

Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992).

Biaggini Martin Alejandro.

Cita:

Biaggini Martin Alejandro (2021). *Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)*. *Cuadernos de Investigación Musical*, 12, 102-118.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/martin.alejandro.biaggini/52>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pr0t/b1F>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)

Origins of the practice in the Argentine Republic (1982-1992)

Martin A. Biaggini

Universidad Nacional Arturo Jauretche

martinbia@hotmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6033-9207>

RESUMEN

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación realizado en la Universidad Nacional Arturo Jauretche durante el periodo 2018/2020, que se propone reflexionar sobre los orígenes de la práctica del rap en Argentina, principalmente en la ciudad de Buenos Aires y su conurbano, que marcó el surgimiento de compositores y cantantes del género rap local. La ausencia de archivos y escasez de fondos documentales en los que se resguardase material que sirviera de insumo a nuestra investigación, implicó la recolección de fuentes de diversos ámbitos no tradicionales: principalmente el uso de la historia oral como método de recolección de datos y archivos personales. En tal sentido, son recuperados los testimonios de los primeros raperos, Djs y organizadores de fiestas locales, a partir de los cuáles pudimos establecer tres focos de origen.

Palabras clave: Buenos Aires, rap, origen, hip-hop, historia.

ABSTRACT

The objective of this work, part of a research project conducted at the Universidad Nacional Arturo Jauretche during 2018-2020, is to foster reflection on the origin of the practice of rap music in Argentina, mainly in Buenos Aires City and its surrounding suburban area, pinpointing the emergence of composers and singers on the local rap scene. The lack of archive material and scarcity of documentary sources protecting such records – which might have served as input for this research – prompted us to tap a diversity of untraditional sources. Mainly, we had to resort to oral history as the primary method of data and personal files collection. In this sense, this works recovers testimonies from Argentina's first rappers,



DJs and local party organizers, thanks to whom we were able to identify three sources of origin.

Key Words: Buenos Aires, rap, origin, hip-hop, history.

Biaggini, M. A. (2021). Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992). *Cuadernos de Investigación Musical*, (12), pp. 102-118.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación¹ de carácter exploratorio y descriptivo, se enmarca en un enfoque cualitativo dentro de las ciencias sociales que tiene como objetivo analizar los inicios de la práctica del rap en Argentina, así como revelar y entender cuáles han sido los procesos históricos y la forma particular de cómo esta práctica musical se ha desarrollado.

Para ello realizamos un trabajo de campo que se extendió entre enero de 2018 y diciembre de 2019 en el cual se seleccionó un grupo de raperos que eran mencionados en forma recurrente como pioneros en entrevistas y reportajes de la temática, y mediante la técnica *bola de nieve*, técnica de muestreo que funciona en cadena, en la cual el primer sujeto entrevistado ayuda a identificar a otros sujetos de características similares, se identificaron y contactaron a otros raperos con los que compartieron sus primeras experiencias.

Se realizó un recorte espacio-temporal que abarca la ciudad de Buenos Aires y sus alrededores entre los años 1982 y 1992. La ausencia de archivos y escasez de fondos documentales en los que se resguarde material que sirviera de insumo a nuestra investigación, implicó la recolección de fuentes de diversos ámbitos no tradicionales: principalmente el uso de la técnica de la historia oral como método de recolección de datos y la búsqueda de archivos personales.

Se realizaron entrevistas en profundidad como técnica de recolección y construcción de fuentes orales para la producción de conocimiento, por lo que nos proponemos explorar su utilización en el marco de la historia oral (Aceves Lozano, 1994; Collado Herrera, 1994). Consideramos a la entrevista como un insumo importante en tanto permite acceder a la información referencial sobre determinados hechos o acontecimientos, pero sobre todo en la manera en que son relatados e interpretados por los sujetos, las experiencias, sentidos y significaciones que construyen. En términos de Leonor Arfuch permite relacionar dos universos existenciales, uno del ámbito público y otro del ámbito privado, quién a su vez resalta “una articulación tranquilizadora entre vida y obra, una aproximación al fenómeno de la creación, a ese lado oculto de la autoría que el producto en sí mismo no” (Arfuch, 1995, p. 24). Si bien pueden reconocerse diferencias generacionales entre los entrevistados que no

¹ Proyecto UNAJ Investiga 2018/2020 de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (Florencio Varela, Argentina).

se limitan sólo a la cuestión etaria sino en su sentido sociológico, hallamos en sus testimonios relaciones de un tiempo y experiencia histórica compartida. Se pretende pese a las diferentes instancias y roles que los entrevistados fueron asumiendo, recuperar los sentidos inscriptos respecto de las prácticas del rap. Para la triangulación de datos se entrevistó a periodistas especializados y se rastrearon diversas fuentes: notas periodísticas, blogs, redes sociales en internet y video documentales sobre la temática, los cuales enriquecieron o cuestionaron en su contraste a los testimonios orales.

