

LAS REDES SOCIOTÉCNICAS DE LOS PRIMEROS AÑOS DEL RAP EN SANTIAGO DE CHILE (1984-1996): ENTRE LA “TECNO-DEPENDENCIA” Y LA CREATIVIDAD A CONTRAPELO¹

THE SOCIOTECHNICAL NETWORKS OF THE EARLY YEARS OF RAP IN SANTIAGO DE CHILE (1984-1996): BETWEEN “TECHNO-DEPENDENCE” AND CREATIVITY AGAINST THE GRAIN

*Dr. Sebastián Matías Muñoz-Tapia
Universidad Alberto Hurtado
Chile**

*Dr. (c) Nelson Leandro Rodríguez-Vega
Pontificia Universidad Católica de Chile, Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo
Chile*

RESUMEN

En este artículo nuestro objetivo principal es comprender la formación de una serie de alianzas que permitieron la incorporación de objetos técnicos en el mundo del rap de Santiago de Chile, abarcando desde mediados de la década de 1980 hasta 1997. Destacamos dos aspectos clave: cómo la tecnología fortaleció grupos, por un lado, y habilitó la creatividad y distribución musical, por otro. Proponemos interpretar el rap en esta época a través de sus redes sociotécnicas, analizando las operaciones producción, grabación y distribución de álbumes y demos, mediante autogestión o colaboración con sellos independientes. Para esto utilizaremos el material de entrevistas y la revisión de documentos.

Palabras Clave: Rap chileno, Tecnología, práctica musical

ABSTRACT

In this article, our primary objective is to comprehend the formation of a series of alliances that enabled the integration of technical objects into the world of rap in Santiago, Chile, spanning from the mid-1980s to 1997. It highlights two key aspects: how technology strengthened groups and fostered creativity and music distribution. We propose interpreting the rap scene during this period through its sociotechnical networks, analyzing the production, recording, and distribution operations of albums and demos, either through self-management or collaboration with independent record labels. For this purpose, we will utilize interview material and document review.

Keywords: Chilean Rap, Technology, Musical Practice

*Recibido el 04/09/2023 y aceptado el 10/07/2024 Correos electrónicos: semunoz@uahurtado.cl. ORCID: 0000-0003-2628-7313, ne.rodriguez@uc.cl ORCID: 0000-0002-6438-5128

¹ Artículo financiado parcialmente por los proyectos: (a) Fondo de la Música / Investigación y Registro de la Música Nacional /Investigación, Publicación y Difusión, N° 632529 “Los recorridos del rap y las tecnologías en Santiago II (2000-2015): creación musical, carreras artísticas y política en la digitalización de la juventud”, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio; (b) FONDECYT de Postdoctorado N° 3220141: “Música, trabajo y digitalización. Las carreras artísticas del trap como producción de subjetividad de la juventud urbano-popular del Santiago de Chile contemporáneo”, ANID, Chile; (c) Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016, ANID, Chile.

1. Introducción

En una entrevista que realizamos al destacado ingeniero en sonido Gonzalo González, también reconocido como Chalo-G, compartió una perspicaz reflexión. Según sus palabras, en la década de los noventa, los raperos chilenos eran “tecno-dependientes”. Con esto, Chalo indicaba que estos artistas, en cierta medida, requerían la asistencia de músicos profesionales, productores y/o sellos que los apoyaran. Específicamente, dependían de individuos con los medios de producción y conocimientos para crear música, grabarla, mezclarla y masterizarla.

Siguiendo esta línea argumental, por ejemplo, músicos como Pedro Fonca de De Kiruza brindó su apoyo a Panteras Negras, algunos integrantes de la banda de rock-fusión Electrodomésticos “apadrinaron” a Los Marginales, y el sello independiente Alerce les dio la oportunidad de grabar a emergentes bandas de rap como los mismos Panteras y La Pozze Latina. Así, el rap chileno logró inéditamente ser registrado, mejoró su calidad sonora y se distribuyó de una manera más amplia. Por otro lado, el manejo de diversos artefactos en los estudios de grabación requería un nivel de conocimiento sobre su funcionamiento, el cual, habitualmente, se adquiría a través de educación superior. En fin, se necesitaban equipos costosos que precisaban de ajustes y calibraciones exactas. De esta forma, surgía una suerte de “conversación necesaria” entre el ámbito musical de los estudios, los profesionales del mundo de la grabación y la música con el emergente mundo del rap en Chile, todo mediado por objetos técnicos.

En contraposición a estas tendencias, y como expusimos en otro trabajo, no todas las dinámicas se centraban en los sellos discográficos ni tampoco en el respaldo de los músicos consagrados. Los diversos usos del casete revelan en los raperos santiaguinos formas innovadoras para crear, grabar, distribuir e incluso realizar presentaciones en vivo. Aunque con cierta precariedad de por medio, los raperos encontraban maneras ingeniosas de producir su música y darla a conocer entre una emergente escena musical de rap capitalino. Posteriormente, aparecieron raperos y *beatmakers*², varios provenientes del extranjero, que traían consigo equipos como sintetizadores y cajas de ritmos. También y de manera gradual, comenzaron a introducirse computadoras en el país que serían aprovechadas por algunos raperos para crear bases musicales. Estos fenómenos podrían interpretarse como corrientes que erosionan la “tecno-dependencia”, ya que resultó en la aparición de nuevas formas para crear, producir y distribuir música.

En este artículo, particularmente, nuestro objetivo radica en comprender la formación de una serie de alianzas que permitieron la incorporación de objetos técnicos en el mundo del rap, abarcando desde mediados de la década de 1980 hasta 1997, año en que entran los grandes sellos discográficos de capital multinacional a esta cadena productiva del rap en Chile. Nos enfocamos en resaltar dos acontecimientos específicos: por un lado, cómo las tecnologías posibilitaron el fortalecimiento de agrupaciones musicales; por otro, el fomento de procesos creativos, y de producción y distribución de la música. A partir de esto, propondremos una interpretación del rap en Santiago de Chile a través de sus redes sociotécnicas. Esto se basará puntualmente en un análisis de las operaciones involucradas en la grabación y distribución de álbumes y demos, ya sea a través de métodos autogestionados o en colaboración con sellos discográficos independientes.

² Creadores de bases musicales para rapear.

Ahora, cuando se plantea la reflexión en torno a la interacción entre tecnologías y música, es común identificar dos posturas unidireccionales. La primera perspectiva sostiene que los objetos técnicos son primordiales para la producción de música. Desde esta óptica, la carencia de tales recursos dificultaría de sobremanera la creación musical. En contraste, la segunda postura enfatiza que más allá del equipamiento utilizado, lo que verdaderamente importa es la creatividad de las y los artistas con la cual dichos recursos son empleados en el proceso musical.

La primera corriente presenta una limitación al recaer en la sobrevaloración de la tecnología, incurriendo así a menospreciar las habilidades creativas y las ideas de aquellos individuos con acceso limitado de recursos tecnológicos. Este enfoque resulta particularmente problemático al abordar la historia del rap, en la cual emergen numerosos ejemplos de innovadoras aplicaciones de instrumentos que, a primera vista, podrían parecer poco aptos para la producción de música de alta calidad. Un caso paradigmático es la “reinvención” de elementos como casetes, tornamesas y *samplers*. Estos ejemplos desafían la noción de que la creación musical está intrínsecamente ligada a la simple posesión de equipos más o menos avanzados.

La segunda perspectiva, al privilegiar la creatividad de los/as artistas, tiende a exagerar el papel de la agencia humana y su capacidad para sortear cualquier limitación circunstancial. Así, este planteamiento no logra dar cuenta de manera precisa de las diferencias notables que pueden surgir entre manifestaciones del rap en diferentes países, al considerar las disparidades en el acceso a recursos para la producción musical. Por ejemplo, en la década de 1980 fue distinto hacer rap en Nueva York que en Santiago de Chile. A pesar de la mala situación social y económica de los primeros cultores del rap en esa ciudad de Estados Unidos, se las arreglaron para conseguir instrumentos en tiendas de música, lo que sería clave para el desarrollo musical. Usualmente se menciona el apagón de 1977 y el saqueo de tiendas de equipamiento musical como hito de una escena neoyorkina de rap³. Por otro lado, al menospreciar el peso de los objetos técnicos también existe el riesgo de fomentar una nivelación peligrosa de los recursos disponibles en una supuesta meritocracia musical.

En consideración de ambas corrientes, proponemos un enfoque que recae en la observación de las redes sociotécnicas. Esta perspectiva se apoya en el concepto de *mediación* propuesto por Antoine Hennion⁴, el cual subraya la interrelación compleja entre humanos y no-humanos (por ejemplo, objetos y sonidos) que se vinculan de forma contingente y en acción. A su vez, se destaca la noción de habilitación tecnológica postulada por Tia DeNora⁵, que enfatiza cómo la creatividad humana se vincula de manera estrecha con los objetos técnicos, en el que sentido de lo que posibilitan y lo que limitan.

