

Memoria y *hip hop*, Una metáfora de origen*

[Artículos]

José Luis Pérez Romero**

Recibido: 08 de abril de 2021

Aprobado: 20 de junio de 2021

Citar como:

Pérez, J. (2021). Memoria y Hip hop, una metáfora de origen. *Análisis*, 53(99).

<https://doi.org/10.15332/21459169.6510>



Resumen

El presente artículo desarrolla una reflexión sobre el *hip hop* colombiano, latinoamericano e iberoamericano, tomando como referente inicial de análisis la propuesta de Historia Cultural de Peter Burke, en el marco del proceso de formación del investigador en el Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital en la Línea de Memoria, Experiencia y Creencia. Aquí se propone un recorrido por los acontecimientos iniciales en el surgimiento del *hip hop* y su posterior viaje de Estados Unidos a otras latitudes; desde allí, plantea unas metáforas de origen que parten de conceptos como el viaje, los viajeros, la violencia, el pandillismo, la industria musical, entre otros. Al final, plantea algunas posibilidades de análisis que aportan a la discusión académica del

* El presente artículo de reflexión hace parte del proceso formativo del autor en la Línea de Investigación Memoria, Experiencia y Creencia del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

** Estudiante de primer año del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de la Secretaría de Educación de Bogotá y de la Corporación Universitaria Minuto de Dios (Uniminuto). Correo electrónico: cerberonativo@gmail.com, jose.perez.r@uniminuto.edu; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5819-2397>

hip hop, en cuanto a la importancia de la memoria en los estudios sobre música.

Palabras clave: *hip hop*, Memoria, Historia Cultural, Metáfora, Rap.

Memory and *Hip-Hop*, a Metaphor of Origin

Abstract

This article develops a reflection about Colombian, Latin American, and Ibero-American *hip-hop*, taking Peter Burke's proposal of Cultural History as initial referent of analysis, in the framework of the researcher's training in the Doctorate in Social Studies of the Universidad Distrital Francisco José de Caldas in the Memory, Experience, and Belief Line. A journey is proposed through the founding events of the appearance of *hip-hop* and its subsequent journey from the United States to other latitudes. From there, it proposes some metaphors of origin based on concepts such as trips, travelers, violence, gangsterism, music industry, among others. At the end, it raises some possibilities of analysis that contribute to the academic discussion about *hip-hop*, regarding the importance of memory in music studies.

Keywords: *hip-hop*, Memory, Cultural History, Metaphor, Rap.

Memória e hip hop, uma metáfora da origem

Resumo

Este artigo desenvolve uma reflexão sobre o hip hop colombiano, latino-americano e ibero-americano, tomando como referência inicial de análise a proposta de História Cultural de Peter Burke, no âmbito do processo de formação do pesquisador no Doutorado em Estudos Sociais da Universidade Distrital, na Linha de Memória, Experiência e Crença. Propomos uma viagem pelos eventos iniciais do surgimento do hip hop e sua subsequente viagem dos Estados Unidos para outras latitudes. A partir disso, algumas metáforas de origem que partem de conceitos como

viagens, viajantes, violência, pertença a gangues, indústria da música, entre outros são propostas. Ao final, identificamos algumas possibilidades de análise que contribuem para a discussão acadêmica do hip hop, a respeito da importância da memória nos estudos musicais.

Palavras-chave: hip hop, memória, história cultural, metáfora, rap.

Entre la violencia y las cenizas

El 11 de agosto de 1973 en el 1520 Sedgwick Avenue en el West Bronx, Nueva York, la joven Cindy Campbell debe reunir el dinero para el “estrene” de inicio de la vida escolar. Se gana una especie de sueldo que le da el Estado y con eso no le alcanza para lo que desea comprar. Entonces, toma la decisión de organizar una fiesta de las que se conocen como *house parties*¹ en el salón del edificio de apartamentos en el que vive. Su hermano Clive, conocido ya para entonces como “Kool Herc”, oficiará como *DJ*. Él ha venido construyendo una reputación tocando música en diferentes *Sound Systems*² de Nueva York. Organizan lo que requieren y hacen unos volantes en los que consignan la dirección, el valor de la entrada y otros datos más. Esa fiesta se conoce para la historia como el acto fundacional; una especie de mito de origen que da cuenta del nacimiento del *hip hop*, el comienzo.

Se vivía una época de profunda exclusión. Se podría plantear un posible paralelismo en lo que plantea Burke (2000) en su análisis del carnaval, al proponer que hay un discurso de civilización frente a la barbarie. Solo algunos podían entrar a los clubes y los que no, buscaban celebrar en esas fiestas de barrio como la de los hermanos Campbell. Mientras unos vivían en esa especie de “carnaval cerrado” los demás celebraban y prolongaban

¹ Tradición inaugurada en Harlem, NY, en la década de 1920. Fiestas particulares en casas o salones con el fin de recoger algo de dinero.

² Sistema de sonido o sistema sonoro. Incluye no solo la parte técnica de los equipos, sino también el equipo humano que lo organiza y habilita. En Colombia son conocidos como los “Pico” sobre todo en la costa norte con la promoción de la Champeta.

una escena que bebía directamente de tradiciones musicales provenientes de diferentes países entre ellos Jamaica, o de mezclar en sus festejos ritmos como el Funk o la música Disco, géneros que estaban de moda tanto en los clubes y discotecas que se reservaban el derecho de admisión, como en las calles en las que se vivía la efervescencia del baile y la música. En esas mismas calles se venía experimentando una serie de situaciones que alimentaban la hostilidad, la violencia y la exclusión. Benjy “Yellow” Meléndez, miembro fundador de los “Ghetto Brothers” —la pandilla más influyente de esa generación de jóvenes— recuerda cómo en el Bronx, a mediados de los sesenta, convivían en el mismo lugar descendientes de irlandeses, italianos y judíos, mientras a esas mismas calles llegaban latinos y afroamericanos, todos en busca del sueño americano. Por otro lado, de la mano de los proyectos de renovación urbana liderados por Robert Moses, el Bronx vivía un proceso en el que el progreso se medía en cemento, calles y autopistas. Moses, reconocido en la ciudad por hacer cuanto le parecía bien en sus proyectos urbanísticos, venía trabajando en la máxima expresión de su eficiencia y eficacia como urbanista moderno: La Cross-Bronx Expressway; un proyecto que “En términos de ingeniería era la autopista más complicada que se hubiera construido hasta el momento” (Chang, 2005, p. 22) y que en su trayecto pasaba por encima de los habitantes del barrio. Más o menos unas sesenta mil personas *se encontraban en la mira de la autopista*; para Moses la afirmación lo dice todo: “Hay más gente en medio, nada más” (Chang, 2005, p. 23). En suma, el proyecto implicó la demolición de gran parte del Bronx y el desplazamiento interno de quienes allí habitaban, irlandeses, judíos e italianos, en su mayoría, tenían la facilidad de irse a otro lugar de la ciudad en busca de mejores condiciones. Los migrantes latinos y afro no tendrían la misma suerte y verían cómo a su alrededor se erigían enormes moles de escombros mientras un día tras otro la desolación crecía. La alternativa a

esta desolación fueron los reconocidos “Projects”, una serie de edificios gigantescos, suerte de viviendas de interés social con alguno que otro parque en medio, que a futuro serían lugares de mucha inseguridad (Chang, 2005, p. 23).