2. DESARROLLO

En la década de 1940 en Buenos Aires el tango era el género musical más consumido por la población hasta que en 1950 el folclore le quitara ese puesto, producto de las migraciones internas que habían conformado el sector popular (Troncaro, 2009). A principios de 1960 la llegada a la radio del rock estadounidense e inglés hizo que aparezcan las primeras experiencias de rock local. Según Julio Ogas “El denominado "Rock Nacional" que surge en la República Argentina a mediados de la década de 1960, además de englobar propuestas musicales de diferentes características (beat, blues, rock, country, etc.), contiene rasgos de su compleja relación con el entorno social” (Ogas, 2006, p. 91). En ese sentido grupos como *Sandro y los del fuego* graban una serie de *covers* de rock clásico en castellano, los *Beatniks* graban un disco simple con influencia de *The Beatles* y el *Club del Clan* ocupa espacios centrales de la televisión con su estilo *Beat*, mientras que *Elvis*, *The Beatles* y *The Rolling Stones* comienzan a escucharse en las radios locales. Según lo explican los periodistas especializados en música argentina (Marzullo y Muñoz, 1987, p.6): “Las primeras expresiones rockeras se suscitaron como simple reflejo del ritmo de moda que llegaba desde el hemisferio norte en la década de 1950”, y De esta manera comienza a surgir un género musical popular, primero llamado *rock argentino* y luego *rock nacional*, que evolucionó hasta transformarse en la práctica musical y de consumo de gran cantidad de jóvenes (Marchi, 2014).

2.1 ORÍGENES DEL HIP-HOP Y EL RAP

El hip-hop es un movimiento cultural que integra varias practicas urbanas (entre ellas el rap) que se originó en Jamaica y se consolidó en barrios periféricos de Estados Unidos a mediados en la década de 1970 (Chang, 2017). Las fiestas de hip-hop comenzaron en los suburbios de Nueva York donde vivían las comunidades afroamericanas y latinas. Allí se organizaban fiestas al aire libre llamadas fiestas de la cuadra (*block parties*), que consistían en encuentros callejeros armados por jóvenes que no tenían recursos para ir a las discotecas y no se identificaban con la música de moda. En estas fiestas los emigrantes jamaicanos desarrollaron un papel fundamental porque fueron los que difundieron el llamado *sound system*: conseguían grandes parlantes gigantes que conectaban gracias a la electricidad de los postes de alumbrado, a través de los cuales hacían sonar música grabada en casetes que llegaban de Jamaica (Chang, 2017; Chuck D, 2017). Los *discjokeys* eran los que se encargaban de mezclar la música, y el animador (o maestro de ceremonia o MC) al comienzo solo presentaban a los *discjokeys*, pero con el tiempo fueron ganando más participación y comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas. En ese

contexto aparecen las primeras experiencias conocidas de rap.

Al comienzo, esta práctica se mantenía en el circuito *underground*, y la primera forma de comercialización del rap se hacía a través de casetes que pasaban de mano en mano, recién con el lanzamiento del sencillo *Rappers Delight*, de la agrupación Sugarhill Gang (1979) que vendió más de ocho millones de copias en todo el mundo, el rap comenzó a principio de 1980 a consolidarse en el espacio comercial (García Naranjo, 2006). En el año 1980 el disco de *Sugarhill Gang* se editó en Argentina por la compañía RCA con el nombre castellanizado *Delicias de un charlatán*. En Venezuela, el gerente general de la disquera Promus, Chuto Navarro, encargara al comediante Perucho Conde la grabación de un tema de rap. De esa manera se graba *La cotorra criolla*, tema musical que muchos consideran el primer rap en castellano. En esa misma línea, Arnaud Rodríguez y Miele editan *Melo do Tagarela*², versión de *Rappers Delight* brasilera con una letra satírica pero crítica en cuanto a su temática (Martins, 2015).

En Estados Unidos el hip-hop ganó un lugar privilegiado en la cultura popular después de una fuerte exposición mediática que logró popularizarlo, primero en las páginas de medios gráficos como la publicación del artículo sobre el *break* (quebrar en inglés) de Sally Banes (1981), y más tarde en varias películas de Hollywood como *Flashdance* (1983), y las de bajo presupuesto *Breakin*, 1984; *Breakin 2*, 1984; y *Beat Street*, 1984. En 1983 se había estrenado en Estados Unidos *Wild Style*, película de culto considerada el largometraje fundacional del cine de hip-hop³. De esta manera, en la primera mitad de la década de 1980, la expansión de la cultura hip-hop y sus elementos, alcanzan dimensiones mundiales, ayudada por los procesos de globalización de las tecnologías comunicacionales o medios masivos de comunicación.

2.2. EL RAP LLEGA A ARGENTINA

Durante la década de 1970 algunos músicos argentinos comenzaron a viajar al exterior para comprar equipos y discos. Uno de ellos fue Charly García, quien luego de los shows Adiós a Sui Generis en el Luna Park, y la disolución del grupo, logró establecerse sólidamente en el mercado discográfico. Tras algunos viajes a Estados Unidos, adquirió nuevos equipos y discos, con los cuales comenzó a experimentar cambios musicales desde el último disco de *Sui Generis Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, pasando por su siguiente proyecto *La Máquina de hacer pájaros*. Este músico, en el año 1979 con el grupo *Seru Giran* edita el tema *La Grasa de las Capitales* (autor Charly García del disco homónimo) con un fragmento de la letra cantado estilo rap⁴ sobre la base de la música, la que podemos considerar el primer rap en idioma español. Esta banda musical fue renovando su estilo incorporando y apropiándose de nuevos recursos musicales:

² Tagarela: hablador como cotorra.

³ Este *film* no fue estrenado en los circuitos de cines argentinos, solo pudo verse recién muchos años después en formato video.