Nuestro trabajo se vale de veintinueve entrevistas semi-estructuradas y de análisis de contenidos de revistas de la época y páginas web. A la vez se inserta en una serie de investigaciones en el marco del proyecto “rap y tecnologías” e investigaciones doctorales y posdoctorales de los autores. La reconstrucción realizada no intenta seguir un orden cronológico, sino más bien ir observando una serie de procesos que pueden ser más o menos comunes en distintas situaciones. Eso sí, nos limitamos a considerar las maneras de hacer, registrar y distribuir música previa a la popularización de los computadores y el hito que

³ Chang, Jeff (2014). **Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap**. Buenos Aires: Caja Negra, pp.1-665.

⁴ Hennion, Antoine (2002). **La pasión musical**. Barcelona: Paidós, pp. 1-399.

⁵ DeNora, Tia (2004). **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-181.

significó el disco de Tiro de Gracia *Ser Humano* (1997). Esto, por la relevancia que posee al ligar el rap a los grandes sellos multinacionales, lo que estará presente en posteriores investigaciones.

Desde nuestra propuesta, ligamos aportes de la sociología, antropología, estudios en música popular y musicología, bajo una metodología simétrica que pretende describir un despliegue que, evitando prejuicios y *a priori*, refiera a las “realizaciones prácticas” del poder⁶. No se trata de negar las asimetrías sociales (por ejemplo, entre músicos profesionales y raperos emergentes), sino de dar cuenta del poder en *actividad*, que incluye formas de reproducción y posibles reversibilidades más o menos contingentes o duraderas. De ahí que la temática del poder puede aparecer “como punto de llegada”⁷ al interior del proceso de investigación.

2. Tecnologías, músicas y rap

Sophie Maisonnueve⁸, en lugar de considerar al arte y la técnica como dos polos opuestos —el primero representando por la creación desinteresada y la significación, y el segundo por la función útil y racionalidad técnica—, resalta su influencia mutua. La autora, citando las palabras de Umberto Eco, describe la técnica como una “coacción creadora” [*contrainte créatrice*] al examinar la apropiación creativa, la generación de lenguajes, estilos y estéticas realizadas por los artistas. A su vez, surgen posibilidades de *hipertelia*, tal como señaló Gilbert Simondon⁹, que implican desviaciones de lo que se suponía inicialmente como lo propio de un objeto.

Sin embargo, los objetos técnicos tienen características propias que permiten formas particulares de uso, lo que también representa una forma de coacción. Los medios técnicos pueden adaptarse a fines artísticos, de la misma manera en que la actividad creativa se ajusta a los medios técnicos¹⁰. El análisis [del arte] debe comprender este doble movimiento, teniendo en cuenta otras mediaciones que están contextualmente vinculadas, incluyendo los efectos concretos de disposiciones culturales, institucionales, políticas, entre otras.

Este enfoque nos permite dialogar con el campo de la musicología de la producción de grabaciones o fonográfica —*musicology of record production*—. Desde este campo de investigación, el texto musical está dado menos por la partitura u otros sistemas de notación que la grabación como principal fuente documental y circulación de la música¹¹. Las grabaciones son producto de su correspondiente tiempo histórico y además están geográficamente situadas, y por eso devienen en una clave de lectura relevante¹². Así, los procesos de creación, producción e interpretación musical están en directo diálogo con el desarrollo de las tecnologías de grabación, y asimismo con otros actores que confluyen en

⁶ Yannick Barthe, Damien De Blic, Éric Lagneau, Cyril Lemieux, Dominique Linhardt y Cédric Moreau de Bellaing (2017). “Sociología pragmática: manual de uso”, *Papeles de Trabajo*, 11(19), pp. 261–302.

⁷ Latour, Bruno (2008). **Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial, pp. 1-390.

⁸ Maisonnueve, Sophie (2012). “Techno-logies musicales”, *Communications*, 91, pp. 77–92.

⁹ Simondon, Gilbert (2007). **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros, pp. 1-278.

¹⁰ Maisonneuve (2012). “Techno-logies musicales”, *Communications*, 91, pp. 77–92.

¹¹ Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas (2012). **The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field**. Farnham. Surrey: Ashgate. pp. 1-9.

¹² Di Cione, Lisa (2022). “Musicología de la producción fonográfica”, *Revista Argentina de Musicología*, 23(2), pp. 3-12.

los estudios como son productores musicales e ingenieros de sonido en caso de relación con un sello discográfico¹³. De tal modo que el producto musical no se concibe como la obra de un creador individual ni tampoco como un hecho aislado, sino que más bien emerge como un hecho socio-tecnológico cuya conclusión es la grabación y circulación de un fonograma¹⁴.

Sophy Smith¹⁵ examina cómo la utilización creativa de dispositivos inicialmente concebidos como reproductores en el gramófono, la música experimental y el arte de instalación (ejemplificados por figuras como Pierre Schaefer o John Cage), hasta llegar a la innovadora aplicación por parte de DJs en clubes y radio (mediante técnicas como el *beatmatching*¹⁶). La obra de Joseph G. Schloss¹⁷ ofrece una descripción de cómo las innovaciones en el uso de las tecnologías, desde las tornamesas y los mezcladores en sus etapas iniciales, hasta los *samplers* en etapas posteriores, desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo del rap estadounidense.

Siguiendo en el mundo del rap, Emmanuelle Carinos Vasquez y Maxence Déon¹⁸ subrayan que en este género rap se manifiesta un vínculo directo con el material sonoro, privilegiando su manipulación a través del uso intensivo de tecnologías, más que una composición a través de notas musicales. A pesar de que la utilización de *loops*¹⁹ aparecen y desaparecen por acumulación y sustracción, la práctica de muestreo de composiciones preexistentes, así como la utilización de máquinas electrónicas, no son características exclusivas del rap, más bien es la singular combinación de estos elementos llevada a cabo por jóvenes pertenecientes a estratos sociales populares, lo que confiere al género su carácter distintivo. Entonces en el ámbito del rap, se difuminan las fronteras tradicionales entre el compositor, el arreglista y el intérprete, debido a la inmediata relación con la materia sonora que se experimenta.

A su vez, más allá del acto de creación musical y las dinámicas propias del entorno de grabación, Morgan Jouvenet²⁰, al examinar el contexto francés, destaca cómo en las “nuevas músicas” como el rap y la música electrónica, el cambio tecnológico se encuentra entrelazado a las transformaciones en el ámbito laboral y económico. Por otro lado, José Juan Olvera Gudiño²¹, enfocándose en el contexto mexicano, identifica diversas formas de economía en juego, que abarcan desde sistemas variados de reciprocidad entre pares, pasando por la distribución a cargo del Estado, hasta la comercialización en el mercado. No obstante,

¹³ Zagorski-Thomas, Simon (2007). “The Musicology of Record Production”, *Twentieth-century music*, 4(2), pp. 189-207.

¹⁴ Frith y Zagorski-Thomas (2012). **The art of...**, pp. 1-9.

¹⁵ Smith, Sophy (2013). **Hip-Hop turntablism, creativity and collaboration**. Burlington: Ashgate Publishing Limited. pp. 1-168.

¹⁶ Técnica utilizada por los DJ consistente en alterar los tempos de pistas para generar una coincidencia entre dos bases musicales distintas.

¹⁷ Schloss, Joseph L. (2004). **Making Beats. The art of sampled-based hip-hop**. Middletown. Wesleyan University Press, pp. 1-241.

¹⁸ Emmanuelle Carinos Vasquez, Emanuelle y Maxence Déon (2022). “Chapitre I. Innovations esthétiques des musiques hip-hop”, **40 ans de musiques hip-hop en France**. Karim Hammou y Marie Sonnette-Manouguian (editores). Paris: Ministère de la Culture-DEPS. pp. 45-64.

¹⁹ Repetición continua de un material sonoro instrumental.

²⁰ Jouvenet, Morgan (2007). “La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques”, *Sociologie du Travail*, 49(2), pp. 145–61.

²¹ Olvera Gudiño, José Juan (2018). **Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular**. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. pp. 1-274.

es relevante señalar que estos dos últimos casos se han manifestado principalmente en la década de 2000, mientras que este escrito se centra en dinámicas anteriores al advenimiento de la digitalización generalizada que postularon una transformación sustancial en la cadena productiva de la música en el mundo²².

