

UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS

FACULTAD DE ARTES CONTEMPORÁNEAS

PROGRAMA ACADÉMICO DE MÚSICA

La evolución de las producciones musicales de hip hop en Lima

Metropolitana: la construcción de una nueva identidad (1990-2022)

TESIS

Para optar el título profesional de Licenciado en Música

AUTOR(ES)

Peralta Loayza, Diego Eduardo (0000-0003-0149-0980)

ASESOR(ES)

García Solís, Eduardo David (0000-0002-6398-871X)

Lima, 08 de febrero de 2023

DEDICATORIA

Quiero dedicar la presente investigación a mi familia, a mis maestros y a mis amigos. Su apoyo incondicional ha sido muy importante en mi trayectoria académica. Así mismo, dedico este trabajo a quienes con mucho valor y pasión han elegido emprender en la música.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, agradezco a Dios por iluminar mi camino y darme la sabiduría necesaria para realizar el presente trabajo.

Agradezco a mi familia por su amor y comprensión durante todo este proceso. Gracias por ser mi hogar, mi refugio y por alegrar mis días con su presencia.

Así mismo, quiero expresar mi gratitud a mis maestros y en especial a mi asesor Eduardo García, por su dedicación, por inspirarme y por haberme brindado sus conocimientos y experiencias. Su paciencia y motivación han hecho posible la realización de este trabajo. Me siento muy afortunado de haber tenido la oportunidad de contar con su apoyo y estoy muy agradecido por su influencia positiva en mi vida.

Finalmente, quiero agradecer a los productores, raperos, músicos y artistas en general que han participado en la presente investigación. Ha sido un honor conocer más sobre sus proyectos y aprender de sus experiencias y anécdotas. Agradezco de corazón el trabajo que vienen realizando en beneficio de la escena musical peruana.

II

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo precisar de qué manera los raperos han ido construyendo una nueva identidad a través de la evolución de las producciones musicales de *hip hop* en la ciudad de **Lima**. Considerando un enfoque cualitativo, que contempla los archivos de registro y las entrevistas individuales, esta investigación desarrolla un esquema que inicia con una contextualización del *hip hop* americano, en la cual se exponen sus orígenes, características musicales y las clasificaciones de sus composiciones según el contenido de sus líricas. Seguidamente, con el objetivo de determinar los factores que han influido en la evolución del género en la capital, se expone la introducción de la música *hip hop* en el Perú, la transformación que ha sufrido y las consecuencias en la música **rap** en la ciudad a partir del acceso a internet. En la última sección, para evidenciar cuáles han sido los elementos elegidos por los artistas en sus nuevas propuestas y cómo estas dan señal de una construcción identitaria, se exponen posturas de importantes autores que explican diversas concepciones del término identidad. Además, a través de distintas producciones se muestran los elementos musicales peruanos presentes en el nuevo concepto de la música **rap**. Finalmente, se analizan los recursos utilizados por los raperos para exponer sus propuestas a un público global.

Palabras clave: hip hop; **rap**; beat; DJ; hibridación; territorialización; underground.

III

The evolution of hip hop music productions in Metropolitan **Lima**: the construction of a new identity (1990-2022)

ABSTRACT

The purpose of this paper is to identify the factors that have contributed to the evolution of hip hop musical productions in the city of **Lima**, with a view to the construction of a new sound identity. Considering a qualitative approach, which contemplates the registration files and individual interviews, this research develops a scheme that begins with a contextualization of American hip hop, in which its origins, musical characteristics and the classifications of its compositions according to the content of its lyrics are exposed. Next, in order to determine the factors that have influenced the evolution of the genre in the capital, the introduction of hip hop music in Peru, the transformation it has undergone and the consequences for **rap** music in the city since Internet access. In the last section, to show what elements have been chosen by artists in their new proposals and how these are a sign of an identity construction, the positions of important authors who explain various conceptions of the term identity are presented. In addition, the Peruvian musical elements present in the new concept of **rap** music are shown through different productions. Finally, the resources used by rappers to expose their proposals to a global audience are analyzed.

Keywords: hip hop; **rap**; beat; DJ; hybridization; territorialization; underground.

TABLA DE CONTENIDOS

1	<u>INTRODUCCIÓN</u>	<u>1</u>
	<u>1.1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....</u>	<u>1</u>
	<u>1.2 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN</u>	<u>4</u>
	<u>1.3 OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....</u>	<u>4</u>
	<u>1.4 JUSTIFICACIÓN</u>	<u>5</u>
	<u>1.5 METODOLOGÍA.....</u>	<u>5</u>
2	<u>EL HIP HOP AMERICANO (1970-1990)</u>	<u>6</u>
	<u>2.1 NACIMIENTO DEL HIP HOP AMERICANO Y SUS 4 VERTIENTES.....</u>	<u>6</u>
	<u>2.2 CARACTERÍSTICAS MUSICALES.....</u>	<u>11</u>
	<u>2.3 CLASIFICACIÓN DEL RAP SEGÚN SU NARRATIVA.....</u>	<u>19</u>
3	<u>DESARROLLO DEL HIP HOP EN LIMA (1990-2010)</u>	<u>27</u>
	<u>3.1 INTRODUCCIÓN Y PRIMEROS PROYECTOS.....</u>	<u>27</u>
	<u>3.2 ADAPTACIÓN DE LA LÍRICA Y LA COMPOSICIÓN MUSICAL AL CONTEXTO LOCAL</u>	<u>34</u>
	<u>3.3 EL ACCESO A INTERNET</u>	<u>40</u>
4	<u>NUEVA IDENTIDAD DE LA MÚSICA HIP HOP EN LIMA (2010-2022)</u>	<u>48</u>
	<u>4.1 IDENTIDAD.....</u>	<u>48</u>
	<u>4.2 ELEMENTOS USADOS EN LAS NUEVAS PRODUCCIONES MUSICALES DE HIP HOP</u>	<u>52</u>
	<u>4.3 LA TENDENCIA HACIA EL SONIDO MAINSTREAM.....</u>	<u>58</u>

5

CONCLUSIONES

64

6

REFERENCIAS

66

7.

ANEXOS

74

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.

Fragmento de la partitura para batería en la canción “Rapper’s Delight”

13

Figura 2.

Fragmento de la partitura para batería en la canción “Good Times”

13

Figura 3.

Infografía de los ingresos que ha obtenido la industria musical a través de la grabación en todo el mundo

59

Figura 4.

Infografía de los videoclips con más visitas en la plataforma YouTube durante el primer semestre del año 2019

60

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Planteamiento del problema

El *hip hop* es un movimiento cultural que tiene sus orígenes en la década de los 70’ en el sur de New York, puntualmente en el Bronx y Harlem (Storegraven, 2021). Se trata de un fenómeno artístico que surgió para representar las realidades y condiciones sociales de la población mayoritariamente negra, entre ellos afroamericanos y centroamericanos pobres que vivían en el barrio neoyorquino (Frasco & Toth, 2008). Desde sus inicios, este movimiento ha desarrollado sus propuestas artísticas a través de 4 elementos o vertientes: *rapping*, *breakdancing*, *djing* y *graffiti* (Alridge & Stewart, 2005). La presente investigación abarcará principalmente la parte musical, esto incluye el **rap** y el *djing*.

Desde sus inicios, como argumenta Alvarado (2018), una de las principales características de la música *hip hop* americana ha sido el uso de fragmentos peculiares de discos de *jazz*, *funk*, música disco, entre otros géneros populares en la época. De acuerdo con la autora, estos fragmentos se superponían a una base rítmica que el *DJ* diseñaba a través de instrumentos electrónicos. El resultado final era una pista o *beat* que se mezclaba con una composición lírica rapeada a una o varias voces. Este método se caracterizó por ser muy innovador en la manera de crear música y fue replicado por miles de jóvenes que aspiraban a tener un proyecto de música *hip hop*. Posteriormente, como comenta Baker (2012), este estilo se consolidó en la industria musical con sucesos importantes como lanzamientos, producciones, colaboraciones y conciertos. Las producciones fonográficas que surgieron gracias al desarrollo de las vertientes musicales del *hip hop*, en los últimos años han sido consideradas influyentes principales dentro del mercado musical a nivel mundial (Flores, 2021).

Se puede afirmar que la música desarrollada en la ciudad de **Lima** Metropolitana no ha sido ajena a este fenómeno. En la década de los 90’, la música *hip hop* se introdujo en la capital gracias a la difusión de contenido artístico de *hip hop* americano en los cines de la capital, canales de televisión, revistas y viajes a los Estados Unidos que realizaban algunos aficionados (Del Valle, 2016). La llegada de esta cultura a la ciudad llamó la atención de

cientos de jóvenes limeños que no dudaron en crear sus primeras propuestas artísticas dentro de las cuatro vertientes del *hip hop*.

Respecto a las primeras producciones musicales de *hip hop* en **Lima**, entre los años 1990 y 2005 aproximadamente, se puede mencionar que este nicho comenzó con un sistema de trabajo similar al de los artistas neoyorquinos en sus inicios (Del Valle, 2016); sin embargo, a diferencia de lo sucedido en Estados Unidos, fueron jóvenes de clase media y media-alta en **Lima** quienes tuvieron la posibilidad de crear sus primeras propuestas musicales (Jones, 2015). La metodología que predominaba consistía en usar un *beat* en forma de *loop* y agregarle una o varias líneas melódicas de voz. A nivel de composición, se puede decir que la gran mayoría de artistas reflejaba una actitud “antisistema” a causa de las injusticias que vivían en sus distritos y la vulneración a sus derechos (Kogan, 2017). En este periodo destacan los siguientes artistas: *Droppy G*, Clan Urbano, *Rapper School* (Del Valle, 2016).

Entre los años 2005 y 2016, las producciones de conciertos, fonogramas y eventos de **rap**, fueron incrementando principalmente en los conos de **Lima**. Esto sucedió gracias al acceso a las TIC, que permitió la difusión de proyectos artísticos relacionados al *hip hop* peruano a través de redes sociales y a la reinscripción de la música **rap** en el contexto social del país. Es decir, se reconfiguraron elementos de la cultura *hip hop* americana y se adaptaron a la realidad de los raperos en el Perú (Alvarado, 2018). Cabe resaltar que parte de los artistas se enfocaron en propuestas de música **rap** comercial, exponiendo temáticas de amor, reflexiones y vivencias; sin embargo, también se llevaron a cabo los primeros proyectos de raperos cuya música desarrollaba narrativas sociales y políticas. La presente investigación se enfocará en este último grupo. Sus producciones incluyen elementos representativos del Perú; por ejemplo, versos en quechua y *samples* de música andina y afroperuana. Entre los principales exponentes se puede mencionar a Pedro Mo, Clan Urbano, *Fucking Clan* y Liberato Kani. La innovación de estos artistas se percibe en la elaboración de canciones que resaltan el contexto nacional a nivel musical y lírico, logrando conectar con una audiencia más amplia.

A partir del 2016, los artistas de música **rap** con sonoridades peruanas comenzaron a incluir elementos del *pop*, *soul*, *R&B*, *drill*, *dancehall*, *trap* e incluso *reggaetón* a sus producciones. Estas propuestas se fueron alineando a las exigencias del nuevo mercado musical y algunas de ellas han logrado obtener un sonido acorde a lo que indica la música

mainstream. Entre los artistas más importantes de este periodo destacan Liberato Kani, Nero Lvigi y Renata Flores.

Con lo expuesto hasta el momento, se ha podido conocer que, desde los inicios de la música **rap** en **Lima** las producciones han ido evolucionando en la parte lírica y musical. Dicha evolución es responsable de la construcción de una nueva identidad que representa a un público conformado por audiencias de distintos sectores del país. En la presente investigación se determinará de qué manera los raperos han ido edificando una nueva identidad a través de la evolución de las producciones musicales y qué elementos fueron determinantes durante su desarrollo.

General

¿Cómo los artistas de *hip hop* en **Lima** Metropolitana han contribuido en la construcción de una nueva identidad a partir de la evolución musical de este género (1990-2022)?

- ¿Cuáles fueron las características principales que determinan la identidad de las producciones musicales de *hip hop* americano (1970-1990)?
- ¿Qué factores influyeron en la evolución de las producciones musicales de *hip hop* peruano (1990-2010)?
- ¿Cuáles son los nuevos elementos que tienen las producciones musicales de los raperos en **Lima** Metropolitana y que forman parte de su nueva identidad (2010-2022)?

1.3 Objetivos de investigación

General

Determinar de qué manera los raperos han ido construyendo una nueva identidad a través de la evolución de las producciones musicales de *hip hop* en **Lima** Metropolitana (1990-2022).

Específico 1

Analizar las características musicales que identifican al *hip hop* americano (1970-1990).

Específico 2

Analizar los factores que formaron parte de la evolución de las producciones musicales de *hip hop* en **Lima** Metropolitana (1990-2010).

Específico 3

Reconocer los componentes musicales que constituyen la nueva identidad de la música **rap** en **Lima** Metropolitana (2010-2022).

1.4 Justificación

La presente investigación se realiza con la intención de exponer nuevos análisis al campo de estudio de la producción musical especializada en el género *hip hop* desarrollado en Perú, con un enfoque principal en la parte lírica, melódica, rítmica y armónica. Asimismo, se pretende poner a disposición de estudiantes, profesionales de la música y músicos empíricos, información relacionada a los recursos y procesos presentes durante la evolución de la música *hip hop* peruana, para que sean considerados como referencia y/o aplicados en otros proyectos musicales. Finalmente, tras el notable impacto que han tenido los artistas latinos de música urbana a nivel mundial, incluyendo géneros como el **rap**, *trap*, *reggaeton*, *dancehall*, entre otros, se considera pertinente generar contenido académico que aporte a futuras investigaciones del tema en cuestión.

1.5 Metodología

Para precisar la manera en la que los raperos han ido construyendo una nueva identidad a partir de la evolución de sus producciones musicales, será necesario aplicar un proceso sistemático y alineado que permita la recaudación, organización y análisis de la información. Bajo esta premisa, el enfoque que se utilizará para desarrollar los apartados del presente trabajo será cualitativo, debido a que la naturaleza de dicho modelo de investigación permite el conocimiento de las causas y la vida social del sujeto (Galeano, 2021). Asimismo, será indispensable hacer uso de un mecanismo que posibilite la recolección de información relacionada al hip hop americano, al desarrollo del hip hop peruano y al concepto de la identidad, para posteriormente analizarla y exponerla siguiendo el objetivo principal de la investigación. A tal efecto, las técnicas utilizadas serán los archivos de registro, dado a que con estos se pueden elaborar supuestos a partir de investigaciones ya existentes y las entrevistas individuales, ya que estas permiten la elaboración de preguntas específicas (Hernández et. al., 2006). Finalmente, el presente trabajo será abordado considerando un diseño histórico-documental, debido al énfasis que tiene este en sus procesos de recolección de fuentes documentales, de análisis de información y de presentación de resultados (Guerrero & Guerrero, 2014).

2 EL HIP HOP AMERICANO (1970-1990)

La música que proviene del *hip hop* hoy en día es considerada no sólo uno de los influyentes más importantes dentro de las producciones de música urbana a nivel mundial, sino que también ha logrado conectar con las propuestas de artistas que se desarrollan en géneros como la cumbia, el *rock*, las baladas e incluso la música folclórica de distintos países (Storegraven, 2021). La tendencia y popularidad del género en cuestión ha permitido que este pueda insertarse en industrias como la moda, el deporte y el entretenimiento, logrando

masificar a su audiencia consumidora (Chacón, 2021a).

Para determinar de qué manera han evolucionado las producciones musicales de *hip hop* en **Lima**, es necesario comprender cuál es la propuesta del movimiento cultural del *hip hop*, cuáles fueron sus orígenes y por qué se ha vuelto tan importante en el mundo, a tal punto de impactar en el territorio peruano y lograr que artistas y grupos decidan emprender proyectos de música enfocado en el género *hip hop*. Por consiguiente, en la primera parte del capítulo se detallará cuáles fueron los antecedentes en la formación de la cultura *hip hop* en Estados Unidos. Así mismo, se determinará cuál fue el contexto político-social que permitió que se crearan las primeras fiestas callejeras (*block parties*) que darían inicio a lo que fue en esencia el movimiento cultural del hip hop. Más adelante se expondrá cuáles fueron las características más importantes de la música *hip hop* americana considerando factores como la armonía, la estructura rítmica, el desarrollo melódico y la lírica en las principales canciones. Finalmente, se realizará un análisis del contenido en las producciones de **rap** y se expondrán las taxonomías elaboradas por diferentes autores para su clasificación.

2.1 Nacimiento del hip hop americano y sus 4 vertientes

Para historiadores y expertos en la materia siempre ha significado un reto construir definiciones respecto al *hip hop* y su origen. Actualmente, se considera al *DJ* Afrika Bambaataa creador del término *hip hop* en la década de los 70’ y lo hizo con la finalidad de unificar la danza, la pintura y la música en un solo arte (Balbuena & Sedeño, 2016). Así mismo, en la mayoría de libros y artículos académicos se considera los inicios de la década de los 70’ como el momento en el que surgió el *hip hop* (Frasco & Toth, 2008).

Por otro lado, hay quienes afirman que los orígenes del *hip hop* se encuentran relacionados a las danzas, los tambores y los cantos de los *griots*, africanos que relataban historias a través de cantos o poemas mucho antes de 1970 (Safra, 2016). Según la autora, este arte representaba el dolor de los esclavos que sobrevivieron a la migración hacia Estados Unidos. Los elementos más importantes en estas manifestaciones fueron tres: los gritos colectivos (*ring shouts*), los cantos de alabanza (*field hollers*) y la canción hablada (*spoken word*). Dichos elementos se trasladaron desde África hacia los Estados Unidos junto con los primeros esclavos y posteriormente se adaptarían a distintos géneros musicales (Safra, 2016). También existen artículos como el de Sarachik (2016), en donde se menciona al grupo The Jubalaires como uno de los primeros en usar el **rap** en su música; por ejemplo, en la canción “Noah” publicada en 1946 repiten un coro y dejan espacios para que uno de los cantantes interprete un verso sin melodía, con un ritmo muy similar al que luego usarían los raperos en la década de los 70’.

A pesar de que los antecedentes a nivel musical nos muestran canciones con características del **rap**, la presente investigación abordará la génesis del *hip hop* tomando en cuenta el inicio de la década de los 70’ y la ciudad de Nueva York como territorio y momento en el que nació dicho movimiento.

Según Safra (2016), la primera guerra mundial fue detonante para que una gran cantidad de población negra comenzará a migrar al sur de los Estados Unidos y posteriormente se concentraran en el Bronx y Harlem. El nivel de desempleo generó que se comiencen a formar bandas y pandillas, conocidas como *gangs*, principalmente al sur de la ciudad. En esa línea, Storegraven (2021) describe en su investigación al Harlem como un barrio donde predominaba la delincuencia, la discriminación, el uso de drogas y distintos conflictos sociales propios de un territorio olvidado a nivel político. Los más afectados, en su mayoría afrodescendientes, comenzaron a utilizar el baile, el *graffiti* y la música como medios para expresar lo que sucedía en sus localidades. Estas expresiones artísticas tuvieron mayor presencia en lo que se conocía como *blockparties* (Safra, 2016), fiestas callejeras que formaron parte de la constitución del *hip hop* como género musical.

En el estudio de Frasco y Toth (2008), se menciona que a partir de 1972 las famosas *block parties* tuvieron presencia en Nueva York y fueron introducidas a los barrios gracias a migrantes, principalmente jamaquinos y del caribe. Los autores mencionan que en estas fiestas los *DJs* mezclaban música de géneros *soul* y *funk* con tocadiscos y para amplificar el

sonido hacían uso de conexiones eléctricas ilegales. Además, en su estudio que ahonda en las raíces del *hip hop*, analizan cómo influyó el uso de las *soundsystems*, un sistema portátil de origen jamaquino, en la organización de las *blockparties* en el Bronx. Este sistema consistía en cargar un vehículo con amplificadores y tocadiscos para promover la música de la isla, muy similar a lo que usarían los neoyorquinos para dar a conocer y expresar su arte enfocado en la denuncia de los conflictos sociales que enfrentaban.

Entre la población que migró a la ciudad de Nueva York, se encontraba Kool Herc, uno de los *DJs* más icónicos cuya importancia radica en la introducción de los *soundsystem* en el barrio del Bronx. Posteriormente, aportó al sonido del *hip hop* una técnica que incluía cortes o *breaks* al momento de reproducir discos de *funk* y *soul* (Storegraven, 2021). Este joven jamaquino, cuyo nombre real es Clive Campbell, es considerado el padre del *hip hop* por ser uno de los primeros en realizar las *blockparties*. Otro *DJ*, cuya importancia radica en el mayor desarrollo de las técnicas de *turntable*, fue Grandmaster Flash, un migrante que nació en Barbados con el nombre de Joseph Saddler. Dentro de su aporte a la música *hip hop* destacan las técnicas de *cutting*, *pashing*, *scatching* y *backspinning*. También es importante mencionar al *DJ* Afrika Bambaataa, nacido en el Bronx y su aporte radica en las propuestas de paz entre las bandas o *gangs* del Bronx, logrando así definir las bases de la cultura del *hip*

hop (Frasco & Toth, 2008). A través de la “Zulu Nation”, grupo creado por Afrika tras la muerte de un amigo en una pandilla, el *hip hop* dejó de tener una imagen de violencia u opresión para pasar a consolidarse como un movimiento cultural cuya consigna es la autodeterminación, creatividad y unidad de quienes participan (Storegraven, 2021).

Es importante mencionar que Afrika Bambaataa contribuyó en la unificación del baile, la música y la pintura a través del término *hip hop* y años más tarde, KRS ONE, definiría las 4 vertientes del movimiento: *djing*, *mcing*, *breakdacing* y *graffiti* (Balbuena & Sedeño, 2016).

Respecto al *djing*, Frasco y Toth (2008) comentan que este arte consistía en mezclar fragmentos de canciones populares en la época, como el *funk*, el *soul* o la música disco y aplicar técnicas con los *turntables* tales como: el *cutting*, que extendía los *breakbeats* mediante el uso de dos copias del mismo disco, el *phasing*, permite alterar las velocidades de reproducción, el *scratching*, distorsiona el sonido mediante el movimiento de los vinilos, o el *backspinning*, para reproducir el disco en reversa. El *djing* se iba transformando y lo que empezó con una simple mezcla de canciones tomaría mayor complejidad en su práctica al

aplicar distintas técnicas de *turntables*. Esto generó que se separen los roles de quienes animaban las fiestas (*MCs*) y los que sólo se dedicaban a realizar las mezclas (*DJs*), de esta manera cada artista se dedicaría a perfeccionar su talento.

