se concibe la importancia de hacer música bien hecha, en sus composiciones musicales y en sus letras. Además, no se distingue entre el movimiento fundamental del *hip hop* y la vertiente comercial del rap, pues el segundo se entiende claramente como un elemento constituyente del primero. Sumado a lo anterior, la industria discográfica en la mayoría de países de Latinoamérica no ha sido tan agradecida y este género aún se resguarda en una escena independiente, siendo tal vez una de las movidas más puras del *hip hop* alrededor



del mundo. Salvo las excepciones de países Centroamericanos y Caribeños como Puerto Rico o República Dominicana, en los que se han dado en ciertos momentos tendencias comerciales de “fusión”, como el merengue *hip hop*, y lo más reciente que ha sido la fuerte entrada y consolidación del *reggeton* como influencia comercial directa. Los artistas más reconocidos de este sub género han dado a llamarlo “el *hip hop* de los Latinos”, siendo esto un error sustancial pues en nuestro continente se hace *hip hop* original, con las características de lo que se ha conocido dentro del género, y con la excepción de que hay países en Latinoamérica que tienen en términos del *hip hop* una larga historia en espera de ser contada. Otro de los aspectos que posiblemente confunda al *reggeton* con el *hip hop*, es el hecho de que los artistas más notables del primero militaron

inicialmente y de manera importante en las filas del segundo, para posteriormente venderse como artistas de este género, en aras de hacer dinero. De todas maneras, el contacto entre los dos géneros se da por una confusión entre diversos ritmos de origen Jamaiquino, como el ragga o el dance hall, que se hermanaron con el *hip hop* dando origen a propuestas musicales muy interesantes. Pues los pioneros y gestores del Reggeton dicen que este sub género surge de ese proceso de *mixtura* entre músicas, siendo entonces incierta su aparición y posterior confusión con el *hip hop*.

De esta manera no se puede hablar de una vertiente comercial como rap, y un movimiento genuino como *hip hop* para el caso del presente documento, pues lo que se pretende es entender el rap como la conjunción de la producción musical, idealmente del DJ, con la escritura y posterior puesta en escena de letras cargadas de contenidos que rebasan el mero testimonio de una realidad.

Además, deben aclararse algunos de los malentendidos prácticos de los seguidores del movimiento en la actualidad, que afirman cosas tan absurdas como que un *hip hopper*, o seguidor de la cultura *hip hop*, es un “gomelo” que escucha rap, y un “*rapper*” o “*rapero*” es un joven de estrato bajo que escucha rap. Cabe decir que la palabra *rapper* y su



oposición con el término MC, en el contexto en el que se desarrolla el presente estudio, no tendría sentido en el orden del planteamiento de Anki Tonner:

“Rapper es un artista serio que escribe sus propios versos para expresar sentimientos o contar historias, mientras que un MC, típicamente es alguien que anima al público con rimas y ripios intrascendentes, un mero acompañante del DJ” (Tonner, 1998: 11).

Para el contexto colombiano y posiblemente para el latinoamericano, el MC es un concepto que implica las características que Tonner le atribuye al *rapper*<sup>8</sup>, y este segundo es un seguidor del movimiento, quien asiste a los conciertos, adquiere la música, en fin. Por esas apropiaciones culturales el término MC será tal vez el más acertado con respecto al presente documento y a la realidad a la cual nos remite.

### Beat boxing y graffiti, los que faltaban

Aunque la referencia del presente documento detiene su mirada en lo explicado en el apartado anterior como rap, no habría una concepción completa del movimiento del *hip hop* sin dos de sus elementos fundamentales: el *human beat box* o *beat boxing* y el *graffiti*. Junto al rap, al *break dance* y por supuesto al DJ, constituyen el cierre del círculo que permite al *hip hop* instalarse en la historia de los movimientos juveniles alternativos, y como manifestaciones artísticas merecen de la misma manera ser contadas con la mayor fidelidad a los hechos históricos que permitieron su aparición como constituyentes del *hip hop*.

Por los lados del Graffiti es un poco inexacta la conexión entre el movimiento *hip hop* y este arte pictórico que nace a partir de los famosas pintadas o pintas del siempre memorable Mayo del (Reyes,

<sup>8</sup> Aunque se hace necesario aclarar que para este investigador español, no hay un uso peyorativo de alguno de los términos, se trata más bien de una aclaración con respecto a la propuesta de su obra, y a la concepción que para el momento era necesario dejar definida.