Nuestras propias investigaciones sobre la utilización del casete en Chile o el impacto de la digitalización en Argentina, también dan cuenta de la relevancia que adquiere observar la habilitación tecnológica. En ambos países, la creación musical y su difusión a través de casetes, seguido por la transición hacia la producción con computadoras y programas informáticos, resultaron esenciales en vista de las dificultades de acceso a tornamesas, *samplers* o sintetizadores como artefactos idóneos de creación y producción musical en el rap. En este contexto, el casete habilitó nuevas formas de creación, distribución y consumo musical, lo que nos conduce a recurrir al término “meta-dispositivos”, en línea con la noción propuesta por Nick Prior²³ en relación con las computadoras, en virtud de su versatilidad de usos.

En segundo lugar, respecto al poder, nuestra perspectiva pretende complejizar cierto resistencialismo presente en la bibliografía latinoamericana sobre el rap. En la región, ha existido un predominio de interpretaciones que suelen asumir a esta música, casi exclusivamente, en su dimensión contracultural derivado de que parte importante de los artistas y públicos provienen de sectores subalternos y que sus discursos a menudo rondan la crítica social. Christopher Dennis²⁴ observa un denominador común en las expresiones de hip-hop analizadas por académicos latinoamericanos: “el énfasis en la juventud marginada que emplea su práctica cultural y musical como forma de denuncia a los males sociales que pesan sobre sus comunidades”. Considerando este asunto, se entiende la crítica de Geoffrey Baker a una cierta ortodoxia en los estudios sobre el hip-hop que habitualmente lo considera como “música confrontacional”²⁵. Esto podría llevar a un cierto *hegemonicocentrismo*²⁶ que, por ejemplo, suele identificar algún tipo de una música en particular (el rap por ejemplo) ya sea como contrahegemónica (resistente) o funcional a la dominación (reproductivista), considerando lo que produciría en torno a un cambio sistémico, hecho que reduce sus complejidades, ambivalencias y desarrollos singulares.

Por nuestro lado, y continuando una línea epistemológica desarrollada en trabajos anteriores, preferimos abogar por una simetrización metodológica en la que destacaremos procesos de vinculación mediados por las tecnologías, que pueden incluir tensiones, colaboraciones y resistencias entre personas de distintos sectores sociales y sus respectivas subjetividades e ideologías. En última instancia, nuestra atención se centra en dos aspectos específicos. En primer término, examinamos cómo las tecnologías posibilitan el sostenimiento de colectivos sociales. En segundo lugar, analizamos cómo dichas tecnologías impulsan la génesis de procesos creativos, productivos y de distribución de la música.

²² Wade, Jeremy (2015). *Selling Digital Music. Formatting Culture*. Berkeley: University of California Press. pp. 1-29.

²³ Prior Nick (2012). “Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices”, *Réseaux*, 2(172), pp. 66–90.

²⁴ Dennis, Christopher (2014). “Introduction: Locating Hip-Hop’s Place within Latin American Cultural Studies”, *Alter/nativas*, 2, pp. 1–20.

²⁵ Baker, Geoffrey (2005). “¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba”, *Ethnomusicology*, 48(3), pp. 368–402.

²⁶ Semán, Pablo (2015). “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, pp. 119–46.

3. La circulación analógica para la conformación de una movida rapera en Santiago: materiales del extranjero, *tape trading* y otros polos de intercambio

Karim Hammou²⁷, en su estudio acerca de la historia del rap en Francia, sugiere comenzar con una definición preliminar de este género musical. Dicha definición constituiría una herramienta que, con cierta suficiencia, permitiría contrastar sus variaciones, transformaciones y particularidades empíricas a lo largo de lo que históricamente se ha denominado rap en distintos territorios y periodos. Así, podríamos afirmar inicialmente que el rap es un género musical que generalmente se asocia, al menos en sus comienzos a fines de los años setenta en Nueva York, con la denominada “cultura hip-hop” que abarca cuatro manifestaciones artísticas fundamentales: break dance (baile), grafiti (arte visual), DJ (creación y producción musical) y rap (práctica y género musical). En relación a este último elemento, el rap se sintetiza estilísticamente en el “rapeo” o canto recitado que busca rimar, y se acompaña con música reciclada en la mayoría de las ocasiones²⁸.

Ahora, al igual cómo sucedió en otras urbes latinoamericanas como Sao Paulo²⁹, Buenos Aires³⁰ o Lima³¹, la irrupción del hip-hop en Chile ocurre en primer lugar a raíz de su difusión en medios de comunicación masiva, particularmente en la popularización del breaking. Sus inicios se rememoran frecuentemente a partir de la presencia de este baile en programas televisivos y películas proyectadas tanto en cines como en la televisión local que resultaron fuentes esenciales de conocimiento para una juventud ávida por interiorizarse en expresiones artísticas del mundo globalizado³². La incorporación y adopción del hip-hop en Chile también se vinculó a otros factores. En primera instancia, cuenta un ámbito de accesibilidad. Por ejemplo, el breaking no demandaba materiales ni capital cultural excesivos para su ejecución (solamente zapatillas, una superficie plana y una radio portátil)³³. En segundo término, estaba la fascinación estética por una práctica que en su momento se consideraba llamativa y “de moda”, concretamente reflejada en la vestimenta, movimientos corporales y performatividad social juvenil³⁴.

Por otro lado, para la difusión del rap tuvieron relevancia diversos materiales que llegaban directamente mediante personas que habían residido en el extranjero, como representaron en su momento casetes, vinilos o revistas. Ya fuese a través de un familiar o de amistades que arribaban al país, o mediante los viajes de los jóvenes de mejor estatus

²⁷ Hammou, Karim (2012). *Une Histoire de Rap en France*. Paris: La Découverte, pp.1-308.

²⁸ Katz, Marc (2012). *Groove Music: The art and culture of hip-hop DJ*. New York: Oxford University Press, pp. 3-43.

²⁹ Macedo, Marcio (2016). “Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”, *Pluralidade Urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. Lúcio Kowarick y Heitor Frúgoli Jr. (editores). São Paulo: Editora 34, pp.23-53.

³⁰ Biaggini, Martín (2020). *Rap de acá. La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires: Leviatán, pp.1-128.

³¹ Jones, Kyle. (2015). “Aspectos del hip hop en el Perú”, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Raúl Romero (editor). Lima: Instituto de Etnomusicología, pp. 302-334.

³² Meneses, Lalo (2014). *Reyes de la Jungla. Historia visual de Panteras Negras*. Santiago: Ocho libros; Olguín, Freddy (2018). *100 Rimadas de Rap Chileno*. Santiago: NNCVST libros; Parra, Marcela (2010). “Claudio Flores, una leyenda del hip-hop en Chile”, *Imperio Hip-Hop*. <https://imperioh2.cl/sala-de-prensa/entrevistas/2081-claudio-flores-una-leyenda-del-hip-hop-en-chile/>.

Poch, Pedro (2011). *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento, pp. 6-27.

³³ Meneses (2014). *Reyes de la...*, pp. 6-27.

³⁴ Meneses (2014). *Reyes de la...*, Poch (2011). *Del Mensaje a...*, pp. 6-27.

socioeconómico junto a sus familias por motivos laborales, académicos o políticos. Acerca de aquellos años, Amador Sánchez, integrante de Tiro de Gracia, comenta: “siempre que conociamos a alguien que venía de fuera, queríamos absorber toda su información”³⁵. Mientras que Jaime “Jimmy” Fernández, líder de la Pozze Latina, cuenta que compartió y obsequió el material que había obtenido en Italia y Panamá con raperos santiaguinos en Bombero Ossa y Pasaje San Agustín, sitios de reunión habitual de aquella incipiente comunidad hipopera en Santiago.

Yo traje unos libros gruesos, que me traje de afuera, vinilos, casetes, VHS, y yo bailaba así, volaba, muchos pasos que acá la gente ni había visto. También en el asunto de los grafitis, muchas fotocopias, muchas fotos, yo mismo hacia grafitis, los pintaba, los regalaba por puras ganas³⁶.

Es relevante matizar la perspectiva que afirma que los chilenos que regresaban del extranjero con materiales y conocimientos sobre el hip-hop fueron personas que venían del exilio político. Algunos de ellos no volvieron al país debido a esas circunstancias. Precisamente, esto se aplica al caso de “Jimmy” Fernández cuyos padres emigraron antes del golpe militar de 1973 por temas laborales y familiares. La presencia de hijos e hijas de exiliados, específicamente, adquirió mayor relevancia con el retorno a la democracia después de 1990 cuando ya comenzaba a vislumbrarse una nueva generación de raperos chilenos, como señala Jimmy Fernández:

Lo del exilio, los retornados comenzaron a llegar después, ya era después de los 90. Esto [Bombero Ossa y San Agustín] sucedió en el 88 ... [Posteriormente] Los hijos de retornados trajeron mucha información, entre ellos, qué sé yo, la Anita Tijoux, y mucha gente³⁷.