El *mcing* refiere a la acción de rapear. Este arte era ejecutado por los *MC* (*master of ceremonies*) quienes se encargaban de animar las fiestas callejeras a través del **rap**. La influencia de esta forma de recitar composiciones líricas con ritmos muy variados radica en el *toasting* jamaiquino, los cantos de los *griots*, los cantos del góspel e incluso los cantos del trabajo de la esclavitud (Storegraven, 20121). Sin embargo, el *toasting* tiene una mayor relación con el **rap** debido a que en ambos casos se sincronizaban rimas sobre una mezcla de músicas de distintos géneros y también se buscaba incentivar al público a bailar.

Es importante mencionar que antes del surgimiento del *hip hop*, ya existía un género en donde se utilizaba la consola de sonido como un instrumento y en donde se mezclaban canciones de distintos géneros. Según Frasco y Toth (2008), este género era el *dub* y se caracterizaba por el uso de remixes de canciones de *reggae* y *ska*, la alteración de las frecuencias más graves, el uso de efectos de *reverb* y la eliminación de las líneas melódicas vocales.

La presencia de los cortes o *breaks* que los *DJs* ejecutaban en sus mezclas, permitió que otros artistas desarrollen el *breakdancing*, este consistía en un baile con orígenes africanos y latinos sobre los mencionados *breaks*, en donde sonaba con mayor presencia las partes del bajo y la batería. Además, todo lo mencionado sirvió para que aquellos que se dedicaban al *graffiti* tengan una fuente de inspiración al representar de manera gráfica lo que sucedía en el Bronx, utilizando las calles y los espacios públicos como lienzo para exponer su arte (Storegraven, 2021).

Tras lo expuesto, se puede decir que el *hip hop* es un conglomerado de expresiones artísticas inspirado en los sucesos cotidianos de la calle y que, si bien en un primer momento tenía un carácter político y social, las exigencias del público consumidor y la expansión del movimiento lograrían que la narrativa usada en sus inicios se vaya modificando.

El Bronx no fue el único territorio en donde se desarrollaban propuestas musicales con *DJs*, también existían otros grupos que tenían presencia principalmente en los clubes nocturnos de la ciudad de Nueva York, con una propuesta ligada a la música disco. Al respecto, Frasco y Toth (2008) mencionan que uno de los *DJs* más importantes fue Pete *DJ*,

quien, dicho sea de paso, no tenía una buena relación con Kool Herc. Esto generó que entre sus audiencias también se perciba una brecha de preferencias musicales. El público que participaba y desarrollaba la música del *hip hop* eran jóvenes del Bronx y usaban la calle como lugar para exponerse, mientras que los que asistían a los clubes de música disco eran afroamericanos de una clase social que gozaba de mayores privilegios.

Como se mencionó anteriormente, las *blockparties* sirvieron para preparar con los cuatro elementos artísticos lo que sería posteriormente el movimiento cultural del *hip hop*. Según lo mencionado en el *podcast* de audio “Pilotto Podcast” de Chacón (2021a), muchos jóvenes del Bronx influenciados por la música de James Brown, Jimmy Castor o Bongo Band comenzaron a crear las primeras agrupaciones de música *hip hop*, destacando por supuesto uno de los primeros y más importantes: Grandmaster Flash and the Furious Five. Así mismo, Otto Chacón menciona que esta agrupación fue formada gracias a la unión de Granmaster Flash y Cowboy, este último fue el primer *MC* de Flash y posteriormente ambos se sumarían a Furious Five, un grupo de *MCs*. Estos artistas sirvieron de referencia a cientos de jóvenes que buscaban una oportunidad para comunicar su arte mediante la música y el **rap**. Cabe resaltar que a nivel lírico las composiciones de Furious Five tuvieron una gran similitud con lo que se conocía como música *hip hop* dentro de la primera década del siglo XXI (Frasco & Toth, 2008).

La creación de grupos de **rap** y música *hip hop* en general, permitió que el género se diera a conocer fuera de la ciudad de Nueva York. Gracias a sus otras vertientes, el *graffiti* y el *breakdance*, la industria cinematográfica comenzó a usar elementos de esta cultura para la realización de su contenido y esto generó que el movimiento se haga cada vez más popular y despierte el interés de más audiencias (Flores, 2021). No obstante, durante la mayor parte de la década del 70’, nadie había mostrado interés en materializar la música del *hip hop* a través de vinilos.

En 1979, se marca un momento muy importante en el desarrollo del proceso histórico de la música *hip hop* con la primera grabación y comercialización de una canción de **rap**, “Personality Jock – Kim Tim III” de Fatback Band (Frasco & Toth, 2008); sin embargo, se considera más importante la producción musical a cargo de Silvia Robinson y su esposo. Según Chacón (2021a), Silvia, cantante de *R&B*, se encontraba en un proceso de redescubrimiento dentro de su carrea musical y se apoyó del grupo The Sugar Hill Gang para lanzar la canción Rappers Delight. El autor menciona que la producción de esta canción fue

una de las más importantes debido a su impacto a nivel global, además, generó polémica debido a que los raperos de The Sugar Hill Gang habían utilizado frases icónicas de los grupos más importantes de Nueva York, entre ellos, The Cold Crush Brothers y Love Bug Starski.

A partir de este momento, la música *hip hop* comenzó a propagarse rápidamente por todo el territorio de los Estados Unidos e incluso fuera del país, esto dio pie a que las discográficas consideren al **rap** en proyectos de distintos géneros. Además, distintas compañías de rubros ajenos a la música enfocaron su atención en el impacto que estaba teniendo el *hip hop* en los jóvenes de todo el mundo. Este hecho incentivó al uso de algunos de los elementos de la cultura dentro de sus estrategias de marketing y venta. Dicho esto, resulta interesante ahondar en las razones de la popularidad que tuvo esta música y qué elementos la constituyen. En el siguiente acápite, se analizarán las características musicales más importantes de las producciones fonográficas de *hip hop* publicadas en los Estados Unidos.

2.2 Características musicales

Como se mencionó anteriormente, la primera producción fonográfica de música **rap** se publicó en marzo del año 1979 y corresponde a la canción Personality Jock - Kim Tim III de Fatback Band en su disco “XII”. Antes de este suceso la música *hip hop* se consumía exclusivamente de manera presencial en eventos de **rap**, en clubes nocturnos y en fiestas callejeras (Frasco & Toth, 2008).

Fatback Band es una agrupación de música *funk* y *soul* que tuvo popularidad en la década de los 70’ y 80’. En su canción Personality Jock, se puede apreciar una base rítmica y armónica que incluye elementos como el *slap*, presente en las líneas del bajo. Además, los patrones usados dentro de la estructura rítmica que ejecuta la batería son propios de la música disco. En la parte vocal, se percibe que la construcción de las líneas vocales hace uso de rimas habladas a modo de *call and response*. Respecto a la letra, se puede comprobar lo que se expone en el estudio de Frasco y Toth (2008), hubo propuestas de música *hip hop* que narraban los acontecimientos y conflictos en las localidades de los raperos y, por otro lado,

se hicieron canciones que invitaban al público a bailar o representar la identidad negra, como sucede en el caso de Personality Jock.

Pocos meses después y en el mismo año, la agrupación Grandmaster Flash & The Furious Five publicaron la canción “Superrapin”. De manera general se pueden escuchar influencias que provienen de la música *funk*. Las líneas de bajo ejecutan figuras rítmicas de negra, corcheas y semicorcheas con *staccato*, todo sobre una progresión que usa principalmente dos acordes. La batería usa un patrón rítmico con figuras sincopadas y en forma de *loop*, con algunos *fills* entre compases. En la guitarra eléctrica se pueden apreciar patrones rítmicos de *funk* y *licks* de *blues* usados en las transiciones de compases. En cuanto a la parte lírica, también se puede percibir el uso de la técnica *call and response*, con la única diferencia de que en esta canción se ejecuta a través de 5 raperos. En esa línea, “Superrapin” tiene como objetivo presentar al grupo Grandmaster Flash & The Furious Five e incentivar a las personas a bailar. A diferencia de la música *hip hop* que se desarrollaba en las primeras fiestas en el Bronx a inicios de los 70’, esta canción no busca describir los conflictos sociales que enfrentaron los raperos, o por lo menos, no es una prioridad.

Posteriormente, en noviembre de 1979 se publica “Rapper’s Delight” de la banda The Sugar Hill Gang. A través de esta canción, dos raperos comunican mensajes relacionados a la sexualidad y al mismo tiempo invitan al público a bailar. “Rapper’s Delight” tiene como principal característica la apropiación de armonía y ritmo de la canción “Good Times” del grupo Chic, publicada en junio de 1979. Uno de los pocos arreglos que se aplicaron en la canción de The Sugar Hill Gang tiene que ver con la variación en el patrón rítmico principal que ejecuta la batería. En “Rapper’s Delight”, se percibe un patrón influenciado por la música disco, puntualmente en las semicorcheas que se toca en el *hi-hat*. En la canción “Good Times” el *hi-hat* sólo toca figuras de corchea y predomina el estilo *funk*.

Figura 1

Fragmento de la partitura para batería en la canción “Rapper’s Delight”.

Nota: La figura muestra las semicorcheas usadas en el *hi-hat*. Se trata de un patrón usado en la música disco. De “The Sugarhill Gang’s - Rapper’s Delight Drum Tab”, por Songsterr, 2010a (<https://www.songsterr.com/a/wsa/sugarhill-gang-rappers-delight-drum-tab-s56243>).

Figura 2

Fragmento de la partitura para batería en la canción “Good Times”.

Nota: La figura muestra las corcheas usadas en el hi-hat. Predomina el estilo *funk*. De “The Chic – Good Times Drum Tab”, por Songsterr, 2010b (<https://www.songsterr.com/a/wsa/chic-good-times-drum-tab-s4942>).

Luego de exponer las principales producciones durante la última parte de la década de los 70’, se puede determinar que hubo una gran influencia de elementos rítmicos y armónicos de géneros que antecedieron al *hip hop*, como la música disco, que luego pasaría a un segundo plano según Brick (2005). Además, en producciones como “Rapper’s Delight”, se hizo uso de técnicas de *sampling* o apropiación musical (Frasco & Toth, 2008). También se puede resaltar que la lírica en este periodo exponía una narrativa con carácter social o de identidad, a diferencia de las primeras canciones enfocadas en lo político, cuyo registro fonográfico se desconoce.

A partir de 1980, la música **rap** comienza a difundirse incluso fuera de la ciudad como una alternativa a la música disco. Gracias al éxito que tuvo “Rapper’s Delight”, el **rap** empieza a ser considerado por los empresarios como un elemento indispensable para la comercialización dentro de sus compañías (Chacón, 2021b). Al mismo tiempo, la situación política y social en el Bronx era cada vez más crítica. Esto dio pie a que Grandmaster Flash and The Furious Five grabaran la canción “The Message”, uno de los éxitos más importantes en la década, la cual tenía como objetivo comunicar la situación que se enfrentaba día a día en el Bronx y dar a conocer que el *hip hop* no sólo era música de fiesta (Balbuena & Sedeño, 2016).

“The message” es una canción que tiene un *beat* en forma de *loop* con un *riff* que aparece en las partes más importantes de la estructura, usualmente en donde se repiten las rimas. En esta canción, las influencias jamaquinas son muy notorias, esto se puede percibir en la armonía. Aquí se aprecian elementos del *dub*, como el *reverb* y *delay* sobre los instrumentos melódicos y armónicos, todo ejecutado a una velocidad mayor respecto al tempo que se suele usar en el *slow-reggae*. Estas características confirman lo que mencionan en su estudio Frasco y Toth (2008). Finalmente, la mezcla que enriquece la armonía es colocada a modo de *sample* sobre una base rítmica de música *funk*, donde el bajo y la batería ejecutan figuras sincopadas. El desarrollo de la parte lírica, que se enfocaba en exponer la identidad del Bronx, fue vital para lograr conectar con nuevas audiencias. El público se iba expandiendo y más ciudadanos comenzaba a mostrar mayor interés por la música *hip hop*, lo que generó que se crearan nuevos grupos y propuestas musicales.

No obstante, con el pasar del tiempo el movimiento y la cultura *hip hop* iba perdiendo la esencia de sus inicios y comenzaban a dominar las tendencias y lo que promovían los medios. Según comenta Chacón (2021b), se comenzaron a producir canciones relacionadas a momentos o fechas importantes, por ejemplo: “Christmas Rappin”, canción que desarrolla una composición lírica alusiva a la navidad. Esta canción le pertenece al artista Kurtis Blow, quien es considerado el primer solista de música **rap**. Así mismo, las marcas motivaron a los grupos de *hip hop* a orientar sus creaciones a temas comerciales. El autor comenta en su *podcast* que en 1986 se publica “My Adidas”, una canción diseñada con fines publicitarios y con el objetivo de que la narrativa logre conectar con el público principal de la compañía alemana Adidas.

Uno de los grupos que aprovechó la relevancia que estaba teniendo el **rap**, fue el grupo Run DMC, quienes innovaron a través de un nuevo concepto orientado a la música *mainstream* (Sánchez, 2021). En ese sentido, el rock, un género muy importante en la década de los 80’, sería uno de los primeros en “fusionarse” con la música *hip hop*. Esto se puede

evidenciar en la introducción de la guitarra eléctrica en la canción “Walk this way” del grupo Run DMC y Aerosmith, publicada en 1986 (Brick, 2005). Este grupo dio un giro a la música *hip hop* al usar un *riff* de la banda “Aerostmith” en la colaboración que lanzaron (Chacón, 2020b). Con este suceso la música **rap** comienza a adoptar elementos del *pop* de aquel periodo, tales como el uso de coros, estructuras memorables e incluso la migración a un formato fonográfico de mayor tamaño como el *LP* (Brick, 2005).

Era evidente que las nuevas propuestas *hip hop* tenían que obedecer a las tendencias o exigencias del público masivo si querían mantener su vigencia. Los sellos discográficos tenían que adaptarse al nuevo sonido y letra de la música *hip hop*, que en definitiva iba dejando de lado los elementos de la música disco y la narrativa que describía a los barrios pobres de la ciudad de Nueva York. Uno de los sellos que destacan por su aporte en el nuevo concepto y sonido de la música *hip hop* fue Def Jam Records fundado en 1984. Dentro de los artistas más importantes de este sello, se puede reconocer a LL Cool J, quien logró ser el primer rapero *mainstream* (Sánchez, 2021).

En la discografía de LL Cool J, destaca la canción “I need a Beat”. Aquí se puede percibir el uso de una batería sampleada que tiene un sonido más amplio o abierto gracias a efectos como *reverb* y *delay*. Uno de los sonidos más peculiares en esta canción es producido por el *scratch*, que es usado como *fill* en algunos compases. Se usa una base rítmica que mantiene un patrón de música *funk* con una alteración en el sonido de los tambores, a través de efectos de tiempo y probablemente ecualizadores para resaltar la grandeza de la batería. Estas características resaltan la diferencia de lo que era la música *hip hop*, en donde se solía escuchar una batería con un color más opaco y seco que no solía usar efectos.

El *hip hop* iba renovando su intención principal y adaptándose al contexto de las localidades en las que se introducía. Al otro lado del país, en la costa oeste, también se estaba gestando un mercado musical interesante para los raperos. En este punto se pueden determinar dos corrientes de música *hip hop* (Tate, 2020, como se cita en Sánchez, 2021), el que se desarrollaba en la ciudad de Nueva York y el que se desconocía pero que se

convertiría en uno de los movimientos más polémicos por su ideología, el *hip hop* de Los Ángeles.

Entre el año 1984 y 1985, en el *hip hop* de Los Ángeles o de la Costa Oeste, surge el *reality rap*. Este tipo de música tenía como premisa comunicar las vivencias de los raperos sin ningún tipo de filtro. Por primera vez, las letras expresaban situaciones relacionadas al pandillaje, drogas y delincuencia que enfrentaban los raperos. Comunicaban públicamente sus experiencias según el tipo de pandilla al que pertenecían (Chacón, 2021b). El precursor de este tipo de **rap** fue Ice T. Su propuesta musical incluye un lenguaje explícito y el uso de un tempo acelerado, como sucedía con “Fight the Power” del grupo Public Enemy. Esto se puede evidenciar en canciones como “Power” o “New Jack Hustler”.

Posteriormente, en el año 1986, debido a conflictos sociopolíticos se comenzaron a formar más pandillas y muchas de ellas recibían influencia de los raperos icónicos de lo que fue el *reality rap*, sumado a la epidemia del *crack* y otros acontecimientos de crisis surge el *Gangsta Rap*. Las intenciones en este estilo eran otras, definitivamente se buscaba producir música **rap** basada en los problemas delincuenciales. Al respecto, Balbuena y Sedeño (2016) comentan que las letras expresaban vivencias de la calle, escándalos debido a las drogas e inclusive la denigración de la mujer. Uno de los grupos más importantes en este estilo de música *hip hop* fue NWA, conformado por Dr. Dre, Ice Cube, Easy E. y Yella. Según Chacón (2020) este grupo es considerado el más peligroso.

En 1989, otro de los éxitos con los que Def Jam Records aportó a la música *hip hop*, tuvo que ver con las canciones del grupo Public Enemy, grupo que buscaba defender los derechos de los negros con una política y filosofía radical (Sánchez, 2021). Dentro de las canciones más importantes de este grupo destaca “Fight the Power”. Se trata de una producción en la que resaltan los sonidos de gran presencia en la base rítmica. Los patrones rítmicos son ejecutados en forma de *loop* con mayor velocidad respecto al *hip hop* de los 70’. Esto se justifica en la intención que tiene la historia detrás de la letra, pues aquí la idea es exhortar al oyente a luchar inmediatamente contra las reglas impuestas por las autoridades y aquellos que dominan el sistema político con la intención de abusar de los más vulnerables. No promueve incumplir la ley, sino revelarse contra el abuso de poder.

Pocos años más tarde, en 1991, la industria musical y los medios de comunicación reconocerían el valor que estaba teniendo la música *hip hop* en distintos países. Al respecto,

Balbuena y Sedeño (2016), comentan que la revista *BillBoard* colocó en primer lugar dentro de la lista *pop* al álbum Niggaz4Life del grupo N.W.A. Este grupo de *Gangsta rap*, a través de *riffs* disonantes exponen una narrativa retadora, con composiciones consideradas por algunos como misóginas o vulgares, esta característica fue muy común dentro de este estilo. Respecto a la armonía que emplean en la construcción de sus progresiones, se percibe el uso dos o cuatro acordes como máximo. Todos dentro de un modo menor que es usado en la mayoría de las canciones de dicho álbum. Un elemento importante para mencionar es la potencia presente en las líneas melódicas, estas son interpretadas haciendo uso de un color e intensidad común en la voz gritada, logrando transmitir respeto y autoridad.

Tras lo expuesto, se puede determinar que a inicios de la década de los 90’ el estilo *Gangsta rap* de Los Ángeles comenzó a tomar mayor presencia dentro de las listas de éxitos en la música *hip hop*. Los artistas de la ciudad de Nueva York, con el objetivo de enfrentar

esta tendencia, introdujeron al mercado musical la SP 1200 (Chacón, 2021c), una máquina de ritmos y sampleadora que permitía resaltar y potenciar los sonidos usados dentro de los *beats* de los productores y *DJs*. Sin duda este fue un gran aporte al nuevo sonido del *hip hop*, pues su importancia radica en que se pudo acentuar aún más las frecuencias graves que usualmente eran reproducidas por el bajo y la caja de ritmos.

Durante 1993, los artistas de **rap**, público consumidor de música *hip hop* y personajes externos a la cultura, comenzaron a manifestarse en contra de lo que promovía el *Gangsta rap*. En lo musical, uno de los grupos cuya temática propone un sonido innovador y en contra del lenguaje alusivo al pandillaje o la criminalidad, fue Gang Starr. Su propuesta incluye elementos rítmicos y armónicos de la música *jazz*, logrando consolidarse como el grupo que creó el *jazz rap* (Balbuena & Sedeño, 2016). En su álbum “Jazzmatazz Volume 1”, se puede escuchar una base armónica creada a través de discos de *jazz*, reproducidos o adaptados al tempo de la base rítmica. La riqueza armónica del *jazz* permite que se puedan agregar *background vocals* de mujeres en los versos más importantes. También se puede notar el uso de capas de voces, líneas vocales duplicadas y una distribución de los sonidos a través del proceso de mezcla que cada vez se acercan más a cómo escuchan las personas.

Otro de los grupos cuyo aporte radica en la calidad de sus producciones y su estilo libre al componer, fue Wu-Tang-Clan (Chacón, 2021c). Su música apuntó a dejar a un lado las estructuras clásicas en la música **rap** como verso-coro o viceversa y desarrollar los versos sin la necesidad de seguir un patrón (Balbuena & Sedeño, 2016). Para matizar sus canciones,

darles movimiento y evitar que alcancen la monotonía, utilizaron cortes de la base armónica en donde sólo se deja la batería y luego se regresa al estado original. Además, dentro de su discografía se puede percibir un sonido creado a través de compresores y limitadores usados con mucho detalle y enfoque para resaltar la voz principal.

A partir de 1994, la Costa Este comenzó a tomar importancia debido a las producciones innovadoras de música **rap**. Grupos como Gang Starr y Wu-Tang-Clan dieron a conocer el talento que tenían los raperos y productores en la ciudad de Nueva York, rescatando el valor que tenía la ciudad en la que nació el *hip hop*. Dichos sucesos comenzaron a generar rivalidad entre los artistas de la Costa Oeste y Este. Sus mayores representantes, a modo de competencia, aportaron a la industria musical las canciones más icónicas del *hip hop*. Estos personajes fueron Tupac Amaru Shakur y The Notorious B.I.G (Chacón, 2020d).

Tupac, fue muy reconocido por los temas que trataba en sus canciones, la gran mayoría tuvo un enfoque político y social a favor de los afroamericanos y la población más vulnerable. Generó polémica y rechazo por las autoridades locales y utilizó su música para defenderse de las injusticias que se le adjudicaban. En las letras de sus álbumes criticaba a los artistas que hablaban de una realidad que no vivían y animaba a su audiencia a defenderse a través de organizaciones y sindicatos. Respecto a la parte musical, se puede notar cómo a nivel de producción obtuvo el mayor beneficio del avance tecnológico, ya que se emplearon nuevos elementos como el *vocoder*, una herramienta que distorsiona la voz principal y los *background vocals* a través de procesos digitales.

Por otro lado, representando a la Costa Este, destaca The Notorious B.I.G. Este rapero neoyorquino logró que la música **rap** callejera llegara al *mainstream* y fuera aceptada por público ajeno al género *hip hop* (Chacón, 2021d). Para lograr esto publicó canciones cuya letra trataba temáticas que ya se venían usando en el **rap** y las acompañó con armonías de la música *R&B*, además de líneas melódicas interpretadas por cantantes mujeres. En otras palabras, utilizó recursos de la música *pop* para dar introducir sus propuestas a nuevas audiencias.