2006: 68). Sin embargo la evolución de este elemento del *hip hop* se desprende de esos eslogans con contenido político que caracterizaron al Mayo francés, y se fortalecen en los setenta en ciudades como Filadelfia y posteriormente Nueva York. Más allá de una simple frase que transmite una información, el grafiti que empieza a asociarse con el movimiento *hip hop*, es una pieza artística llena de colores y formas, en la que “hay voluntad de estilo, de creación, pueden ser palabras o iconos, pero siempre con la intención de dar publicidad a un nombre, a una firma, y los que los hacen suelen referirse a sí mismos como escritores y sienten que pertenecen al grupo de los escritores de grafiti.” (Reyes, 2006) Se entiende entonces que es una movida tan urbana como los Sound Systems, las fiestas de parque, o el mismo *break dance*, y que en determinado momento de la historia hay un punto de toque que hace que quienes se dedican al arte del grafiti se identifiquen de lleno con el movimiento *hip hop* a partir de la música, y constituyan de esta manera un cuarto elemento fundamental en la actualidad en cualquier estudio que se haga sobre el tema. En esencia el grafiti inició con la “pintada” del nombre del artista, a lo que se le denominó “tag”, cuya traducción literal es “etiqueta”. Los tags eran simplemente eso, formas de etiquetar un territorio para decir “aquí estoy yo, aquí pinto yo”. Los primeros “grafiteros” o “escritores”, como ellos mismos se hacen llamar, compartían su afición a la música, tal es el caso de DJ Flowers, que pintaba su tag como “Flowers & Dice”. Posteriormente aparecieron otros artistas como Fab 5 Freddy, quien pintaba con diferentes tags, y que se haría famoso como presentador de una sección del canal MTV dedicada al *hip hop*. La movida del grafiti como elemento del *hip hop* se



hizo más fuerte en los ochentas al punto de llegar a los museos, y estar al lado de artistas de renombre como el mismo Andy Warhol, cuyas latas de arvejas fueron hechas en grafiti por Fab 5 Freddy en el metro de Nueva York. En la actualidad el grafiti ha roto las fronteras del *hip hop*, y los artistas que se dedican a este arte no son exclusivamente seguidores de este movimiento.

Por último, como uno de los elementos esenciales y al mismo tiempo más olvidados del *hip hop* encontramos el *human beat box* o *beat boxing*<sup>10</sup>. Para muchos grupos del naciente movimiento urbano a finales de los setentas, no era fácil adquirir equipos de sonido profesional de DJ de discotecas, por lo que por esa misma necesidad empezaron a explorar sonidos de percusión hechos por ellos mismos. Así, salían sonidos de la garganta, de la boca, con las manos, entre muchos otros. El acompañamiento musical de las canciones en las esquinas era hecho por sujetos que se habían especializado en hacer los sonidos de los distintos instrumentos con distintas partes, sobre todo del aparato fonador. El primer grupo que grabó con *human beat box* a bordo fueron los Fat Boys, seguidos de otros artistas como Biz Markie, Craig G o D-Nice; en la actualidad sobreviven Doug E Fresh y Rahzel como exponentes de este elemento del *hip hop* (Tonner, 1998: 14).

<sup>9</sup> Se hace la aclaración que la acepción más común es la de grafitero, sin embargo, quienes llevan algún tiempo dedicados a este arte afirman que son Escritores entendiendo que no son simples jóvenes de barrio rayando paredes sin compasión. De tal forma la correcta denominación para los artistas del grafiti depende en gran medida de la experiencia de quien elabore la pieza, si es novato “grafitero”, si es experto “Escritor”. En algún momento en Colombia se utilizó la palabra “graffitista”, pero no tuvo mucha aceptación.

<sup>10</sup> Caja humana de ritmos.

## De la pandilla a la academia, origen y evolución del *hip hop* en Colombia

Comenzamos cinco, cinco por cinco veinticinco  
 Hoy en día yace, paran y arman brinco  
 Cinco por mil dio cinco mil,  
 Pero ahora muchos hablan de indumil.  
 Génesis La Etnnia, 1999.