Entonces, para inicios de los años setenta la violencia tenía tantas caras como la fiesta en las calles de los cinco barrios de Nueva York. Por un lado, la violencia de los jóvenes pandilleros blancos que recibieron en su momento a los latinos y afroamericanos generó la creación de las primeras pandillas con miembros de los grupos excluidos; primero, como respuesta a los ataques recibidos, luego, en respuesta a las mismas dinámicas de delincuencia, poder y diversión. Por otro lado, estaba la violencia que nacía de los proyectos urbanísticos que pasaban por encima de las personas y generaban marginalidad, pobreza y exclusión. Para cerrar, se encontraba la violencia del estado, que no fue indiferente al proyecto de la gran autopista y, en cambio, se sumó al hecho de dejar a la suerte estos territorios y a sus habitantes; para finales de los setenta se referencia en South Bronx una tasa de desempleo de entre 60-80 % y, en palabras de Amalia Batanzos, citada por Chang (2005): “En el South Bronx, la tasa de desempleo entre los jóvenes puertorriqueños es del 80 %. Ellos son conscientes de que así no existe salida posible, y cuando no hay salida, no importa si uno es violento” (p. 25); con lo anterior, en medio de los escombros, se volvió tendencia la destrucción de viejas edificaciones que aún se mantenían en pie por parte de sus propietarios para cobrar el seguro, la forma más efectiva eran los incendios provocados. A veces eran provocados por los mismos dueños, a veces por alguien más; los incendios llegaron a un punto increíble. Se dice que un día de 1975 se pudieron registrar cuarenta en un periodo de tres horas (Chang, 2005, p. 27). Con toda esta violencia el espíritu de una época se enterraba junto con las ilusiones de toda una generación.

El documental *Rubble Kings* (2015) retrata de forma detallada la época; en palabras de uno de sus protagonistas, la transición de los “problemáticos sesentas a los violentos setentas” (Nicholson, 2015). La generación que vio la efervescencia del movimiento de los derechos civiles, con personajes como Malcolm X, Martin Luther King o el mismo Kennedy en los sesenta, veía como la violencia se tomaba las calles en los proyectos de vivienda subsidiada del gobierno y por el simple hecho de ser latino o afroamericano las oportunidades se reducían de forma sustancial.

Así las cosas, para 1971 el ambiente entre pandillas estaba más tenso que nunca y la violencia como forma de marcar territorio era el pan de cada día en el Bronx. Los ya mencionados “Ghetto Brothers” se esforzaban por hacer de las pandillas algo más que grupos de gente violenta contra otros grupos de gente violenta, sin obtener resultados contundentes por sus esfuerzos. En esa dinámica, la misma violencia se encargó de detonar el proceso de pacificación: el 2 de diciembre, miembros de tres pandillas diferentes asesinarían a Cornell Benjamin “Black Benjy”, uno de los líderes de los “Ghetto Brothers” que más insistían en hacer la paz entre pandillas. Lo que todo el mundo calculaba como el baño de sangre más siniestro de toda la historia de las pandillas de la ciudad de Nueva York, fue el comienzo de un proceso de diálogos de paz entre todos. Así, el 8 de diciembre de 1971 –seis días después de la recordada muerte de Black Benjy– miembros de las pandillas más notables de la ciudad se reunieron en el Bronx Boys Club, una especie de salón comunal que servía como centro deportivo, y discutieron lo que los llevaría a firmar un acuerdo de paz. En las palabras de Marvin “Hollywood” Harper –veterano de Vietnam y miembro de los Savage Skulls– podemos dimensionar la importancia del resultado de la reunión:

Los blancos no vienen aquí a vivir en las casas destruidas, hermano. Los blancos no vienen aquí, hermanos, ni tienen que soportar toda, toda esta

mierda, como morir de frío por no tener calefacción en invierno.
¿Entienden? Nosotros sí, así que estamos obligados en convertirlos en un lugar mejor para vivir... Si no logramos un acuerdo de paz ahora, los blancos van a venir y nos van a pasar por encima. (Chang, 2005, p. 86)

Al final de la reunión se sintió un estruendoso grito de paz, los medios de comunicación sorprendidos por el resultado y algo en el ambiente que decía que algo más iba a pasar. La respuesta estatal no pudo ser la más indicada: un contraataque de violencia policial que incluyó la persecución de muchos de los pandilleros que firmaron el acuerdo. En suma, algunos de los “Ghetto Brothers” que siempre estuvieron cerca de la música — siempre tuvieron una banda de *Funk Latino*— tuvieron la certeza de poder retomar su proyecto musical. De ser la pandilla más influyente pasaron a ser un grupo de músicos que experimentaba con diferentes sonidos de la época. La esquina que antes era su límite invisible ahora era el punto de encuentro de los viernes y sábados en la noche para todo el gremio expandillero. Ahí, en esa efervescencia musical que celebraba la paz entre antiguos enemigos, se empezaba a gestar lo que hoy conocemos como *hip hop*. De vuelta al 11 de agosto de 1973 se entiende que las fiestas barriales se daban en gran parte por el hecho de que la mayoría de sus promotores y asistentes —muchos de ellos expandilleros— no eran aceptados en los grandes clubes y discotecas, y personajes como el joven “Kool Herc” solo era uno de pocos que se habían alcanzado a escapar de este fenómeno y que veían en la fiesta una alternativa a la hostilidad en la que se crecía si vivías en el Bronx y eras negro o latino. Una celebración en medio de la hostilidad. Para el caso Chang (2005) menciona como la madre de “Kool Herc” vivía preocupada porque su hijo no tomara el camino de las drogas, pues era lo que tenía más cerca en cada una de las calles del Nueva York de la época; también se debe mencionar el protagonismo de Keith Donovan, mejor conocido como “Afrika Bambaataa”, joven expandillero que a sus

catorce años estuvo en la noche de la firma del acuerdo y emergió después como el líder de los Black Spades en tiempos de paz. Este personaje sería, al lado de Herc, uno de los encargados de dar vida en medio del ambiente fiestero al *hip hop*. La creatividad de la mano de una mirada mucho más compleja e interesante de la vida es lo que puso en el mapa a estos muchachos en tiempos en los que no todo parecía estar bien. La conexión entre el proceso de pacificación de las pandillas y la emergencia de una escena musical independiente de fiestas barriales, son la respuesta a las profundas exclusiones llevadas a cabo por el Estado, su violencia estructural y el afán urbanista del modelo neoliberal. La pregunta es ¿cómo rastrear el comienzo en Latinoamérica?, ¿Cómo rastrearlo en Colombia?