⁴ El rap es un estilo afroamericano que consiste en hablar o recitar rimas siguiendo un compás o una base musical. Sus componentes son el contenido del verso, la fluidez a la hora de introducirlo en el ritmo (conocido en la jerga como *flow*) y la entrega (cadencia o tono) (Adinolfi, 1989; Toop, 1991)

MARTIN A. BIAGGINI

El rock progresivo, como su nombre lo indica, surge a partir de una especial valoración por la innovación y la exploración fundada en supuestos artísticos de la modernidad: la originalidad, la resistencia a las normas y la cotidianeidad, entre otros. Los estilos se fueron renovando disco a disco hasta los últimos años de la década del 70 en grupos como *La máquina de hacer pájaros*, *Crucis*, *Serú Girán*, *Invisible*, entre otros, instalando un recurso que caracterizará al rock hasta la actualidad: una constante dinámica apropiadora (Madoery, 2010, p. 4)

En el año 1981 el grupo *Malvabo* edita en Argentina el LP *La Puta Plata* que incluye la versión local del tema *La cotorra criolla*, y en 1984 Charly Garcia edita el *Rap del exilio* (disco *Piano Bar*). Paralelo a ello, y sumado a la versión local de *Rappers Delight*, se editan en Argentina otros discos de rap estadounidense: *The Breaks* de *Kurtis Blow*, que en 1981 edita Mercury con el título castellanizado de *Los Frenos* y dos años más tarde el del grupo *Whodini* edición local de 1983 bajo el sello RCA, los cuales se vendían como novedades de la música *disco* o *funk*, aun no conociéndose el género rap masivamente.

En abril del año 1982 el gobierno militar⁵, tras el inicio del conflicto bélico con Inglaterra conocido como la *Guerra de Malvinas*, mediante los interventores de los medios de comunicación, ordenó erradicar todo tipo de música en inglés:

Luego de esa medida el rock nacional, acostumbrado a sonar en vivo, adquirió una presencia inusitada en el éter y paso a ocupar un espacio masivo que incluyó también nuevos programas televisivos. Lejos habían quedado los días de listas del Comfer⁶ con temas prohibidos y el desinterés de las grandes compañías (Lucena, 2013, p. 9).

La transición democrática comenzó a cambiar este panorama, no solo por la apertura en cuanto a gustos musicales, sino también por la liberación de prácticas culturales antes vedadas, como por ejemplo reunirse en el espacio público. El autor Daniel Salerno explicaba: “El levantamiento de la censura permitirá el acceso y la difusión más fluidas de producciones discográficas del mundo anglosajón. Así, nuevas bandas y nuevos estilos se suman a los ya existentes” (Salerno, 2008, p. 90)

De esta manera, la música en inglés vuelve a penetrar en Argentina de la mano de los medios de comunicación. Uno de los exponentes de la música estadounidense que mayor incidencia tuvo en Argentina fue Michael Jackson con el sexto álbum de su carrera solista: *Thriller*. Lanzado a finales de 1982 le valió siete *Grammy* más y ocho premios *American Music*, entre ellos el Premio al Mérito, el artista más joven en ganarlo. Al año siguiente el llamado Rey del Pop pisaba fuerte en los medios argentinos: Canal 9 contrata al crítico de cine Domingo Di Nubila (ver figura 1) para conducir el programa *El show de Michael Jackson*, que

⁵ Gobierno resultado de un golpe de Estado militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983,

⁶ Comité Federal de Radiodifusión. Organismo estatal que controlaba los medios de comunicación en la República Argentina.

emitía videoclips del artista y otros similares, y realizaba concursos de baile break (Montero, 2016), y del que surgirán bailarines como Mike Dee y Edu Caro (luego bailarín del rapero local Jazzy Mel).



Fig. 1: El joven Edu Caro junto a Domingo Di Nubila (Gentileza Familia Caro)

En ese ámbito el joven Roberto Martín Alieruzzo, oriundo de la zona oeste del conurbano, que sería en el futuro conocido como Mike Dee comienza a imitar al rey del pop gracias a su destreza como *bboy*⁷ y su parecido físico con el cantante (ver figura 2).

En una entrevista Mike Dee, miembro de la *Morón City Breakers* y que formara en 1990 la banda Bola 8, recordaba:

Yo era muy parecido a Michael, mi primera aparición pública fue imitándolo en el programa *Mesa de Noticias* en canal 7. A partir de eso me abrió las puertas para hacer shows en distintos lugares (discotecas, pueblos, provincias). Ahí yo bailaba break dance y rapeaba (Comunicación personal con Roberto Alieruzzo, en la ciudad de Morón, el 5 marzo 2018).

⁷ Bboy es el nombre con el que se conoce a los chicos que bailan *break dance*.