Hasta este momento la historia apenas se contaba en Norteamérica. El *hip hop* entró triunfalmente de la mano de la Sugar Hill Gang en el mercado discográfico y se apoderaría después de Hollywood con el *break dance*. De esta manera lo que inició como un incipiente movimiento urbano se estaba convirtiendo en todo un fenómeno que rompía lentamente las fronteras del idioma y echaba raíces en otras latitudes del planeta.

**Para la época los jóvenes tenían un promedio de edad de entre los quince y veinte años. Javier era un niño y lo que hizo simplemente fue copiar lo que hacían los más grandes del barrio**

Europa sería la primera parada de este movimiento, teniendo como principales receptores a países como Francia, España y Alemania. Por los lados de nuestro continente se habla inicialmente de países como Puerto Rico y México, que por su cercanía geográfica vieron nacer los primeros pasos de lo que se considera el *hip hop* latino. Si bien el año de 1980 vio la luz del primer rap hecho por un latino, el puertorriqueño Joe Bataan con su canción “Rap-o-clap-o”, sólo ocho años después aparecen en la escena debuts musicales de trascendencia comercial. En ese orden de ideas es necesario aclarar que una movida era la que nos presentaban los discos más vendidos, sobre todo después del avasallador éxito de “*Rappers Delight*” en 1979, y otra distinta la que configuró el ingreso y posterior evolución del *hip hop* como movimiento juvenil en los países latinoamericanos.

Entrados de lleno en los ochenta las cosas iban configurándose lentamente de formas bastante interesantes. Aparte de la disquera responsable de Sugar Hill Gang, un pequeño empresario afrodescendiente iniciaría una de las empresas discográficas más rentables en la historia del *hip hop*, el señor Russell Simmons y su compañía Def Jam Records. Con dicha disquera Simmons lanzaría otro de los grupos que marcaría mucho de la historia del *hip hop* de ahí en adelante, Run Dmc, en el que además militaba su hermano menor, Run Simmons. Este grupo empezó por cambiar la estética del *hip hopper*, presentándose con ropa de calle, sin muchos atuendos artísticos o ropa de utilería. Tennis sin cordones, pantalones de cuero, chaquetas y sombreros acompañaban a este trio de artistas (dos MC y un DJ) que dieron las primeras pistas de lo que se venía por delante.

En este contexto aparecen en cine los intentos hollywoodenses por sacar provecho de la escena musical con filmes como *beat street*, *breakin* y toda su saga, *Rappin’* y *Body Rock*, que, precedidas por el preciado documental titulado *Wild Style*, se convirtieron en la carta de presentación del *hip hop* en tierras latinoamericanas. Efectivamente en este año se datan las primeras apariciones en *break dancers* en nuestro país, de la mano directa de estas producciones cinematográficas.

Es entonces en el año de 1984 cuando aparece un movimiento pequeño, apenas naciente en lo que respecta a la ciudad de Bogotá. Por circunstancias tal vez inciertas, la recepción de este movimiento se concentró en barrios periféricos de la capital, barrios en condiciones marginales que vivían determinadas situaciones de pobreza, violencia, entre otras condiciones que los convertían en contextos sociales de alguna manera problemáticos. Se habla entonces de un incipiente movimiento que había calado en determinados grupos de jóvenes de la capital. El testimonio de Javier Arbeláez, mejor conocido como Javy, pionero, fundador y líder de Gotas de Rap, puede ilustrar mucho mejor este origen:

Nosotros comenzamos, específicamente, bailando breic danz... entonces yo venía... y cuando pilló eso en el parque: unos manes así, tirándose al piso y dando vueltas, y haciendo una música rara... Me desmayé. No lo podía creer. ¿Pero qué es esto? Unos manes parándose de cabeza y dando vueltas. Y manes que yo conocía: los muchachos del barrio... Me quedé ahí. Y la otra noche también. Y así todos los días con el deseo de aprender. Entonces, cuando se iban ellos empezaba yo. Porque yo era un niño. Ellos ya eran muchachos... (Castro Caycedo, 1999: 226-227).

Se habla entonces de “muchachos del barrio” que por influencias del extranjero habían iniciado algo que por el momento no era muy conocido en nuestro país. Como bien lo dice el testimonio lo primero que se vio fue el *break dance*. Según el mismo Javier, para 1984 ya habían grupos constituidos oficialmente, exactamente dos colectivos conocidos como los Bone Breakers y lo Hard Breakers. “Pero, de todos modos, nosotros en nuestro nivel. Los duros eran los duros (1999: 228).