“Somos expresión, no subversión”

Unas cuantas palabras, unos lugares, frases inconexas, relaciones entre personas que se juntan, que sienten y piensan. El rap como género musical y el *hip hop* como movimiento de carácter social y político, tienen eso, palabras, lugares, frases, personas. El título de esta parte del documento lo da una frase consignada por Perea (2008) en el libro *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*, un testimonio de un rapero/MC del grupo “Peligro Social”, una de las bandas de rap de principios de los años noventa que emergía en la escena del movimiento en la ciudad de Bogotá. En clave de construcción de identidad, Perea acude al rap y a una referencia que puede ubicarlo en términos de hablar de su origen. El camino que he venido allanando me lleva al cuestionamiento sobre la memoria del rap/*hip hop* y el lugar que ocupa en los diferentes lugares de enunciación. Así, se plantea un ejercicio preliminar y tiene que ver con cómo se ha registrado la memoria del rap/*hip hop* en Latinoamérica y Colombia. Este acercamiento tiene que ver con elementos evidenciados en

textos de carácter académico e investigativo de propuestas como la de Perea y otros investigadores, que han dado a conocer su perspectiva del asunto desde diferentes ejercicios interpretativos.

El texto original de 1998 titulado *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* del Departamento de Investigaciones de la Universidad Central, lanza una serie de afirmaciones que no se sustentan en elaboradas teorías, tampoco citas textuales de académicos de moda. Su argumento se encuentra en una encuesta aplicada a 422 jóvenes habitantes del suroriente bogotano entre los catorce y los veinticinco años, integrantes de movimientos comunitarios, pandilleros, raperos y “sanos” o jóvenes que no están vinculados a ningún tipo de movimiento. En la compilación hecha en 2008 por Carlos Mario Perea Restrepo se logran registrar varios ejercicios de su autoría, entre los que se encuentra el texto antes mencionado.

En otro apartado, las palabras de un rapero son tomadas como evidencia de origen, “El rap nació de las plantaciones de África, básicamente de los negros”; la interpretación, en voz del que analiza, da cuenta de un rastreo sobre el origen, sobre la memoria: “dirá un rapero al comienzo de la exposición sobre el origen de su arte” (Perea, 1998, p. 109). Luego, la afirmación que sigue dará cuenta de una cierta superficialidad en la observación que se hace sobre el porqué del rap en su momento:

El nexo entre la práctica musical de los grupos del suroriente, por un lado, y África, los negros y el Bronx por el otro, se ve reeditado a diario en la obsesión con que los jóvenes de la zona miran vídeos de rap norteamericano en el intento de rastrear vestimentas e innovaciones musicales. «Se ven los videos para coger las pintas y la música de los gringos porque esos manes son unos maestros para nosotros», dirá otro. (Perea, 1998, p. 109)

En este caso, una posible alusión al origen del rap en Bogotá sería con una relación desde lo marginal, por un lado, lo identitario-colectivo por otro, y el elemento del consumo cultural. Sumado a esto, la difuminación de las fronteras en un ejercicio de apropiación cultural que no da cuenta de identidades nacionales.

Posteriormente, afirma Perea (1998) que “El rap, un arte nacido en los Estados Unidos, se sigue y se imita en el suroriente bogotano [...]” (p.110), pero ¿es realmente una imitación? ¿una copia exacta de lo que aconteció en los orígenes del rap en Estados Unidos? Sin perder de vista el objetivo del texto referenciado, se debe examinar con exactitud si es que realmente hay una imitación. Claro, el análisis por parte del investigador pone en función de la identidad los diferentes testimonios recogidos para afirmar que en el rap “Sus letras se unen en un solo coro con el dolor de los oprimidos y sojuzgados de todo el planeta, transformando su lucha en una queja universal” (Perea, 1998, p. 113). Una especie de lucha planetaria por la igualdad, por llevar voces de inconformidad, así se percibe en este documento las bases del rap en un país como Colombia.

En el caso de Latinoamérica hay que tener presente una serie de circunstancias bastante particulares. Inicialmente, todo se va dando con la aparición en el mercado discográfico de la canción *Rappers delight* de Sugar Hill Gang en septiembre de 1979. La puerta de entrada de esa incipiente música (en ese momento no se sabía aún como llamar a ese género) fue el éxito de un trio de jóvenes de Nueva York que, curiosamente, no eran protagonistas del movimiento *hip hop* en sus inicios en las calles de la llamada capital del mundo. Su propuesta, con la mentoría de Silvy Robinson –mujer empresaria independiente de la música venida a menos– se consolidó robando una serie de rimas de los *MC's* más reconocidos en las calles de Nueva York y poniendo como base musical la canción *Good times* de Chic (1979). Al final, una escena musical

que propugnaba por la creación, por el hecho de ser originales y genuinos en sus rimas, terminó teniendo como éxito comercial una canción que era todo lo opuesto a eso.

Después de ese éxito, una especie de bola de nieve se regó en Estados Unidos inicialmente, después en Europa y, posteriormente, en el resto del mundo. Ya para 1980, diferentes personajes del entretenimiento en el país del norte hicieron sus propias versiones de la canción a manera de parodias, quitándole el impacto que tenía en las comunidades de las que provenía y dando un mensaje errado sobre el hecho de que cualquiera podía hacer ese tipo de música. En el caso de Latinoamérica, la llegada de este éxito a países como Chile, México, República Dominicana, Venezuela o Colombia sería unos meses después y con un poco menos de trascendencia, pero con las mismas intenciones desde las disqueras del momento de generar un fenómeno masivo de consumo.

Se registran para este caso las versiones en México de “MC Aplausos” mejor conocido como Memo Ríos, mediante de televisión que por encargo de Raúl Velasco hizo su propia versión de la canción titulándola “El Cotorreo” y publicándola en 1980. En Venezuela, y para el mismo año, otro cómico de televisión, Perucho Conde, haría “La Cotorra Criolla” versión que tenía algo de contenido de protesta social con un estilo cómico de impacto comercial. En Colombia serían tres reconocidos *Disc Jockeys* de la naciente radio juvenil (Oscar “Tito” López, Donald “Donie” Miranda y Henry Balaban) quienes, por encargo de Sonolux, grabarían el 25 y 26 de marzo de 1980 una versión titulada “Rappers at night”, esto debido a que a pesar de que la canción era un éxito comercial el disco en físico no se conseguía fácilmente en el país; así mismo, en 1981 el famoso “Cuarteto Imperial” grabaría una adaptación de “La Cotorra Criolla” de Perucho Conde. Todas las grabaciones mencionadas se enmarcaban en el intento por generar una moda como sucedió con la canción de Sugar Hill Gang,

con un éxito apenas notable y sin mucha trascendencia en lo que hoy puede comprenderse como *hip hop*.