Posteriormente, a finales de los 90’, el *hip hop* se convierte en el género más escuchado de los Estados Unidos (Sánchez, 2021). Los grupos anteriormente mencionados y otros como Fugges, quienes tuvieron éxito con su versión de “Killing My Softly With His

Song” de Roberta Flack, lograron que el *hip hop* sea parte del negocio de la industria discográfica gracia a su nuevo sonido influenciado por el *pop* (Balbuena & Sedeño, 2016).

En síntesis, para definir las características principales de la música *hip hop* americana debemos considerar dos factores importantes: el **rap** y la música instrumental o *beat*. En el **rap** destaca el uso de narrativas que promueven o exponen las fiestas y el baile, los actos vandálicos, las vivencias de los raperos y el respeto por la identidad negra. Respecto a la parte instrumental, destaca la armonía que tiene influencia de progresiones y cadencias usadas en el *R&B*, el *soul* y el *jazz*. En la parte rítmica se usan cortes o *breaks* que provienen de la música *funk*. A todo lo mencionado se le puede agregar el uso de efectos como el *scratching*, usado con la finalidad de incorporar *fills* a la canción o para sustituir la voz por momentos. También destacan efectos como el *reverb*, *delay* y *vocoder*. Finalmente, nada de lo expuesto se hubiera podido lograr sin la apropiación musical de elementos armónicos, rítmicos y melódicos a través de técnicas como el *remix*, *toasting*, *sampling*, entre otras que fueron implementándose con el avance de la tecnología.

2.3 Clasificación del **rap** según su narrativa

Luego de haber detallado en el subcapítulo anterior los elementos principales que forman parte de los *beats* o instrumentales del *hip hop* americano, se analizarán los

Desde los inicios de la década de los 70', se han producido un sinnúmero de canciones de **rap** que abordan distintas temáticas, entre ellas las más populares son las letras de festejo, baile, amor, conflictos sociopolíticos, sexo, drogas, violencia, reivindicación de la mujer, entre otros (McFarland & Baker-Kimmons, 2011; Racine, 2017; Walsh, 2013; Campbell, 2011). Incluso, en los últimos años, aún se ha podido percibir este tipo de discursos en las propuestas de música *hip hop* o en las propuestas de otros géneros que incluyen el **rap** en la sección correspondiente a la lírica. No obstante, según Racine (2017), ha habido un descenso en el uso de ciertas narrativas, por ejemplo, aquellas que se enfocan en la celebración y el activismo. Al mismo tiempo, se han priorizado mensajes que incluyen

temas introspectivos y experiencias de los raperos. A pesar de que ha existido una gran variedad de temáticas dentro de las propuestas de **rap** americano y de que cada cierto tiempo se descubren canciones con otros tipos de enfoque a nivel lírico, en este capítulo se tomará en cuenta sólo las canciones más escuchadas en Estados Unidos según las listas de la revista *Billboard*. Este es un recurso que la mayoría de los autores han usado para delimitar el campo de estudio.

Existen diferentes propuestas en cuanto a clasificación de los discursos utilizados en las canciones de *hip hop* americano. La mayoría de los trabajos respaldados por la academia proponen una taxonomía que considera distintas variables para organizar el **rap** a partir de su composición lírica. Por ejemplo, McFarland y Baker-Kimmons (2011) teorizan que en el **rap** ha existido una masculinidad hegemónica y que ahora busca ser modificada. Para demostrarlo han utilizado cuatro grupos de temáticas: poder financiero, poder sexual, poder físico y atrevimiento y valentía. Posteriormente, clasifican las canciones de **rap** según el tipo de masculinidad percibido en sus discursos. Por su parte, Walsh (2013), luego de defender el poder comunicativo del **rap** y su naturaleza, agrupa las canciones según cuatro temas bíblicos que ha encontrado con frecuencia en las producciones que ha analizado, estos son: el realismo profético, la redención, la encarnación y la resurrección. Hunnicutt y Andrews (2009), ahondan en la presencia del homicidio en el **rap**. Proponen una clasificación de discursos abordados dentro de un marco de criminología cultural y para llevarlo a cabo analizan las canciones más importantes desde 1989 hasta el año 2000 según la revista *Billboard*. Las temáticas utilizadas con más recurrencia tienen que ver con la normalización del asesinato, la venganza, la confrontación masculina, entre otras. En esa línea, Campbell (2011), también examina las narrativas empleadas en composiciones de **rap** considerando el tipo de violencia y si esta tiene alguna relación con el sexo o género del compositor. Para realizar dicho estudio, el autor hizo una selección de los diez sencillos más importantes de una lista de cien canciones de la revista *Billboard*. Con este tipo de análisis, el autor Misty Campbell propone diferentes tipos de violencia: letal, no letal y emocional.

En la presente investigación se utilizará la propuesta de John P. Racine, profesor asociado en la Universidad de Dokkyo (Japón) y doctor en Lingüística Aplicada, quien tuvo la oportunidad de trabajar en la industria musical durante su estadía en Toronto. El estudio de Racine (2017) se titula “The Death of Dissent and the Decline of Dissin’: A Diachronic Study of Race, Gender, and Genre in Mainstream American **Rap**” y en este expone una

clasificación de las composiciones de **rap** considerando cuatro grupos de temáticas: didáctico, circunstancial, de entretenimiento y disidente. Estas divisiones comprenden la mayoría de las temáticas que los autores anteriormente mencionados han utilizado en sus estudios. Racine propone en su investigación que la mayor parte de los raperos con éxito comercial no han hecho uso de discursos de violencia ni políticos, sino que han obtenido mayor provecho de las narrativas circunstanciales y vivenciales en sus canciones. En la propuesta del autor se utilizan categorías que son mutuamente excluyentes. Esto permitirá una clasificación ordenada del contenido lírico de las canciones de **rap** y al mismo tiempo se considerará los análisis de discursos hechos por McFarland y Baker-Kimmons, Racine, Hunnicutt y Andrews, Walsh y Campbell para ejemplificar cada categoría.

Antes de pasar a detallar las temáticas tratadas en las canciones de *hip hop* americano, es importante definir el concepto de cada grupo que propone la clasificación de Racine. El **rap** de entretenimiento suele describir episodios de diversión, fiesta y celebración. A menudo este tipo de líricas describen la propia canción, invitan a bailar, narran los hechos de una salida nocturna, son humorísticas y hacen uso de la ficción; en cambio, el **rap** didáctico tiene el objetivo de persuadir a la audiencia y propone el activismo para hacer frente a situaciones en donde predominan las injusticias. En esta categoría las temáticas que describen conflictos políticos, culturales y sociales están muy presentes. Una de las características principales es el lenguaje explícito que se usa para exponer historias de delincuencia, violencia armada, prostitución y uso de drogas. Según Racine (2017), el **rap** disidente está estrechamente relacionado con el *Dozens*, una especie de batalla de versos en donde dos concursantes se insultan en público siguiendo ciertos parámetros o turnos. Este tipo de **rap** se enfoca exclusivamente en la autoglorificación de los raperos y la humillación de estos a sus rivales. Por último, en el **rap** circunstancial se priorizan las experiencias de los raperos y sus estilos de vida. En este tipo de líricas se suele exponer las relaciones amorosas de los artistas, incluyendo anécdotas de citas e insinuaciones sexuales. Además, se tratan conflictos con las drogas y actividades delictivas sin incentivar a la audiencia a participar de estas experiencias, sólo es una exposición de sus vivencias (Racine, 2017).

El **rap** de entretenimiento ha tenido gran presencia en el *hip hop* durante los primeros

años de su desarrollo en Estados Unidos. El éxito de este género en Nueva York trajo como consecuencia la aparición de raperos y *DJs* cuyas propuestas tenían un sonido alusivo al festejo y la celebración en los barrios pobres de la ciudad. En ese sentido, y como se

mencionó anteriormente, una de las canciones más importantes en la historia del *hip hop* es “Rapper’s Delight”, en donde Big Bang Hank, Wonder Mike y Master Gee invitan a la audiencia a divertirse y bailar (Campbell, 2011).

[Chorus: Wonder Mike]
I said-a hip, hop, the hippie, the hippie
To the hip hip hop-a you don't stop the rock
It to the bang-bang boogie, say up jump the boogie
To the rhythm of the boogie, the beat
[Verse 1: Wonder Mike]
Now what you hear is not a test: I'm rappin' to the beat
And me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet
See, I am Wonder Mike, and I'd like to say hello
To the black, to the white, the red
And the brown, the purple and yellow
But first I gotta bang bang the boogie to the boogie
Say up jump the boogie to the bang bang boogie
Let's rock, you don't stop
Rock the riddle that will make your body rock
Well, so far you've heard my voice, but I brought two friends along
And next on the mike is my man Hank, come on Hank, sing that song. (Wright, s.f., párr.
1,2)

Esta canción ha generado polémica en el mundo del *rap* debido a que los productores y raperos han utilizado apropiaciones de versos e incluso de instrumentales. El artista Big Bank Hank, utilizó frases compuestas por el MC Granmaster Caz sin mencionarlo en los créditos del disco ni aclarar que esta parte de la lírica no le pertenecía a The Surgahill Gang (History, 2021). En el fragmento expuesto se puede percibir que el rapero Wonder Mike presenta este tipo de música muy peculiar catalogada como *hip hop*. Hace un llamado a la audiencia a que enfoque su atención en su fraseo al ritmo de la canción y seguidamente los invita a bailar enfatizando que este género no discrimina la raza o el color de piel de las

personas. Finalmente, invita a su compañero Big Bank Hank a que continúe con la lírica de la canción.

Las canciones de *rap* con discursos de celebración y fiesta fueron creadas para contrarrestar el malestar que afrontaba principalmente la población negra en los barrios del sur de Estados Unidos a causa de las injusticias en la política del país (Neal, 2004, como se cita en Oware, 2018). Sin embargo, a partir de 1980 la situación comenzó a empeorar debido a conflictos culturales, sociales y económicos, motivando a cientos de raperos a crear nuevas propuestas con narrativas acorde a dichas problemáticas. En consecuencia, hacía falta que los discursos desarrollados por los artistas tengan un sonido que respalde sus líricas; es decir, que la parte exclusivamente musical de las propuestas de *hip hop* suenen acorde a los nuevos conflictos que la sociedad enfrentaba. De esta manera, se comenzaron a producir canciones que promovían el activismo e invitaban al público a tomar acción y hacer frente a distintos tipos de lucha. Según Oware (2018), el *rap* ha estado relacionado con la política desde sus inicios y ha permitido que los artistas puedan expresar sus disconformidades y sus discursos de unión mediante el diálogo y las expresiones artísticas. En esa línea, “The Message” una canción del grupo Grandmaster Flash & The Furious Five, ha logrado cautivar la atención del público a nivel mundial a través de un discurso que describe la percepción nihilista y sin sentido que tiene la población negra frente a cómo son tratados por el gobierno y la sociedad. En sus versos se expresa la crítica hacia la educación y la inflación, además se cuestionan con un tono de desesperanza cómo podrían enfrentar el caos y sobrevivir en los Estados Unidos.

[Verse 1: Melle Mel]
Broken glass everywhere
People pissing on the stage, you know they just don't care
I can't take the smell, can't take the noise
Got no money to move out, I guess I got no choice
Rats in the front room, broke dudes in the back
Junkies in the alley with the baseball bat
I tried to get away but I couldn't get far
'Cause the man with the judge repossessed my car

[Chorus: Melle Mel]
Don't push me 'cause I'm close to the edge
I'm tryin' not to lose my head
It's like a jungle sometimes
It makes me wonder how I keep from going under. (Glover, s.f., párr. 2,3)

Es cierto que la música *hip hop* ha tenido gran reconocimiento por su trabajo en la lucha contra la vulneración de los derechos, principalmente de la clase obrera y de las personas en condiciones de pobreza extrema. Incluso, una de las características principales es el lenguaje violento que utilizan los raperos en sus composiciones para criticar y condenar la brutalidad policial y la corrupción. No obstante, según Ross y Rivers (2018), esta agresividad que se percibe en las líricas de las canciones de *rap* no siempre ha estado enfocada a los políticos o gobernantes. Existe un discurso que utilizan los hiphoperos para enfrentarse a sus adversarios por distintos tipos de conflictos. Según lo expuesto en el estudio de Racine (2017), este tipo de narrativa se suele utilizar en el *rap* disidente, ya que expone exclusivamente confrontaciones entre raperos.

La razón más importante para que los enfrentamientos se lleven a cabo a través del *rap*, ha sido el estatus regional, un motivo del cual se han valido los exponentes del *hip hop* luego de la extensión del género desde la Costa Este hacia la Costa Oeste, puntualmente de Nueva York a California. Los nuevos raperos de la Costa Este tuvieron la necesidad de descentralizar las actividades del *hip hop* concentradas en Nueva York, esto generó una serie de propuestas artísticas que reivindicaron sus costumbres y resaltaron el orgullo local en un movimiento y estilo denominado *gangsta rap*. Entre los exponentes más importantes en este tipo de *rap* figuran Dr. Dree, 2Pac Shakur, Ice Cube, The Notorious B.I.G. y 50 Cent. Estos artistas se sumaron a la rivalidad que existía entre las costas de Estados Unidos, que además se intensificó con la enemistad entre los artistas 2Pac y The Notorious Big, representantes del *rap* en cada costa. En esa línea, una de las canciones más importantes que dio a conocer por primera vez la rivalidad que existía entre los raperos de la Costa Este y la Costa Oeste en los Estados Unidos, fue “Fuck Compton” compuesta por el artista Tim Dog.

Talking about niggaz from Compton
They're no comp and they truly ain't stomping
Tim Dog a black man's task
I'm so bad I'll whip Superman's ass
All you suckers that rif on the West Coast
I'll dis and spray your ass like a roach
Ya think you're cool wit your curls and your shades
I'll roll thick and you'll be yelling raid
One hard brother that lives in New York
Where brothers are hard and we don't have to talk
Shut your mouth before we come out stomping
Hey, yo Eazy
Fuck Compton. (Blair, s.f., párr. 1)

Este tipo de *rap* representa un discurso de rudeza y violencia. Ha sido utilizado por raperos de distintos sectores en Estados Unidos, principalmente aquellos que nacieron en la Costa Este. No obstante, este tipo de narrativa que se caracteriza por tener un lenguaje grosero y tosco en sus versos también ha sido utilizado en canciones clasificadas como experimentales según la taxonomía que propone Racine (2017). Según el autor, las canciones del *rap* experimental pueden describir experiencias relacionadas a las drogas, violencia, relaciones y en general temas personales de cada rapero. Una de las canciones más importantes por su contenido relacionado a la comercialización de drogas y a la exhibición de la riqueza de los raperos, ha sido New Jack Hustler del artista Ice-T.

[Verse 1]
Hustler, word, I pull the trigger long,
Grit my teeth, spray till every nigga's gone.
Got my block sewn, armored dope spots,
Last thing I sweat's a sucka punk cop.
Move like a king when I roll, hops,
You try to flex, bang, another nigga drops.
You gotta deal with this cause there's no way out,
Why? Cash money ain't never gonna play out. (Marrow, s.f., párr. 1,2)

Aquí se puede apreciar lo que comenta McFarland y Baker-Kimmons (2011) en uno de los apartados de su estudio, en donde desarrolla un análisis sobre los mensajes de drogas y masculinidad del *rap*. La autora menciona que los hombres suelen glorificar los peligros del contacto con las drogas para comunicar valentía y demostrar poder masculino.

A modo de síntesis, se puede afirmar que el *hip hop* americano ha ido edificando su identidad a través de distintos sucesos políticos y sociales que han formado parte de la vida

de sus exponentes y oyentes. Su narrativa se ha fortalecido en función de los sectores en donde se ha desarrollado; además, sus discursos han expuesto las problemáticas que se enfrentan en las localidades de sus comunidades, logrando que los oyentes o fanáticos del género se sientan representados. A nivel musical, los elementos como el *break*, los patrones rítmicos con influencia del *funk*, el *scratch*, las progresiones armónicas usadas en el *jazz*, entre otros, han definido el sonido del *hip hop* generando que artistas de otros géneros incluyan dichos elementos en sus producciones. Estas características permitieron que el género se consolide y adquiera sus propias características, lo que influenció a productores y raperos de todos los continentes y los motivó a producir sus proyectos (Brick, 2005).

3 DESARROLLO DEL HIP HOP EN LIMA (1990-2010)

Luego de definir las bases del *hip hop* americano, conocer sus orígenes, narrativa y elementos que lo constituyen a nivel musical, se puede comenzar a profundizar en el desarrollo que tuvo el género en la ciudad de Lima, producto de su expansión por todo el mundo. Con el objetivo de determinar cómo se ha ido edificando un nuevo sonido en las propuestas del género en cuestión, a través de características musicales autóctonas y elementos de la música *pop* usados como estrategia para visibilizar el rap peruano, se analizará el proceso evolutivo de esta música abordando tres momentos principales. En primer lugar, se expondrán los acontecimientos más importantes durante la introducción y primera etapa del *hip hop* en la capital. Para abordar este subcapítulo se detallarán los antecedentes del género en el Perú, quiénes fueron los raperos y las producciones más importantes, qué medios contribuyeron con su difusión, el rol de las empresas en la expansión del *hip hop* peruano y la importancia de las competencias de *freestyle*, una extensión de la vertiente del rap. En segundo lugar, se explicará cómo a través del proceso de territorialización, término utilizado por Kogan (2017), la música rap se va adaptando al contexto social peruano y va logrando que audiencias de distintos sectores se identifiquen con esta. Por último, se detallarán las ventajas y beneficios que han obtenido los artistas y aficionados al *hip hop* a partir del acceso a la red informática. En este punto se analizará principalmente el rol que tuvo el internet en la difusión y creación de proyectos musicales de rap.

3.1 Introducción y primeros proyectos

Se debe reconocer que a inicios de la década de los 90’, tiempo antes de publicarse la primera producción fonográfica de rap peruano, la música de artistas internacionales de rap como Vanilla Ice, Mc Hammer y El General ya había logrado conectar con la audiencia limeña a través de las emisoras radiales (Del Valle, 2016). Se puede determinar que estas canciones son los primeros ejemplos de música rap que se introdujeron en el Perú. Además, cabe mencionar que el *hip hop* alcanzó cierta popularidad en Lima que algunas bandas nacionales de rock, como Miki Gonzales y Arena Hash, comenzaron a usar frases y recursos

del rap en partes de sus canciones (Orozco, 2019). En una entrevista a Gonzales para el programa Ventana de Emergencia, el cantante asegura que introdujo el rap en una de sus canciones de título “Akundun”, gracias a la influencia que tuvo en el *dancehall*, un género popular jamaiquino. Micky resalta la cultura panameña y revela que a nivel musical sentía una gran admiración por el trabajo de El General y Los Rabanes debido a los elementos de *hip hop* americano utilizados en sus propuestas. Sin embargo, “Akundun” no fue la única canción con elementos de rap lanzada por este artista de rock. En 1986, el cantante, influenciado por el grupo Public Enemy lanzó “Fatiga”, una composición con estilo pop rap. Posteriormente Gonzales publica “Liberaron a Mandela”, una producción que incluye rap en inglés con el objetivo de lograr la internacionalización de su música (Orozco, 2019). Si bien las canciones mencionadas forman parte de los antecedentes del inicio de la producción musical de *hip hop* en el Perú por el uso parcial de versos rapeados en la composición, se podría considerar la canción “El Kangrejo (Sacudía)” lanzada en 1988 por la banda Arena Hash como la primera canción de rap peruano, debido al uso de técnicas de secuencia en el diseño del *beat*, además del rap presente en gran parte de la estructura de la canción. Manuel Garrido-Lecca, productor de la banda, utilizó uno de los mecanismos más representativos

del *hip hop* americano, la elaboración de una base rítmica programada. Esta idea fue innovadora en el Perú durante aquel periodo y su consideración en el proyecto se debe a las influencias que tenía el productor de grupos como Public Enemy y NWA (Orozco, 2018a).

El *hip hop* llega a la ciudad de **Lima** en 1984 inicialmente a través de una de sus cuatro vertientes: el *breakdance* (Moreno, 2021). Esto sucede gracias al acceso a material de audio y video que tuvieron los jóvenes en la década de los 80' en **Lima**, los cuales mostraban el *breaking*, el *graffiti*, el **rap** y elementos de la cultura *hip hop* en general. Según Del Valle (2016), en aquella época, se pudo contar con dicho material gracias al contenido de canales de televisión, películas y personas que venían del extranjero trayendo discos y casetes. Con lo último mencionado, se puede afirmar que esta música fue impulsada en **Lima** por fanáticos de clase media o aquellos que tenían la posibilidad de viajar, ir al cine o tener una televisión con acceso a canales extranjeros. La moda y la estética que comunicaba el *hip hop* tuvo un buen recibimiento por parte de los jóvenes limeños. Al respecto, en el trabajo de Alvarado (2018), se da a entender que esta fue una de las razones principales por las que el *hip hop* pudo introducirse en el Perú, “En ese sentido, el hip hop llega al Perú y a toda Latinoamérica debido al hiperconsumo de la producción estética que define al capitalismo” (p.145).

La difusión de la cultura *hip hop* iba en aumento y en consecuencia cientos de jóvenes comenzaron a copiar los movimientos de *breakers* americanos para luego reinterpretarlos, exponerlos y formar los primeros grupos de *breakdance* en la ciudad de **Lima**. Uno de los grupos más importantes en cuanto a baile fue Golpeando la Calle, un grupo limeño de *breaking* creado en 1991 con la visión de difundir la cultura del *hip hop* en el Perú (Moreno, 2021). En el documental Vida Hip Hop dirigida por Tito Del Valle, el artista DJ Pedro comenta que la agrupación Golpeando la Calle inicialmente estaba conformada por veinte jóvenes aproximadamente y, por razones que no detalla, poco a poco la cantidad de integrantes se fue reduciendo. Sin duda los miembros más importantes fueron Max Del Solar y DJ Pedro y uno de sus mayores logros fue la dirección y difusión del “Movimiento Hip Hop Peruano”, un movimiento cultural que dio inicio al *hip hop* en **Lima** Metropolitana.

El Movimiento Hip Hop Peruano nace a finales de los 90' (Moreno, 2021), se trata de un colectivo conformado por 45 personas que tuvo un significado muy importante para el género musical en cuestión, ya que gracias a este, se logró reunir a los artistas que más destacaban en *graffiti*, *DJing*, *MCing* y *breaking* en la ciudad de **Lima** (Álvarez, 2005). Las actividades que promovía el Movimiento Hip Hop Peruano se llevaron a cabo en el anfiteatro Chabuca Granda ubicado en el parque Kennedy del distrito de Miraflores. Lo significativo de este suceso radica en que, a raíz de la reunión de artistas de diferentes sectores de **Lima**, se pudo generar un ambiente de intercambio de conocimientos, técnicas de **rap**, recursos para la creación de *beats*, modas y en general ideas que poco tiempo después se unificarían para dar origen a los primeros grupos de **rap** (Del Valle, 2016).