Otra fuente de recursos que habilitaban una instrucción en cultura hip-hop, era la adquisición de música en tiendas especializadas de ventas de discos. Si bien esta opción era menos accesible debido a su costo, seguía siendo viable para algunos jóvenes. Tanto en esta situación como en el caso de aquellos que venían del extranjero, se destacaba una diferencia de clase social y de poder adquisitivo. Al respecto, un entrevistado, que por ese entonces vivía en una población —a quien omitimos su nombre—, menciona como “cuicos” a quienes tenían más materiales y mayor conocimiento en el hip-hop, es decir, personas de clase alta o por lo menos que no venían de sectores populares. Aunque esta circunstancia no sería exclusiva del rap, ya que una situación similar se dio entre incipientes culturas musicales extranjeras y juveniles como signa el caso particular del thrash metal en la capital Santiago³⁸.

Yo siempre me di cuenta de que el rap acá en Chile empezó con los cuicos, como los locos viajaban caleta ellos eran los que traían la música. [Incluso los exiliados] igual eran cuicos porque tenían más plata, vivían más bacán. De hecho, me acuerdo todos los [de una agrupación de raperos] estudiaban en la Alianza Francesa, y cuando yo iba a ese colegio todos sus compañeros eran millonarios³⁹.

³⁵ Comunicación personal con Amador Sánchez, 20 de febrero de 2022.

³⁶ Comunicación personal con Jaime Fernández, 17 de septiembre de 2017.

³⁷ Comunicación personal con Jaime Fernández 15 de diciembre 2021.

³⁸ Sánchez, Maximiliano (2014). **Thrash metal: del sonido al contenido**. Santiago: Ril Editores, pp. 10-30.

³⁹ Comunicación personal con fuente emitida, 15 de diciembre 2021.

Pero a la vez había coleccionistas, que más allá de la diferencia de clase tenían más años y por ello más recursos a partir de una cierta suficiencia económica que otorga el trabajo remunerado. Este era el caso de DJ Zamzi, como relata Eduardo Meneses en sus memorias sobre el comienzo del hip-hop en Chile:

Había también es esa época un personaje muy especial para nosotros: el Zamzi (ZMZ) era un dj coleccionista de música que viajaba varias veces al año desde Viña del Mar hasta Bombero Ossa. Más que un breaker, este loco era un activista cultural. Traía siempre muchos casetes que él mismo grababa, con excelentes mezclas de música negra. Sus mixtapes incluían grabaciones de Run-D.M.C., Soul II Soul y a unos incipientes raperos de Brooklyn: los Public Enemy. Así se convirtió rápidamente en el proveedor más importante de música para los breakers⁴⁰.

Por último, tenemos situaciones algo aleatorias, como lo cuenta Nailini Galdames (Las Corrosivas), quien a fines de la década de 1980 conoció al productor de un programa de radio a través de un familiar. Éste le proveyó una gran colección de casetes que facilitó su mejor introducción al mundo del rap:

Resulta que una tía me dice: ¡Oye, sabes que tengo un amigo que tiene un programa de radio! El compadre Chris, un viejo gringo que venía de Estados Unidos y que era locutor de la radio Galaxia, cachay. Yo a esa altura no sabía nada. Y me dice mi tía: ¡Van a hacer una reunión porque él es *bahai*, que es como una especie de religión y me gustaría que fueras, para que compartieras! Y bueno, lo conocí y me invitó a su programa de radio. Me comentó, porque yo le dije que me gustaba el hip-hop, y él me comentó que había vivido harto tiempo en Estados Unidos y me dijo cómo era el movimiento allá, la música, cómo estaban trayendo el baile acá a Chile. Me dijo que había muchos promocionales de música de hip-hop que a él le llegaban... ponte tú de la EMI, que les llegaban para que lo pusieran en la radio o los regalaran. Entonces, un día me dejó sola ahí y me dijo: ¡Tú contesta los teléfonos y vamos a hacer un concurso!; y me dejó una ruma de casetes para regalar. Y ahí empiezo a ver... ¡Oh, eran grupos que, algunos los había visto en la tele y que habían llegado! Entonces, bueno ahí me hice de alguna música, entre casetes y CDs, porque en esa época ahí les llegaban CDs, pero promocionales -con un tema, con un single- que eso lo ponían en la radio⁴¹.

Situación análoga experimentó Amador Sánchez, respecto a la música que le enviaban desde el extranjero y la facilitación de material por parte de un amigo en Chile.

Mi papá vive en Canadá y me mandaba VHS y yo no entendía qué onda, me mandaba VHS de grupos de hip hop gringo, pero como que al principio no me gustaba mucho porque era como un beat monótono, y no tenía tanta la noción. Después un amigo mío me pasó un casete de Public Enemy, fue como el primer disco de hip hop que realmente me enganchó, yo lo escuchaba todos los días, se llamaba *You Boom The Rush The Show*, el primer disco de Public Enemy, yo me enamoré del hip hop con ese disco⁴².

⁴⁰ Meneses (2015). *Reyes de la...*, p. 17.

⁴¹ Comunicación personal con Nailini Galdames, 7 de febrero de 2022.

⁴² Comunicación personal con Amador Sánchez, 10 de mayo de 2017.

Por otro lado, los dispositivos domésticos destinados a la reproducción musical desempeñaron un papel relevante en la duplicación de los materiales. Las radios de doble casetera y minicomponente con funciones de grabación, permitieron la multiplicación ilimitada para intercambios directos de casetes, práctica conocida en el norte global como *tape trading*⁴³. Mientras que los equipos VHS, especialmente a lo largo de la década de los noventa, se convirtieron en un medio para replicar material audiovisual como eran conciertos, documentales, películas y videoclips de rap. Así también las fotocopadoras fueron empleadas para reproducir revistas y fotografías, que proveyeron personas como Jaime “Jimmy” Fernández o el Zamzi en sitios de reunión de una comunidad hiphopera santiaguina. De esta manera, se establecieron circuitos de préstamos entre aficionados al rap en diversos entornos, conectando áreas tanto centrales como periféricas de la urbe capitalina. En los primeros, se congregaban individuos provenientes de diversas comunas de Santiago, siendo icónicos la calle Bombero Ossa o San Agustín en el centro de Santiago. En los segundos, asistían personas en proximidad a áreas específicas de núcleos urbanos residenciales, como constituían plazas, escuelas o calles. En consecuencia, casetes de Public Enemy, NWA, Big Daddy Kane, Eric B. & Rakim se grabaron y regrabaron en innumerables ocasiones. Podríamos, así, identificar redes de reciprocidad en tales intercambios musicales. Álvaro Neumann (Léxico y JF2) menciona un diálogo típico de la época: “Oye ¿tienes el grupo este?, No, no lo tengo, pero este loco de allá lo tiene”⁴⁴, visión compartida por Amador Sánchez:

Yo conocí raperos y decían, ¡yo tengo Run DMC, Public Enemy! 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 lo voy a seguir, este tiene música para que me enseñe. Porque en ese tiempo no había internet, no había nada, puros casetes⁴⁵.

En tanto, el tema de la relación entre los lugares centrales y aquellos que sucedía en los barrios, como dinámica centro-periferia, lleva a algunas discusiones sobre el papel de unos y otros, junto a la expansión y extensión de las redes de práctica e intercambio musical en el rap. Al respecto, Rodrigo Cavieres menciona como en un foro se relativizó la importancia de los lugares como Bombero Ossa o San Agustín para el desarrollo del hip-hop en Chile, y particularmente en Santiago:

Una vez realizamos el ejercicio de invitar a varios. Hicimos un conversatorio con el tío Memo y Claudio Flores. Los reunimos a varios para hablar de distintas épocas: de Bombero Ossa, de Paseo San Agustín y de Mapocho. La conversación fue cuática, porque se empezó, por ejemplo, se rompieron varios mitos como esta idea de que estaba todo ahí en el centro, en las poblaciones estaba todo ahí pasando también, y era paralelo a lo que se habla⁴⁶.

⁴³ Bohlman, Andrea (2017). “Making tapes in Poland: the compact cassette at home”, *Twentieth Century Music*, 14(1), pp. 119–134.

⁴⁴ Comunicación personal con Álvaro Neumann, 12 de febrero 2022.

⁴⁵ Comunicación personal con Amador Sánchez, 10 de mayo de 2017.

⁴⁶ Comunicación personal con Rodrigo Cavieres, 10 de diciembre 2021.