Para la época los jóvenes integrantes de dichos grupos tenían un promedio de edad de entre los quince y veinte años. Javier era un niño y lo que hizo simplemente fue copiar lo que hacían los más grandes del barrio. Exactamente se ubica geográficamente este testimonio en el barrio Las Cruces, en los cerros centro orientales de la ciudad. Javier inicialmente copió los movimientos, el baile, y junto con él, otros niños dieron los primeros pasos de una movida más fuerte para el futuro.

Pasó poco tiempo antes de que los ojos de las emisoras comerciales se fijaran en este tipo de movimiento juvenil que ya en Estados Unidos estaba bastante cotizado. La primera fue 103.9, que organizó un concurso de baile de unas proporciones interesantes, pero que no funcionó pues no tuvo el impacto esperado. Al final, “los quinientos mil, o el millón de jóvenes colombianos que estábamos en la onda, salimos corriendo para la droga” (Castro Caycedo, 1999: 229).



Sin embargo en un número no muy reducido de estos jóvenes quedó marcado el inicio y fueron ellos quienes siguieron bailando, ahora en una tónica un poco menos profesional. Se trataba de pasarla bien, mostrar nuevos pasos, ir a las discotecas de moda, ser popular en el barrio bajo al lado de jovencitas ávidas de compañía masculina. Más allá de los medios, de que tuviera o no el apoyo de la televisión, de la radio o la prensa, superando el hecho de que su origen no era precisamente académico o folclórico, superando todo eso, el *break dance* inicialmente y sólo un tiempo después el rap y, por supuesto, el *hip hop* completamente, tomarían su lugar en la historia de la música en Colombia.

Entonces, entre la algarabía causada por el espectáculo del *break dance* y la fatídica entrada de muchos de estos muchachos de barrios populares a las drogas, se situó el rap, ese otro elemento del *hip hop*, y permitió el paso siguiente en esta escala: “... porque en el rap se decían cosas más específicas... Tenían que ver, por ejemplo, con que un policía lo fuera a asediar a uno porque estaba parado en una calle bailando: de eso hablaban las letras de las canciones... el Rap era más explícito”.

Los niños que empezaron a imitar los movimientos de los más grandes eran adolescentes enfrentándose a la vida, con todas las implicaciones que tiene cuando se pertenece a un estrato popular y las oportunidades no son precisamente muy variadas. Un grupo de estos jóvenes encabezados por el mismo Javy formaron, en el año de 1989 una nueva agrupación de *break dance* que sería el germen para la aparición de las primeras bandas de rap: los New Rappers Breakers. En la alineación inicial de esta agrupación estaban Javy (fundador y líder de Gotas de Rap), Kany (fundador y líder de La Etnnia) y un joven llamado René.



De nuevo se ponía en el mapa la escena del *break dance*, pues en otros barrios de estrato popular (Ciudad Bolívar, Usme, Soacha, Engativá, Suba, Kennedy, Bosa) había *break dancers* y por supuesto seguidores de esta movida. Sumado a lo anterior, el *hip hop* era ya en Estados Unidos todo un fenómeno de consumo, aparecía en las listas de discos más vendidos y, sobre todo, había cambiado un poco su rumbo y su contenido con letras mucho más cargadas de contenidos sexuales, violentos, entre otros. De tal forma, los jóvenes bogotanos se esforzaban por repetir el modelo, por creer que *con eso del rap* podían hacerse millonarios y tener mujeres despampanantes a su lado. Sin embargo, Javy demuestra y afirma la real convicción que debía tener un rapero para la época:

En ese momento, lo que hablaban los discos, eso de: “Todos queremos chocha”, no iba con nosotros... Lo más importante era ser buenos bailarines... Y los otros manes hablando de una maricada que para nosotros era muy secundaria... Entonces hubo un momento en que nos cansamos de estar bailando con unas canciones con las que no nos identificábamos en su lírica... pero la lírica no era lo nuestro, porque hablaba de cosas de Estados Unidos... Entonces comenzamos a componer. Empezamos a componer contra la droga, contra el servicio militar... (Castro Caycedo, 1999: 232).