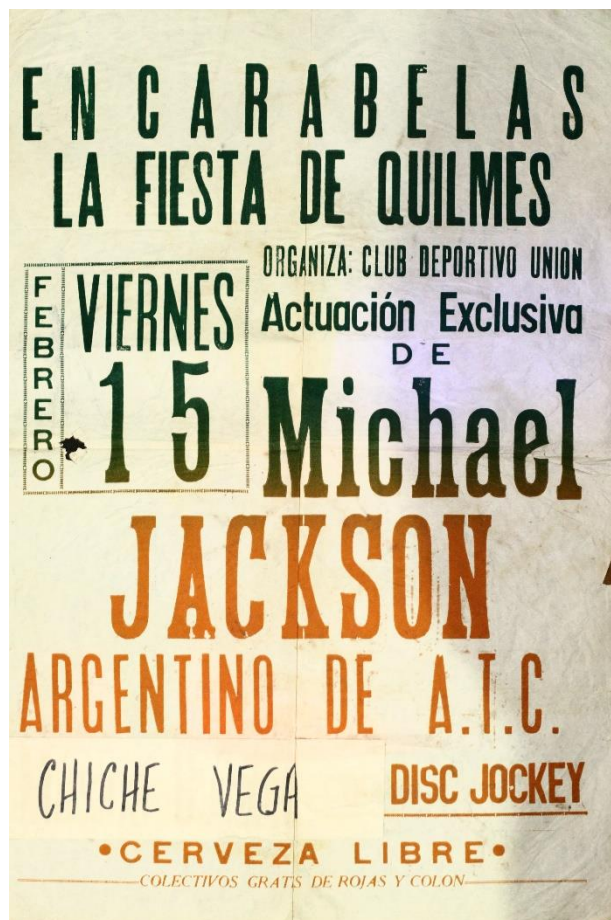


Fig. 2: Afiche de 1985 promocionando al imitador argentino de Michael Jackson

(Gentileza Mike Dee)

En ese contexto otros grupos musicales similares ingresen al mercado local como el grupo *Break Machine* con su tema *Street Dance* (1983), y un videoclip en el cual los tres cantantes de origen afroamericano bailan *break* mientras cantan. Ese mismo año realizarán tres fechas en vivo en el estadio Luna Park⁸, en las cuales bboy Edu Caro sería uno de los bailarines en escena.

Se estrenan los *films* mencionados en la introducción en las salas comerciales, el baile *break* comienza a aparecer en programas de televisión, concursos en distintas discotecas, y publicidades de cigarrillo.

El bboy Tito Caro, luego Dj de MC Ninja⁹ recordaba sus inicios como bailarín:

Yo realmente venía viendo esas cosas que me gustaban. Yo siempre digo que no era bboy, yo era bailarín de *breakdance*, yo ni sabía cómo se llamaba. No teníamos quien no enseñe. Cuando se estrenaron las películas, íbamos al cine a verlas cinco veces seguidas

⁸ Tradicional estadio techado de Buenos Aires, en el cual se realizan actividades deportivas y artísticas, de gran capacidad de público.

⁹ Mc Ninja, rapero argentino que logro exposición mediática en la década de 1990.

(nos escondíamos en el baño) y prestábamos atención, de quién era el músico, los detalles de los bailes, etc. (Comunicación personal con Tito Caro, en Vicente López, el 12 de febrero de 2019).

El bboy y Dj Bart recuerda como comenzó a conocer los elementos de la cultura hip-hop:

Cuando aparece la película *Beat Street* la fui a ver, y esa película dio en el clavo con todo lo que yo venía pensando hace tiempo. Ahí vi el *dj*, el baile, el *graffiti*, ahí vi todo y ahí ya no me quedaron más dudas. Yo necesitaba eso. Eran años que no tenía información de nada. Si te enterabas era porque alguien te lo decía (Comunicación personal con Fabián Caruso, en Villa Madero, 11 de marzo de 2018).

El bboy y Dj Funky Flores recuerda sus inicios:

En esa época se estaba dando la película *Breakdance*, y había un *film* que acá se llamaba *Street Dance (Breaking n Enterin, 1983)*. Se había terminado la época de bailar, ya no se daban las películas en cine. Pero esta película *Street Dance*, se estaba dando en el cine de Lugano. Voy al cine, me siento (no había nadie en el cine). En la oscuridad aparece un tumulto de pibes y se sientan en el otro lado. Termina la película, se prenden las luces, y del otro lado del cine estaban Mike Dee, Marcos Vincent, Money, creo que Claudio y otros más. Ellos hablaban de la película y en una de esas me habla Mike, me empezaron a hablar, me preguntaron si yo bailaba, y desde ahí nos hicimos amigos. (Comunicación personal con Dj Funky Flores, en González Catan, 3 de octubre de 2018).

Frost, el hombre de acero, bboy miembro de la Morón City Breaker y uno de los integrantes del grupo *Sindicato Argentino el Hip-Hop* (premio *Grammy Latino* 2001) recordaba:

Vino el *film Breakdance*, la moda, ropa de lona. Esas películas en las cuales empezabas a ver algunas cosas: el giro de espaldas en *Flashdance*, luego sale *Breakdance* acá. Vienen *Break Machine*, Michael Jackson. Con todo eso yo 'flashié'¹⁰, me hice bailarín. Intentamos hacer las cosas viendo esas imágenes porque no había otra cosa. ¿Cómo hacíamos? Armábamos un casete. Vamos a ponerle Charly García, en el tema "No voy en tren, voy en avión". Cuando empieza el ritmo, o por la mitad pausábamos el casete, y repetíamos. Entonces hacíamos el ritmo más largo. Nosotros sin saber hacíamos una base de 15 minutos, y tratábamos de bailar con lo que veíamos. (Comunicación personal con Frost, en Morón, el 23 de febrero de 2018)

¹⁰ Modismo argentino que se utiliza para expresar un estado de alegría o locura exacerbada.

MARTIN A. BIAGGINI

Como podemos observar, el estreno de los *films* mencionados fue fundamental para que los elementos de la cultura hip-hop se conocieran en Argentina y dieran origen a su práctica local. Este proceso fue similar a otros casos latinoamericanos: Brasil, Chile y Colombia, por ejemplo, encontramos que las primeras manifestaciones de la práctica del hip-hop se remonta a mediados de 1980, cuando surgen los primeros bailarines de break gracias a los videoclips de Michael Jackson y al estreno de los *films* mencionados (Martins, 2015; Poch Pla, 2011; García Naranjo, 2006).