Con todo, y más allá de la controversia, en este punto se pone de manifiesto la coexistencia de distintos centros de producción y práctica del hip-hop. A pesar de la relativa fuerza simbólica de los lugares centrales como representan los sitios de reunión en el centro capitalino, se observan espacios periféricos con actividad igualmente fundamental como sucedía en las denominadas poblaciones (denominación de barrios marginales en Chile). El intercambio de casetes, revistas y fotografías forman parte de esta dinámica de circulación cultural entre pares en múltiples espacios, considerando su escasa difusión por esa época en los medios de comunicación tradicionales (televisión y radio) y el limitado acceso a tiendas especializadas en la venta de música a partir de una variable socioeconómica.

4. La incipiente práctica musical del rap en Santiago de Chile: entre máquinas, grabaciones caseras, estudios y sellos independientes

En relación a la producción musical de rap, generación de *beats*, en ese momento se llevó a cabo mediante diversas invenciones por parte de jóvenes ávidos por materializar una práctica musical. Una de las técnicas más comunes implicaba la creación de *loops* utilizando cintas de casete. Simultáneamente, se emplearon grabadoras para explorar innovaciones más allá de los *loops*. Como ejemplo, Andrés Peña mencionó que manipulaba su radio para intervenir directamente en la velocidad y así alterar el tempo. Mientras que Rodrigo Cavieres describió cómo superponía capas sonoras usando dos radios grabadoras, creando algo similar a un *overdub* casero. Esto es, grababa un sonido, lo reproducía en la otra radio y, sobre otra cinta, realizaba una nueva grabación que contenía lo ya grabado con una nueva capa.

Asimismo, se empleaban instrumentales que se encontraban en vinilos que incluían versiones sin líneas vocales o *acapella*. Un ejemplo de ello es Dj Borna, quien importó tales discos desde España, país en el cual residió con sus padres. Estos discos fueron posteriormente aprovechados por el grupo Tiro de Gracia para la producción de algunos de sus demos:

Yo tenía muchos vinilos y tenía muchos singles, entonces...y eso influyó mucho, porque a mí me gustaba mucho el rap hardcore inglés, y obviamente eso era lo que más le mostraba a Juan y al Lengua. Si tu escuchas el Homo Sapiens, son puras bases de hip hop hardcore inglés, y el estilo de Juan es puro Gun Shot, Silver Bullet, ese tipo de cosas⁴⁷.

Perspectiva similar es la que ofrece Rodrigo Pérez, al señalar que para rapear utilizaba pistas completas de música instrumental a la manera de un karaoke. Esta práctica que se supone como más factible en la idea que no conlleva alterar el material sonoro, las consideramos como un ejercicio estético ya que no cualquier canción se adecúa a una musicalidad rapera. Este género posee una marca sonora en un compás de cuatro cuartos con tendencia a remarcar los tiempos fuertes, junto a un *groove* de bajo que guía un despliegue vocal. También estos raperos discriminaban tempos, ya que preferentemente un estilo *andante* de la unidad de tiempo permite articular un discurso coherente en el rap.

⁴⁷ Comunicación personal con Cristián Hidalgo, 2 de diciembre 2021.

Empecé a hacer la música con el teclado y aparte como tenía una tornamesa, nos conseguíamos las canciones, los instrumentales de los temas y con eso cantábamos nosotros encima. Más 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, 89⁴⁸.

Una práctica análoga la llevaron a cabo las miembros de Las Corrosivas. No obstante, en vez de usar versiones instrumentales en vinilos de rap, adquirieron CD’s con canciones de trip-hop⁴⁹ en tiendas especializadas en ventas de discos. Posteriormente, estas canciones se grababan en casetes y se utilizaban como fondo sonoro para sus interpretaciones vocales, según indica Nailini Galdames:

Nosotras quizás no tuvimos esa gracia de tener a grandes productores en ese momento y, por eso ocupábamos pistas de otros artistas, pero de música electrónica. Por ejemplo, Dj Vadim, Dj Food, Wagon Christ que era como la música que nos conseguíamos, que era muy entrete. A mí me encanta y yo creo que por eso tenemos esa influencia media electrónica con el hip-hop, cachai. Yo cantaba con esas bases unas cuestiones muy locas⁵⁰.

De manera similar, se generó música empleando instrumentos frecuentes de una puesta en escena de rock, como así son la guitarra y bajo eléctrico y la batería. También contaba el uso de percusión electrónica, y otros dispositivos como sintetizadores, secuenciadores y *samplers*. Al respecto, el grupo emblemático y pionero fue De Kiruza, considerado casi por consenso como la primera banda que registró un rap en la canción “Algo está pasando” a través del sello independiente Alerce. Su líder y vocalista Pedro Foncea, nos mencionó que estaba en búsqueda de un “sonido electrónico” para su banda que se sumara a las percusiones, bajo, guitarra, batería y teclado. Y así, gracias a la compra de su padre, consiguieron la Casio RZ1, una máquina que cuenta con funciones de *drum machine* y secuenciador:

Esa máquina llegó por la pesquisa de mi papá, que contacto gente de Superson. Una tienda que estaban trayendo instrumentos sobre todo de percusión y pionera en ese aspecto. Nosotros también nos estábamos armando sonoramente con elementos diferentes a lo más usado acá, en Santiago por lo menos. Tumbadoras, timbales, y eso sumado al drum set de batería. Pero, yo quería, siempre había soñado, por la sonoridad que tenía en la cabeza, que tuvieran pad electrónicos. Me gusta esa cosa de esa, una especie de ‘Arpillera con transistores’⁵¹.

Entre los instrumentos “novedosos” de fines de la década de 1980 y principios de 1990, en nuestras entrevistas se destacaron los Ensonic EPS16 y ASR10, Alesis SR16, Boss Dr. Rhythm 550, Roland R-8, Casio RZ1, Korg MC303 Groovebox, Korg Poli800 y Yamaha DX7. Estos equipos no eran fácilmente accesibles, ya fuera por su alto costo o su limitada disponibilidad en tiendas de música. Habitualmente, estas máquinas eran propiedad de músicos reconocidos y con mayor poder adquisitivo, como De Kiruza, o jóvenes llegados del extranjero como los raperos de CFC o ciertos miembros de La Pozze Latina.

⁴⁸ Comunicación personal con Rodrigo Pérez, 20 de octubre de 2017.

⁴⁹ Género de música electrónica de auge durante la década de 1990. Posee una musicalidad similar al rap desde un ámbito rítmico al remarcar los tiempos fuertes del compás mediante uso del bombo.

⁵⁰ Comunicación personal con Nailini Galdames, 7 de febrero de 2022.

⁵¹ Comunicación personal con Pedro Foncea, 3 de octubre 2021.

Asimismo, existieron otras vías de adquirir equipamientos para la producción y grabación musical. La primera, refiere a la facilitación de artefactos mediante la compra que realizaban los padres de estos raperos. Jaime Miranda (Lalo Marginal), contó que recibió un sintetizador como regalo de navidad: “fue el mejor regalo que me hicieron en toda la vida porque gracias a eso me puse a hacer música”. Rodrigo Pérez (Khain), señala que en el año 1993 su madre viajó a Europa y le regalaron una Korg Dr. Rythm 550. La segunda manera era que los mismos músicos comprarán estos dispositivos, como los integrantes de Clan Enigma Oculto. Respecto a esto último, Rodrigo Cavieres nos señaló el caso de Marcelo, un integrante del grupo que tenía un trabajo asalariado y así pudo comprar máquinas como aporte a la banda.

Precisa señalar que este tipo de dispositivos, además de caros, fueron escasos. De ahí se entienden los recorridos de los mismos entre distintos músicos que animaban este mundo musical. Pedro Fonca, respecto al Casio RZ-1, señala lo siguiente: “Esa maravillosa máquina pasó por nosotros, por mis hermanos, por mí, por De Kiruza. Después se fue a Los Panteras”⁵².

Por su parte, Lalo Meneses confirma esta historia y señala que fue regalo que: lo “dejó dando vuelta. No podría creer tener algo así en mis manos”⁵³. Años más tarde le comentó a Jorge González, quien había utilizado la misma máquina en el disco de Los Prisioneros *Pateando Piedras* (1986), que aún tenía la RZ-1 y él le señaló que se la cambiaba por la Emulator ESP, la que usaban los Beastie Boys y los Run-D.M.C.⁵⁴ Estos hechos permiten entender, en los términos de Arjun Appadurai⁵⁵, la vida social de los instrumentos musicales, pues en ellos puede vislumbrarse sus maneras de circulación, sus usos diversos y las formas de valorarlos y darles significados.

Volviendo al tema de la poca accesibilidad, podemos decir que las tornamesas y las mezcladoras también tenían una disponibilidad limitada. Solo unos pocos DJ como Raff, Cogollo o Borna conseguían obtenerlas. Antes de estos tres DJ, Jimmy Fernández nos señaló:

Aquí no había ningún DJ que hacía scratch⁵⁶, ninguno. También la situación económica era una mierda, nadie se podía comprar unas tornamesas, unas 1200 para hacer scratch, ni siquiera una Technics más bajita, que costaban más barato para comenzar a aprender.