Según lo expuesto en el trabajo de Moreno (2021), el movimiento fue creado como una alternativa a la delincuencia y uso de drogas en los jóvenes. Los líderes iniciaron actividades con una metodología muy similar a la del *hip hop* americano; es decir, tenían la intención de unificar las cuatro vertientes y construir una comunidad en la que se pueda compartir, educarse en cultura *hip hop* y crear sus primeras propuestas musicales. Para lograrlo fue indispensable emplear sistemas de organización que les permitió dar oportunidad a los interesados, a quienes consideraban tener un gran talento e incluso a quienes dominaban la parte técnica (Álvarez, 2005). Uno de los raperos que inauguró las presentaciones de música **rap** en el parque Kennedy fue Isaac Shamar o también conocido como Droopy G. El 23 de octubre de 1998 este artista compartió escenario con Golpeando

La Calle en el primer *show* de *hip hop* peruano incluido en un evento de música *rock* organizado por la Municipalidad de Miraflores (Del Valle, 2016).

Posteriormente, Droppy G lanzó el primer disco de *hip hop* peruano en el año 1998 (Kogan, 2017). Aunque este material haya generado polémica entre los representantes del género, debido a si debería considerarse un disco profesional o no, el disco de Droppy marcó un hito importante en el desarrollo de las producciones musicales de **rap** en **Lima**. Este rapero defiende su primera producción argumentando que durante el proceso de grabación se usaron instrumentos reales como sintetizadores o teclados, un estudio profesional en donde solían grabar bandas de *rock* y la asistencia de un productor. No obstante, se debe mencionar que el primer *single* de música *hip hop* peruana se encuentra en la canción “Busca la salida” del grupo Mafia Organizada en 1998, grupo al que Droppy G pertenecía antes de iniciar su carrera como solista (Del Valle, 2016).

Hasta el momento se puede determinar que en la ciudad de **Lima** Metropolitana las vertientes del *hip hop* se introdujeron de manera progresiva. Este proceso inició en 1984 con la adopción del *breaking* y los elementos estéticos del *hip hop* y aproximadamente en 1998 se logran incorporar todas las vertientes gracias a eventos como los que organizó el Movimiento Hip Hop Peruano (Moreno, 2021). Por esta razón, la mayoría de los autores hace referencia a los últimos años de la década de los 90' como el periodo en el que comenzaron a exponerse las expresiones artísticas de la cultura *hip hop* en **Lima**.

Para detallar cómo se realizaron las primeras propuestas musicales de música *hip hop*, se debe tomar en cuenta el contexto y los factores que intervinieron en su desarrollo. Como se mencionó en el subcapítulo anterior, la tecnología cumplió un rol fundamental en la producción de música **rap**. En **Lima**, los recursos a los que tenían al alcance los primeros artistas de **rap** para producir y grabar eran escasos, por esta razón, tuvieron que emplear

estrategias para conseguir música de referencia e instrumentales (Del Valle, 2016). Para lograr obtener una canción que transmitían en las emisoras radiales, utilizaban el *cassette* de otro artista y sobre este grababan la canción que deseaban. Evidentemente corrían el riesgo de que el locutor interrumpa la grabación con algún tipo de comentario o anuncio publicitario. Esta forma de adquirir la música era usada por los artistas que iniciaban en el género *hip hop* en aquellos años (Orozco, 2018b). Respecto a la música para los *shows* o presentaciones de **rap**, el mecanismo era distinto. Dado a que en los 90' resultaba imposible

tener un estudio de grabación para crear material musical, los raperos limeños utilizaban *beats* o instrumentales de artistas extranjeros (Kogan, 2017).

Otra de las herramientas que usaron los hiphoperos dentro de sus propuestas musicales tiene que ver con la implementación del *beatbox*. Los raperos limeños, al no contar con equipos de sonido que amplifiquen sus instrumentales, hicieron uso del *beatboxing* para enriquecer su performance (Moreno, 2021). Esto permitió que el *hip hop*, representado por su vertiente musical, pudiera expandirse rápidamente por toda la ciudad, ya que los recursos para empezar a poner en práctica este arte estuvieron desde un comienzo al alcance de todos.

Posteriormente, la influencia y motivación que trajo consigo la publicación del disco de Droppy G generó que más artistas apostaran por lanzar sus propuestas musicales enfocadas en música *hip hop*. A partir del año 2000, se forman los primeros grupos de **rap** en el Callao, estos fueron Radikal People y Callao Cartel (Kogan, 2017). El primero fue un grupo que destacó por el uso de influencias de género *reggae* y *dancehall*, además, esta agrupación se diferenció por ser la primera en usar el cristianismo para el desarrollo de la temática en sus canciones, tuvieron gran reconocimiento durante la nueva década del *hip hop* peruano (Bueno, 2016). Respecto a Callao Cartel, la misma agrupación se define como raperos cuyo mensaje describe la dura realidad del entorno en el que vivían. En un comienzo ejecutaban sus propuestas musicales con la finalidad de satisfacer sus necesidades en el arte; sin embargo, poco a poco sus manifestaciones y mensajes fueron enfocándose en la audiencia de **rap** peruano.

En el año 2004, las actividades que promovía el Movimiento Hip Hop Peruano dejaron de generar interés en los artistas que asistían al colectivo desde sus inicios. En el documental dirigido por Del Valle (2016), el rapero Mr. Lyrico comenta que en las reuniones organizadas en el anfiteatro Chabuca Granda se comenzaron a recibir a artistas de reggaetón y raperos que no cumplían con los estándares de profesionalismo mínimos para el desarrollo de sus propias propuestas de música *hip hop*. Sin embargo, todos los entrevistados de dicho documental consideran que el movimiento cumplió un rol muy importante, ya que fueron los primeros en buscar espacios en donde se pueda organizar y exponer el trabajo de los mejores talentos. El trabajo de Max del Solar y DJ Pedro, permitió que decenas de artistas tuvieran un lugar para socializar y compartir sus propuestas musicales con personas dedicadas al *breakdance*, *graffiti*, *DJing* y **rap** (Del Valle, 2016).

Posteriormente, nuevos grupos de aficionados y comunicadores crearon sus propias plataformas, como páginas *web*, *blogs* y redes sociales en las que se difundía contenido exclusivo de *hip hop* peruano e internacional. Uno de los canales más importantes fue Rapealo, creado en el año 2005. Este proyecto pudo continuar con el trabajo que durante varios años había realizado el Movimiento Hip Hop Peruano. Este medio se creó bajo la consigna de comunicar, de manera profesional, las actividades y acontecimientos relacionados al *hip hop*, como eventos de música **rap** en **Lima** y en provincia, además realizaban entrevistas a los principales exponentes, organizaban eventos e incluso tenían su propia radio (Del Valle, 2016). En el documental Vida Hip Hop, la mayoría de los expositores concluye en que, si bien hubo inconvenientes durante la gestión de Rapealo, generando cierto descontento en algunos artistas, se debe reconocer el rol importante que tuvo dicho medio en la difusión de los proyectos artísticos de *hip hop* peruano que se venían realizando desde los 90'.

La escena del *hip hop* seguía expandiéndose, tomando presencia en diferentes sectores de la ciudad. Según Moreno (2021), en **Lima** Metropolitana las localidades más concurridas por las movidas de *hip hop* eran el Centro de **Lima**, el Cono Norte, Villa María del Triunfo, San Juan de Lurigancho, entre otros distritos catalogados como sectores de nivel socioeconómico medio, medio-bajo y bajo. Es en estos distritos en donde comienzan a componerse canciones de **rap** con una narrativa que ahonda en la queja, el lamento, el reclamo y el desahogo. Estas propuestas musicales describían el contexto social de sus autores, muchos de ellos jóvenes de barrios peligrosos, quienes eran reconocidos como raperos de *hip hop* “*underground*”. La autora afirma que, de esta categoría de **rap**, salieron uno de los grupos más importantes en la primera década del siglo XXI, *Clan Urbano* y *Rapper School*.

No obstante, el *hip hop* “*underground*” no es el único estilo que existe. Con el pasar de los años se desarrollaron propuestas musicales de *hip hop* organizado, **rap** romántico, **rap** *hardcore*, entre otros estilos que representaban las condiciones de sus intérpretes y la causa que los motivaba a componer a través de diversas narrativas (Moreno, 2021). Uno de los colectivos más importantes respecto a *hip hop* organizado fue el Colectivo RQ Crew, formado en el 2006 bajo la consigna de compartir mensajes de contenido político a través de sus manifestaciones artísticas (Sagástegui, 2021).

Durante el mismo periodo, hubo mayor interés por uno de los elementos de la cultura *hip hop*, el **rap**. Cientos de jóvenes hacían uso de rimas rapeadas, pudiendo incluir o no alguna estructura predeterminada, para competir con oponentes en distintos puntos de la capital. Este suceso se replicó por toda la ciudad y llamó la atención de medios y marcas (Moreno, 2021). De esta manera, en el 2006 surge La Batalla de los Gallos, evento organizado por la compañía *Red Bull* para darle un valor agregado a la marca y promover la cultura *hip hop* en **Lima**. Si bien existen muchos artistas que apoyan este evento, por otro lado, hay una gran cantidad de raperos y *DJs* que tienen una postura en contra de lo que ha ido organizando la marca en cuestión año tras año (Del Valle, 2016). Una de las razones tiene que ver con la rivalidad que han generado las competencias de **rap** entre los miembros más importantes del *hip hop* peruano. Además, quienes no están a favor de las **batallas** mencionan que el público ahora valora la exposición de la técnica y habilidad del **rap** libre para hundir al oponente. Al respecto, Max del Solar en el documental *Vida Hip Hop* menciona que hay quienes respetan la cultura con los principios que se establecieron desde la llegada del *hip hop* a **Lima** y otros que buscan sólo el reconocimiento y admiración del público usando las herramientas que distintas marcas les pueden ofrecer.

Por otro lado, se debe reconocer que las competencias de *freestyle* han logrado que personas ajenas al **rap** puedan tener un primer acercamiento y profundizar sobre lo que significa el movimiento cultural (Bejarano, 2022). Las **batallas** de **rap**, a través de los conciertos o firma de discos que acompañan estos eventos, han permitido indirectamente que más personas puedan conectar con la parte musical de la cultura *hip hop* limeña. No obstante, es pertinente aclarar que la música **rap** aún no puede ser considerada un género de música popular urbana. Como menciona Kogan (2017), las razones principales radican en que su consumo no es masivo en comparación con otros géneros populares en el Perú y no existe una industria cultural de **rap** como en el caso de Estados Unidos.

Tras lo expuesto, se puede evidenciar que, a través de los medios de comunicación, entretenimiento, las políticas neoliberales y el consumismo derivado del capitalismo, los elementos estéticos de la cultura *hip hop* americana se introdujeron en la ciudad de **Lima**. Asimismo, se puede considerar a los primeros jóvenes raperos y *breakers* como los responsables de que el *hip hop* limeño haya tenido un espacio en la esfera pública, ya que a través de la autoeducación y la réplica, pusieron a prueba sus primeras propuestas artísticas enfocadas en las cuatro vertientes del movimiento cultural. Este suceso ha generado que

audiencias de distintos sectores se reconozcan en la narrativa de dichas propuestas y logren conectar con el propósito del género.

3.2 Adaptación de la lírica y la composición musical al contexto local

Líneas arriba se hizo una descripción de cómo las competencias o **batallas** de *freestyle* han representado en gran medida la parte comercial del **rap**, una de las cuatro vertientes del *hip hop*. Sin embargo, se debe mencionar que paralelamente a todos los sucesos ligados a la mercantilización de los elementos del *hip hop* como cultura, se han ido desarrollando movimientos que ejecutan propuestas artísticas y actividades cuya consigna promueve la transformación política, los cambios sociales y la búsqueda de identidad (Alvarado, 2018). La importancia de dichos movimientos radica en que las narrativas empleadas en sus propuestas musicales comienzan a reconstruirse para dar paso a una nueva configuración de discursos que reflejan con mayor claridad las raíces e influencias locales que se detallarán más adelante.

En el estudio de Alvarado (2018), la autora menciona que al terminar la primera década del siglo XXI se comenzó a notar la presencia de miembros de alguno de los movimientos de *hip hop* peruano dentro de los manifestantes que se rebelaron contra las campañas políticas del expresidente Alan García y contra un acontecimiento muy importante denominado “El Baguazo”. Así mismo, la historiadora indica que a partir de este periodo el *hip hop* se comienza a transformar siguiendo principalmente dos líneas. “El *hip hop* se transforma a partir de la adopción de una variedad de reacciones de corte político y de una temática vinculada a la exploración de la identidad de jóvenes mestizos de sectores populares limeños” (p. 142). Tras lo mencionado, y como consecuencia de dicha transformación, se comenzaron a formar distintas comunidades y agrupaciones que usaban elementos y temáticas nacionales en el desarrollo de sus proyectos musicales. Para haber logrado este proceso de adaptación, se debe considerar un conjunto de etapas que Kogan (2017) menciona:

Este proceso de territorialización transita usualmente tres fases (Toynée & Dueck en Tervo 2014:174). La primera, de mimesis o copia de beats, estética o temas; la segunda consiste en la traducción de la copia en términos locales; y finalmente, la constitución de un complejo entramado de sistemas de interpretaciones de la realidad

(González 2012), esquemas cognoscitivos que permiten la comprensión del mundo (Vila 1996) o construcción de sentidos (De Garay en Gonzáles 2012: 61). En síntesis, la adopción y adaptación del **rap** a partir de diversas prácticas culturales lo re-

Lo que argumenta la autora define con exactitud cómo mundialmente se ha aplicado un proceso de hibridación del **rap** con otros géneros locales. Al hacer un recuento de los sucesos ocurridos desde la llegada del *hip hop* a **Lima** hasta el desarrollo de los nuevos movimientos alternos al **rap** comercial, se puede evidenciar que las etapas expuestas por Kogan coinciden con la evolución que la música *hip hop* limeña tuvo hasta aquel momento. En un inicio, los raperos y *breakers* imitaron y copiaron las propuestas que podían recopilar de revistas, películas, series de televisión y contenido radial. Incluso se ha mencionado en el capítulo anterior que algunos *MCs* de **Lima** hacían uso de los instrumentales de artistas americanos sin ninguna modificación para poder presentarse en eventos. Posteriormente, tras el lanzamiento del primer disco de **rap** en **Lima**, comenzó a haber un interés por elaborar producciones musicales originales con narrativas basadas en el contexto local y finalmente se generaron nuevas categorías y estilos de la música *hip hop* peruana (Del Valle, 2016).

Es importante considerar que la mayoría de los artistas que aplicaron el proceso de territorialización explicado por Kogan, formaron parte de un espacio alternativo a lo comercial o *underground* en la escena limeña (Alvarado, 2018). En este espacio los discursos se enfocan en la lucha por la igualdad, el respeto a las comunidades indígenas y se tratan temas relacionados al conflicto interno que ha ido atravesando el país. Dicho de otra manera, durante este periodo se puede percibir un incremento en el interés de los jóvenes por los aspectos políticos a nivel regional y nacional, influenciados probablemente por la lírica empleada en alguno de los estilos de **rap** en Estados Unidos, lugar donde las temáticas comunicaban las experiencias e historias de quienes promovían los derechos civiles y el poder negro en dicho país (Jones, 2015).

Haciendo una breve comparación de la intención que tuvo el **rap** limeño a finales de los 90’ y lo que ha ido desarrollando durante los últimos años de la primera década del 2000, se puede determinar que existe una reinscripción del *hip hop* en el contexto local; es decir, las propuestas musicales se van acondicionando en relación a su lugar de enunciación. En el estudio “El **Rap** en el Callao: La aflicción profunda”, Kogan (2017) menciona que esto sucedió debido a que las características que forman parte del territorio al que pertenecen los exponentes de música *hip hop*, permiten que estos se sientan identificados gracias a las

interacciones cotidianas, sucesos o experiencias del barrio en el que han vivido. La presencia de eventos conflictivos relacionados con el sicariato, la microcomercialización de drogas, la extorsión y otros sucesos que formaron parte del desarrollo del distrito alrededor del 2010, motivó a los hiphoperos a componer canciones con un tono de desesperanza, tristeza, rabia e incluso aflicción profunda como lo define Kogan, una nueva categoría dentro de las temáticas de *hip hop* limeño que la literatura no había considerado hasta el momento (Kogan, 2017).

Así mismo, según la autora los grupos de jóvenes que compartieron historias similares en los barrios del Callao fueron representados por la “Comunidad Callao Underground”, un colectivo de raperos formado durante esta época, quienes impulsaron la creación de talleres que tengan como objetivo lograr la transformación social de los sectores más peligrosos en el distrito y de esta manera puedan surgir nuevos exponentes de música *hip hop* (Kogan, 2017). En un análisis lírico realizado por la investigadora, enfocado en canciones de raperos que pertenecían a esta comunidad, se encontraron historias que abordaban el asesinato de familiares o amigos y la venganza en nombre de dichas muertes. Los raperos describen las calles de la ciudad como un espacio donde conviven el “bien” y el “mal”, un lugar al que recurren siempre para cometer actos delincuenciales y cubrir sus necesidades, pese a que luego estos hechos afectan a su propia tranquilidad emocional (Kogan, 2017). Es decir, lamentan tener que reaccionar de manera violenta frente a las adversidades y contextos en donde pasar de un bando al otro es muy tentativo. La autora también comenta que los actos derivados de la delincuencia, como la microcomercialización de drogas y el homicidio, pueden generar una sensación de vacío y tristeza en quienes se ven obligados a cometerlos, pero al mismo tiempo estos últimos son conscientes de que es necesario tener una actitud carente de sentimientos y valores para hacer frente a las problemáticas de su entorno. Dicho de otra manera, quienes delinquen no logran imaginar un mundo distinto y sufren suplicando que el destino o Dios los ayude y se apiade de ellos.

Posteriormente, en el análisis se encontraron discursos que valoran el rol de la familia en la formación de los jóvenes. Se logra entender que las reglas establecidas en el hogar constituyen las barreras que existen entre el cuidado familiar y el peligro callejero. Quienes habitan en estos sectores deben lidiar constantemente con la agonía que genera tomar decisiones contemplando su política y moral. Hay quienes no logran seguir el camino forjado por la familia y conducen su vida entre la delincuencia y los vicios. Esto se puede percibir

en el análisis lírico que Kogan realiza en la canción “Hijo único” de Zona Roja, donde un joven deja de lado el calor familiar por la adicción a la cocaína (Kogan, 2017).

Una de las características de los movimientos de *hip hop underground*, cuyas representaciones artísticas se alejan de la parte comercial del *hip hop* o de la explotación de cualquiera de sus vertientes, fue la autonomía en la gestión de sus proyectos y las relaciones horizontales que tuvieron sus líderes con distintos actores de la sociedad civil. Esto les ha permitido planificar, construir y difundir sus propuestas sin la necesidad de recurrir necesariamente al apoyo de instituciones políticas o compañías, y al mismo tiempo han logrado mitigar cualquier posibilidad que pueda desvirtuar sus mensajes y su consigna principal (Jones, 2016). Respecto a este punto, el autor confirma que la autoeducación ha

significado una pieza clave para que los hiphoperos puedan comunicar y dar a entender la filosofía de sus colectivos a sus integrantes, a través de actividades artísticas que comprenden cualquiera de las cuatro vertientes del *hip hop*. Por su parte, Kogan (2017) declara que la vigencia del colectivo “Callao Underground” se debe probablemente a que han sabido aprovechar las pocas limitantes que existía a nivel técnico para llevar a cabo una propuesta de música **rap**, ya que no era indispensable tener formación académica musical para expresar sus experiencias.

Por otro lado, Alvarado (2018) sostiene que los jóvenes emplean los elementos estéticos del capitalismo, pero al mismo tiempo predicán un discurso de oposición a este modelo. De esta manera, podemos inferir que a pesar de que el género estuvo configurado por una serie de elementos que provenían de la moda americana y, por tanto, estaban vinculados a un sistema mercantilista, los hiphoperos supieron aprovechar estos recursos para destacar sus propuestas y hacerla masiva con un discurso que se enfrentaba al sistema en el que nacieron.

Retomando el proceso de adaptación del *hip hop* americano al contexto peruano, las fuentes consultadas revelan que no sólo se utilizaron composiciones líricas en lengua española. Según Alvarado (2018), para cumplir con los requerimientos a nivel estético del entorno en el que se desarrolla, se incorporaron versos y estrofas en aimara, quechua e incluso awajún, una lengua amazónica de la familia jíbaro hablada por más de 50 mil habitantes (Ministerio de Cultura, 2018). La autora menciona que esto se puede evidenciar en una de las canciones escritas por la agrupación “El Sonido de la Resistencia” titulada

“Bagua no se olvida”. Aquí la composición lírica describe los sucesos ocurridos en la masacre que tuvo lugar en la provincia de Bagua en donde murieron 33 personas (Ver Anexo A). Esto sucedió a raíz de un enfrentamiento que agentes de la DINOES tuvieron contra cientos de nativos que reclamaban la ocupación ilegal de una zona protegida por parte de una minera. Para exponer la problemática en esta canción, los raperos utilizan el discurso de un niño que ve morir a sus padres en dicho enfrentamiento. En la sección final de la canción, utilizan un extracto de las declaraciones de una de las víctimas en lengua awajún.

Luego de conocer a través de este ejemplo la metodología empleada por uno de los grupos de **rap** para conectar con sus oyentes a través de su desarrollo lírico, se puede entender que el *hip hop* peruano va reconstruyendo el discurso que tuvieron en un primer momento, cuya propuesta se centraba en resaltar la identidad hiphopera, la celebración y el baile, para dar lugar a nuevas propuestas enfocadas en conflictos sociales y políticos. En esta parte de la investigación y debido a los distintos enfoques que han tenido las propuestas musicales de *hip hop* en su narrativa desde sus inicios en la ciudad de **Lima**, resulta interesante cuestionarse ¿qué significa realmente ser hiphoper limeño? Según las temáticas usadas en las canciones del *hip hop underground* se puede inferir que un artista de *hip hop* se presenta a la sociedad como un sujeto que es tratado con inferioridad, prejuizado por su manera de pensar y que busca ser entendido.