2.3. LOS NACIMIENTOS DEL RAP EN ARGENTINA

Para poder establecer un origen de la práctica del rap en Argentina, creemos necesario explicar que no existió una sola experiencia, sino varias las cuales en sus desarrollos algunas veces se cruzaron y/o complementaron. Una *primera experiencia* es la que denomino rap hip-hop, o el rap que surge de los grupos o *crews* que comenzaron a incursionar en la cultura hip-hop gracias al baile (el *breakdance*). Paralela a esta surge una *segunda experiencia* que emana del movimiento de música *under* de Buenos Aires, y que reúne a distintas bandas del que eligieron el rap como género musical, al tener acceso a discos del género. Y una *tercera experiencia* emanada de *diskjokeys* que, en su práctica musical tradicional, rapeaban sobre la base de sus discos en las discotecas en donde eran residentes, emulando la experiencia de las fiestas de hip-hop estadounidenses. Junto a estas prácticas, podemos encontrar otras expresiones de rap que pueden ser ubicadas en una *cuarta experiencia*, a la que Hammou en su análisis del rap francés llama “uso puntual del rap”, que reúne a artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, que realizaron algún tema de rap con el solo fin de darle un “aire de actualidad” a su producción discográfica (Hammou, 2012).

2.3.1. Primera experiencia: el rap hip-hop

Con antecedentes en los ballets de baile que se organizaban en algunas discotecas de Buenos Aires y su conurbano (ver figura 3), comenzaron a aparecer muchos jóvenes que, copiando los pasos de baile que veían en películas, video musicales y hasta publicidades (famosa publicidad de cigarrillos *Conway*) comenzaron a agruparse en *crews*¹¹ compartiendo su gusto por el break, e identificándose muchas veces por su vestimenta y gustos musicales. La dictadura había finalizado y los espacios públicos volvían a reunir a personas con ganas de expresarse. Así surgen grupos en la zona céntrica de la ciudad de Buenos Aires, el barrio de Caballito (ciudad de Buenos Aires) y en la ciudad de Morón (zona oeste del conurbano) entre otros lugares, conformados por los primeros bailarines de break, danza conformada por movimientos, al mismo tiempo elásticos y quebrados, en que las piernas, los brazos, el tronco y la cabeza pueden recordar a un muñeco descoyuntado (Martins, 2015).

¹¹ El término *crew* define a un grupo de cultores del hip-hop que se nuclean para identificarse/diferenciarse de otras agrupaciones.



Fig. 3: Publicidad fiesta de rap en la discoteca *Pandemonium* del barrio Laferrere, La Matanza (Gentileza Mike Dee).

El bboy y rapero Mario Pietruszka recordaba:

En ese momento de furor por las películas sale todo el mundo a la calle a bailar, y que coincide con la vuelta a la democracia, se vuelve a la calle, el arte callejero vuelve, principalmente en el centro de las ciudades, y el espíritu y el optimismo era tan grande que todo el mundo salía a las calles en un clima de esperanza (Comunicación personal con Mario Pietruszka, en Monte Grande, el 22 de marzo 2018)

La mayoría de estos cultores del *break*, habitantes de distintos barrios del conurbano de Buenos Aires, de los cuales se destacan los municipios de Morón y La Matanza (zona oeste), comienzan a organizarse en grupos y a utilizar el espacio público (ver figura 4). Al principio sus miembros no llegaban a ver que el baile formaba parte de un movimiento más grande llamado hip-hop, pero la aparición de algunos libros importados que fueron prestados y fotocopiados de mano en mano, la información obtenida en las tapas de los discos y los *films* estrenados a mediados de 1980 sirvieron como tutoriales, por lo que muchos de estos pioneros comenzaron a incursionar en otros de los elementos del hip-hop. De esa manera se da un proceso igual al que se dio con el rock argentino en sus primeras décadas, en el cual los primeros exponentes imitaban el rock estadounidense pero cantado fonéticamente y luego en castellano. La cultura hip-hop empezó así a configurar a un grupo de jóvenes que por primera vez se sentían identificados por la vestimenta, el baile y la calle. Entre los primeros bailarines podemos nombrar a: Tito Caro (luego Dj de Mc Ninja), Mario Pietruszka (que luego sería conocido como Jazzy Mel), Mike Dee (que en la década de 1990 formará Bola 8), Frost, Dereck y Fabry (que luego conformarán el *Sindicato Argentino de Hip Hop* en la década de 1990), Dj Black (luego Dj de *Encontra del Hombre* y *Actitud María Marta* en la década

de 1990), DJ Bart (en la década de 1990 organizador de las fiestas de *Tatin*¹² y Dj de *9 mm*). Esta primera experiencia dio origen a varios raperos (y Djs también) que fueron fundamentales en la movida del género en la década siguiente.