Posterior a ello, se viene toda una movida de películas hechas en Hollywood con el fin de aprovechar la moda marcada del naciente *hip hop*. La que abriría el camino sería *Wild Style* (1983), sin mucho éxito comercial, y a ella le seguirían *Breakin* y *Beat Street* (ambas de 1984 con unos meses de diferencia) que serían las que protagonizarían el auge cinematográfico que llegaría con creces a otras latitudes. Es en ese año que se registran los primeros acercamientos de la llamada primera generación con respecto a lo que serían los inicios del *Break Dance* en Latinoamérica. Por ejemplo, Moraga y Solorzano (2005) referencian entre 1984 y 1989 los inicios del *hip hop* en Chile con la entrada del *Break Dance*:

En 1984, llegan a Chile las películas *Beat Street* —que da a conocer la cultura de resistencia de los barrios en Nueva York de los jóvenes de los ochenta— y la trilogía «Brakin»³ (brakedance), dando el chispazo inicial para que estos bailes se apoderaran de las calles de Santiago. (p. 82)

De la misma forma, Poch (2009) referencia la entrada de las películas y el *Break Dance*:

En 1984, y a través de Televisión Nacional se proyectan las películas *Beat Street* y *Breakdance*, que invaden inmediatamente el corazón y la mente de muchos jóvenes, por primera vez se ve qué es el *breakdancing*, o lo que es un *DJ*, o cómo se pinta un *graffiti* [...]. (p. 10)

En el caso colombiano, el trabajo de grado para la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Santo Tomás elaborado por Margarita Rosa

³ Se aclara que en el texto original aparece "Brakin" pero es "Breakin". Así como en la frase que sigue aparece "Brake dance" y es realmente "Break Dance"

Dávila (2017), cuenta con el testimonio de “Zkirla”, líder del *hip hop* bogotano, que referencia lo siguiente:

Bueno, los orígenes del *hip hop* en Bogotá tienen que ver mucho con la llegada de dos aspectos importantes como es el cine, unas películas que llegaron a comienzos de los ochentas más o menos 83-84, que vinieron aquí a las salas de cine como películas como *Street*⁴, creo que también estuvo la película de *Flashdance*, que eran películas que incorporan mucho el break, breaking, el popping, todo ese cuento, y algunas películas si no estoy mal de video *Street*⁵ pues lo que cuentan los pioneros del *hip hop* de Bogotá, en esa época 83-84, como les digo, vinieron a promocionarlas con los bailarines de Nueva York ¿cierto?[...] (p.162)

Asimismo, el trabajo de Uribe (2017) titulado “Movimiento, calle y espectáculo. El *hip hop* de Bogotá” alude a la entrada de las películas ya mencionadas en el contexto del *hip hop* de la ciudad:

En 1984 se estrena en el país *Flashdance*, una película que presenta algunas escenas del *breakdance* estadounidense con bailarines que hacen giros en el piso sobre sus hombros (aquí se les denominó “tijeretas”, su nombre en inglés es “windmill”). Muchos jóvenes bogotanos, al decir de William Red Pollo, de Erik González, de Mao Mix y de otros pioneros del género, empezaron a ensayar esos pasos sin conocer el contexto social de origen. (p.108)

Este trabajo hace una referencia importante en lo relativo no solo al papel de las películas de *Break Dance* y su moda, sino a uno de los grupos que hizo parte de esa llamada primera generación, los “Bone Breakers”, bailarines de cierto prestigio que debido a sus facilidades económicas habían podido viajar a Estados Unidos a conocer de lleno lo que estaba

⁴ El texto original dice “Street” pero es “Beat Street”

⁵ El texto original dice “video Street” pero es “Beat Street”

pasando en aquel entonces. Se erigieron como uno de los primeros grupos organizados de *Break Dance* y lograron ganar un prestigio que los llevó a participar de distintos medios de comunicación y eventos en general. Como lo menciona uno de sus integrantes en el testimonio que da al investigador:

Erik González: en diciembre de 1984, gracias a que aparecimos en el programa de televisión “Jóvenes Es” nos contrataron para presentarnos en “El Reinado de la Sardina más Linda” en Bucaramanga, fue cuando estrenamos nuestras chaquetas de amarillo con azul, que se eran nuestro símbolo, nuestra marca [...] el siguiente año salimos en la “Revista del Jueves” de El Espectador, una de las más importantes del país en ese tiempo. También aparecemos en la televisión en “Baila de Rumba” y en el concurso de “Studio 80” [...] hicimos varios comerciales, de “La Lechera” y de “Naranja Postobón”. (Uribe, 2017, p. 109)

Sumado a ello y gracias a la fiebre del baile que se propagaba en Colombia, el país recibió la visita de “Rock Steady Crew”, el grupo más importante de *Break Dance* en Estados Unidos, en el marco de la campaña publicitaria para promocionar una de las películas en mención. Los “Bone Breakers” lograron colarse en uno de los ensayos y conforme los estadounidenses los reconocieron por sus vistosas chaquetas los invitaron a participar de un reto de baile. Aunque los colombianos perdieron, los “Rock Steady Crew” reconocieron el nivel y los invitaron a hacer parte de su gira por el país.

Sin embargo, hay que tener en cuenta lo que menciona uno de los testimonios y que Uribe (2017) hace visible en su análisis, los “Bone Breakers” solo estaban interesados en bailar, en hacer algo que estaba de moda y que no trascendía mucho en sus vidas como alguna especie de manifestación política o social que era, en últimas, lo que se podía percibir al mirar las películas que se han venido referenciando; para 1986 sus integrantes dejaron el baile para dedicarse a otros asuntos. Así las cosas, a

pesar de haber dado los pasos iniciales, no se percibió en ellos el interés de continuar; no obstante, la moda dejó unas secuelas en otros jóvenes que serían los continuadores del *hip hop*. La afirmación antes mencionada da cuenta de ello: “otros pioneros del género empezaron a ensayar esos pasos sin conocer el contexto social de origen” (Uribe, 2017, p.108).

Y es que a este lado del mundo no se puede hablar de una copia exacta de algo que llegó de afuera. En primera medida y aunque se tenga en común el escenario de la calle como sinónimo de hostilidad, las luchas iniciales del *hip hop* en Estados Unidos están fuertemente vinculadas a aspectos raciales. En el caso colombiano, por ejemplo, no hay una relación con aspectos de este tipo. Los primeros en traer algo relacionado con *hip hop* a Colombia no pertenecían a una minoría excluida. Se trataba de jóvenes con facilidades económicas para viajar, vivir la moda en su país de origen y regresar con ella para intentar imponerla. Uribe (2017) da cuenta de cómo estos personajes tomaron parte de esos primeros intentos en el hecho de empezar a practicar sin conocer el contexto de origen y, posteriormente, replicar lo practicado al intentar enseñarle a sus amigos.

Entonces, se va dando una distancia más que segura y progresiva entre los jóvenes de esas primeras generaciones en las diferentes latitudes y los que continuarían en el movimiento. Así lo plantea Uribe (2017): “A diferencia de los “Bone Breakers”, estos jóvenes no practican en escuelas de baile, ni comparten escenario con grupos estadounidenses, ni tienen ropa de marca, ni traen música, videos y accesorios para distinguirse en las fiestas” (p. 118). Esos jóvenes a los que se refiere son los que se encuentran ya no con una moda, sino con una realidad que es referenciada por Castro Caycedo (2000) en la entrevista que hace a Javy de “Gotas de rap” en el libro *Colombia X*: “Bueno. Superamos la droga y volvimos a bailar como locos. Todo el mundo decía: ¿Estos bailando breic? Están dementes porque eso paso de moda” (p. 230).