Corría entonces el año de 1992 y en Estados Unidos aparecía en el panorama una agrupación llamada NWA<sup>11</sup>, que llegó lejos en las listas de discos y en los canales de videos con su canción *Fuck the Police*<sup>12</sup>. Este era un grupo de jóvenes resentidos procedentes de Compton, tal vez para el momento el barrio más peligroso del país norteamericano. Entre esta aparición de los señores de Compton y el contexto colombiano de la época, Javy decide fundar una de las primeras bandas de rap de Bogotá y por supuesto del país: Gotas de Rap.

<sup>11</sup> Niggers With Attitude: negros con actitud.

<sup>12</sup> Para la mierda la policía, joder a la policía.

## La primera “vieja escuela”

Con estos artistas empezó a tomar aún más fuerza este movimiento, se empezaron a organizar conciertos auspiciados inicialmente por el estado y en otras ocasiones por organizaciones no gubernamentales que veían en el *hip hop* una forma alternativa de expresión de los jóvenes. Entre un concierto y otro a los jóvenes de Gotas de Rap se les apareció en el camino Patricia Ariza, directora en ese entonces del Teatro La Candelaria y le propuso al grupo hacer teatro:

... A mí me gustaría hacer un video con ustedes, dijo ella. Yo había escrito la historia de unos muchachos a los que les matan un amigo en esta violencia. A nosotros nos mataron a Efrén, un man del grupo. En Ciudad Bolívar le dieron un balazo y eso nos motivó... Hicimos ese video que se llamó Rap Soda... pensamos hacer la historia de la vida real, de una niña en Ciudad Bolívar, que mataron en un enfrentamiento entre la guerrilla y el ejercito. Había un niño enamorado de esa niña, aunque ella no lo sabía. Entonces el niño se suicidó, se ahorcó. Dejó una nota diciendo: yo ya no tengo nada que hacer sin mi novia... cuando estábamos montándola, llegó un periodista holandés... Cuando lo cierto es que el periodista nos llamó desde Amsterdam: ¿Saben qué?, locos, Hay un festival de jóvenes y están invitados con todo pago... Y nosotros: Va para esa. De una.

... la falta de tiempo fue tan áspera que tocó hacer la versión del Rap Soda. Y salió una obra que se llamó Ópera Rap. Era una cantidad de bailes, canciones contando esa historia: a unos que por la intolerancia les matan a un compañero y ellos deciden desenterrarlo. En su desentierro llegan a una discoteca y de ahí los sacan volando, porque su música no es aceptada. Y en la calle los coge la policía por la pinta que tienen y los obligan a bailar... Esa obra pegó recontra-duro (Castro Caycedo, 1999: 247).

Con la *Ópera Rap*, esta agrupación Bogotana recorrió Europa, Estados Unidos y Latinoamérica con un muy buen impacto. El *hip hop* Colombiano tenía entonces una carta de presentación frente a lo que significaba la propuesta imperante del comercio musical y cultural establecido por Estados Unidos. Además, el hecho de que unos jóvenes de estrato popular que practicaban un arte raro poco respetado en la sociedad colombiana para la época estuvieran fuera del país, presentándose en escenarios importantes, dejando si se quiere “el nombre del país en alto”, representó un avance en cuanto a cómo era entendido y concebido el *hip hop* como arte, como movimiento juvenil en Colombia, pero sobre todo, significó una nueva forma de concebirse como artistas.

Con todo lo que implicaron para Gotas de Rap sus diversas giras por Europa y por otras latitudes, la agrupación pudo evidenciar que hacer *hip hop* en el Tercer Mundo no era lo mismo que hacerlo en las opulentas tierras del Tío Sam, en las que hablar de sexo, drogas, violencia y dinero se estaba convirtiendo en la razón de ser del movimiento. Se logra entonces que para el año de 1995 la formación de artistas de Gotas de Rap le entregará a la música en Colombia y, si se quiere, al mundo, la primera producción musical exclusivamente de *hip hop* hecha en nuestro país: *Contra el Muro*.

El nombre de la producción (que al mismo tiempo fue el de su sello disquero independiente), se relacionaba de forma interesante con el recordado álbum de la banda británica de *rock* Pink Floyd:

Y después arrancamos con *Contra el Muro*, que es nuestro sello disquero. (No nos publican porque nadie da un peso por nosotros...). Nos buscamos la concepción que tenía Pink Floyd, ¿se acuerda de él?, que en el mundo es como una pared, en la cual los seres humanos somos ladrillos y a cada hombre lo ponen a sostenerla: arriba están parados el presidente y todos los dueños de la sociedad. Entonces nosotros vamos contra ese muro, y decimos en la canción que somos una disquera que canta contra la limpieza social y contra todo lo que sea violencia...