Fig. 4: Breakers vieja escuela en Villa Madero, La Matanza, zona oeste. (Gentileza Frost)

2.3.2. Segunda experiencia: el rap en la música underground

Paralela a esta surge una *segunda experiencia* que emana del movimiento de música *under* de Buenos Aires. Podemos denominar *under* o escena *underground* en 1980 a una serie de iniciativas heterogéneas, que surgieron en parte gracias a la posibilidad tecnológica que habilitó la aparición de la cinta doméstica (Di Cione, 2012). De esta manera, los músicos graban cintas en estudios portátiles de cuatro canales y de esa manera acceden a grabaciones por fuera del ámbito de las grandes discográficas, ámbito natural del rock nacional en la mayor parte de su desarrollo (Alabarces et. al., 2008; Pujol, 2006). En ese contexto muchas bandas que, habiendo escuchado discos de rap, tomaron este estilo como género en su producción musical, como es el ejemplo de *Club Nocturno*, *Los Adolfos Rap*, *Presa del Odio*, *The Coprofagos rap*, entre otros (ver figura 05), no conformaban una verdadera *escena de rap local*, tomando al termino *escena* como la constitución de redes conformadas por grupos, espacios y público que comparten la misma relación de consumos culturales.

Estas experiencias surgidas a fines de la década de 1980 y que continuaron en su mayoría en la década siguiente, encontraron su lugar en el ambiente de la música *hardcore*. Aunque llegaron a compartir escenario en algunas ocasiones, no lograron conformar lo que podríamos denominar como una *escena de rap o hip-hop local*. Tampoco participaron del mercado de la música, más abocado al rock nacional, solo mencionando el caso de *Los Adolfo Rap* y *Club Nocturno*, que logran participar de discos de distribución comercial. El primero participa con un tema en un compilado de rock, resultado de un concurso realizado por una revista especializada en rock nacional y el segundo logra editar un disco gracias a que su demo

¹² Fiestas de hip-hop realizadas en un local del conurbano de Buenos Aires llamado *Tatin*, en las que surge el grupo *Sindicato Argentino del Hip Hop*, premio *Grammy Latino* 2001.

quedo seleccionado en un programa radial abocado al rock.

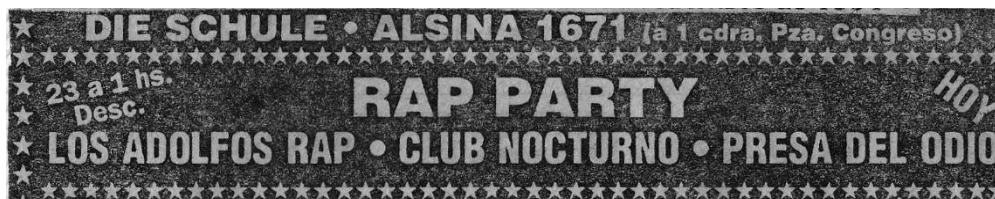


Fig. 5: Publicidad fiesta de rap 27 septiembre de 1991
(Suplemento Si, del diario Clarín de Buenos Aires)

Gustavo Ferraiuolo (conocido en el ambiente como Iolo), fundador de *Los Adolfos Rap*, hoy radicado en Barcelona recordaba:

En realidad, fue sin querer. Yo tenía un compañero de colegio que viajaba mucho y escuchábamos mucha música juntos, en colegio de clase media alta en realidad. Escuchábamos muchos géneros y estábamos siempre muy adelantados a lo que se escuchaba en nuestro país. (Comunicación personal con Gustavo Ferraiuolo, telefónica, el 22 enero de 2019)

Por otra parte, Luis Baracochea, fundador de *Club Nocturno* recordaba:

Empezamos a armar los temas, y aparece un Dj amigo mío, que le había llegado música de Estados Unidos, y me dice:

–Mira, me llegó esto, a mí no me cierra, pero a vos te puede interesar, esto es lo que se está escuchando en Estados Unidos, seguro te va a gustar.

Era el disco de *Run DMC*, esto tiene que ver con lo que estábamos haciendo, yo pensé que eran todas máquinas, no me imaginaba que había un Dj. Era muy difícil conseguir material. Esto está en la línea que yo quiero ir, pero es mejor aún. Me voló la cabeza. (Comunicación personal con Luis Baracochea, en San Martín, el 2 de septiembre de 2019)

Andrés Bonomo, guitarrista del grupo *Presa del odio*, aporta:

El grupo empezó en 1989, era una máquina de ritmo que se habían comprado Hugo y Néstor¹³, que eran los dos cantantes, y nosotros estábamos con los *Besaty Boys* que estaban sonando en ese momento. Y era un grupo que eran dos guitarras, una caja de ritmo y dos voces, y la primera fecha que tocamos era en la Nave Jungla. Yo estaba en cama con hepatitis, Néstor y Hugo que eran mis mejores amigos, venían a casa con la maquineta, la *Rolland*, y programábamos temas, yo tocaba la guitarra y ellos dos rapeaban.

¹³ Se refiere al Néstor Frenkel y Hugo Naiman.

MARTIN A. BIAGGINI

Yo venía del *heavy* y Gonzalo venía del *rockabilly*, y fue el momento en el que se juntaron esos dos sonidos con los *Beasty Boys*, de la guitarra distorsionada con el rap. (Comunicación personal con Andrés Bonomo, telefónica, el 6 de junio 2019)

2.3.3. Tercera experiencia: Djs raperos

Una *tercera experiencia* emanada de *disk jockeys* que, en su práctica musical tradicional, rapeaban sobre la base de sus discos, emulando la experiencia de las fiestas de hip-hop estadounidenses. Entre ellos podemos nombrar a Antony White, basquetbolista afroamericano que era Dj residente en la discoteca *Gatona* de Isidro Casanova, La Matanza, en donde desde 1983 rapeaba al público, emulando las fiestas de hip-hop de Estados Unidos.