DJ Borna, que se percibe como alguien de clase media, señala que: “para mí tener una tornamesa y tener el computador no fue nada fácil, pero imagínate para los demás”. Por su parte, Rodrigo Perez (Khain) nos contó la particular forma que tenía DJ Raff para hacer scratch, sin un mixer y un tocadisco de baja calidad: “tenía un equipo 3 en 1 que estaba mala la perilla del volumen y si se pegaba, cortaba la señal. Entonces...se había comprado un vinilo que había encontrado por ahí, más o menos maltrecho, de Public Enemy en la feria”⁵⁷.

En relación al escaso acceso a estas máquinas, el mismo Cavieres nos expresó su sorpresa al observar lo que le parecía “calculadoras de gran tamaño” en una reunión de La

⁵² Comunicación personal con Pedro Fonca, 3 de octubre 2021.

⁵³ Comunicación personal con Eduardo Meneses, 17 de agosto de 2022.

⁵⁴ Meneses (2014). *Reyes de la...*, p. 39.

⁵⁵ Appadurai, Arjun (1991). *La Vida Social De Las Cosas*. Ciudad de México: Grijalbo, pp.1-406.

⁵⁶ Técnica de DJing sobre interrumpir la reproducción de un disco en una tornamesa mediante uso de las manos. Produce un efecto auditivo de que el disco estuviese “rayado”.

⁵⁷ Comunicación personal con Jaime Fernández, 15 de diciembre 2021.

Coalixión, un colectivo de rap con una articulación en lo social y político que emergió durante la década de 1990:

Quedé loco cuando empecé a ver como puras calculadoras, eso me llamaba la atención. Los teclados los había visto, pero veía unas weas así cuadradas, negras, Yamaha, no sabía qué eran. Lo único que recuerdo es que yo las vi como calculadoras grandes. Y cuando fui viendo y apreté un botón, dije ‘esta wea es una batería’. Y cuando el weón apretó *play* y empezó a sonar un *pattern* quedé loco⁵⁸.

Sin embargo, durante la década de 1990 surgieron opciones de instrumentos musicales más asequibles. Nos referimos a productos de la marca Casio, como el DJ One o el CTK 750, y también a alternativas sin marca comercializadas en establecimientos de electrónica como Casa Royal u otras ubicadas en calle San Diego⁵⁹. También en relación a este tema, se nos informó acerca de los *samplers* y *looperas* básicas que: “no tenía modelo, no tenía marca, nada, era de estas máquinas que llegaban a San Diego que eran como negras, sin ninguna cuestión... con unas luces rojas y chao”⁶⁰.

Respecto al registro de voces, instrumentos y *scratch* para armar una canción, dichos procesos se hicieron de varias maneras. La más básica fue a través de las radios caseras con entrada de línea para conectar un micrófono o con uno incorporado. Así, varios raperos pudieron tener maquetas de sus canciones. Otra alternativa fueron las grabaciones que se realizaban directamente desde recitales o “tocatas”, donde aficionados ponían sus grabadoras en los parlantes cómo señala Julio Montenegro:

Hasta ahora me han aparecido caleta coleccionistas que grababan en las tocatas. Dejaban las grabadoras puestas en los parlantes y de ahí ese tema se distribuía, y era una wea que sonaba horrible pero la gente le gustaba caleta. Me acuerdo que había un casete, que tenía un demo grabado de Makiza, temas del Scooby, un tema mío y unos de Resonancia. Parece que lo habían grabado en la misma tocata, y ese demo dio vueltas por caleta de lados⁶¹.

Por otra parte, se registraba música en estudios de grabación con distintos equipamientos, calidades y precios. Una primera opción eran las salas de ensayo que tenían mesas de sonido y grabadora a casete, donde todos los músicos tocaban juntos y eso se registraba en una sola toma como una suerte de recital en vivo. Recalcar que esto era producto del tiempo ilimitado con que contaban las bandas, porque tales estudios cobraban por tiempo en la sala de grabación. Sobre este proceso, Amador Sánchez nos relató cómo realizaron una de las primeras maquetas de Tiro de Gracia: “el estudio costaba cinco lucas la hora. O sea, tú teniai’ que grabar todo de una. Nosotros llevamos trece canciones y la grabamos en una hora, Imagínate, todos juntos, en una pasada sin mezcla, sin masterización, sin *overdub*”⁶².

La otra alternativa era grabar en estudios de mejor calidad. Al respecto, esto solía darse por contactos personales, en general algo aleatorios, o por el apoyo de un sello independiente como hizo Alerce con los grupos de rap que firmó (De Kiruza, Panteras Negras y La Pozze Latina durante el período señalado). Pedro Foncea nos señaló que el primer disco de De Kiruza lo grabaron en el estudio Filmocentro. Mientras que Panteras Negras grabaron

⁵⁸ Comunicación personal con Rodrigo Cavieres, 10 de diciembre 2021.

⁵⁹ Calle céntrica de Santiago donde hay varias tiendas de aparatos electrónicos.

⁶⁰ Comunicación personal con Andrés Peña, 4 febrero de 2022.

⁶¹ Comunicación personal con Julio Montenegro, 5 de junio 2021.

⁶² Comunicación personal con Amador Sánchez, 1 de febrero 2022.

además con el sello Liberación en Filmocentro y Estudios Martelli. Eduardo Lalo Meneses relata de la siguiente forma la primera vez que grabó:

Un día, en una tocata, conocí al 'Viejo', al 'Gitano', que era joven. Y nos felicitamos. Él había estado en Estados Unidos, cachaba la movida. Y me dijo: '¿ustedes han grabado?' Le dije que 'no, nunca hemos grabado'. Dijo 'vayan al Bar el lunes'. Y el lunes nos fuimos con la wea, con las máquinas, weón. Y grabamos no sé, media hora. Él tenía un estudio chico, que te grababa en casete de cromo, 4 pistas⁶³.

Otro caso es el de Los Marginales, quienes pudieron grabar en los estudios Constantinopla, reconocido por haber grabado parte importante del material musical de la banda Electrodomésticos. Jaime Miranda, señala:

Una vez tocando en unas fiestas que se llamaban Spandex se nos acerca un compadre que quedó loco con el show. Y dijo 'Putá, cabros, la raja, es lo que ando buscando, ¿les puedo grabar una canción?'. Y nosotros no cachamos nada de estudio de grabaciones, ni nada de eso. No pensamos que el compadre nos estaba diciendo como la verdad porque era medio así hippiente, entonces pensábamos que era puro bla bla nomás. Nos dijo 'juntémonos en tal parte, tal día', y fuimos pa'llá. Llegamos a la casa de don Carlos Cabezas de Electrodomésticos. Él era el baterista en ese tiempo de Electrodomésticos, entonces llegamos a una casa así con un estudio de grabación, así una weá a todo trapo⁶⁴.

En lo concerniente a la etapa de posproducción, referida como la fase de mezcla y masterización, es plausible sostener que únicamente los proyectos ejecutados en dichos establecimientos especializados, fueron capaces de llevar a cabo tales procedimientos. Indudablemente, los registros efectuados en locales de ensayo o en entornos domésticos no fueron objeto de tal tratamiento que por obvias razones decantaba en un producto de mejor calidad sonora.

Por último, y en términos de distribución, los demos en casete fueron compartidas mano a mano, destacándose, por ejemplo, *Homo Sapiens* (1992) y *Arma Calibrada* (1993) de Tiro de Gracia. Esta práctica siguió hasta incluso fines de los años noventa e inicios de la siguiente década, tal cual signa el caso del casete autogestionado de Makiza, *Vida Salvaje* (1998), que fue vendido por los propios integrantes de la banda al inicio y término de las tocatas que acudían, y éstas grabaciones eran a su vez compartidas a partir de una práctica de *tape trading*. Sobre esto, tenemos también el testimonio de Cristián Araus (Profeta Marginal) sobre el demo de su primera banda:

Hicimos muchas copias porque empezamos a juntar plata con Reynaldo y compramos unas cajas que venían de puros casetes vírgenes, eran los casetes más pequeños, no recuerdo de cuánto eran...de 30 me parece, los más cortitos. Compramos cajas y grabamos, grabamos y le pusimos... yo diseñé una carátula, le sacamos fotocopia y repartimos los demos⁶⁵.

Es importante señalar la difusión de algunos de estos proyectos musicales de rap a través de la radiodifusión. Esto sucedió con De Kiruza y Panteras Negras, que se escucharon en emisoras como Umbrales, Nuevo Mundo y Antares. Aunque estas radios tenían un alcance limitado, ya que eran en su mayoría de carácter comunitario y autogestionado, permitieron

⁶³ Comunicación personal con Eduardo Meneses, 17 de agosto 2022.