De acuerdo con Burke (2000) se puede entender como una especie de imitación creativa. Una de las cuestiones tiene que ver con el hecho de que esos primeros *imitadores* no continuaron con un proyecto cultural; casi que en su totalidad abandonaron el *Break Dance* una vez pasó de moda. Los ya mencionados integrantes de “Bone Breakers”, después de ser exponentes de este baile en medios de comunicación y campañas publicitarias, dejaron de lado el proceso para dedicarse a otros asuntos, tal como lo expone Uribe (2017): “[...] el grupo de mayor proyección de la época. Se constituyó en un grupo-marca que hizo parte de la farándula de los años 1980. Se desintegra en 1986. Ninguno de sus integrantes se dedica hoy al break” (p. 108).

Acudimos entonces a un tiempo de choques culturales. Los viajeros que se pueden entender en esas primeras generaciones de bailarines en Colombia, pueden también ser los viajeros de principios de los setenta representados en personajes como “Kool Herc” quien llegó a Nueva York desde Jamaica siguiendo el camino de su madre en la búsqueda de nuevas posibilidades de subsistir. Parece entonces que una especie de metáfora viajera está en el vivir del *hip hop*. Si trascendemos un poco más esa metáfora podemos hallar en Chile otra posibilidad. Poch (2009) lo menciona con lo que llama “los retornados”:

Una de ellas, era a través de las maletas de los retornados que provenían de Europa u otros países de América, y que en su mayoría correspondían a jóvenes que se habían ido muy chicos de Chile, en los inicios de la dictadura de Pinochet, o bien que habían nacido en el exterior, pero que ahora retornaban con sus padres. Al respecto, Rainer Quitzow señala que: “mientras Pinochet comenzaba a readmitir a las familias de exiliados, los hijos de esas familias, que habían vivido la mayor parte de sus vidas en Europa como extranjeros, se traían consigo sus cintas musicales. De este modo la música comenzó a propagarse entre amigos [...]”. (p. 38)

Por otro lado, en Colombia hubo una especie de gremio que no se dedicaba precisamente al arte y que aún causan cierto resquemor cuando se habla de quienes fueron los primeros en traer el *hip hop* al país. Los años ochenta tuvieron un auge de posibilidades para muchos colombianos de salir a buscar el sueño americano, algunos de ellos fueron a hacerlo de las formas menos lícitas. Así, aparecen en la historia los “inters” o “internacos”, personas que viajaron, pero a llevar a cabo acciones delictivas para obtener ganancias económicas. Quienes regresaban, al igual que los otros viajeros, traían toda la última moda musical y estética de las tierras del tío Sam, y lo que más se movía en aquel entonces era el *hip hop*. En el trabajo de Dávila (2017), con el testimonio de “Zkirla”, se establece el hecho:

[...] después también mucho, la llegada de los lo que nosotros llamamos los internacos. Los internacos son aquellas personas que se van a Estados Unidos ¿cierto?, pero que no se van a trabajar muy honradamente, digámoslo así. Ellos también hacían parte de ese combo que iba, viajaba, hacía sus vueltas y traía pues casetes, traía vinilos, traían, en esa época, casetes de betamax, con videos ¿cierto? (p. 163)

En esa misma línea, Espitia (2008) propone a partir de varios testimonios una hipótesis similar: “Ahora bien, la contraparte de la versión del ingreso de la cultura por medios audiovisuales se encuentra relacionada con un carácter delictivo” (p. 25). Y en ese mismo lugar de enunciación encontramos a Silva (2016), quien referencia no solo a los viajeros de la primera generación o a los “Internacos”, también a los polizones:

En la década de 1980 llegó prácticamente a toda Latinoamérica y, como señalan las hipótesis más difundidas, en Colombia fue conocido a través de discos, cassetes, películas y revistas estadounidenses traídas al país, y “a través de inmigrantes de los Estados Unidos que arribaban a los

puertos de las zonas costeras, principalmente a Buenaventura y Cartagena, contagiando a Bogotá, Cali y Medellín. (p. 66)

Aquí podemos evidenciar como puede darse una posibilidad de entender el *hip hop* desde la historia cultural. No se trata únicamente de estudiar un arte en función de sus contextos en sentido cronológico, sino que podemos referir lo que menciona Burke (2000) con respecto a “la aportación de la semiótica a la renovación de la historia cultural (la idea de que una habitación o una comida sean sistemas de signos, la conciencia de oposiciones e inversiones, etc.)” (p. 242). No se comprende el fenómeno imitativo de un baile de moda de forma restringida, para intentar comprender lo acontecido hay que revisar elementos que no pueden quedarse únicamente en lo superficial o aquello que hizo su ingreso por cuenta de las corrientes comerciales traídas por unos u otros viajeros. El sistema de signos es complejo y adquiere sentido y significado donde llega, más allá de la mera imitación de un comportamiento, un peinado o un baile.

Teniendo presente la diferencia entre la primera generación de bailarines de *Break Dance* considerados posibles precursores, mas no pioneros del movimiento *hip hop*, se debe tener claro que en este punto se va dando un paso progresivo del baile al canto, del *Break Dance* al rap. En los diferentes documentos se puede encontrar esta referencia ubicada a finales de los ochenta y principios de los noventa. Moraga y Solorzano (2007) hablan de cómo se dio una generación inicial entre 1984 y 1989 y una “segunda fase de la «nueva escuela» que tiene su época entre 1990 y 1995 y que va de la mano del boom de grupos de rap como la «Pozze Latina» y «Tiro de Gracia»” (p. 83), esto para el caso de Chile. Ya en 1988 menciona Poch (2009) que se registra la aparición del grupo De Kiruza que no era propiamente un grupo de rap, pero que con su canción “Algo está

pasando” incursionó en un acercamiento al género con un contenido contestatario poco común para la época en el país austral.

En tal sentido, no puede hablarse de una “Cultura *hip hop*” en un sentido irrestrictamente singular. Se insiste en que no hay una copia exacta de lo que se gestó en Nueva York, pues en el caso de Chile hay toda una experiencia de vida relacionada con el exilio y la dictadura de unos jóvenes que crecieron lejos de su país de origen experimentando en el seno de otra cultura una vida que en su momento comprendieron, adaptaron y cuando se da el momento del regreso, llevan consigo de vuelta. El asunto radica en ver que no hay una masificación de ese regreso y que lo que se da es un fenómeno de adaptación que da cuenta no de una “Cultura *hip hop*”, sino de unas posibles “culturas” a lo largo y ancho del planeta.