Considerando la idea mencionada, el hiphopero utiliza la “organización de barrio” a través de colectivos que comparten las mismas problemáticas. Esto se puede reforzar con lo que comenta Alvarado (2018) en su estudio “Apropiación y construcción del sujeto en la escena del hip hop peruano”: “Configurarse como *hiphoper* limeño implica construirse en contraposición a una imagen de poder. En su discurso, se reconocen como subalternos y, por tanto, su premisa principal es generar “poder barrial” como forma de participación en la esfera pública” (p.147) Para lograr ingresar en dicha esfera pública, los jóvenes de distintos movimientos se han organizado para crear espacios en los que a través de conversatorios, exposiciones, presentaciones de música **rap**, entre otras representaciones artísticas, buscan diseñar el concepto que los identificará en asambleas, protestas y manifestaciones. En esa línea, Alvarado (2018) sostiene que posiblemente el entrenamiento o preparación que reciben los hiphoperos al exponerse en distintos contextos, públicos y privados, les permite perfilar sus propuestas musicales y de alguna manera enriquecer sus discursos.

Existen otros colectivos cuyas propuestas musicales también expresan malos tratos, denigración y vulneración de derechos, conformado por mujeres raperas en el Perú. Estas artistas defienden una narrativa feminista que promueve la equidad social, la lucha por la igualdad de los derechos de las mujeres y las condiciones sociales e incluso la libertad de género. Asimismo, consideran que existe una serie de injusticias, incongruencias y malas prácticas en contra de la mujer en el movimiento *hip hop*, esto se refleja en la indiferencia hacia las raperas, la discriminación hacia la vestimenta femenina, el acoso desde la audiencia y la subestimación de su talento (Moreno, 2021). Dicho de otra manera, parte de las “movidas de **rap**” formadas y dirigidas por hombres han ido replicando las conductas de la sociedad patriarcal. En respuesta a las injusticias percibidas en el movimiento y fuera de él, las mujeres del *hip hop* han construido una serie de propuestas musicales en donde la lírica se desarrolla considerando temáticas como la violencia contra la mujer, la crítica hacia el gobierno, el empoderamiento femenino, entre otras. Esto se puede evidenciar en el estudio de Moreno (2021), en donde se expone un análisis lírico de las obras de raperas limeñas cuyas temáticas se enfocan principalmente en dos ejes: la denuncia social y la reivindicación de la mujer. Los episodios que se describen en las canciones analizadas exponen casos de violaciones, intento de feminicidio, aborto, hipersexualización de la mujer, a través de distintos versos explícitos, alegorías y figuras retóricas como aliteración, perífrasis, hipérbole y anáfora.

El éxito de esta iniciativa feminista por parte de raperas y artistas que practicaban alguna de las vertientes del *hip hop*, ha permitido la creación de eventos diseñados y organizados por mujeres, como los que promovía la organización “Benditas Mujeres” en diferentes distritos de la ciudad de **Lima**. Otros eventos fueron “Nosotras estamos en la calle” y “Las escogidas del arte”, organizados por el movimiento *hip hop*, exclusivos para mujeres y en donde se desarrollaron conciertos y talleres (Moreno, 2021).

Posteriormente, entre el año 2012 y 2014 se llevaron a cabo una serie de reuniones que formaron parte de lo que los miembros de distintos movimientos catalogaron como “Asamblea Popular Hip Hop”. Según Jones (2015), esta asamblea era un espacio de dialogo en el que se concretaban proyectos de carácter social y activista cuyo principal objetivo era incrementar la exposición del arte proveniente del *hip hop* peruano y reclutar a más miembros que compartan la misma política. Estos encuentros les permitió al mismo tiempo prepararse para las protestas que luego realizarían bajo la bandera de “Bloque Hip Hop”. En

esa línea, sucesos como las manifestaciones que se oponían contra la mina “Conga” y la “Ley Pulpín” generó que decenas de jóvenes de distintos colectivos participaran en las marchas junto con otras organizaciones en plazas y calles de la ciudad. Este acontecimiento sirvió de influencia para distintos colectivos de hiphoperos en todo el país; sin embargo, no sería bien recibido por las autoridades estatales, pues estas desvirtuaron el mensaje principal de los colectivos, utilizando argumentos que sostienen posibles vínculos de los jóvenes con el terrorismo (Jones, 2015).

En paralelo a los hechos relacionados al espacio *underground* de la escena del *hip hop* peruano, las compañías de distintos rubros comenzaron a establecer alianzas con artistas y grupos de la escena *hip hop* principalmente en **Lima**. Desde el año 2005, la marca *Redbull* ya venía organizando los primeros eventos de **rap** en **Lima**; sin embargo, a partir del año 2016 este tipo de eventos comenzó a ser más relevante en los medios de comunicación (Del Valle, 2016). Entre los sucesos más importantes de las **batallas** de **rap**, destaca el triunfo del rapero Jota al obtener el puesto de subcampeón a nivel mundial en la competencia “Batalla de Gallos” (Red Bull, s.f.). Esta manera de usar el **rap** en eventos masivos generó una brecha que dividía a los exponentes del *hip hop* en **Lima**, ya que algunos discrepaban en lo que se considera hacer música “*hip hop* real” y lo que no. Esto se puede evidenciar en el documental Vida Hip Hop, donde la mayoría de los raperos expone una postura que critica la mala concepción por parte de los jóvenes sobre lo que realmente es la cultural del *hip hop*. Sostienen que la mayoría de nuevos raperos tiene una idea sesgada de una de las vertientes del *hip hop* –el **rap**–, y que a través de este sólo exponen una técnica o habilidad de recitar versos con velocidad, acompañada de patrones rítmicos, insultos y groserías. Finalmente, concluyen en que este tipo de propuestas sólo generan desunión en la escena del *hip hop* (Del Valle, 2016).

3.3 El acceso a internet

Es importante tomar en cuenta que para lograr mantener la vigencia y el crecimiento de las movidas de *hip hop* era indispensable contar con financiamiento, permisos y políticas en beneficio de estos colectivos. En un inicio, el apoyo por parte de las autoridades locales era prácticamente nula, incluso en algunos casos se prohibían las exposiciones de **rap** en la

vía pública por ser consideradas informales. Sumado a esto, los artistas argumentan que algunos medios de comunicación fomentaban la desinformación respecto a lo que realmente significaba la cultura *hip hop* (Del Valle, 2016). A través de prejuicios y comentarios sesgados, muchas personas relacionaban una o todas las vertientes del *hip hop* con actos vandálicos, drogadicción y delincuencia (Álvarez, 2005). Al respecto, Moreno (2021) menciona que la imagen dañada que tuvo el *hip hop* limeño en aquella época, no permitió que el estado considere tener algún tipo de relación con este arte urbano.

Pese al panorama desfavorable, uno de los factores que influyó en la difusión de la música *hip hop* extranjera y peruana en la ciudad, fue el desarrollo de las tecnologías de la información y comunicación y, en definitiva, el acceso a internet. Como lo describe Jones (2015), a partir del año 2000, mediante el establecimiento de políticas neoliberales el país permitió la inversión extranjera, esto trajo consigo la creación de proyectos como la Red Científica Peruana y Telefónica. Así mismo, este hecho permitió que microempresarios comenzaran a crear negocios como por ejemplo cabinas de internet, las nuevas plazas públicas en donde miles de jóvenes socializaban. El acceso a internet ha logrado que los artistas de *hip hop* puedan nutrirse de referencias musicales, conseguir material para poder autoproducirse, conectar con otros colectivos, grupos o solistas y por si fuera poco crear comunidades que los ayudaban con la difusión de su arte (Jones, 2015). Tomando en cuenta lo mencionado, la mayoría de los autores describen los sucesos ocurridos en los movimientos de *hip hop* considerando situaciones que suceden en paralelo. Las presentaciones artísticas se han desarrollado simultáneamente en distintos lugares, además, a través de plataformas como Facebook y YouTube han logrado construir una “escena musical virtual”, este término también lo menciona Bennett en (Moreno, 2021). En su investigación, la autora argumenta que referirse a una “escena musical” debe considerar espacios físicos y digitales. Asimismo, en el estudio de Jones (2015) se encuentra lo siguiente: “El Perú constituye entonces un sitio que varios ‘hiphoperos’, críticos e investigadores han llamado ‘la nación global del *hip hop*’, entendida como comunidades imaginadas e interconectadas por redes de comunicación y circulación virtual y física” (pp. 302-303).

La relación que han ido construyendo los hiphoperos con las herramientas que brinda el ciberespacio no sólo ha contribuido al fortalecimiento de comunidades de *hip hop* a través de la conexión y la exposición de sus actividades artísticas y culturales, sino que también ha servido para minimizar las barreras de entrada al momento de iniciar un proyecto de

producción musical de **rap**. En el documental dirigido por Del Valle (2016), el rapero Norick expone el mecanismo que usaba para grabar sus primeras pistas. Comenta que, a través de los servicios de alquiler de cabinas de internet, pudo acceder a una computadora a la que instaló el programa *Fruity Loops* para crear sus instrumentales y luego guardar el proyecto en un *diskette*. Otro artista y productor que también supo aprovechar las cualidades de dicho programa fue PrimoBeatz. En una entrevista dirigida por Humberto Bejarano, este famoso *beatmaker* comentó que en el año 2007 un amigo de nombre Juan Carlos le regaló un disco que contenía un programa y le aclara que con este sus raperos favoritos creaban su música. En ese momento, PrimoBeatz, dejó la mayoría de sus actividades para enfocarse exclusivamente en saber cómo funcionaba el programa, logrando producir cerca de ocho *beats* por día (Bejarano, 2022).

Aunque en la actualidad los mecanismos aplicados para grabar pueden ser considerados como primarios o elementales en la producción de música, en aquel periodo y en el contexto limeño, esta metodología fue muy útil para muchos raperos y *beatmakers*. Es importante aclarar que en estos años ya existían estudios de producción musical profesional en **Lima**; sin embargo, estos no eran frecuentados por artistas de música *hip hop*. Según Jones (2015), las razones principales tenían que ver con las tarifas de dichos estudios, la discriminación a los artistas de **rap** e incluso las dudas que tenían los hiphoperos respecto a lo que ellos consideraban ser músico.

Otra de las consecuencias del acceso a la red informática ha sido la descentralización de la producción de contenido relacionado al *hip hop*, entre ellos la música. En el trabajo de Del Valle (2016), se puede observar que comenzaron a surgir nuevos colectivos o “movidas” en otras provincias del Perú, entre ellas las movidas de Trujillo y Arequipa. Para lograr la conexión entre audiencias, artistas, organizadores y productores se utilizaron herramientas digitales como Messenger Group o páginas web de tipo informativo. Incluso algunos artistas y productores lograron que su trabajo cruce fronteras gracias a plataformas como My Space. Según PrimoBeatz, esta plataforma tuvo un rol muy importante en la difusión de producciones fonográficas de *hip hop* peruano. El artista declara que esta red social representó en el 2010 lo que en los últimos años ha significado Spotify y YouTube para músicos y productores. Asimismo, este *beatmaker* se muestra agradecido con la plataforma ya que con ella pudo vender sus primeros *beats* a raperos de distintos países, entre ellos Sick Hacken y el famoso Canserbero, el rapero más importante del **rap** latino (Bejarano, 2022).

Cabe mencionar que hubo otros espacios virtuales que contribuyeron con la exposición nacional e internacional de contenido de *hip hop*. En este punto se debe resaltar la labor que tuvo el medio Rapealo en la recaudación y divulgación de contenido en el país, a través de radio y medios digitales. Según Sagástegui (2021), durante el decenio de los 2000 ya existían espacios virtuales de tipo *blog*, como De Todo Para La Cabeza y contenido audiovisual como por ejemplo Protestas, Propuestas y Procesos. Sin embargo, el trabajo más destacado fue el de Rapealo, esta es una idea que comparten la mayoría de los autores en la presente investigación.

Los hiphoperos tuvieron que autogestionar sus proyectos, producirlos y promoverlos con sus propios recursos. Gracias al acceso a internet hubo un mayor alcance a los mecanismos de grabación y producción digital, lo que permitió optimizar los procesos en la creación de música **rap** a través de los *homestudios*. Estos eran espacios acondicionados dentro del hogar del productor o rapero para la creación de proyectos musicales (Jones, 2015). Según el autor, en un inicio los casetes jugaron un rol importante en la producción fonográfica de este tipo de música; sin embargo, en los últimos años se ha grabado contenido con teléfonos celulares incluso. En el documental Vida Hip Hop, el rapero Mr Lyrico menciona que junto a la agrupación *Fucking Clan* construyeron un *homestudio* enfocado en música *hip hop*, el cual fue el primero en crearse en la ciudad de **Lima** durante el año 2003 y fue llamado “El Taller Record”. Este proyecto aportó un gran valor en la movida del *hip hop* en **Lima** y se ha visto reflejado en el material que se produjo, como por ejemplo parte de la discografía de Conexiones Maestras o AF Clan, las agrupaciones más importantes de aquel periodo (Del Valle, 2016).

Posteriormente, durante el año 2005 otro artista pasó a formar parte de quienes impulsaron la música *hip hop* desde el área de la producción. NoModico, un productor musical y rapero, fundó a sus veinte años el estudio de producción musical llamado “Humo de Rimas”. En una entrevista realizada por el periodista René Gastelumendi, el rapero comenta cómo llevó a cabo este proyecto con la ayuda de sus padres. Además, resalta que uno de los aportes de su estudio en la movida de *hip hop* peruano fue calidad en la producción de discos o *singles* del género urbano. En las instalaciones del estudio transitaron las agrupaciones que más destacaron en aquel periodo, siendo el grupo Fortaleza una de las propuestas musicales más importantes de aquel año (Gastelumendi, 2005).

La atención que los productores de *hip hop* en **Lima** le dieron a las nuevas tecnologías, gracias a los beneficios que otorgaba el uso del internet, fue tal vez la decisión más importante. Cada vez se tenía acceso a más recursos para enriquecer las producciones fonográficas de música **rap**, esto favorecía la creación de *beats*, secuencias y el uso de efectos. Para ejemplificar lo mencionado, se puede tomar el breve análisis expuesto por René Gastelumendi en su entrevista:

Es en su cuarto donde nacen las letras de Fortaleza. Las pistas musicales sobre las cuales sobreponen su ritmo, las bajan de internet. Pistas que bien pueden ser los acordes de un bolero, los violines de Bach o el piano de Satie. Cualquier ritmo sirve de base para esta poesía urbana que se dispara del corazón hacia las calles (Gastelumendi, 2005)

Adicionalmente, se puede decir que las ventajas de desarrollar los procesos de secuencia, mezcla, *mastering* o creación de *beats* de manera digital, facilitaban los procesos en la realización de contenido de manera colaborativa. Según Jones (2015), el trabajo realizado de manera remota permitió que distintos artistas puedan trabajar a distancia y posteriormente establecer vínculos o alianzas en beneficio de sus propios proyectos. Asimismo, en el estudio del autor se menciona que en la producción de video y fotografía que acompañaban al disco, el trabajo de manera digital representaba una ventaja a nivel de presupuesto para cada proyecto. Se puede afirmar que el uso del internet poco a poco se convertiría en uno de los elementos más importantes en el modelo de trabajo de los productores para la realización de este tipo de contenido urbano. En el *podcast* “Apaga tu micro”, el productor Franco Banda expone cómo un proyecto musical puede desarrollarse sin necesidad de considerar un presupuesto de gran magnitud, gracias a los recursos que brinda el ciberespacio. Banda comenta que, con recursos financieros limitados, su equipo y él lograron lanzar distintas canciones que luego se convertirían en *hits* en la escena local y representarían al país en el rubro de música urbana latina. El productor argumenta que para lograrlo el elemento clave fue el “ojo creativo”; es decir, no contar con un presupuesto elevado no fue excusa para diseñar una estrategia sólida que logre el objetivo de cada producción. Asimismo, respalda su opinión alegando que las canciones que produjo en sus inicios no contaban con un videoclip (Rojas et. al, 2020). Con lo mencionado se puede entender que existieron artistas que pudieron mitigar las barreras en la planificación de sus proyectos debido a temas de financiamiento y para lograrlo utilizaron la tecnología y el internet como herramienta principal. En esa línea, Banda argumenta:

Felizmente con una conexión a internet, ya tienes alcance a todo el mundo. En años anteriores, donde no hubiera estado un Spotify por ejemplo, era más complicado porque tú dependías de la radio o dependías de otro tipo de factores, ¿no? Entonces, ahí si por ejemplo era más crítico que tengas contactos, que tengas gente que te meta, que tengas ese tipo de apoyo. Hoy en día con este tipo de cosas, ya puedes llegar a tu público. Lo que pasa es que tienes que ser inteligente para hacerlo (Rojas et. al, 2020)

En paralelo, las ventajas del contacto con las redes virtuales también van a repercutir en la organización de eventos y actividades relacionados a la difusión y autogestión (Alvarado, 2018). A través de anuncios diseñados de manera autodidacta y en redes sociales, los hiphoperos han ido comunicando sus propuestas y convocando a sus audiencias. Aquí se aprecia la “dimensión transtemporal” que Alvarado defiende en su estudio, debido a que desarrollaron sus propuestas usando recursos digitales y esto generó la ejecución de proyectos en simultáneo, en diferentes espacios físicos y virtuales. Además, Moreno (2021) en su trabajo comenta que la mayoría de los integrantes del movimiento *hip hop* peruano han emprendido en actividades económicas de manera independiente como sustento de vida y pertenecen a sectores de niveles socioeconómicos medios y bajos. Debido a las carencias a nivel de recursos y economía, los artistas diseñaron sus propias estrategias apalancándose de herramientas digitales para crear, difundir y comercializar sus proyectos de música, baile o *graffiti*.

Los eventos de gran magnitud comenzaron a tomar mayor presencia luego del año 2010. Según Bejarano (2018), la proliferación de eventos relacionados a **batallas** de **rap** que se dio a través de los espacios que brinda internet, generó un crecimiento de lo que el autor define como “tribu urbana”, un colectivo de personas cuya segmentación está definida por el **rap** como hábito de consumo. Dicha tribu se ha consolidado por el consumo y la difusión de una de las extensiones del **rap**, el *freestyle*. Se trata de un estilo de **rap** enfocado en la improvisación de versos sobre un *beat*, con una temática predeterminada o libre. Según lo comentado por el rapero “Capone” en el trabajo de Del Valle (2016), este colectivo debe ser considerado como un público que no necesariamente escucha música **rap**. Se trata de un público de “batallaoyentes” que siguen eventos de competencias como los que organiza la marca Red Bull y que a algunos de ellos posiblemente no les interese la música **rap**.

En consecuencia, ha surgido una escena compuesta por seguidores, músicos, productores, medios de comunicación digital, entre otros agentes que utilizan principalmente las plataformas Facebook y YouTube como herramienta principal para compartir su arte

(Bejarano, 2018). El autor menciona que uno de los factores más importantes en el éxito de esta comunidad de interesados en el *freestyle*, tiene que ver con la interacción que tiene lugar en el ciberespacio, ya que los consumidores han mostrado una participación sumamente activa en las redes sociales. Esto se puede reflejar en tres sucesos importantes. En primer lugar, la subida de videos de eventos de **rap** por parte de seguidores en canales no oficiales. Se trata de material audiovisual subido a internet por los fanáticos que asistieron a eventos

de **rap**. Muchos de estos videos tienen incluso mayores visualizaciones que los videos oficiales y esto se debe a que en la escena del *freestyle* la inmediatez es algo muy valorado. En segundo lugar, la edición de videos de **batallas** que incluso cataloga a los aficionados como “prosumidores”, porque recuperan, procesan y utilizan el material audiovisual enriqueciendo la experiencia de otros, a través de recopilatorios de rimas, mejores momentos del espectáculo, entre otras ideas. Y, por último, la réplica de las **batallas** de **rap** en los barrios de los aficionados. Existe una gran cantidad de videos en donde se observa a jóvenes de todo el mundo compitiendo en espacios públicos y emulando las famosas **batallas** de *freestyle* organizadas por Red Bull y otras compañías (Bejarano, 2018). Las mencionadas interacciones han tenido lugar en plataformas como Facebook y YouTube. En la red social Facebook, el autor menciona que ha sucedido en cuatro secciones principales: el perfil del rapero, la página de artista, los grupos de Facebook y las páginas de entretenimiento sobre **rap**.

Dichas secciones representan los espacios más importantes de la escena virtual del *freestyle*, ya que en estos se puede percibir la relación cercana que tienen los artistas con sus seguidores. Según Bejarano (2018), desde el perfil del rapero, los artistas comunican su actividad principalmente a las personas más cercanas a ellos; es decir, se trata de un espacio en donde los usuarios que tienen mayores beneficios a nivel de interacción son amigos elegidos por el creador del perfil. También el autor declara que, desde la página del artista, la audiencia se mantiene actualizada y tiene acceso a noticias y contenido de su artista favorito. Este mismo espacio permite al artista lanzar campañas publicitarias virtuales con presupuestos asequibles para difundir su trabajo. Además, en la investigación de Bejarano (2018) se expone cómo los grupos de Facebook han formado parte del crecimiento de las **batallas** callejeras de **rap** y se menciona en especial los eventos organizados en “la raptonda”. Se trata de un colectivo de raperos y *freestylers* que se reúnen en un espacio ubicado en la cuadra 23 del distrito de San Miguel, en donde inicialmente aficionados al *freestyle* emulaban las competencias de la marca Red Bull. Tras la difusión de contenido audiovisual

en redes sociales y la creación de un grupo virtual enfocado en las actividades de “la raptonda”, los eventos cada vez recibieron más personas, llegando a más de dos mil espectadores en distintas ocasiones. En el mismo trabajo se sostiene que las páginas de entretenimiento comparten publicaciones orientadas a la comicidad, canciones, información sobre venta de entradas a eventos de **rap**, publicidad, entre otros contenidos. La exposición de dicho material ha generado que los seguidores reaccionen virtualmente a fotos y videos compartidos por las páginas e incluso ha generado debates en la sección de comentarios, en donde la audiencia comparte su postura respecto a los resultados de las competencias de *freestyle*.

Para concluir el presente capítulo se puede determinar que la evolución de la música *hip hop* peruana ha sucedido gracias a dos factores fundamentales: la adaptación de las narrativas contemplado el contexto social y político en el Perú y el acceso a las herramientas virtuales que el internet brinda. Respecto a la reinscripción del discurso del **rap** en **Lima**, se ha podido evidenciar cómo la audiencia se reconoce en las historias y relatos de los raperos a partir de la exposición de anécdotas y conflictos polémicos en la coyuntura del país. Entre las más importantes, se pueden mencionar las narrativas que ahondan en problemáticas como la lucha por los derechos de la clase obrera, la reivindicación de la mujer, el contexto hostil de los sectores en donde viven algunos raperos y la discriminación que reciben en general los hiphoperos.