⁶⁴ Comunicación personal con Jaime Miranda, 4 de agosto 2021.

⁶⁵ Comunicación personal con Cristian Araus, 12 de junio de 2021.

cierta difusión de los primeros indicios del rap chileno. A la par, esta circulación decantó en una práctica de *tape trading*, ya que los raperos podían copiar caseramente las canciones en casete cuando éstas eran reproducidas en dichas radios.

Por otro lado, el sello Alerce hizo distribución de los álbumes en tiendas como Feria del Disco. Mientras que el álbum de Los Marginales *Marginal* (1992) fue distribuido por una filial de Sony llamada Prodisc, lo que también le permitió llegar a tiendas establecidas de ventas de discos, y asimismo le valió una circulación en radios más masivas y de alcance nacional. Este último antecedente refrenda la tesis de Keith Negus, quien insta a no observar una dicotomía entre sellos independientes y multinacionales ya que son comunes las alianzas de distribución que pueden traer beneficios a los músicos, al dar una mejor visibilidad de sus trabajos.⁶⁶

Fuimos la primera banda que sonó en las radios. El primer tema rap en las radios chilenas fue “Niñas cuicas” de los marginales, noventa. Yo me iba a la escuela en la micro: ¡Oh, mi canción! Y yo casi de escolar y estaban tocando mi canción en la micro⁶⁷.

5. Apadrinamientos y colaboraciones

Finalmente, nos gustaría destacar lo que Lalo Marginal denominó “apadrinamientos”, referido al apoyo de músicos consagrados con relación a artistas emergentes. Aunque parece esto una práctica habitual en el mundo del rap. Al respecto, Melvin L. Williams señala que en la escena norteamericana algunos raperos blancos y raperas han sido apadrinados por artistas de mayor trayectoria ante ciertas barreras raciales y de género y así lograron una aceptación entre una audiencia mayormente negra e hiper masculinizada⁶⁸. Desde una perspectiva más general, Jeff Chang⁶⁹, al revisar la historia del rap en Nueva York, identifica un conjunto de alianzas que contribuyeron al desarrollo del hip-hop. Estas incluyeron vínculos con el mundo del arte, el new wave y el post-punk a principios de la década de 1980, colaboraciones con documentalistas y fotógrafos como Henry Chalfant y Marta Cooper, así como diversas asociaciones con sellos discográficos, la industria de la moda y los medios de comunicación⁷⁰.

En el caso chileno, las diferencias entre las personas que colaboraron están más relacionadas con aspectos de clase que de raza, y también se asocian al momento profesional de los artistas. En términos concretos vemos un apoyo tanto en términos materiales como en

⁶⁶ Negus, Keith (2005). **Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales**. Barcelona: Paídos, pp. 1-50.

⁶⁷ Comunicación personal con Jaime Miranda, 20 de octubre de 2017.

⁶⁸ Williams, Melvin L. (2017). “White Chicks with a Gangsta’ Pitch: Gendered Whiteness in United States Rap Culture (1990-2017)”, *Journal of Hip Hop Studies*, 4(1), pp. 50-93.

⁶⁹ Chang (2014). **Generación hip-hop...**, pp. 1-665.

⁷⁰ Otro caso que ilustra las alianzas entre músicos y otros actores de la cultura y las artes, es la emergencia del punk inglés a fines de la década de 1970. Como bien demostró Mariano Muniesa, la aparición de diferentes grupos de punk estuvo impulsada por una serie de artistas visuales que por aquellos años estaban interesados por generar una vanguardia artística de índole contrahegemónica. De este modo, se asociaron con músicos de rock entusiastas por generar cambios estéticos a dicho género musical. El rol más concreto por parte de estos artistas visuales fue oficiar de representantes de estas bandas, consiguiéndoles espacios para tocar, entrevistas en televisión y radio, y contratos discográficos. También fueron las mentes pensantes detrás de performances visuales rupturistas que realizaban estos músicos con el propósito de “hacer ruido”, y que así sus propuestas musicales cuenten con mayor difusión en los medios de comunicación masiva británicos. Muniesa, Mariano (2007). **Punk rock. 30 años de subversión**. Madrid: T & B Editores, pp. 1-100.

la transmisión de conocimientos. Esto respalda la idea de que, sobre todo en el inicio del rap chileno, estas colaboraciones entre músicos eran relevantes para llevar a cabo la práctica musical. En efecto, si en sus primeros momentos Los Marginales se vieron favorecidos por su relación con Electrodomésticos, Panteras Negras recibió apoyo por parte de De Kiruza:

Había como una, onda bacán, como que apadrinaron a los cabros nuevos que estaban haciendo rap. Porque éramos los primeros entonces fue como eso, yo pienso porque ponte tú Pedro Foncea apadrinó a los Panteras, y a nosotros nos apadrinó Electrodomésticos, pero fue así como en el mismo tiempo⁷¹.

Al respecto, Lalo Meneses describe su relación con Foncea:

Pedro también me transmitía hartas cosas que tenían que ver con los acordes, cómo crear beats, por ejemplo. La explicación de que el bombo, siempre será parte del uno. El bombo primero, el bombo está en negra, el bombo está en corchea (imita un ritmo en corcheas). ‘Ah, eso es corcheas’. ‘Sí’. Y ahí fui aprendiendo. [También] Pedro me enseñó el lenguaje tecnológico de las máquinas⁷².

Así las cosas, ya sea en la creación de *beats*, grabación de canciones, el obsequio de equipamientos o la enseñanza de ciertos saberes, este tipo de apadrinamientos fue relevante en una situación de escasos de materiales y conocimientos musicales. Esto permite entender las redes de cooperación mediadas por objetos donde se dan interacciones entre músicos emergentes y de mayor trayectoria, a la par que entre músicos de diferentes géneros musicales.

6. Reflexiones Finales

Gastón Gabarró, *beatmaker* del grupo Makiza y conocido en el ambiente como Cenzi, menciona en su libro autobiográfico como al llegar desde el exilio (de sus padres) en Canadá a principios de los años noventa, no se sintió demasiado atraído por el rap chileno en términos de la calidad artística y profesionalismo. En ese mismo relato, se cuestiona así mismo que estaba comparando “manzanas con peras”:

Después de varios años empecé a entender el bloqueo cultural que la dictadura había creado. La influencia musical para los raperos chilenos era mínima, ya que conseguir un disco de música negra en esa época era casi un milagro. El contrabando de cassettes era escaso durante los ‘80. La cantidad de estudios musicales eran contados con los dedos de una mano y ninguno tenía un ingeniero especializado en rap. Las máquinas disponibles para crear beats eran aún más limitados. Los pioneros del rap chileno tenían todo en su contra⁷³.

La reflexión de Gabarró destaca diferencias entre el rap en Estados Unidos y Chile en cuanto a referencias musicales, métodos de distribución, conocimiento, recursos y una historia más extensa. A pesar de que ambos países enfrentaron situaciones complejas al surgir el rap —como crisis económicas, segregación y represión— es evidente que la limitada

⁷¹ Comunicación personal con Jaime Miranda, 4 de agosto 2021.

⁷² Comunicación personal con Eduardo Meneses, 17 de agosto de 2022.

⁷³ Gabarró, Gastón (2019). **Un hijo de la rosa de los vientos**. Santiago: Autoedición, p. 20.

disponibilidad de recursos materiales y conocimientos sobre el hip-hop en Chile afectó la actividad artística en sus inicios. No obstante, al igual que en Estados Unidos, la precariedad se superó con creatividad y conexiones. En Santiago de Chile la interacción entre individuos en diferentes barrios, la expansión de lugares de encuentro, la influencia de personas que habían vivido en el extranjero, músicos profesionales y coleccionistas, jugaron un papel fundamental en el desarrollo del rap.

Más que simplemente “tecnologías” o “personas creativas”, en este artículo describimos redes sociotécnicas donde se forjaron alianzas y se establecieron métodos específicos para producir y distribuir música. Estas configuraciones resaltan un aspecto singular de la precariedad, así como las estrategias para afrontarla. Aunque los “pioneros del rap chileno tuvieron numerosos obstáculos en su camino”, como menciona Gabarró, lograron encontrar formas de hacer música a su manera.

Como hemos mostrado en este artículo y han señalado los diversos autores citados, hacer música expandiendo los horizontes de las tecnologías, jugando con sus posibilidades, utilizándolas de formas “inadecuadas”, ha sido clave para el rap. Pero, esto no es exclusivo de esta música. Lisa Di Cione, al hablar del rock argentino de las décadas de 1970 y 1980, destaca una marcada diferencia en la forma de “hacer” y “sentir” al grabar discos en Argentina en comparación con lo que ocurría en las casas matrices de sellos discográficos en el primer mundo. En un contexto local caracterizado por la escasez de tecnología, dificultades para acceder a materiales y limitaciones en los recursos de grabación, Argentina se percibía como la periferia en relación con el centro. Sin embargo, realizar prácticas musicales desde este contexto no puede reducirse únicamente a la carencia. Di Cione identifica la construcción de una estética propia, a la que la autora se refiere como una “estética de la precariedad”⁷⁴, que posee una calidad sonora apreciada y reivindicada por los mismos artistas⁷⁵.