Para problematizar el asunto es pertinente traer a colación una de las obras consideradas clásicas en lo referente a estudios de juventud enfatizados específicamente en la música en Colombia: *Secretos de mutantes* (2002) elaborada por Martha Marín y Germán Muñoz para la Universidad Central. En lo relativo al *hip hop*, este libro condensa una serie de testimonios con sus respectivos análisis centrados en la creación como parte fundamental del *hip hop* como movimiento juvenil. Además, acude a varias obras como la del antropólogo Anki Tonner⁶, la de la socióloga estadounidense Tricia Rose⁷ y a diversos testimonios de miembros del *hip hop*. Su preocupación se centra en la capacidad creativa que implica hacer parte de este movimiento reconstruyendo algunos de los pasajes míticos de los elementos fundacionales del *hip hop* en el South Bronx en Estados Unidos.

⁶ *Hip hop* de 1998.

⁷ Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America (Music / Culture)

Muñoz y Marín darían pie para analizar un poco más a fondo los orígenes del *hip hop*, no solo en lo relativo a la música, ya que su análisis trae a colación el hecho de la celebración y la fiesta (aspecto esencial para entender el origen del *hip hop*), la violencia en las calles, las pandillas, la aparición de los elementos en una sucesión de eventos que son recordados ya en estos tiempos por el registro mediático, pero antes, por la voz de sus protagonistas, por los testimonios de quienes los vivieron. En *Secretos de mutantes* se hace un acercamiento más esencial a lo que es el *hip hop* y el rap (es el primero en distinguirlos desde un discurso académico), en la secuencia de cómo acontecieron los hechos dando prioridad a sus realidades. Además, reconoce que el rap desde el punto de vista musical se nutre de sonidos más allá de los sintetizadores y cajas de ritmos: “se alimenta de diversas tradiciones musicales afroamericanas, afrocaribeñas, latinoamericanas, y sus raíces pueden rastrearse hasta el continente africano” (Marín y Muñoz, 2002, p. 218).

Asimismo, se suma el hecho de reconocer lo que llama el texto unas *memorias sónicas, corporales y visuales*, que se pueden entender como un diálogo con relación a los aspectos musicales, de origen del *Break Dance* y del impacto causado con la industria cinematográfica, y a pesar de ser en la voz de los investigadores hace un rastreo originario desde los *MC's* hasta los *griots* africanos como una forma de esa “memoria sónica de la cultura, o mejor, una aglomeración, un dispositivo musical en el que vibran y conviven simultáneamente diversas temporalidades: las ancestrales y las urbanas contemporáneas”(Marín y Muñoz, 2002, p.234). Desde testimonios como el de Chuck D⁸ se afirma que el rap es creación y canal de comunicación de las comunidades negras en Estados Unidos, pero también de las barriadas de ciudades como Bogotá y que es desde allí

⁸ Líder de Public Enemy una de las bandas más legendarias del rap.

que se constituye su origen. La mirada que aporta al proceso reflexivo sobre memoria y *hip hop* responde a un momento histórico sobre los estudios de juventud; un viaje, que no solo va de Nueva York a otras latitudes, sino que se deriva en el hecho de cómo sobreviven en el tiempo como lugar de la memoria, tradiciones culturales que se reinventan y tienen sus propias versiones en cada uno de los sitios a los que llegan.

En tal sentido, se puede continuar con lo acontecido en España en donde no hay viajeros que salen del país y traen la moda; allí lo sucedido es la recepción de extranjeros que importan un estilo de vida. Sandín (2015) se refiere a la llegada del *hip hop* al país Ibérico de la siguiente forma:

La cultura del *hip hop* en España llegó durante los años 80 a manos de los americanos que se establecieron en la base militar de Torrejón de Ardoz, a las afueras de Madrid. Hoy en día es un almacén abandonado perdido en un polígono y cuesta imaginar que hace tres décadas estuviese a la vanguardia y que acudiese gente de toda España para ver a los *DJ's* que pinchaban “la mejor música negra que podía escucharse en toda Europa”. Esto ocurría en una discoteca llamada “Stones” hecha exclusivamente para los americanos y donde los españoles comenzaron a ir por curiosidad contagiándose de toda esa cultura. (p.25)

En el caso del contexto europeo contaron con un poco más de suerte y la discoteca “Stones” tuvo dentro de sus filas de artistas invitados a grandes figuras de los inicios del *hip hop* como Afrika Bambaataa o Fat Boys. En el análisis que propone Sandín (2015) plantea que el impacto de la música y el baile fue tal que sobrepasó las noches de fiesta en la discoteca y se regó por toda la ciudad. Curiosamente, aunque una buena parte del *hip hop* se considera antimilitarista y antipolicía, en esta ciudad fue gracias a los militares estadounidenses que conocieron el *hip hop*:

[...] la extravagante ropa de los raperos americanos, el modo en que se movían a la hora de bailar, etc. fue todo un acontecimiento para los

jóvenes de ese pueblo que miraban con gran curiosidad y cada vez con más interés la forma de vida de los americanos. Fue sintonizando la radio de la base militar donde aquellos jóvenes escucharon los primeros temas de rap. (p.25)

Posterior a ello, se reafirma que es el *Break Dance* el que llega por el impulso cinematográfico con las películas mencionadas anteriormente. Es en el testimonio de Borja Ilian (citado en Sandín, 2015) que se puede evidenciar cómo la moda del baile caló en los adolescentes españoles:

El papel de películas como *Beat street* (1984) fue fundamental porque los chicos europeos que teníamos por aquella época 14 años pudimos conocer lo que era esa cultura, en lo que consistía. El mensaje era claro: baila en vez de pelearte. Entonces, cala fácil. (p.26)

Tampoco es ajena, en el caso español, la moda de “Rapper’s Delight”. En el caso del país ibérico diferentes personajes de la vida pública lo usaron como forma de explotación comercial. De acuerdo con Reyes (citado en Sandín, 2015): “El hecho de que personajes como Jesús Gil o Leticia Sabater salieran rapeando, agotaba” (p. 31), y se refiere, como en otros países de Iberoamérica, a una moda mediática que desgastó esa primera entrada del *hip hop*, con unas primeras generaciones que no continuaron lo iniciado y adolescentes que buscaban una posibilidad entre los escombros de lo que quedó de esa oleada.

A pesar de tener un posible origen en común proveniente de la movida que nació en las calles de Nueva York, su materialización en los diferentes lugares se da por vías diversas y en condiciones políticas y sociales diferentes. Casi que se podría entender el trasfondo de determinadas situaciones específicas de cada país si se utiliza el *hip hop* como una especie de filtro para analizarlo. ¿A qué intereses responden las bases militares mencionadas por Sandín que dieron lugar al *hip hop* en España?

¿Qué papel cumplieron “los retornados” que trajeron consigo parte del *hip hop* en Chile en la transición de dictadura a democracia? ¿Qué razones de fondo llevaron a esa primera generación de bailarines en Colombia a apartarse de lo que ellos mismos habían suscitado? Las respuestas a estas preguntas podrían aportar al estudio del presente (Burke, 2000, p. 243) en el que el *hip hop* ya no solo es una moda definida desde un mercado musical.