Esta producción fue lanzada en formato cassette, y representó una nueva generación de artistas que empezaban a tomarse la escena de la música alternativa en Bogotá y en Colombia. *Contra el Muro* fue una declaración de principios, una manifestación de inconformismos hecha arte, como decía el primer corte de la producción: “Esta no es una protesta, es nuestra propuesta”. Los contenidos de las canciones variaban de forma inesperada; se pasaba de un tema en el que se invitaba a la algarabía titulado con el mismo nombre del grupo “Gotas de Rap”, a una manifestación de frente en contra del abuso que ejercía la policía en los barrios populares hacia estos jóvenes: “Rapción de la prisión”. Entre otros temas se hablaba de violencia sin hacer apologías a la misma, se cantaba en contra del secuestro “Detesto el secuestro”; en la voz de Melisa se presentaba una buena canción contra el machismo titulada “Machismo con M de mujer”, se protestaba contra el racismo en “De negro a negro”, se contaban las historias del barrio, drogas, muertes en “Crónica de barrio”, y se le cantaba hasta al amor. Sin embargo, lo mejor estaba por venir.

**Los niños que empezaron a imitar los movimientos de los más grandes eran adolescentes enfrentándose a la vida, con todas las implicaciones que tiene cuando se pertenece a un estrato popular**

Para la época en que Javy en su afán por darle un giro a su carrera como artista empezó a dedicar sus esfuerzos a escribir y producir canciones, habían algunas otras agrupaciones y artistas develando esa nueva configuración que adquiriría el movimiento. Se habla de 1992 cuando aparece el grupo MC de la Niebla, integrado por Ata, Ghordo (estos dos primos) y Zebra (joven MC, que daría un tiempo después mucho de que hablar por su historia de vida, sin mucho que envidiarle a las grandes estrellas del Rock con sus excesos). Este grupo sería la base para la posterior formación de Etnnia Razta, y en definitiva de La Etnnia. Al trio

de MC se sumó Kany (quien había sido parte con Javy de los New Rappers Breakers y era además hermano mayor de Ata), DJ Fonxz (productor y como su nombre lo indica DJ, por demás uno de los personajes más respetados de la escena *hip hop* en Colombia), invitando en varias de sus grabaciones a “Boikot el Demente (hoy conocido como Buitre Zamuro y con un disco pendiente de ser lanzado bajo el mismo sello disquero de La Etnnia) y a Perro Demente (este último, MC de la ciudad de Medellín, hoy conocido como Rulaz Plazco, con una importante trayectoria musical y como productor).