Por otro lado, el acceso a internet ha permitido la descarga de recursos digitales para la elaboración de producciones, logrando enriquecer las propuestas musicales de los raperos. Así mismo, a través de los distintos espacios que ofrecen las redes sociales y plataformas audiovisuales, se han podido difundir proyectos optimizando los presupuestos de sus creadores. También el ciberespacio ha permitido las actividades cooperativas entre artistas, productores y sus audiencias, como la convocatoria a conciertos y la realización de producciones de **rap** a distancia. En el siguiente capítulo se explicará cómo el desarrollo de las tecnologías de grabación y edición han permitido la hibridación en las propuestas de **rap** peruano y cómo el sonido del *hip hop* peruano se ha ido consolidando para exponerse a un público global.

4 NUEVA IDENTIDAD DE LA MÚSICA HIP HOP EN **LIMA** (2010-2022)

El crecimiento de la escena del *hip hop* en la capital, a través de los sucesos narrados en el capítulo anterior, ha revelado un conjunto de intereses y actitudes de artistas y fanáticos que buscan ser comprendidos, escuchados y tener un lugar digno dentro de la sociedad. Esto también se evidencia en el estudio de Zavaleta (2021), donde se determina que existe un deseo por parte de los jóvenes de formar grupos, constituidos bajo una dirección que vele por los intereses de sus miembros. Estos grupos tienen la particularidad de desarrollar manifestaciones simbólicas y construyen estilos de vida con elementos representativos de su identidad. En esa línea, el *hip hop* en **Lima** califica como uno de los grupos mencionados en el estudio de autora, que con el pasar de los años ha ido agregando distintos elementos a su vertiente musical, reconstruyendo lo que en un primer momento era una imitación cultural americana. Dicho esto, resulta pertinente realizar un reconocimiento de los elementos que se han ido agregando a la música *hip hop* en la ciudad de **Lima** de cara a la construcción de una

identidad, o en todo caso, con el objetivo de reivindicar las sonoridades que han representado al Perú en el último siglo a nivel global y de definir un diferencial competitivo en los artistas.

Para desarrollar el presente capítulo, se ha subdividido la exposición en tres apartados. En el primero, se conceptualizará de manera general qué se entiende por identidad, dado a que es el fenómeno que se vislumbra a partir de la evolución de las propuestas musicales de *hip hop* en **Lima**. En el segundo, se presentarán los elementos característicos utilizados en sus producciones musicales que dan señal de una nueva identidad. Finalmente, en el tercer apartado se analizará la tendencia percibida en el trabajo de los artistas hacia un sonido comercial y competitivo, que incluso contempla componentes de géneros como el *reggaetón* y el *trap*.

4.1 Identidad

Uno de los desafíos más complejos en disciplinas como la sociología, metafísica, psicología y la filosofía, ha sido sin duda proponer una definición concreta de lo que se concibe como identidad. Diferentes críticos han abordado el tema a través de esquemas semánticos que, si bien revelan una serie de conceptos tangenciales al término identidad, no

logran concluir en una definición que califique para ser respaldada por la academia. Incluso, algunos suprimen teorías de importantes pensadores. En esa línea, y desde una óptica hegeliana, tienen razón en lo que suscriben, más no, en lo que niegan (Vergara et al., 2012). Al mismo tiempo, existen autores pertenecientes a una misma disciplina que han expuesto distintos postulados onto-epistemológicos y/o políticos (Navarrete, 2015). En ese sentido, Foucault, en su obra “El cuerpo utópico. Las heterotopías”, se refiere a la identidad como “la utopía despiadada”, ya que sus múltiples interpretaciones siempre han generado un conflicto entre quienes las discuten (Foucault, 2010). Por su parte, Navarrete (2015) declara que se puede abordar la identidad como un concepto “aporético”, dado a que tiene la característica de ser imprescindible para hablar del sujeto, pero al mismo tiempo resulta un profundo problema adentrarnos en lo que representa de manera exacta. No obstante, la mayoría de las investigaciones tratan la identidad desde la epistemología y estableciendo lo social como eje central.

Para desarrollar y ahondar en las teorías más importantes de identidad se tomará en cuenta una serie de parámetros y consideraciones en la explicación. En ese sentido, algunas de las posturas utilizadas en este acápite, sobre todo aquellas que provienen del campo de la filosofía, podrían excluir teorías que defienden un pensamiento sin premisas, como el trabajo de Carpio en “La filosofía como crítica universal y saber sin supuestos”.

En la obra titulada “Apuntes sobre el concepto de identidad” de Juliana Marcús, se evidencian tres posturas sobre la identidad: la identidad como proceso relacional, la narración de sí mismo y la articulación entre lo cotidiano y lo no cotidiano como constitutiva de identidades. Respecto a la primera, autores como Denys Cuche, Renato Ortiz, Charles Taylor, Erving Goffman, Stuart Hall y Zygmunt Bauman, defienden el concepto de identidad como una manifestación o resultado de una dinámica relacional que gira en torno al reconocimiento. Al respecto Marcús (2011) argumenta:

“Comprendida de esta forma, ella supone tres niveles de análisis: el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia otros. El modo en que clasificamos y la forma en que las maneras de clasificar nos constituyen, construye nuestros cuerpos, nuestras maneras de pensar y de actuar en el mundo” (p. 108)

Esta definición cataloga a la identidad como un proceso dinámico y cambiante. Otro de los autores que comparte esta idea según Marcús, es Erving Goffman. Este sociólogo defiende que una persona puede tener comportamientos que varían dependiendo del contexto

de interacción social; es decir, el individuo modifica su identidad en función del otro. En esa línea, el sociólogo brasileño Renato Ortiz, también afirma que es fundamental un proceso relacional para que la identidad pueda edificarse a través de un referente. Para Stuart Hall, la identidad no guarda relación alguna con las teorías esencialistas o aristotélicas que representan a la misma como una unidad edificada, compacta y autodefinida naturalmente. Por el contrario, este sociólogo propone un concepto de identidad con carácter procesual y que nunca se clausura en sí mismo o en un solo término (Marcús, 2011). En tal sentido, Hall argumenta que la identidad es “un proceso que actúa a través de la diferencia, entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos. Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso” (Marcús, 2011, p. 109).

Otra de las teorías que se exponen en el estudio de Marcús, tratan la identidad como una narración de sí mismo. La autora expone y ejemplifica los conceptos de esta postura haciendo uso de la obra “Sí mismo como otro” de Paul Ricoeur publicada en 1996. En ella se aborda la identidad como una construcción narrativa que a través de hechos y tramas enriquecen el relato y toma coherencia cuando es vista hacia el pasado. En otras palabras, es un relato literario de nuestra propia vida y dicha narrativa es obligada a cambiar por el tiempo, magnitud física que atenta con una identidad permanente. Para la construcción de la identidad desde la óptica narrativa se pondrá en juego la autopercepción y cómo el sujeto se describe a sí mismo y a su contexto.

Adicionalmente, Marcús (2011) propone un concepto que constituye la identidad a partir de la relación entre lo cotidiano y lo extra cotidiano o también denominado realidad múltiple. Para construir la identidad la autora menciona que es necesario un contexto donde se puedan llevar a cabo relaciones intersubjetivas. Este contexto podrá ser comprendido

como la realidad de la vida cotidiana, un mundo que ya ha sido interpretado por nuestros antepasados y en donde ya se han establecido ciertos ordenes, lo que genera que el sujeto tenga una realidad de vida cotidiana objetivada. Al mismo tiempo, esta concepción incluye una realidad que distintos objetos y sujetos del mundo comparten gracias a la intercambiabilidad y reciprocidad de perspectivas entre los actores.

Por otro lado, en el estudio de Vergara et al. (2012), se discuten definiciones de identidad enfocadas en las culturas latinoamericanas y para desarrollar la investigación se considera como premisa la problemática que existe en relación al auge de las micro identidades, que se puede percibir en tribus urbanas o regionales y el decaimiento de las

macro-identidades, comúnmente usadas para definir territorios nacionales e incluso culturas globales que han surgido a raíz de la proliferación de las tecnologías de la información. En el trabajo de Vergara se evidencia que la identidad ya ha sido tratada por autores como García Canclini, quien defiende que su construcción se debe a un fenómeno de hibridación y, en tal sentido, propone cuestionarse que tipos de hibridaciones constituyen la identidad, tomando el contexto de América Latina en este caso (Canclini, 1990, como se cita en Vergara et al., 2012).

Uno de los argumentos que se comparten en las obras de los tres autores mencionados, sostiene que a lo largo de la historia se han establecido tres esquemas semánticos principales sobre la identidad. Dentro de cada uno, se han elaborado postulados que han sufrido de cambios con la finalidad de esclarecer dicho concepto. El primer esquema aborda una concepción del sujeto como algo único y estático, que posee una sola identidad inmóvil y que tiene la capacidad de razonar, ser consciente y tomar acción. El segundo se basa en un tipo de identidad con continuidad interrumpida, en un sujeto social y edificado gracias a la historia. Aquí el sujeto no se desarrolla de manera autónoma, sino que depende de otros significativos. El tercero propone una identidad que surge a raíz de un relato del sujeto posmoderno, en constante cambio y aleatorio, un proceso de constitución no culminado (Vergara et al., 2012; , Marcús, 2011; Navarrete, 2015).

En la presente investigación, se ha considerado los dos últimos esquemas expuestos, debido a que en estos se ha podido hallar una relación directa con la evolución sonora de los artistas de *hip hop* en **Lima** Metropolitana. Estos raperos, bajo una consigna enmarcada en la búsqueda de un diferencial sonoro, han utilizado elementos musicales peruanos que de manera consciente, o no, han contribuido con la construcción de su propia identidad artística. Lo mencionado contempla el término identidad como un concepto que se le atribuye al artista y que está abierto a nuevas definiciones. Esto se puede evidenciar en el discurso de PrimoBeatz. Este productor reveló que en un comienzo no sabía si sus producciones iban a tener como propósito destacar una identidad peruana, sino que todo sucedió de manera inesperada. Afirma que, durante sus primeros años en el *beatmaking*, él no tenía conocimiento de que con técnicas como el *sampling* podía diseñar bases instrumentales de *hip hop* y que a través de la exploración pudo descubrir nuevas herramientas para hacer música. Asimismo, PrimoBeatz comenta que ni bien tuvo contacto con el *sampling*, lo primero que hizo fue aplicarlo a géneros musicales que ya había escuchado, como por

ejemplo el *rock*, la música criolla y el bolero. Tenía mucha afinidad con este tipo de música debido a que era lo que solía escuchar su madre y su abuela durante su infancia y juventud. El productor comenta que con el pasar del tiempo fue dándose cuenta de que el *rock* se alejaba de la identidad que él quería construir como artista y los boleros le parecían redundantes porque eran usados con frecuencia. Finalmente, pudo observar que había sonidos que no solían usarse para la creación de *beats* dentro del *hip hop* latino, estos eran los elementos de la música autóctona. Aunque en un primer momento no consideraba o, tal vez, tenía pocos conocimientos sobre los lineamientos dentro de la industria musical en materia de derechos de autor, PrimoBeatz afirma que con estos recursos pudo construir su diferencial principal como productor y *beatmaker* (Ver Anexo D). Asimismo, otros productores y raperos como Liberato Kani, Renata Flores y Clan Urbano, han utilizado las sonoridades más representativas del Perú y las problemáticas de interés nacional para desarrollar sus propuestas. A continuación, en el siguiente acápite se determinará cuáles han sido los elementos musicales que han utilizado los raperos en sus propuestas musicales de cara a la construcción de una nueva identidad.

4.2 Elementos usados en las nuevas producciones musicales de hip hop

El uso del internet y el acceso a las tecnologías de grabación ha generado que los artistas y productores de *hip hop* tengan mayores facilidades para desarrollar su creatividad a través de la hibridación del **rap** con otras prácticas culturales (Jones, 2015). En nombre de la innovación de sus propuestas artísticas, los creadores utilizan las herramientas digitales para producir arte con elementos que ya han funcionado en otros géneros.

La tecnología; sin embargo, también han significado un beneficio para la creatividad de los raperos y productores, ya que les ha permitido generar sus propias propuestas a través de elementos de su cultura y en consecuencia crear su propia identidad. El propósito de esta sección es mostrar cuáles y cómo son los elementos usados por estos artistas en la búsqueda de una nueva sonoridad.

Uno de los primeros grupos en usar elementos e instrumentos musicales peruanos fue Clan Urbano. En el año 2010, la empresa Claro organizó un evento titulado “Festival

Perú a través de una competencia entre 18 grupos musicales peruanos con premios muy importantes (Ferreyra, 2010). En dicho evento, el grupo Clan Urbano tuvo la oportunidad de participar y logró obtener el primer puesto tras un largo proceso de votación. Este hecho es considerado como uno de los acontecimientos más importantes ya que sirvió para incentivar a todos los jóvenes interesados en desarrollar una carrera profesional enfocada en la música *hip hop*. Clan Urbano pudo obtener el premio mayor con la canción “Esta es mi casa”, la cual fusiona elementos de *hip hop* americano con instrumentos andinos representativos de Perú, como el charango y la quena. Este suceso significó un importante logro en la escena del *hip hop* durante aquella época, debido a que era la primera vez que un grupo peruano de *hip hop* participaba en un evento que involucraba a distintos profesionales en la industria del entretenimiento, como productores, marcas, equipo técnico, medios de comunicación e incluso artistas internacionales como Vicentico, Calle 13, Pablo Milanés, La Quinta Estación, entre otros (Ferreyra, 2010).

Posteriormente, los miembros de Clan Urbano hicieron uso del *featuring*, una estrategia de mancomunidad creativa para la exposición de su música. Esto se puede evidenciar en producciones como “El Cielo De Mi Tierra”, proyecto realizado con la banda La Sarita, una agrupación que fusiona el *rock* con la chicha, cumbia, bailes y danzas del folklore peruano. Otra canción que se suma a la lista de colaboraciones en la discografía de Clan Urbano es “Cardó o Ceniza”, en donde la agrupación realizó un *featuring* con la reconocida cantante y compositora de música criolla Eva Ayllon. En las producciones mencionadas se puede percibir la intención de los raperos de innovar a través de la inclusión de artistas cuyas propuestas desarrollan prácticas culturales ajenas al género urbano. Resulta interesante tomar en cuenta que las líneas vocales en las canciones mencionadas han sido grabadas en su totalidad dentro de un estudio y no se han utilizado *samples* de voz para incluir a los artistas en dichas producciones. Esto también se percibe en la canción “Siete Colores”, en donde los raperos invitaron a una banda patronal al estudio para grabar instrumentos de viento como trombón, saxo y trompeta, además de unos fragmentos de charango que se pueden apreciar en la sección del solo de *scratch* en la canción.

Otro artista que utilizó elementos peruanos fue Pedro Mo, en canciones como “Reforma” y “Cuarto Clavo” del álbum “Ensayos del camarada Lacrasoft y algunos cómplices metafísicos” estrenado a finales de los 2000. En estas canciones, durante los primeros treinta segundos, el productor utilizó melodías de guitarra muy populares en la

música criolla y andina. Se puede percibir que el productor a cargo, PrimoBeatz, utilizó un fragmento de la canción “Historia de mi vida” de la agrupación Los Morochucos en la canción “Cuarto Clavo” y que luego extrajo una parte de los arpegios de la guitarra para convertirlo en un *loop* que finalmente dejaría sonar a lo largo de la canción. El productor unió parte de una canción de género *vals*, compuesto en 3/4, con una base rítmica de *boombap* en 4/4, logrando obtener un buen sonido y éxito en el proyecto. Esto último se puede percibir en las más de 900 mil visitas que ha obtenido dicha canción en la plataforma YouTube.

En esa línea, una agrupación que destacó en la escena del *hip hop* peruano haciendo uso de recursos innovadores, como la fusión de elementos de la música criolla y *beats* del *hip hop* americano fue Fucking Clan. En el año 2011, estos raperos fueron catalogados como una de las agrupaciones con más éxito en el *hip hop* peruano. Su disco “Los Hermanos Saldaña”, fue presentado en el reconocido festival “Selvámonos” el cual se realiza anualmente en la ciudad de Oxapampa (Rpp, 2011b). Este disco incluye canciones como “Rítmos Peruanos” en donde se perciben características de la música autóctona, específicamente de estilos afroperuanos.

Un ejemplo de uso de elementos peruanos en el texto de canciones se puede percibir en las propuestas del artista Pedro Mo. En sus producciones se encuentran temáticas que conectan con la sociedad peruana, por ejemplo, en la canción titulada “Hip Hop”, publicada en el año 2012. En esta propuesta el artista expresa una reflexión de lo que él define como *hip hop* y también hace una crítica al gobierno y a las políticas liberales. Para desarrollar este discurso en los versos de su composición, el rapero utiliza un lenguaje popular peruano, localismos y términos conocidos como quechuismos. Esto se evidencia en las palabras “*huaraca*”, “*chacra*”, “*pata*” y “*chatas*”, expuestas en el siguiente fragmento de la canción:

Hip hop no es mi puta
Es mi pata un psicópata
Sin plata nos empata
Por un par de chatas
No sé achata
Ni es muy alharaca

Es de chacra de cloaca
Apuesta por la justa
Nos asusta de una placa
no es la marca en tu ropero es
Comunero defendiendo al pueblo
A punta de huaraca. (Mosqueira, s.f., párr. 2)

A partir del año 2015, en la ciudad de **Lima** surgieron nuevos artistas que buscaban innovar mediante la incorporación de nuevos instrumentos y estilos, entre ellos, los que tienen sus orígenes en la cultura afroperuana. A diferencia de los raperos que reivindican las sonoridades andinas, estos artistas utilizaron instrumentos como el cajón, la guitarra criolla y la conga en sus producciones. Este tipo de propuesta se puede ejemplificar en la canción “Yo perdí el corazón”, compuesta por José Escajadillo Farro e interpretada por la cantante y rapera Mari Zi en colaboración Django, uno de los exponentes más importantes del **rap** peruano. En esta canción se percibe el uso del **rap** y la música criolla, en este caso un vals peruano que tiene presencia durante la introducción de la canción.

De la misma manera, una de las producciones que fueron publicadas en honor al patriotismo, a la música criolla y a las fechas cívicas fue “Contigo Perú”, en donde participan los raperos Django y Mordekai. Esta canción incluye *samples* de la canción “Contigo Perú” escrita por el compositor Augusto Polo Campos e interpretada por Arturo “Zambo” Cavero y Óscar Avilés.

Algunos de los artistas cuyos proyectos han destacado por el uso de sonoridades andinas, son Renata Flores y Liberato Kani. En sus primeras producciones, Renata usaba elementos del género *pop* para componer sus canciones, como por ejemplo en “Qawachkanchik chay Killallata” en donde se logra escuchar instrumentos andinos de viento, charangos y una base rítmica secuenciada de *electropop*. Sin embargo, tiempo después comenzó a fusionar estilos como el *trap* con sonidos autóctonos. Por ejemplo, en la canción “Tijeras” se percibe el uso de violines y arpas, instrumentos principales de las danzas de tijeras que suenan a lo largo de la canción con una *beat* de *trap* enriquecido con cortes y *fills*. En la canción “Qam Hina”, perteneciente al álbum “Isqun” y publicado en el año 2021, uno de los elementos más interesantes y tal vez nunca antes usados en el **rap** hecho en Perú

se ubica en la parte lírica. En el coro de la composición, se han utilizado versos en quechua interpretados por niños:

Munani pukllayta
Munani musquyta
Munani asiyta
Munani yachayta
Munani rimayta
Munani takiyta
Munani pukllayta
Munani musquyta. (Flores, s.f., párr. 1)

Aquí el coro expresa el deseo de los niños por tener una vida digna y son acompañados por melodías que provienen de la zampoña. La traducción de esta sección de la canción al castellano es “*Quiero jugar; quiero soñar; quiero reir; quiero estudiar; quiero hablar; quiero cantar; quiero jugar; quiero soñar*”.

El rapero Liberato Kani publicó el disco “Rimay Pueblo” en el año 2016. En esta producción, además del uso del quechua en el desarrollo lírico, destacaron distintos elementos andinos y del *hip hop* americano que a través de técnicas de hibridación fueron insertados en canciones como “Kaykunapi”. Dicha canción utiliza un extracto de la obra titulada “Canción de la trilla de alverjas del pueblo de Pampas de la provincia de Huancavelica” interpretada por el escritor y poeta José María Arguedas. Esta composición del rapero desarrolla una narrativa que ahonda en la reivindicación de los miembros de la comunidad andina y para lograrlo utiliza rimas y versos que describen su sentir y lo que rescata de estas localidades. Otra producción perteneciente al mismo álbum y en la que también se ha utilizado un fragmento del poeta José María Arguedas, es la canción “Kay Pacha Underground”. En el diseño del instrumental se puede reconocer el sampleo de un extracto del “Carnaval de los indos del pueblo de Querobamba”.

Asimismo, en el disco “Pawaspay”, publicado en el año 2021 por Liberato Kani, se percibe la exploración musical a nivel rítmico y en el diseño de sonido por parte del productor y *beatmaker* Der Enyel. Esto se evidencia en canciones como “Harawi”, ya que aquí se ha utilizado una melodía de guitarra que pertenece a la canción “Huajra” interpretada por la agrupación Inti Illimani y escrita por el compositor Atahualpa Yupanqui en 1956.

Dicha melodía se ha colocado en la sección correspondiente a la introducción de “Harawi” y luego, a través del *sampling*, ha sido mezclada con una base rítmica de *trap*.

Por otro lado, es importante mencionar una propuesta inspirada en sonoridades y personajes importantes en la historia del Perú, se trata del álbum “Isqun” de Renata Flores. Uno de los productores del álbum fue Stephano Altamirano, conocido como Jlaxks, y en una entrevista realizada para la presente investigación comentó que el objetivo de este álbum a nivel lírico era reivindicar el valor de la mujer andina. Para lograrlo se utilizaron una serie de elementos musicales como la lluvia, el arpa, charangos, instrumentos de viento, entre otros (Ver Anexo B). Esto se puede percibir en la canción titulada “Francisca Pizarro”, la

cual desarrolla una armonía que incluye instrumentos de viento andinos como las zampoñas basto, cromática y semitoyo. Además, se identifican dos instrumentos de cuerda, el charango y la guitarra. Este último instrumento introduce la canción con una línea melódica andina interpretada por Jerry Luyo. En el mismo álbum, se encuentra “Chañan Cori Coca”, una producción en la que se ha utilizado un sonido procesado de manera innovadora que proviene del waqrapuku. Este instrumento es una corneta utilizada en los andes peruanos y está construido por cuernos de vaca.

Retomando el uso de elementos afroperuanos en la nueva sonoridad de los raperos, uno de los artistas más reconocidos por la innovación en su propuesta es el rapero Nero Lvigi, quien en la canción “Qué fue” utiliza sonidos del *trap* y el festejo. Estos elementos peruanos se pueden percibir en el diseño de la base rítmica que forma parte del *beat* de la canción. Además, emplea una lírica basada en la tierra de sus padres en la provincia de San Luis – Cañete y utiliza frases como “*saco camote con los pies*”, inspirada en el maestro Caitro Soto.