El trabajo de Sandín (2015) en España hace alusión al hecho de haber pasado una “moda tan engordada de los medios que llevó tanto a desprestigiar como a desvirtuar el *hip hop*” (p. 31), a un intento inicial de dar bases a una industria discográfica con la publicación del compilado titulado *Rap in Madrid* de 1989 y el posterior *Rap del aquí* de 1990. Con esto, lo que se logra es evidenciar que se pasó de una moda masiva a un movimiento más selecto, pero con un apoyo restringido tanto en el aspecto de la circulación de sus productos musicales como en el impacto de la vida cultural.

Para el caso de Colombia no es muy diferente esta transición. Los primeros viajeros, como ya se comentó, dejaron de lado el *Break Dance* y algunos ni siquiera alcanzaron a conocer el rap. La generación posterior que se interesó en el rap lo hizo con pasos lentos sobre algo que tal vez no entendía muy bien, pero que para el principio de los años noventa ya era toda una industria musical en Estados Unidos. Javy refiere en su testimonio para el libro de Castro Caycedo (2000) esa transición:

Entonces hubo un momento en que nos cansamos de estar bailando con unas canciones con las que no nos identificamos en su lírica [...] 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. (p. 232)

El testimonio de Javy es el de uno de los miembros de los “New Rappers Breakers”, grupo que hacía parte de la segunda generación de bailarines de *Break Dance* y que daría pie a dos de las bandas más representativas del rap: Gotas de Rap y La Etnnia. Ahora bien, no son las únicas ni las primeras bandas que incursionaron con una propuesta mucho más auténtica de rap colombiano. Curiosamente, el ejercicio nos lleva a una especie de círculo que de forma preliminar llega al punto del que partió. La razón por la que se afirma lo anterior tiene que ver con el hecho de que el título de esta parte del documento “*Somos expresión. No subversión*” se toma prestado de la letra de una canción de Peligro Social, uno de los grupos que junto con Gotas de Rap y La Etnnia fueron los que empezaron a dar el paso del *Break Dance* al hecho de hacer exclusivamente rap. Ya se mencionaba en uno de los documentos antes abordados que a pesar de considerar a los raperos como una suerte de héroes del barrio, su música inicialmente no era bien vista y no era de circulación en medios de comunicación, como tampoco fue en sus comienzos para el caso colombiano una moda que se impusiera.

Punch Line

En síntesis, acudimos a un tiempo en el que se han diversificado las miradas sobre el *hip hop*, ya no solo es una movida artística marginal de barrios periféricos. En el mundo (el rap) es uno de los géneros musicales que más registra cifras de ventas y reproducciones. En Colombia, aunque no figura en los grandes medios de comunicación, hace parte de los números importantes en plataformas digitales de música y su impacto que no necesariamente se mide en este tipo de cifras, sigue siendo fundamental para entender múltiples realidades. Inclusive, las investigaciones en los últimos años se han multiplicado de forma interesante en muchos campos del conocimiento. Solo en lo educativo se han trabajado varias propuestas

que van desde lo didáctico hasta lo curricular con un sustento en el *hip hop* como parte de su fuerza teórica. Incluso, el hecho de considerar al *Break Dance* como deporte olímpico pone de plano al *hip hop* en un lugar relativamente nuevo de empoderamiento desde su parte dancística. Sin embargo, al conversar con quienes pueden considerarse pioneros, se siente un inconformismo, una especie de desconexión entre lo que ellos hicieron y lo que se hace ahora; no defenderé si eso es o no verdad, pues precisamente he venido entendiendo que se trata de un diálogo en el que “la historia debe escribirse de nuevo en cada generación para que el pasado siga siendo inteligible en un presente cambiante” (Burke, 2000, p. 239).

Es entonces pertinente mencionar que abordar la memoria a partir de este ejercicio conlleva a tener una perspectiva crítica pero, sobre todo, muy amplia, porque las referencias y propuestas de análisis cada una diferente en su naturaleza, permiten evidenciar cinco ejes fundamentales de discusión en diferentes lugares de Iberoamérica, que bien pueden ser un insumo para lograr un registro fiel de lo que pretendería emerger como una reconstrucción a diversas voces de una serie de recuerdos sobre cómo apareció, creció y ha venido cambiando el *hip hop* en estas latitudes. Estos ejes, aunque expuestos en el documento, quedan esbozados para enriquecer la discusión al respecto y se pueden referenciar de la siguiente manera:

1. La primera generación: en la mayoría de trabajos que se revisaron se encuentra una alusión a una primera generación de personas que estuvieron al frente de los procesos de creación del *hip hop* en distintos países de Iberoamérica. Esta primera generación recibe una serie de influencias como una fuente de imitación sin saber claramente a qué se apuntaba y sin detallar de forma específica que era lo que pasaba. Además, desde el trabajo propio hecho en los últimos años, se cuenta

con una serie de evidencias empíricas que refuerzan la idea de una primera generación a manera de pioneros que se fueron perdiendo en el mapa y que, posteriormente, no siguieron haciendo parte del movimiento.

2. Los viajeros y el viaje: una de las recurrencias halladas hasta el momento da cuenta de un impacto fundamental de personas en diferentes lugares, que tenían la oportunidad de viajar a otros países (especialmente a Estados Unidos, específicamente a Nueva York) y que traían consigo las respectivas modas musicales con toda su parafernalia al volver a sus lugares de origen. En esa misma vía, en otros trabajos se referencia la llegada de viajeros provenientes de dichos lugares en distintas condiciones (por ejemplo, a España llegaron soldados estadounidenses que llevaban las modas ya mencionadas) que pusieron los primeros elementos de la presencia del *hip hop* en distintos países. Este elemento es un importante insumo de discusión si hablamos de una especie de metáforas para explicar el *hip hop*.
3. El papel del cine como intento de industria: uno de los aportes que se rastrea tiene que ver con el impacto que tuvo la industria cinematográfica de Hollywood en el auge, a principios de los años ochenta, de películas sobre *hip hop*, específicamente sobre *Break Dance*. En esta parte, varios de los trabajos que se encontraron describen cómo esta oleada cinematográfica generó toda una moda de bailes, estilos de ropa, campañas mediáticas, que calaron en una generación de jóvenes y que, posteriormente, con la misma facilidad con la que llegaron, desaparecieron.
4. El papel de la industria musical y el papel de la radio: otra de las posibilidades que se encuentra en los documentos hallados está en entender qué función tuvo la industria musical y la radio en estos primeros intentos que tuvo el *hip hop* más allá de las fronteras de

Nueva York. Así, se da cuenta del impacto comercial que tuvo la canción “Rapper’s Delight” de Sugar Hill Gang(1979), primero en Estados Unidos y, posteriormente, en el mundo, y cómo eso se llegó a materializar en otros países al punto de intentar convertirlo en un fenómeno de masas que no tuvo después mayor trascendencia. De la misma forma, en otros documentos se toma como punto de referencia la importancia de la industria radial por procurar apoyar el crecimiento del fenómeno con concursos, estrategias de mercadeo y demás, que en ese mismo camino se marchitaría prontamente en cuanto a su impacto real en las generaciones pioneras y las continuadoras.