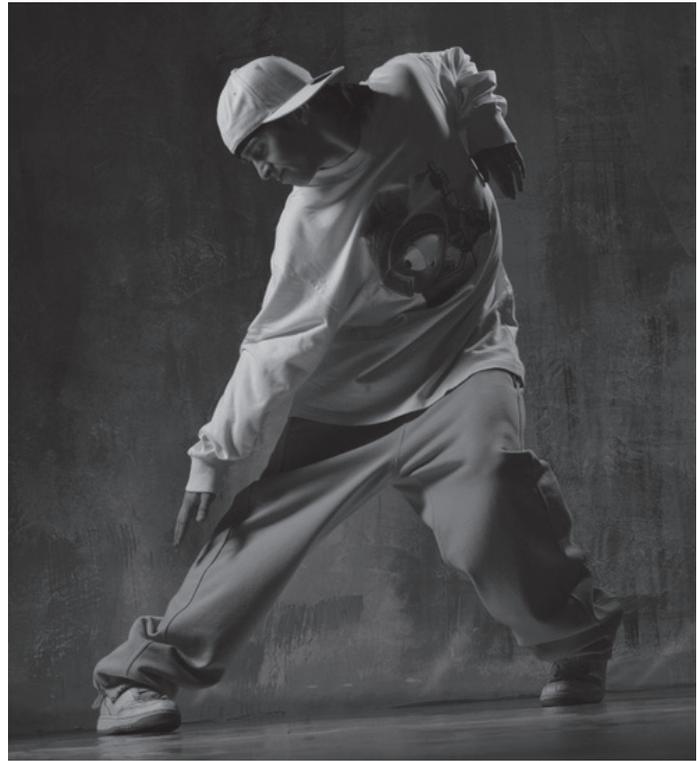
La Etnnia tuvo el honor de continuar el trabajo iniciado por Gotas de Rap con su producción “Contra el Muro” y lo hicieron con creces al presentar la primera producción del *hip hop* en Colombia hecha en formato totalmente digital, el Compact Disc titulado *El ataque del metano*. Desde el mismo nombre esta producción se trató de una declaración frontal del espacio para el *hip hop* en la historia de la música en nuestro país. Con letras cargadas de resentimientos, de historias esquivas llenas de violencia, ladrones, drogas, críticas al sistema de la sociedad de consumo, *El ataque del metano* presentó diez cortes de pura canción de calle, de historia de barrio bajo con la leve duda sobre el origen del dinero con el que se financió el proceso de elaboración de la producción. Canciones como “Pasaporte sello morgue”, que presentaba una acida narración crítica en torno al tema de la limpieza social; “Asesino por naturaleza”, una historia de un hampón de barrio que ve como terminan sus días tirado en una cama de hospital desangrándose por un ajuste de cuentas con alguno de sus enemigos; “La vida en el ghetto” (primer video clip del *hip hop* en Colombia), que narra una serie de problemáticas a las que se ven enfrentadas las personas de bajos recursos por falta de oportunidades para vivir por lo menos de una forma decente; “Nieve de Colombia”, que presenta una crítica frontal a la estigmatización del país por la producción y exportación de cocaína; “Noi-canicula” (alucinación escrito al revés), una pieza que muchos consideran magistral, y que presenta la narración de las sensaciones que produce en el

cuerpo humano un cigarrillo de marihuana y que es cantada de forma inigualable por Zebra; y el recordado “Manicomio 527”, una canción en la que todos los integrantes del grupo, contando los invitados, hacen gala de sus talentos como MC incluyendo al mismo productor, DJ Fonxz, y que precisamente dura cinco minutos y veintisiete segundos.

### Otras bandas

Junto con Gotas de Rap y La Etnnia ya habían aparecido otras agrupaciones que consiguieron cierto renombre en el movimiento, que entre 1995 y 1996 ya estaba consolidado de forma interesante.

Una de las bandas que venía trabajando de la mano de Gotas de Rap y que estaba muy bien posicionada era La Raza Gangster. Esta agrupación tenía en su formación a Elkin Cordoba “Caoba Nickel” (MC)<sup>13</sup>, Montuno (MC, posterior integrante de Carbono, al lado de Caoba Nickel), Profe Pacho (DJ y productor, hoy en día reconocido empresario en el tema de montajes profesionales de audio). después se integraría momentáneamente a esta agrupación Popo, quien había salido de Gotas de Rap. La Raza Gangster tuvo bastante notoriedad sobre todo en eventos, en discotecas, pues junto con Gotas de Rap lideraron una especie de movimiento de integración para poder hacer



conciertos de *hip hop* en distintas latitudes de la ciudad, diferentes al centro y el sur. Su canción más recordada se titulaba “Este es mi pueblo”, un interesante retrato de la vida de la gente en nuestra sociedad colombiana. De haber grabado alguna producción, su legado hubiese sido de mucho valor para el movimiento.

De Bogotá aparecía en el mapa la agrupación Contacto Rap, procedente de los barrios de Columnas y 20 de Julio. Esta banda tenía en sus filas a MC Caldas, Mr. Funky y a Mr. Break, este último reconocido bailarín de Break Dance con un talento para la época inigualable. Esta agrupación también participaba en los conciertos organizados por Gotas de Rap y La Raza Gangster, y se hizo momentáneamente famosa en términos mediáticos cuando acompañaron a la agrupación Oky Doki, de una popular serie de televisión con el mismo nombre, en una de sus canciones. De sus integrantes se conoció en algún momento el trabajo de MC Caldas, pero sin mayor trascendencia, y que Mr. Funky estaba preso en una cárcel de los Estados Unidos. El otro integrante, Mr. Break,