Qué fue, saco camote con con los pies
Pisando barro de los diez
Con esto yo me tomo un té
Celebro con los que me pusieron fe. (García, s.f., párr. 2)

Otra de las composiciones más importantes y en donde se usan recursos que resignifican las creencias y tradiciones religiosas a través de la música urbana, es la canción “Procesión” del artista Nero Lvigi en colaboración con el rapero Luen. La producción

musical estuvo a cargo de Primobeatz, Always Music y Jordi Woo. En esta propuesta los raperos desarrollan un discurso enfocado en lo que significa afrontar la realidad de un barrio lleno de peligros, donde el camino más viable para salir adelante es encomendarse a Dios. Esta narrativa es musicalizada con una base rítmica de *trap* enriquecida con cortes y *fills* entre algunas secciones de la canción. Además, se han utilizado instrumentos de percusión como la quijada, las congas, el cajón y el cencerro. Así mismo, en la parte armónica se puede percibir un *sample* nunca antes usado. Se trata de trata de un fragmento de la canción “Padre mío” del compositor Georges Bizet y la adaptación de Carlos Pickling, reconocida por acompañar la procesión del “Señor de los Milagros”.

Tras lo expuesto, se puede determinar que existen nuevos componentes que provienen de la música peruana, como la música criolla, la música andina y la música afroperuana, que han ido edificando la nueva sonoridad de un nicho de artistas de música *hip hop* y **rap** en los últimos años. Estos nuevos elementos comprenden instrumentos de cuerda como el charango, la guitarra criolla, la guitarra andina, el violín y el arpa. Así mismo, alguno de los instrumentos de viento encontrados son la quena, el trombón, el saxo, la trompeta, la zampoña y el waqrapuku. Respecto a los instrumentos de percusión, destacan el cajón peruano, el cencerro, la quijada, la lluvia y las congas. Mediante mecanismos de hibridación musical, estos elementos han sido agregados a las sonoridades más populares de la música comercial y de esta manera han ido construyendo una nueva identidad y conectando con un público cada vez más amplio.

4.3 La tendencia hacia el sonido mainstream

Durante la última década, se han podido percibir cambios importantes en la industria musical. Uno de ellos está relacionado a los medios utilizados por las audiencias para acceder a contenido musical. Según Calvi y Fouce (2015), estos cambios han permitido que los públicos se especialicen aún más en cuanto a preferencias musicales y al mismo tiempo puedan acceder a un contenido muy variado. En consecuencia, diferentes actores de la industria, como productores, compositores y artistas, han tenido mayor libertad para emprender proyectos innovadores que no dependen de las normas o limitantes que solían existir en medios tradicionales. Es importante mencionar que este beneficio para los

creadores se generado gracias al éxito que han tenido las redes sociales, plataformas de *streaming* y otras herramientas digitales que de alguna manera democratizan las fuentes que permiten producir proyectos musicales.

En el capítulo anterior, se mencionó la importancia y el impacto que tuvieron las redes sociales en la música *hip hop*, en este caso en la ciudad de **Lima** Metropolitana. En esa línea, otro factor que ha contribuido en el desarrollo de la música **rap**, han sido las plataformas digitales de música en *streaming*, debido a que estas permiten difundir rápidamente el contenido musical y además sitúa el talento en un espacio en donde interactúan importantes competidores internacionales; es decir, ubica al artista emergente en un punto estratégico del ciberespacio al que recurren millones de usuarios de todo el mundo. Con el pasar de los años, las plataformas de *streaming* han ido escalando y consolidando su representación en el mercado musical, a tal punto de lograr en el año 2017 un acenso al 38% del volumen de ingresos totales en el mercado musical.

Figura 3
Infografía de los ingresos que ha obtenido la industria musical a través de la grabación en todo el mundo.

Nota: La figura muestra una comparativa entre el año 2007 y 2017 que permite evidenciar el incremento que ha tenido el *streaming* como generador de ingresos. De “El streaming, una revolución para la industria musical”, por Moreno, G. 2018 (<https://es.statista.com/grafico/15766/ingresos-del-la-industria-de-la-musica-grabada-por-formato/>).

Tras lo expuesto, se considera importante ahondar en la interacción y comportamiento musical que han tenido los artistas de **rap** frente a este fenómeno tecnológico. No obstante, es necesario saber antes qué tipo de música prefieren escuchar las audiencias a través de estas tecnologías. En los reportes estadísticos de plataformas de música *On -Demand* como Spotify, Deezer, Apple Music, YouTube Music, entre otros, se ha revelado el incremento exponencial que ha habido en los estilos musicales más escuchados a nivel global, los cuales tiene una relación directa con lo que ya se ha catalogado como género urbano. En el año 2019, un reporte publicado por Statista, un portal alemán de estadística en línea, mostró a través de una infografía los videos musicales más vistos en la plataforma YouTube. En dicho gráfico se puede percibir que la gran mayoría de canciones pertenecen a géneros como el reggaetón, *trap*, *hip hop*, *R&B*, *Soul* y *pop*.

Figura 4
Infografía de los videoclips con más visitas en la plataforma YouTube durante el primer semestre del año 2019.

Nota: La figura muestra un listado en orden según el número de visitas que obtuvieron los videos musicales publicados en YouTube durante la primera mitad del año 2019. De “La fiebre del reggaetón sacude YouTube”, por Chevalier, S. 2019 (<https://es.statista.com/grafico/18618/top-10-de-los-videos-musicales-mas-vistos-en-youtube/>).

Los géneros utilizados en las canciones mostradas en el gráfico representan los estilos y ritmos que más se han estado escuchando en los últimos años. Dichos elementos

constituyen lo que se conoce como un sonido *mainstream*, un tipo de música que según las definiciones de Martel, Eibye, Helms, Holoubek y Verstedden expuestas en el trabajo de Sanchez (2021), es escuchada por un público masivo y sus componentes van cambiando con el tiempo. Esta sonoridad tiene la particularidad de tener secciones memorables y se distingue de otros géneros por dos factores principales: los estilos que la componen y el factor tecnológico que ha permitido innovar en el diseño e ingeniería de sonido. Respecto al contenido lírico, las temáticas se centran con mayor frecuencia en relaciones sentimentales y experiencias de los mismos raperos o compositores.

No cabe duda de que el fenómeno *mainstream* también ha influenciado las propuestas de algunos raperos en el Perú. Para conectar con una audiencia masiva los raperos en **Lima** utilizaron recursos que provienen de la música de masas y que sirvieron de base para poder presentar los elementos musicales autóctonos mencionados en el acápite anterior. Por ejemplo, en el disco “Pawaspay”, Liberato Kani ha utilizado otro tipo de elementos manteniendo los versos en quechua dentro de sus composiciones (Ver Anexo C). Estos nuevos recursos incluyen características de otras prácticas culturales como el *Soul* y el *R&B*. En esa línea, en la canción “Chaska Ñawicha” se logra apreciar el uso de líneas melódicas del género R&B, exactamente en los versos “*Chaytam tapukurqani kaykunallapi purimuspa*”, acompañados por una progresión de tres acordes en guitarra eléctrica. A diferencia de las canciones que forman parte del repertorio de Liberato Kani y tratan temáticas de corte social o político, en esta composición se utilizan discursos sentimentales y de amor.

Son recuerdos que bailan en esta letra
y tu sonrisa que representa
al compás de este hip hop vitalidad
la belleza de tus ojos al momento de hablar

es como un sueño pero
es tan bonito como el caminar
por los andes y el sonido como manantial

De un corazón que siente
con cada párrafo que nace

esto es lo que traje
con el vaivén de este ritmo aquí contento
el mejor soneto que viene desde arriba
eres aquella voz
una hermosa sinfonía
guiado por el brillo de tus ojos
Sumaq killa. ¡Yiah! (Flores, 2022, párr. 4,5)

Con este ejemplo, se puede inferir que el artista no descarta el uso de narrativas que deslindan de las problemáticas del país y se muestra abierto a posibilidades que incluyen temas vivenciales y de amor en sus canciones, algo muy común en la música *mainstream*. En el mismo álbum de Liberato, se encuentra la canción “Pawaspay”, la cual incluye una base rítmica que destaca por el uso del *hi-hat* en semicorcheas, además, se han agregado “gritos” en algunas secciones de la canción que acompañan la voz principal, estas son ideas muy populares en la música *trap*.

En la canción “Contigo Peru”, en donde participan Django, Mordekai y Primobeatz, se puede percibir *samples* de guitarra hibridados con una base rítmica de estilo *drill*, un subgénero de la música *trap*, que ha alcanzado la popularidad en los últimos años. Además, se han utilizado nuevos patrones rítmicos para los fraseos en el *rap* de cada artista.

También existen propuestas de *rap* con discursos relacionados a la política en donde se han utilizado nuevas sonoridades del género urbano, como por ejemplo el ya mencionado *trap*. Esto se puede percibir en la canción “La edad de piedra” del disco “Ingobernable”, la cual incluye elementos digitales como el *synth*, el *drumkit*, *riffs* y arpegios de guitarra eléctrica que acompañan los versos rapeados de Pedro Mo, uno de los raperos más importantes del *hip hop* peruano.

Existen una artista que busca reivindicar las costumbres musicales afroperuanas a través de sonidos electrónicos, ella es la cantante y rapera conocida como La Mamba. En la canción “Así de simple”, en colaboración con el artista Aaron Mind, se han utilizado los golpes del cajón peruano para construir una base rítmica de estilo *afrobeat*. Las propuestas de la cantante se inspiran en sonidos afroperuanos futuristas. El *afrobeat*, un estilo de origen nigeriano que recientemente se ha introducido a la música de masas, es una de las sonoridades que más ha inspirado al proyecto de La Mamba.

Asimismo, las últimas producciones del artista Nero Lvigi “Qué fue” y “Procesión” también se han caracterizado por innovar en la hibridación del estilo *drill* con sonoridades afroperuanas. En este subgénero de la música *trap*, se suelen desarrollar historias de violencia y poder callejero, en ese sentido, el rapero peruano ha logrado abordar las duras experiencias que vivió en su localidad, comunicando un mensaje de reflexión. Esta narrativa es ambientada con progresiones en modo menor y sonidos de *synths*, *808 trap bass*, *fx* y *drum kits*. A nivel de mezcla y masterización, las frecuencias graves priorizan los sonidos del *trap bass* y el *kick*, mientras las agudas y medio/agudas resaltan principalmente el *hi-hat* y el *snare*.

Por otro lado, en las producciones de Renata Flores se puede apreciar un innovador y constante cambio de estilos en virtud de sus discursos. Si bien en un comienzo su sonoridad giraba alrededor de la música *pop*, tiempo más tarde comenzó a incluir nuevos ritmos y sonidos que le permitieran potenciar las temáticas de lucha percibidas en sus composiciones. Por esta razón, la artista decidió utilizar recursos del *hip hop* y el *trap* (Storegraven, 2021). A partir de este momento, se pueden encontrar elementos como el *rap* y bases rítmicas que incluyen componentes electrónicos como *kick*, *snare*, *claps* y *rim* que interactúan con sonidos autóctonos. Esto se puede evidenciar en las canciones Francisca Pizarro, en donde utiliza el estilo *dancehall*; Chañan Cori Coca, canción *trap* y María Parado de Bellido, que según el productor musical Jlaxks incluye una sección de reggaetón de manera sutil (Ver Anexo B). Cabe resaltar que para lograr “empastar” los instrumentos autóctonos con estos estilos populares de la música *mainstream*, fue indispensable el uso estratégico de procesadores de audio y efectos según lo comentado por uno de los productores del álbum.

En síntesis, se ha podido determinar cómo algunos raperos, luego de haber identificado las sonoridades peruanas que conectan mejor con sus discursos, han optado por agregar ritmos y sonidos de la música *mainstream*. Principalmente los instrumentos virtuales y los procesos derivados de la ingeniería de sonido presentes en estilos como el *trap*, el *drill*, el *dancehall*, el *R&B*, entre otros, les ha permitido a los raperos presentar sus proyectos a nuevas audiencias.

5 CONCLUSIONES

A partir de la documentación presentada, la cual incluye las posturas y argumentos de distintos expertos, se puede resolver lo siguiente. El movimiento cultural del *hip hop* se presenta a la sociedad como una respuesta a los conflictos sociales y políticos de los países en donde se desarrolla. En Estados Unidos, a través de la Zulu Nation, y en Perú, gracias a las actividades organizadas por el Movimiento Hip Hop Peruano, se logró concientizar a los fanáticos de que si bien el *hip hop* era una propuesta para hacer frente a las problemáticas en las clases medias y bajas, esta se presentaría a la sociedad bajo a una consigna que vela por las buenas acciones.

Asimismo, se puede determinar que el rol del *DJ* en la música *rap* ha sido primordial para construir una sonoridad. A través de los procesos y técnicas como el *sampling* y *scratching*, este estilo logró definir su identidad a partir de la adopción de otras creaciones. Dichas creaciones son variables y su elección contempla el contexto social en el que se desarrolla cada propuesta musical. En esa línea, los estilos que anteceden al *hip hop* representan la columna vertebral del género, ya que la interacción entre los componentes de canciones de *funk*, *R&B*, música disco, entre otros, han edificado su sonoridad.

Se puede evidenciar que, luego de la introducción del *hip hop* a través de los elementos estéticos del capitalismo importados por las clases A/B y B del Perú, algunos artistas aplicaron el proceso de territorialización que defiende la investigadora Liuba Kogan. Estos artistas forman parte de un segmento *underground* de la escena hiphopera. Dicho esto, se logra distinguir dos grupos durante la evolución de la música *rap* en Lima. Por un lado, quienes en sus composiciones tratan temáticas sociopolíticas y por otro aquellos que se enfocan en discursos comerciales, como historias de amor y experiencias. Las narrativas de lucha por los derechos de clase obrera, reivindicación de la mujer e injusticias, son fruto de la adaptación del *rap* al contexto local, lo que les ha permitido a los raperos fortalecer su conexión con el público peruano.

De la misma manera, se logra percibir dos factores determinantes para la evolución de las producciones musicales de música *rap*: el acceso a las herramientas virtuales que brinda el internet y la reinscripción de los discursos al contexto peruano. La inversión extranjera a causa del desarrollo de políticas neoliberales hizo posible el acceso a internet.

Entre los beneficios más importantes de este suceso se encuentran la difusión de producciones de música, conciertos y eventos de *rap* y el acceso a tecnologías de grabación y de producción digital. Se puede afirmar que lo último mencionado permitió la colaboración, hibridación, innovación y mejora en la calidad de producciones, además, democratizó las fuentes de producción de la música *rap*. También se evidencia que distintas prácticas culturales, han utilizado sonoridades de la cultura *hip hop* para el desarrollo de sus propuestas. La descentralización del género y su expansión, hicieron posible que surjan nuevos conceptos de producciones que incluyen el *rap*.

Otro de los hallazgos en la presente investigación, revelaron que existe un deseo por parte de los jóvenes de pertenecer a grupos que comparten sus intereses. Dichos grupos están compuestos por simbologías, estilos de vida y discursos que los representa. En ese sentido, los raperos han ido agregando elementos a sus manifestaciones para constituir su identidad. Esta identidad reivindica las sonoridades peruanas y tiene un discurso social y político que trata las problemáticas de nuestra dilatada coyuntura. Los raperos, en nombre de la búsqueda de un diferencial sonoro, han utilizado elementos musicales peruanos que de manera consciente o no, han contribuido con la construcción de su propia identidad artística. Lo mencionado, contempla el término identidad como un concepto que se le atribuye o adjudica a alguien y que está abierto a la adopción de nuevos elementos.

La nueva sonoridad de los raperos incluye instrumentos presentes en la música peruana. Entre ellos, los que más destacan son: instrumentos de viento (quena, zampoñas, saxos, trompetas, cornetas), instrumentos de cuerdas (guitarra, charango, violines) e instrumentos de percusión (cajón, quijada, cajita, lluvias, cencerro, conga). Así mismo, a nivel lírico se tratan problemáticas como: la reivindicación de la mujer andina, la vulneración de los derechos de las mayorías, el conflicto interno y los desafíos que enfrentan los raperos en sus localidades. Estas narrativas son expuestas con elementos como lenguaje popular, quechuismos, *rap* en quechua y lenguaje explícito. Así mismo, la identificación de la sonoridad que representa a los raperos les ha motivado a incluir elementos y técnicas que provienen de la música *mainstream*, para exponer sus propuestas a un público global.

Finalmente, se puede concluir que existe una nueva sonoridad, en constante evolución, dentro de las producciones musicales de raperos que radican en Lima. Este sonido incluye elementos que a nivel mundial han representado a la cultura peruana y que su inserción se debe en gran parte gracias al acceso a las redes informáticas y a los procesos de

adaptación, reinscripción e hibridación que contemplan el contexto social de nuestro país. Se debe reconocer que existe una variedad de enfoques que pueden ser considerados en futuras investigaciones. Uno de los más interesantes es la exploración de las producciones de música *rap* realizadas en otras regiones del Perú, puesto que es más probable encontrar

6 REFERENCIAS

Alvarado, R. M. (2018). Apropiación y construcción del sujeto en la escena subterránea del movimiento hip hop peruano. *ETNO Cuadernos de musicología*, 12.
<https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/11-rosmary-alvarado.pdf>

Álvarez, R. (2005). Bailando en las calles, nuevas sensibilidades en el espacio urbano. En (Ed.). *Ensayo en Ciencias Sociales 3* (pp. 83-108). **Lima**: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, 2004.

Alridge, D. P., & Stewart, J. B. (2005). Introduction: Hip hop in history: Past, present, and future. *The Journal of African American History*, 90(3) (pp. 190-195). The University of Chicago Press.

Balbuena, A. y Sedeño, A. (2016). El videoclip musical de hip hop en los noventa: análisis de videos de la costa este de Estados Unidos. *Pensar la Publicidad. Revista Internacional de Investigaciones Publicitarias*, 10, 63-75.
<https://doi.org/10.5209/PEPU.53774>

Baker, S. (2012). *The history of rap and hip-hop*. Greenhaven Publishing LLC.

Bejarano, H. (2018). *El uso de las redes sociales Facebook y YouTube en la difusión de las batallas de rap de Lima*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP.
<http://hdl.handle.net/20.500.12404/13325>

Bejarano, H. (2022, 7 de agosto). *Así fue trabajar con Canserbero | PrimoBeatz* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IRoRBlvyTcA>

Blair, T. (s.f.) *Fuck Compton*. Genius. Recuperado el 9 de enero del 2023, de <https://genius.com/Tim-dog-fuck-compton-lyrics>

Brick, A. (2005). Investigación del hip-hop latino. [University of California, Berkeley] Archivo digital.
<https://fog.ccsf.edu/~abrick/works/Investigaci%C3%B3n%20del%20hip-hop%20latino.pdf>

Bueno, P. (02 de Noviembre del 2016) *Los nombre imprescindibles del rap peruano*. RedBull. <https://www.redbull.com/pe-es/rap-peru-los-nombres-imprescindibles>

Calvi, J. y Fouce, H. (2015). El futuro digital de la música. Un concepto necesario pero imposible. *Revista Telos*, 106.
<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero106/el-futuro-digital-de-la-musica/?output=pdf>

Campbell, M. (2011). *Rapping gender and violence? Addressing violence and gender with a content analysis of rap lyrics* [University of Missouri-Kansas City] ProQuest Dissertations Publishing.
https://catalogo.upc.edu.pe/permalink/51UPC_INST/b2o42q/cdi_proquest_journals_918090480

Chacón, O. (2021a). *Historia del Hip Hop Vol. 1: 70' El Origen* [podcast de audio].
<https://open.spotify.com/episode/6zt2ATLLnFfXCfgYwCWAgn?si=bccc6f1251f14a07>

Chacón, O. (2021b). *Historia del Hip Hop Vol. 2: Los 80's en la Costa Este* [podcast de audio]. <https://open.spotify.com/episode/0EIGHJjqQR7Uqp4eHAFuho?si=K3A-AZl7R2ekgzS1N-m-ig>

Chacón, O. (2021c). *Historia del Hip Hop Vol. 7: 90's Costa Este* [podcast de audio].
<https://open.spotify.com/episode/71acifu7YHRhRtmPrkvB3N?si=538abeba48a44586>

Chacón, O. (2021d). *Historia del Hip Hop Vol. 9: Guerra de costas – East Coast vs West Coast* [podcast de audio].
<https://open.spotify.com/episode/71acifu7YHRhRtmPrkvB3N?si=538abeba48a44586>

Chevalier, S. (2019, 25 de julio). *La fiebre del reggaetón sacude YouTube*. Statista.
<https://es.statista.com/grafico/18618/top-10-de-los-videos-musicales-mas-vistos-en-youtube/>

Del Valle, T. (2016, 20 de diciembre). *Documental Vida Hip Hop, Historia Callejera* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WpbDRH2scKg>

Ferreyra, A. (2010) *Finalistas del III Festival Claro 2010*. Generación.com.
<http://www.generaccion.com/magazine/1272/finalistas-iii-festival-claro-2010>

Flores, A. (2021, 12 de febrero). *El género más dominante del mundo | La Historia del Rap/Hip Hop | Documental* [Video]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=IwQhBP6df44&t=941s>

Flores, R. (s.f.) *Qam Hina*. Letras. Recuperado el 20 de enero del 2023, de <https://www.letras.com/renata-flores/qam-hina/>

Flores, R. (2022, 25 de agosto) *Chaska Ñawicha*. Musixmatch. Recuperado el 20 de enero del 2023, de <https://www.musixmatch.com/es/letras/Liberato-Kani/Chaska-%C3%91awicha>

Foucault, M. (2010): *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión. <https://www.marcialpons.es/libros/el-cuerpo-utopico-las-heterotopias/9789506026127>

Frasco, L. y Toth, F. (2008). La génesis del Hip Hop: Raíces culturales y contexto sociohistórico [congreso]. *IX Congreso Argentino de antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad Nacional de Misiones*, Posadas, Argentina. <http://cdsa.aacademica.org/000-080/454.pdf>

Galeano, M. (2021). *Investigación cualitativa: Preguntas inagotables*. Universidad de Antioquia. <https://www.digitaliapublishing.com/a/102449>

García, L. (s.f.) *Nero Lvigi – Qué Fue*. Letras 2. Recuperado el 20 de enero del 2023, de <https://letras2.com/nero-lvigi-que-fue/>

Gastelumendi, R. (2005). Fortaleza en 4to Poder (2005) [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=DKP-pdh06iU&t=8s>

Glover, M. (s.f.) *The Message*. Genius. Recuperado el 9 de enero del 2023, de <https://genius.com/Grandmaster-flash-and-the-furious-five-the-message-lyrics>

Guerrero Dávila, y Guerrero Dávila, M. C. (2014). *Metodología de la investigación*. Larousse - Grupo Editorial Patria. https://catalogo.upc.edu.pe/permalink/51UPC_INST/1fhifur/alma991172237103391

Hernández Sampieri, Fernández Collado, C., y Baptista Lucio, P. (2006). *Metodología de la investigación* (4a ed.). McGraw-Hill.