5. Del *Break Dance* al rap: una última etapa hallada como recurrente en varios de los trabajos es la entrada del elemento del *Break Dance* como parte esencial de ese intento de industria que se quiso crear. En este punto, varios de los documentos dan cuenta de cómo varios de los seguidores del *Break Dance*, posteriormente, empezarían a fijar sus intereses en el rap, algunos de forma comercial y otros desde el hecho de pensar en la creación de una propia visión de esta música con impacto en sus comunidades.

Es necesario mencionar que estas posibilidades no se toman cada una de forma aislada. Los cinco ejes propuestos se dan de forma casi que simultánea y dialogan entre sí desde coyunturas propias de cada uno de los países en los que se dieron los hechos.

Por último, dos cuestiones. La primera tiene que ver con una frase de uno de los primeros cantantes de rap que fue conocido como “Grandmaster Caz”: “*hip hop* didn’t invent anything. *hip hop* reinventing everything”. No, el *hip hop* no se inventó nada. Aunque no se profundiza en este texto por cuestiones de economía lingüística, se debe tener en cuenta que la base musical del rap se crea a partir de otros géneros musicales sin caer en el plagio, más bien en lo que plantea Caz como reinención. Además de la

música, la moda, el mercadeo, la figura del artista de barriada, muchas otras cosas ocasionaron que el *hip hop* sea considerado uno de los movimientos artísticos más importantes de los últimos cuarenta años. En este caso, me atrevería a parafrasear la afirmación de Grandmaster Caz para el contexto colombiano a manera de pregunta de la siguiente manera: Si el *hip hop* como surgió en Estados Unidos se reinventó todo, ¿qué ha reinventado el *hip hop* colombiano y latinoamericano?

La segunda atañe al planteamiento de Jeff Chang con la *Generación hip hop*. En su libro de 2005 manifiesta que:

La idea de “generación hip hop” unifica tiempo y raza, ubicación y multiculturalismo, ritmo e hibridez. Describe el giro que va de la política a la cultura, del proceso de entropía y reconstrucción. Captura las esperanzas, los temores, las ambiciones y los fracasos colectivos de aquellos que, de otra manera, apenas serían catalogados como “post-esto” o “post-lo otro”. (p. 113)

Una mirada generacional del asunto en términos de lo que plantea Chang puede posibilitar una serie de encuentros, pero a pesar de lo multicultural estaría dejando de lado algunos elementos que se dan en el acontecer de culturas específicas, de latitudes diversas en las que se viven otros modos de ser en el *hip hop*. Construir un relato que permita dar cuenta no solo de la historia como dato, sino de la memoria de aquellos que vivieron y recuerdan esos acontecimientos, da una posibilidad de trascender en distintas comprensiones sobre el *hip hop* y su aterrizaje en Latinoamérica y no en una sola narración oficial que ande dictando clases de historia del *hip hop* en estos lugares en los que es frecuente encontrar a diferentes personajes reclamando ser primeros. En ese sentido, hace falta regresar al recuerdo para narrarnos en el hecho de cómo recordamos los acontecimientos que permiten darle sentido al *hip hop* en Latinoamérica, en Colombia, y en ese mismo sentido, qué es lo que se olvida y por qué se

elige olvidar los asuntos de ese trasegar del *hip hop*. En suma, el esfuerzo presentado en este documento es inicial, lo que se vaya hallando está sujeto al debate y a ser reevaluado o enriquecido, según sea el caso. Una mirada desde la historia cultural que, según parece, tiene muchos más matices de los que puedo considerar en este, infinitas posibilidades de recorrer una especie de camino que apenas empieza.

Referencias

- Ahearn, Ch. (Director). (1983). *Wild Style* [Estilo salvaje] [Película]. First Run Featured
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Casatto, H. (1981). La Cotorra Criolla [Canción]. En *La Cotorra Criolla*. Discos CBS
- Castro Caycedo, G. (2000) A lo bien. En *Colombia X* (pp. 223-305). Editorial Planeta
- Chang, J. (2005). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra
- Chic. (1979). Good Times [Canción]. En *Risqué*. Atlantic Records.
- Conde, P. (1980). La cotorra criolla [Canción]. En *La cotorra criolla*. Promus.
- Dávila, M. (2019) *El Rap, en la Iniciación del Género Lírico, a Través del Taller Como Estrategia Didáctica para Estudiantes de Sexto Grado*. [Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Estudios Literarios] Universidad Santo Tomás. <https://bit.ly/39WosLa>
- Espitia, J. (2008). *El Rap es mi Nación: De representaciones y marginalidad, el barrio de Las Cruces escenario de confluencia de conflictos*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana]. Repositorio Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/6534/tesis24.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lathan, S. (Director). (1984). *Beat Street* [Largometraje]. Orion Pictures.
- López, O., Miranda, D. y Balabán, H. (1980). Rappers at night [Canción]. En *Dee Jay*. Sonolux.
- Moraga, M. y Solorzano, H. (2005). Cultura Urbana Hip-Hop. Movimiento contracultural emergente en los jóvenes de Iquique. *Última Década*, 13 (23), 77-101.

- Muñoz, G. y Marín, M. (2002) *Secretos de mutantes: música y creación en las culturas juveniles*. Departamento de Investigaciones de la Universidad Central. Siglo del Hombre Editores.
- Nicholson, S. (Dir.). (2015). *Rubble Kings* [Los reyes de los escombros] [Documental]. Saboteur.
- Perea, C. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudadanía*. Medellín: La Carreta Editores.
- Perea, C. (1998). *Somos expresión, no subversión. Juventud, identidades y política. Publicado en Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Departamento de Investigaciones de la Universidad Central. Siglo del Hombre Editores.
- Poch, P. (2009) *Del mensaje a la acción: construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2008)* [Tesis de pregrado, Universidad de Chile] Repositorio de la Universidad de Chile.
- Ríos, M. (1980). El Cotorreo [Canción]. En *Memo Ríos*. Discos CBS.
- Rose, T. (1994) *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Sandín, J. (2015) *El Hip Hop como movimiento social y reivindicativo*. [Tesis de pregrado, Universidad Politécnica de Valencia] Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. Repositorio Universidad Politécnica de Valencia. <https://bit.ly/39UbHDZ>
- Silberg, J. (Director). (1984). *Breakin'* [Película]. Golan-Globus Productions
- Silva, M. (2016) *La Universidad de la calle y de la vida. El Hip Hop como experiencia de vida*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio de la Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/56479?locale-attribute=en>
- The Sugarhill Gang. (1979). Rappers Delight [Canción]. En *Rappers Delight*. Sugar Hill Records
- Tonner, A. (1998) *Hip Hop*. Celeste Ediciones.

Uribe, J. (2017) *Movimiento, calle y espectáculo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia]. Repositorio Universidad Nacional de Colombia.
<https://bit.ly/2JzBo25>

Análisis

ISSN: 0120-8454 | e-ISSN: 2145-9169 | DOI: <https://doi.org/10.15332/21459169>

Vol. 53 N.º 99 | julio-diciembre de 2021