<sup>13</sup> Uno de los pioneros del *hip hop*, de origen Chocoano. Este personaje representa aún hoy en día mucha importancia para el movimiento pues fue el creador del Reino Clandestino, primer espacio para el *hip hop* en la radio Bogotana, en la Radio Difusora Nacional de Colombia. Posteriormente circularía en series de televisión haciendo papeles secundarios y volvería a la radio con otros espacios. Lo último que se conoció de este personaje fue su aparición en la serie “El Cartel de los Sapos” como uno de los capos, y su corta aparición en “El regreso de la Guaca”. En términos musicales, después de La Raza Gangster creó otro grupo llamado Carbono, con quienes publicaría la producción *Los Compadres Raptores* en el año de 1999, y actualmente presenta su producción “Negro tenía que ser” en la que promociona un ritmo que él llama “Furba” (Folclor Urbano). Querido por muchos, odiado por otros, Caoba Nickel igual tiene su espacio ganado en la historia del *hip hop* en Colombia.

es hoy conocido como Ómar Bam Bam, quien después de un tiempo radicado en los Estados Unidos, ha venido presentando demos, maquetas y canciones de su autoría con un aire más renovado.

\* \* \*

Hasta este punto, la reflexión apunta a entender cuáles fueron las bases para que en la etapa posterior el *hip hop* se convirtiera en un referente necesario para entender los movimientos juveniles o lo que otros estudiosos e investigadores llaman “tribus urbanas”. Es claro que se trata

de un simple acercamiento en el esfuerzo por contar una historia coherente y juiciosa del movimiento *hip hop*, como música, como alternativa social y política de la juventud, pues en lo referido a este campo, han sido pocos los estudios que intentan contar una historia, y que además lo hacen de forma inexacta, más por la falta de fuentes que por alguna mala intención con respecto al *hip hop*. Se espera entonces que este documento haya cumplido con su objetivo inicial de reconstruir el movimiento y contarle desde su misma entraña.

## Bibliografía

- Ayarza Sánchez, Darío. 2001, *Mire, allá es igual que acá : entre lo local y lo global rodeando los embates del hip hop en Bogotá*. Bogotá, Universidad de los Andes.
- Castro Caycedo, Germán. 1999, *COLOMBIA X*. Bogotá, Editorial Planeta.
- Cristoffanini, Pablo R. *La representación de los Otros como estrategias de construcción simbólica*. Tomado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2315924>
- Hess, Mickey. 2009, *hip hop in America, a regional guide*. Greenwood Publishing Group.
- Higgins, Dalton. *hip hop World*. Groundwood-2009, Books.
- Marín, Martha, Muñoz, 2002, Germán. y *Secretos de mutantes : música y creación en las culturas juveniles*. Bogotá, Universidad Central, Departamento de Investigaciones, Siglo del Hombre Editores.
- MC Bride, James. 2007, *Planeta Hip — Hop*, en: *Revista National Geographic*.
- Mendoza, Mario. 1998, *Scorpio City*. Editorial Planeta, Bogotá.
- Filosofía del Graffiti*, 2004. Tomado de <http://www.revistaletreteros.com/pdf/75-36a38.pdf>
- Muñoz, Germán. 2004. *La comunicación en los mundos de vida juveniles: hacia una ciudadanía comunicativa*. Doctorado en Ciencias Sociales, Niñez y Juventud. Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud. Universidad de Manizales – CINDE.
- Navia, José. 1993, “Llegaron Los New Rapers”, en: *Periódico El Tiempo*. Bogotá. Casa Editorial El Tiempo.
- Olivo, Valdir. “El Rap en el Destierro”, en: *Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil*. Tomado de <http://www.omni-bus.com/n27/rap.html>
- Ortiz, María Paulina. 2001, “Los muchachos del rap” en *Revista de El Espectador*, Bogotá.
- Parker, Lawrence. 2009, *The Gospel of Hip Hop*. Temple of Hip Hop.
- Perea Escobar, Ángel. 2010, “El sonido, el placer y la furia. Música, identidad y mass media. El rap y la cultura hip hop” en, *Revista Music Machine*.
- Reguillo Cruz, Rossana. 2000, *Emergencia de culturas juveniles estrategias del desencanto*. Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- Reyes, Francisco. 2006, “Creatividad, estilo y tipografías en el grafiti, en: *Tercer Simposium de profesores universitarios de creatividad publicitaria*. Madrid,. Universidad Complutense de Madrid.
- Tonner, Anki. 1998, *Hip Hop*. Madrid, Celeste Ediciones.