Ricardo Brusela, primer asistente del Dj Antony Whites, recordaba:

En *Gatona* estaba el Negro, y no era muy querido, porque el Negro pasaba *Funky* puro, y no pasaba la música comercial. Un día fui a pedir laburo¹⁴, y me quedé como iluminador de la cabina. Y me hice amigo del Negro. Antonio era un pasa música, no tenía técnica de Dj. Y me dejaba a mí pasando discos. Había un tema que se llamaba *Un Dj salvo mi vida esta noche*, y cuando finalizaba el estribillo, el tipo rapeaba sobre el tema, no sé lo que decía, rapeaba en un inglés callejero. Eso llamaba mucho la atención de la gente, un tipo que rapeaba. En esa época se conocía *The Breaks* de *Curtis Blow*, pero el tipo después te mostraba cosas tremendas del rap que yo ni conozco ni conocía. Ahí empecé a encontrar con él la música *Funky*. Con él yo conocí a Michael Jackson antes de que se conozca. Porque sus amigos de Estados Unidos le enviaban cosas. *Los Break Machine*, eran amigos de él, cuando vinieron a Argentina pasaron por el boliche¹⁵ (Comunicación personal con Ricardo Brusela, en San Justo, el 13 de junio de 2019).

En esa misma línea, Néstor Arduino Dj residente de la discoteca *Juan de la Cosa*, quien aparte de rapear en la discoteca, logro editar en 1990 algunos discos de un rap irónico y pasatista bajo el seudónimo de Mr. Flippy Rap.

El Dj Chippy recordaba:

El Pato C¹⁶ me dijo que teníamos que hacer un disco de rap hecho por un argentino, entonces fuimos a ver a este muchacho, y él empezó a hacer letras, yo con maxis simples con vinilos, cortando la cinta análogamente, empecé a hacer las bases, y ahí él rapeaba sobre las bases que yo había hecho el rap. El primero que sacamos fue el *Rap de la Cotorra*, en el disco *Oklahoma* (1990) (Comunicación personal con Dj Chippy, en Buenos Aires, el 1 septiembre de 2019).

¹⁴ Modismo para referir a trabajo.

¹⁵ Modismo popular argentino que refiere a local bailable o discoteca.

¹⁶ Se refiere a un famoso Dj argentino que se apodaba de esa manera.

2.3.4. Cuarta experiencia: Usos puntuales del rap

A estas prácticas, podemos encontrar otras expresiones de rap que pueden ser ubicadas en una *cuarta categoría*, que explica Hammou en su análisis del rap francés, y que aplica Muñoz al caso argentino, una situación similar en la cual existió un “uso puntual del rap” por parte de algunos artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, con el solo fin de darle un “aire de actualidad” a su producción discográfica (Hammou, 2012. citado por Muñoz Tapia, 2018). A modo de ejemplo podemos mencionar los raps grabados por Charly García (el fragmento de *La grasa de las capitales*, el *Rap del exilio*, el *Rap de las hormigas*, y el disco realizado en conjunto con Pedro Aznar y Enrique Pinti en 1991 *Radio Pinti* con la participación de *Illya Kuryaki and the Balderramas*), la versión de *Loco por ti* (Makaroff) grabado por Andrés Calamaro en 1988, en la que Derek López participa rapeando, al grupo *Los Intocables* en 1988 con el tema *Me hunde y me aplasta* (editado en el disco *Antihéroes*), Pedro Aznar invitado por el grupo sanjuanino *La Gente*, participa en la edición del LP *Exilio doméstico* en 1989 cantando un fragmento rapeado, o *Los Fabulosos Cadillacs* (con la participación de Mike Dee) editan el rap *El golpe de tu corazón*, en el disco *El satánico Dr. Cadillac* de 1989, entre otros.

3. CONCLUSIÓN

El presente trabajo fue construido en base a testimonios a partir de encuentros y entrevistas con los pioneros en la práctica del rap en la ciudad de Buenos Aires y su conurbano, y fue contrastado con revisiones de páginas web, documentación personal y productos audiovisuales, por lo que recopila y documenta fuentes orales que servirán de consulta en futuros trabajos sobre el rap argentino y latinoamericano. En efecto, todo patrimonio cultural no existe por sí mismo sino cuando un grupo de personas le otorga significado, se apropia dándole valor cultural y social a determinados elementos de la cultura material y simbólica de la sociedad a la cual pertenecen.

Por otra parte, del análisis de las fuentes mencionadas surge que la práctica del rap llega a la República Argentina como resultado del proceso de globalización y a través de una maquinaria mediática y la paulatina incorporación de Argentina a la cultura de consumo de bienes materiales y simbólicos, liderada por Estados Unidos. Esta apropiación local de la práctica del rap no se dio de forma homogénea, por lo que pudimos identificar tres experiencias surgidas desde el *under*, y una cuarta enmarcada el circuito del mercado de la música o *mainstream*, que engloba a distintos músicos que utilizaron el rap solo puntualmente. En cuanto a las tres primeras experiencias, al igual en Estados Unidos que ubica a la periferia de New York como origen de la práctica del hip-hop y sus elementos (entre ellos el rap), va a ser en la zona oeste del conurbano de Buenos Aires (como espacio geográfico), en donde se ubica la práctica de la mayoría de los *breakers* pioneros, que luego incursionarían en el rap (primera experiencia que denominamos rap hip-hop), mientras que en el *underground* musical (como espacio simbólico) se nuclean la totalidad las bandas o agrupaciones que se identificaban como raperas y los Djs raperos (segunda y tercer experiencia). Estas últimas surgen y se consolidan por fuera del mercado de la música, más orientado al rock nacional, por lo que la participación en la grabación de temas o discos de distribución comercial, fue puntual y aislada.