Ahora bien, si en el incipiente rap de Santiago de Chile vimos cuestiones como los usos a contrapelo del casete o los apadrinamientos de músicos profesionales a raperos emergentes, queda la tarea de continuar en esta historia. Al respecto, será importante analizar las repercusiones que tuvo la gradual incorporación de computadores personales, las alianzas que se forjaron con sellos multinacionales y las estrategias de autogestión que se desarrollaron simultáneamente a partir de mediados de la década de 1990.

Para finalizar, podemos decir desde un sentido analítico, que observar estas operaciones haciendo énfasis en las tecnologías, permite comprender las artes de hacer —en el sentido de Michel De Certeau⁷⁶— en el marco de redes sociotécnicas donde la agencia está distribuida⁷⁷. Tal es nuestra agenda para reconstruir las configuraciones que caracterizan la singularidad del rap chileno y que continuaremos en próximos trabajos.

⁷⁴ Gerard Vilar indica que la “precariedad” a nivel de producción artística es un elemento integral de las expresiones de arte visual contemporáneo. Por eso exhorta a pensar la precariedad menos como agente erógeno que parte fundamental de los discursos que construyen los artistas. Vilar, Gerard. (2014). “El arte contemporáneo y la precariedad”. **Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad**. Sonia Arribas y Antonio Gómez (editores). Barcelona: Artefakte, pp. 75-95.

⁷⁵ Di Cione, Lisa (2023). “Ser rockero en Argentina: el centro, la periferia y la idea de brecha tecnológica en la era de la grabación analógica”. En Actas del XV Congreso de IASPM-AL: Fronteras, rutas y horizontes en las músicas populares en América Latina. Valparaíso, Chile, pp. 206-220.

⁷⁶ De Certeau, Michel (2000). **La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer**. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, pp. 1-229.

⁷⁷ Maisonneuve destaca como el estudio de las tecnologías puede complementar productivamente el enfoque de De Certeau. Maisonneuve (2012). “Techno-logies musicales”..., pp. 77-92.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun (1991). **La Vida Social De Las Cosas**. Ciudad de México: Grijalbo.
- Arma calibrada** (Demo). 1993. Tiro de Gracia. Santiago: Autogestión.
- Baker, Geoffrey (2005). “¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba”, *Ethnomusicology*, 48(3), pp. 368–402.
- Barthe, Yannick, Damien De Blic, Éric Lagneau, Cyril Lemieux, Dominique Linhardt, y Cédric Moreau de Bellaing (2017). “Sociología pragmática: manual de uso”, *Papeles de Trabajo*, 11(19), pp. 261–302.
- Biaggini, Martín (2020). **Rap de acá. La historia del rap en Argentina**. Buenos Aires: Leviatán.
- Bohlman, Andrea (2017). “Making tapes in Poland: the compact cassette at home”, *Twentieth Century Music*, 14(1), pp. 119–134.
- Carinos Vasquez, Emmanuelle, y Maxence Déon (2022). “Chapitre I. Innovations esthétiques des musiques hip-hop”. **40 ans de musiques hip-hop en France**, Karim Hammou y Marie Sonnette-Manouguian (editores). Paris: Ministère de la Culture-DEPS.
- Chang, Jeff (2014). **Generación hip-hop. De la guerra de pandillas y el graffiti al gangsta rap**. Buenos Aires: Caja Negra.
- De Certeau, Michel (2000). **La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer**. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Di Cione, Lisa (2022). “Musicología de la producción fonográfica”, *Revista Argentina de Musicología*, 23(2), pp. 3-12.
- _____ (2023). “Ser rockero en Argentina: el centro, la periferia y la idea de brecha tecnológica en la era de la grabación analógica”. En Actas del XV Congreso de IASPM-AL: Fronteras, rutas y horizontes en las músicas populares en América Latina. Valparaíso, Chile. pp. 206-220.
- Dennis, Christopher (2014). “Introduction: Locating Hip-Hop’s Place within Latin American Cultural Studies”, *Alter/nativas*, 2, pp. 1–20.
- DeNora, Tia (2004). **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas (2012). **The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field**. Farnham. Surrey: Ashgate.
- Gabarró, Gastón (2019). **Un hijo de la rosa de los vientos**. Santiago: Autoedición.
- Hammou, Karim (2012). **Une Histoire de Rap en France**. Paris: La Découverte.
- Hennion, Antoine (2002). **La pasión musical**. Barcelona: Paidós.
- Hommo sapiens** (Demo). 1992. Tiro Gracia. Santiago: Autogestión
- Jones, Kyle (2015). “Aspectos del hip hop en el Perú”. **Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo**, Raúl Romero (editor). Lima: Instituto de Etnomusicología, pp. 302-334.
- Jouvenet, Morgan (2007). “La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques”, *Sociologie du Travail*, 49, 2, pp. 145–61.
- Katz, Marc (2012). **Groove Music: The art and culture of hip-hop DJ**. New York: Oxford University Press.

- Matías, Sebastián. y Nelson Rodríguez (2024). Las redes sociotécnicas de los primeros años del rap en Santiago de Chile (1984-1996): Entre la “tecnodependencia” y la creatividad a contrapelo. *Revista Neuma*, 17(1), pp. 52-72
- Latour, Bruno (2008). **Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red**. Buenos Aires: Manantial.
- Macedo, Marcio (2016). “Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”. **Pluralidade Urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais**, Lúcio Kowarick y Heitor Frúgoli Jr. (editores). São Paulo: Editora 34.
- Maisonneuve, Sophie (2012). “Techno-logies musicales”, *Communications*, 91, pp. 77–92.
- Marginal** 1992. Los Marginales. Santiago: Prodisc.
- Meneses, Lalo (2014). **Reyes de la Jungla. Historia visual de Panteras Negras**. Santiago: Ocho libros.
- Muniesa, Mariano (2007). **Punk rock. 30 años de subversión**. Madrid: T & B Editores.
- Negus, Keith (2005). Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales. Barcelona: Paídos
- Olguín, Freddy (2018). **100 Rimas de Rap Chileno**. Santiago: NNCVST libros.
- Olvera Gudiño, José Juan (2018). **Economías del rap en el noreste de México. Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular**. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Parra, Marcela (2010). “Claudio Flores, una leyenda del hip-hop en Chile”, *Imperio Hip-Hop*. <https://imperioh2.cl/sala-de-prensa/entrevistas/2081-claudio-flores-una-leyenda-del-hip-hop-en-chile/>.
- Poch, Pedro (2011). **Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)**. Santiago: Quinto Elemento.
- Prior, Nick (2012). “Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices”, *Réseaux*, 2(172), pp. 66–90.
- Sánchez, Maximiliano (2014). **Thrash metal: del sonido al contenido**. Santiago: Ril Editores.
- Schloss, Joseph L. (2004). **Making Beats. The art of sampled-based hip-hop**. Middletown: Wesleyan University Press.
- Semán, Pablo (2015). “Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia”, *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, pp. 119–46
- Ser Humano** 1997. Tiro de Gracia. Santiago: EMI Music.
- Simondon, Gilbert (2007). **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Smith, Sophy (2013). **Hip-Hop turntablism, creativity amd collaboration**. Burlington: Ashgate Publishing Limited.
- Vida salvaje** 1998. Makiza. Santiago: Autogestión.
- Vilar, Gerard (2014). “El arte contemporáneo y la precariedad”. **Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad**. Sonia Arribas y Antonio Gómez (editores). Barcelona: Artefakte, pp. 75-95.
- Wade, Jeremy (2015). **Selling Digital Music. Formatting Culture**. Berkeley: University of California Press.
- Williams, Melvin L (2017). “White Chicks with a Gangsta’ Pitch: Gendered Whiteness in United States Rap Culture (1990-2017)”, *Journal of Hip Hop Studies*, 4(1), pp. 50-93.

Matías, Sebastián. y Nelson Rodríguez (2024). Las redes sociotécnicas de los primeros años del rap en Santiago de Chile (1984-1996): Entre la “tecodependencia” y la creatividad a contrapelo. *Revista Neuma*, 17(1), pp. 52-72

Zagorski-Thomas, Simon (2007). “The Musicology of Record Production”, *Twentieth-century music*, 4(2), pp. 189-207.



Esta obra está bajo una licencia internacional.
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0