Proponemos para un desarrollo futuro del presente trabajo, por una parte, continuar analizando estas prácticas incorporando la cuestión de los efectos políticos del rap a través de los conceptos que aborden las tácticas y estrategias; y la territorialización, y por otra, continuar con el análisis de los procesos históricos y sociales de las experiencias mencionadas, durante la década siguiente. Con ello buscaremos dar continuidad al análisis aquí iniciado a fin de abrir la reflexión histórica a un campo hasta aquí poco explorado, encontrando nuevos territorios para pensar las relaciones entre práctica artística y espacio.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Aceves Lozano, J. E. (1994). Sobre los problemas y métodos de la historia oral. En De Garay, G. (Coord.). *La historia con micrófono. Textos introductorios a la historia oral* (pp. 33-46). México: Instituto Mora.
- Adinolfi, F. (1989). *Suoni dal ghetto. La musica rap della strada a/ le hit-parade*. Genova: Costa & Nolan.
- Alabarces, P., Salerno, D., Silba, M. & Spataro, C. (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En P. Alabarces & M. G. Rodríguez (Comps.). *Resistencias y mediaciones* (pp. 31-58). Buenos Aires: Paidós.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Barcelona: Paidós.
- Banes, S. (1981). To the beat. Y All: Breaking is Hard to Do. *The Village Voice*, 22 de abril.
- Chang, J. (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Collado Herrera, M. del C. (1994). ¿Qué es la historia oral? En G. De Garay (Coord.). *La historia con micrófono* (pp. 13-32). México: Instituto Mora.
- D Chuck (2017). *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Di Cione, L. (2012). Musicología de la producción fonográfica. Técnicas y tecnologías en la escena del rock durante la década del 80 en la Argentina. *X Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama Latinoamericana (IASPM-AL)*, Córdoba (Argentina) [ponencia presentada].
- García Naranjo J. (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá*. Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.
- Hammou, K. (2012). *Une Histoire de Rap en France*. Paris: La Découverte

- Lucena, D. (2013). Guaridas underground para dionisios: practicas estético políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *Revista Arte y Sociedad*, (4), pp. 1-16. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26483>
- Madoery, D. (2010). Innovación y cambio en Música popular. El rock en Argentina. XIX Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XV Jornadas Argentinas de Musicología, Córdoba, del 12 al 15 de agosto de 2010 [ponencia presentada].
- Marchi, S. (2014). *El rock perdido. De los hippies a la cultura chabona*. Buenos Aires: Booket.
- Martins, R. (2016). Cultura de calle y políticas juveniles periféricas: aspectos históricos del Hip Hop brasileño. En R. Martins (Ed.). *Hip-Hop, cultura y participación* (pp. 33-57). Barcelona: UOC.
- Marzullo, O. & Muñoz, P. (1987). Historia del rock nacional. *Revista Todo es Historia*, (239), pp. 6-29.
- Montero, J. (2016). Prendido fuego en 1983. *Diario La Nación*, 2 de junio de 2016.
- Muñoz Tapia, S. (2018). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Cuestión*, 1(60), pp. 1-18.
- Ogas, J. (2006). Rock, gritos y realidad. Una aproximación a la música de Los Beatniks y Los Abuelos de la Nada. *Revista argentina de musicología*, (7), pp. 89-116.
- Poch Pla, P. (2011). *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento del Hip Hop en Chile, 1984-2004 y más*. Santiago de Chile: Quinto elemento.
- Pujol, S. (2006). *Rock y dictadura. Crónica de una generación*. Buenos Aires: Emecé.
- Salerno D. (2008), “Corbata con saco gris: subcultura y comunidad en el rock. En M. Ugarte (Coord.); Sanjunjo, L (Comp.). *Emergencia: Cultura, música y política* (pp. 85-102). Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Toop, D. (1991). *Rap Attack 2. African Rap to Global Hip Hop*. Londres: Serpents Tail.
- Troncaro, C. (2009). *El tango, el gaucho y Buenos Aires*. Buenos Aires: Argentina.

ENTREVISTAS

- Alieruzo R. (2018). [Comunicación personal]. Morón, provincia de Buenos Aires, Argentina.
- Berachocha L. (2019) [Comunicación personal]. San Martín, provincia de Buenos Aires,

MARTIN A. BIAGGINI

Argentina.

Bonomo A. (2019) [Comunicación telefónica]. Madrid, España.

Brusela R. (2019) [Comunicación personal]. San Justo, La Matanza, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Caro T. (2019). [Comunicación personal]. Vicente López, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Caruso F. (2018). [Comunicación personal]. Villa Madero, La Matanza, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Chippy Dj (2019). [Comunicación personal]. Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Ferraiuolo G (2019) [Comunicación telefónica]. Barcelona, España.

Frost (2018). [Comunicación personal]. Morón, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Funky Flores. (2018). [Comunicación personal]. González Catán, La Matanza, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Pietruszka M (2018). [Comunicación personal]. Monte Grande, provincia de Buenos Aires, Argentina.

Fecha de recepción: 29/06/2020

Fecha de aceptación: 21/10/2020