History (2021, 4 de enero). *The Sugarhill Gang’s “Rapper’s Delight” becomes hip-hop’s first Top 40 hit*. <https://www.history.com/this-day-in-history/the-sugarhill-gangs-rappers-delight-becomes-hip-hops-first-top-40-hit>

Hunnicutt, G. y Andrews, K. (2009). Tragic Narratives in Popular Culture: Depictions of Homicide in **Rap** Music. *Sociological Forum*, 24(3), 611–630. <https://doi.org/10.1111/j.1573-7861.2009.01122.x>

Jones, Kyle E. (2015). Aspectos del hip hop en el Perú. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 302-334). Instituto de Etnomusicología – IDE <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/134538>

Kogan, L. (2017). El **rap** en el Callao: La aflicción profunda. **Lima**: Universidad del Pacifico, Centro de Investigación. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11354/1880>

Marcús J. (2011). Apuntes sobre el concepto de identidad. Intersticios – *Revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, 5 (1), <https://intersticios.es/article/view/6330>

Marrow, T. (s.f.) *New Jack Hustler*. Genius. Recuperado el 9 de enero del 2023, de <https://genius.com/Ice-t-new-jack-hustler-lyrics>

McFarland, P. y Baker-Kimmons, L. (2011). The **Rap** on Chicano and Black Masculinity: A Content Analysis of Gender Images in **Rap** Lyrics. *Race, Gender & Class (Towson, Md.)*, 18(1/2), 331–344. https://catalogo.upc.edu.pe/permalink/51UPC_INST/b2o42q/cdi_proquest_miscellaneous_887499959

Ministerio de Cultura (2018). *Awajún*. Base de Datos de Pueblos Indígenes u Originarios. <https://bdpi.cultura.gob.pe/lenguas/awajun>

Moreno, A. (2021). **Rap**, hip hop y feminismo en **Lima**: análisis de los discursos generados desde la participación de las raperas dentro de la escena musical del hip hop en **Lima** en la actualidad. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19649>

Moreno, G. (2018, 15 de octubre). *El streaming, una revolución para la industria musical*. Statista. <https://es.statista.com/grafico/15766/ingresos-del-la-industria-de-la-musica-grabada-por-formato/>

Mosqueira, P. (s.f.) *Hip Hop*. Genius. Recuperado el 20 de enero del 2023, de <https://genius.com/Pedro-mo-hip-hop-lyrics>

Navarrete, Z. (2015). ¿Otra vez la identidad? Un concepto necesario pero imposible. *Revista*

Orozco, C. (2018a, 11 de diciembre). *Manuel Garrido Lecca: Pedro Suárez Vértiz, Arena Hash, Christian Meier, Diego Bertie* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iQJRaRV9fBg&t=1051s>

Orozco, C. (2018b, 14 de mayo). *Entrevista: Pedro Mo habla del hip hop y su trabajo musical* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=M5KAbs6GP-1&t=151s>

Orozco, C. (2019, 14 de mayo). *Miki González: El Carmen, Amador, Lola, Akundín, Charly García, Calamaro...* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JYv1sT3IQQ4&t=3243s>

Oware, M. (2018). I Got Something to Say: Gender, Race, and Social Consciousness in **Rap** Music. *Springer International Publishing AG*. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-90454-2>

Racine, J. (2017). The death of dissent and the decline of dissin’: A diachronic study of race, gender, and genre in mainstream American **rap**. En *The Sociolinguistics of Hip-hop as Critical Conscience: Dissatisfaction and Dissent* (pp. 237–268). https://doi.org/10.1007/978-3-319-59244-2_10

Red Bull. (s.f.) *¿Quién es Jota?* <https://www.redbull.com/pe-es/artist/jota>

Rojas, J., Reyes, E. y Tenorio, W. (2020, 4 de octubre). *Franco Banda: “Con la tecnología actual se puede llegar al nivel de producción de los Beatles” | E06* [Video]. YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=HPjfWUH-55I>

Ross, A. & Rivers, D. (2018). The Sociolinguistics of Hip-Hop As Critical Conscience: Dissatisfaction and Dissent. *Springer International Publishing AG*. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-59244-2>

Rpp. (12 de Abril del 2011a) *Raperos de Clan Urbano en MTV y VH1*. <https://rpp.pe/musica/conciertos/raperos-de-clan-urbano-en-mtv-y-vh1-noticia-354990>

Rpp. (27 de Julio del 2011b) *Fucking Clan lanza “Los Hermanos Saldaña”*. Recuperado de <https://rpp.pe/musica/conciertos/fucking-clan-lanza-los-hermanos-saldana-noticia-388808>

Sagástegui, G. (2021). *Pragmática Popular y construcción de lo popular limeño en contextos de desigualdad urbana: Colectivo Qhispi kay y Educación Popular en el Hip Hop organizado*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/18664>

Safra, D. (2016). *“Listos para dar batalla”: el cuerpo como aprendizaje y posibilidad en un grupo de jóvenes varones de Ángeles D1*. [Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Institucional de la PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/7566>

Sánchez, R. (2021). *La influencia de los arreglos y las técnicas de producción de hip hop en el desarrollo de propuestas musicales norteamericanas de mainstream pop (2010-2019)*. [Tesis de pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC. https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/655917/S%c3%a1nchez_VR.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Sarachik, J. (2016, 11 de julio) *The Jubalaires Were Doing Gospel **Rap** Back in the 1940s*. Rapzilla. Recuperado el 9 de octubre del 2022, de <https://rapzilla.com/2016-07-the-jubalaires-were-doing-gospel-rap-back-in-the-1940s/>

Songsterr (2010a, 12 de junio). *The Sugarhill Gang’s - Rapper’s Delight Drum Tab* [Tablatura] <https://www.songsterr.com/a/wsa/sugarhill-gang-rappers-delight-drum-tab-s56243>

Songsterr (2010b, 26 de octubre). *The Chic – Good Times Drum Tab* [Tablatura] <https://www.songsterr.com/a/wsa/chic-good-times-drum-tab-s4942>

Storegraven, K. (2021). *Reivindicando el quechua por medio del Hip Hop: Hibridación cultural neoindigenismo en la obra artística de Renata Flores* [Tesis de maestría, Universidad de Oslo]. DUO Research Archive. https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/87888/Storegraven_master.pdf?sequence=11&isAllowed=y

Turkewitz, J. (2020, abril 28). Peru’s Queen of Quechua **Rap** Wants to Rescue Indigenous Culture with Her Music. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/04/28/world/americas/peru-indigenous-rap-renata-flores.html>

Vergara, Estévez, J. V., & Gundermann, H. (2012). TRAMAS Y LABERINTOS: SOCIOLOGÍA E IDENTIDAD CULTURAL LATINOAMERICANA1/WEAVINGS AND LABYRINTHS: LATIN AMERICAN SOCIOLOGY AND CULTURAL IDENTITY. Atenea (Concepción, Chile: 1972), 506, 13–. https://catalogo.upc.edu.pe/permalink/51UPC_INST/logil2/cdi_proquest_journals_1325689932

Walsh, C. (2013). Shout-Outs to the Creator: The Use of Biblical Themes in **Rap** Lyrics. *The Journal of Religion and Popular Culture*, 25(2), 230–248.
<https://doi.org/10.3138/jrpc.25.2.230>

Wright, M. (s.f.) *Rapper’s Delight*. Genius. Recuperado el 9 de enero del 2023, de <https://genius.com/Sugarhill-gang-rappers-delight-lyrics>

Zavaleta, L. (2021). *Identidad social en raperos de Lima*. [Tesis de pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas]. Repositorio Académico UPC.
https://repositorioacademico.upc.edu.pe/bitstream/handle/10757/654806/ZavaletaE_L.pdf?sequence=3

7. ANEXOS

ANEXO A

Entrevista a Martín Olivera (Artimaña)

Diego Peralta: A nivel de sonido he podido percibir, sobre todo en la canción “Bagua”, elementos amazónicos. ¿Podrías contarme cómo surgieron estas ideas y con qué objetivo?

Martín Olivera: Mira de hecho ese proyecto de Bagua salió más o menos en el año 2012 más o menos. Claro, 2011, 2012... más o menos. El conflicto de Bagua pasó en el 2009. Y yo me acuerdo de que estaba creo que en mi último o mis últimos años del colegio y ese conflicto fue bien televisado. O sea, yo me levantaba a tomar desayuno y en la tele, porque mis viejos siempre veían noticias en la mañana, salía “Curva del diablo”, “Bloqueo de carretera”, “Los policías están llegando”, “Masacre”... tantos muertos... Entonces, eh. Un día, me acuerdo de que fue loco porque... yo tengo un tema con la composición y la inspiración. O sea, a mí me puede salir, por ejemplo, Bagua lo escribí... creo que en unas cuantas horas hermano. Así como he tenido temas que me han demorado dos meses terminarlos. Y todos los temas me gustan, pero digamos que no tengo un sistema estructurado para componer, o sea, trato de ejercitarlo, trato de disciplinarlo, pero... Y en ese momento fue loco porque yo tenía que salir a hacer unas cosas y me quede escribiendo. Así sin pistas, sin nada. Me quedé escribiendo y no salí. Tenía un plan, tenía que hacer unas cosas y al final no me fui. Me quedé, me quedé en la casa. Cancelé el plan y terminé, terminé la canción. Y posteriormente ya vino lo que fue la musicalización. Entonces la idea fue encontrar un sonido, una pista...

Diego Peralta: ¿Tú lo realizaste? o ¿lo produjo otro productor?

Martín Olivera: No. Para esto yo no produzco nada, yo no cojo computadora para nada. O sea, yo cojo la computadora para abrir bloc de notas y escribir a mano, para más nada.

Felizmente he tenido la suerte de estar rodeado de gente muy capaz, en diferentes rubros de esta de vuelta. Entonces siempre ha estado con brothers que hacen audiovisuales, que hacen diseños, que hacen vídeos, que ni siquiera rapean, pero están envueltos en el hip-hop. Y es loquísimo porque el hip hop te permite eso. O sea, yo conozco personas que son hip hop y literalmente, yo los considero hip hop porque viven en hip hop, pero no rapean, no bailan, no pintan, no cantan. Eh... pero tienen conocimiento y es locazo porque... y de esto habla KRS ONE, ¿manyas? Que es así, una de las personas que ha sistematizado más este tipo de principios y conocimientos. O sea, tiene un libro muy bueno que se llama el “góspel del hip hop”, el espíritu del hip hop, algo así. Y habla acerca de ello, o sea de cómo esta... O sea, como hay ciertos principios que estructuran el hip hop, entonces eh... Así se dio cuerpo a ese proyecto. Fue loquísimo porque ese tema ha conectado con mucha gente de la Selva. O sea, yo he conocido a bastantes personas de la selva en **Lima** y afuera y se sienten bien identificados por ese tema porque sienten que los representa y es bien chévere.

Diego Peralta: A nivel de producción o de sonido, ¿qué crees que debería tener en cuenta un artista para tener una carrera sólida en el hip hop con carácter social y político?

Martín Olivera: ¿A nivel de producción te refieres?

Diego Peralta: Sí... Incluso a nivel de una carrera musical. ¿Qué crees que debería considerar un artista?

Martín Olivera: ... yo tengo un amigo, Gonzalo Genek, es un gran amigo mío, causa. Siempre nos juntamos a conversar, a charlar de la vida, de la música. Y a veces gente del hip-hop, los oyentes, se sorprenden cuando él y yo llegamos a un concierto o a una junta juntos, porque es como que... dicen: brother son dos contraposiciones prácticamente. O sea, yo les digo... o sea sí. O sea, podemos ser diametralmente opuestos en términos de composición, de postura, de filosofía, pero esto no necesariamente genera una rivalidad entre él y yo. Al contrario. O sea, yo creo que este tipo de encuentros con otro tipo de personas son necesarios porque a mí me da un tipo de conocimiento que creo que hoy en día el hip hop underground... no me gusta caer tanto en la palabra underground pero lamentablemente es una realidad, porque cuando hay algo comercial, hay algo no comercial y para no decirlo

“no comercial” es underground... porque está ahí tienes que guiar, tienes que cavar para encontrarlo. O sea, mi música no es algo accesible como si puede ser otra canción. O sea que, por ejemplo, cuando uno hace un tema de **rap** romántico, esto es mucho más digerible y 40 personas lo van a compartir en su muro porque puta se lo quieren dedicar su flaca porque le pareció bonita la tonadita, el coro y lo van a compartir. Si alguna persona comparte una canción mía, yo estoy seguro de que no lo voy a compartir porque le gustó el coro, porque le gustó la tonada, sino porque alguna frase hizo inside con su historia, con su existencia, con su vida. Entonces, creo que el hecho de que el hip hop underground hoy en día esté tendiendo puentes con otros espacios que pueden ser más comerciales, a nosotros nos nutre de ciertas prácticas que son mucho más profesionales (temas de logística, de sonido, distribución en plataformas). Entonces, justo yo hace poco conversaba cron una gente y les decía “mediocridad y underground no son sinónimos”. O sea, y muchas veces se ha generado ese mal concepto. O sea, piensan que underground es precariedad de sonido, que es todo en homestudio, todo que suene cochino... En los 90’ era así porque recogían las tornas de la basura y no se podían comprar un Rode para grabar pe, ahora sí puedes hacerlo. O sea, ahora no está basureando y recogiendo tus vinilos de la basura. Puta te vas a Quilca a comprarlos o intercambias o coleccionas. Pero, o sea, entender que el hip hop underground no significa precarización, amateur, no formalidad, no un conocimiento de y por el mercado. O sea, cuando yo hablo de industria, hablo de industria de abajo hacia arriba, porque creo que lo que usualmente se ve del hip hop comercial es una industria descendente. O sea, que vienen personas, sellos, marcas, empresas, instituciones con billete o vienen inversores con billete. Ponen un billete y esto empieza a chorrear de arriba abajo. Y contactan artistas, y pagan artistas y video. Y pagan producciones, y pagan discos y pagan giras. Y es una industria de arriba hacia abajo, como usualmente se hace. Cuando yo hablo de hacer industria en el underground, yo estoy hablando de una industria ascendente, que significa una coordinación de los grupos underground, una consolidación, un mapeo de cuáles son los grupos que más están destacando, más resaltados, organizarse, hacer reuniones de trabajo para hablar de temas de plataformas, de distribución, de regalías... Porque ahorita, la música es digital. O sea, si tú ahorita no entiendes la digitalización de la música que ha tenido a todo nivel, o sea estás cagado. Literalmente estás haciendo un hobbie. Y yo como lo he dicho en una canción, el **rap** para mí nunca ha sido un hobbie. Para mí es algo, que no podría decirte un trabajo, mi trabajo es lo que hago de psicólogo, pero es algo que yo valoro mucho. Es algo a lo que yo le asigno demasiado valor en mi vida porque he conocido gente muy hermosa gracias al hip

hop, he conocido lugares hermosos gracias al hip hop y etc. Entonces, yo creo que lo que nos toca ahora quizás, como converso con la gente, quizás nosotros no veamos los resultados de este pavimento que estamos haciendo. Pero probablemente las siguientes personas, en el 2030, que sí están haciendo hip hop underground como se hacía en los 90’ y hoy 2023 lo seguimos haciendo... en el 2033 y en el 2043 yo te aseguro que se va a seguir haciendo. Porque si hay algo que ha demostrado el hip hop, a diferencia de otras culturas, otras modas y lo va a demostrar con el trap, incluso con el reggaetón, porque si te das cuenta el reggaetón hasta ya fue dejado de lado por el trap. O sea, si escuchas temas actuales de reggaetón, que

meten el dembow clásico y todo, pero si te das cuenta es como un tema de revivir un momento antiguo, no reinventarlo. No volver a incorporarlo en las prácticas. Un artista de reggaetón actual te sacará de un disco de 12 temas, 2 o 3 con dembow. O sea, tiene que ser una producción muy específica para que te saque todo un disco como se hacía el reggaetón antes. O sea, ya hay un sonido, ya hay una fórmula. Estas nuevas subculturas y toda la influencia de Estados Unidos, ha generado que las cosa no tengan tanta longevidad, que no perduren tanto. Eso sí lo ha demostrado el hip hop, por eso yo te digo. Hoy el país donde menos hip hop hay, probablemente sea Estado Unidos. ¿Por qué te digo esto? Porque lo que hay ahorita en Estados Unidos, o sea, dista mucho de lo que empezó siendo hip hop. ¿Dónde vas a encontrar un hip hop más under, más boombap? Más tirado para los orígenes. Lo vas a encontrar ahora en Europa, en Alemania, en Holanda. O sea, vas a encontrar grupos que mantienen el sonido, incluso buscan el sonido analógico ah, o sea buscan que sus grabaciones tengan consolas o aparatos analógicos para que le den ese sonido de antes. O sea, mandado a masterizar al tipo más pro, pero grabado con tubos con canales analógicos. Y eso es darle el valor a una esencia. Entonces, ahora lo que puedes encontrar en Estados Unidos es más trap, más drill. Hay unos grupos que sí considero que son hip hop y que son durísimos, que se llama por ejemplo Griselda Records. Por ahí puedes escuchar a Kendric también. Kendric es hip hop por donde lo mires y le pongas el beat que le pongas. Y tiene tanto conocimiento, tanto knowledge... y lo que él te habla en sus temas.... Él en un beat de reggaetón te puede hablar de filosofía, es un tipo con demasiado conocimiento.

Diego Peralta: ¿Por qué hip hop con carácter social?

Yo creo que no hubiera podido hacer otro tipo de hip hop. Y probablemente mi hip hop antes, o sea por ejemplo “Bagua”, “Culpable”, esos temas eran más políticos dirigidos directamente a políticos con nombre y apellido. Ahora los temas que suelo hacer... tengo

temas que sí sigo mencionando a políticos, a personas responsables de asesinatos, de corrupción, pero tengo otros temas en donde no hablo directamente de política. Por ejemplo, tengo un tema que me vacila bastante, que se llama “Quisiera hablarle” y me gusta porque no hablo de política directamente, no hablo de ningún responsable político directamente, pero hablo de muchas trabas que a veces me cuestiono y pienso como ciudadanos y como persona que conforma un sistema social. Entonces, siento que mi música se ha transformado. Se ha transformado en el nivel de que yo busco que mi música se una extensión de la persona que soy ahora. Entonces, antes yo era, mucho más visceral, mucho más renegón, ¿manyas? Ahora, si me indigno, trato de tomar cartas en el asunto, trato de aportar en todo aquello e n donde pueda aportar socialmente, culturalmente, comunitariamente. Trato de sentir menos odio. La primera frase con la que arranco este tema “quisiera hablarle”, es literalmente *“busco calmarme, sentir cada vez menos odio”*. Busco encontrarme no pensar tanto en ese podio. O sea, lo que busco más ahora es encontrarme a mí mismo a través de mi música. Y encontrarme a mí mismo, inevitablemente es hablar de la sociedad, de la política, hablar de injusticias, porque yo soy así, a mí me criaron así. O sea, yo vengo de una familia en donde en la cena, en el desayuno, en el almuerzo, si había algún tema de coyuntura política actual lo conversábamos. Y era el debate, a veces, debatíamos y teníamos opiniones distintas. O sea, antes de por ejemplo cuando empezamos a votar, nosotros nos sentábamos y coordinábamos por quién vas a votar. A veces no hacíamos voto en bloque, pero hablábamos... “y por qué vas. Votar por él” ... de política siempre se habló en mi jato. Por eso te digo, no sé si yo lo elegí. Yo creo que fue más fue la única forma que yo encontré de hacer hip hop porque es lo que yo transformé con mi historia. O sea, quizás si yo hubiera sido una persona con mayores privilegios, más acomodado, que hubiera sentido menos conexión con las realidades sociales... quizás estaría hablando de otro tipo de cosas. Quizás estaría hablando temas más románticos, temas más pop, más discotequeros, más por ese lado.

ANEXO B

Entrevista a Sthephano Altamirano (Jlaxks)

Diego Peralta: En el álbum “Isqun”, he podido percibir elementos del trap y del hip hop. ¿Podrías contarme cómo surgieron estas ideas? y luego ¿con qué objetivo a nivel musical?

Sthephano Altamirano: A ver, para la creación de los temas... ella me dijo que, o sea Renata me dijo que su idea era de nueve canciones, que se llaman “Isqun” en Quechua. Y yo dije, ya. Pero quería hacer, diversos porque como ya había hecho con su antiguo productor cuatro canciones... como que hay que trata de completar las otras cinco. Entonces, ahí surgió. Yo le dije “¿tienes ideas? Si tienes ideas me las pasas”. Y me pasó una idea que inició con Francisca Pizarra. Una idea súper básica. Si tú escuchas el coro, es como que, todo lo que ella eligió de sonidos es lo mismo que está ahí. Y a partir de esa idea que fue el coro, sacamos toda la canción. O sea, me pasó el proyecto y es como que ya. Empecé a escuchar

referencias de música dancehall, porque no es reggaetón reggaetón, es música dancehall con algo de trap y ya pues....

Diego Peralta: O sea ¿te pasó el proyecto en Garage Band o Fl Studio?

Sthephano Altamirano: En Zip. El proyecto en un archivo Zip.

Diego Peralta: ¿Ella hacía producción también?

Sthephano Altamirano: Claro, ella compone en FL... La primera canción que hicimos fue Francisca, que tiene elementos de dancehall y algo de trap. Estamos yendo más a lo electrónico. De ahí le dije a Renata “tenemos que hacer algo que suene más orgánico, tenemos que vientos o tener otros aires de canciones”.

Diego Peralta: ¿Y eso con qué objetivo?

Sthephano Altamirano: Ya. El objetivo es que... El álbum iba a tratar sobre las mujeres que lucharon por el Perú. Por eso una de las canciones se llama Francisca Pizarro, la otra se llama María Parado de Bellido y hay otra que se llama Chañan Cori Coca y ya pues. Entonces, empezamos a ver más videos y a estudiar más a Francisca Pizarro, para ver en esa época qué música o qué sonidos se usaban, ¿entiendes? Ya entonces, a partir de ahí los

sacábamos. Entonces, la primera que hicimos, Francisca, sacamos esos vientos. Más que nada son full vientos, al principio la canción tiene guitarras, o sea tiene una guitarra ayacuchana que fue tocado por Jerry Luyo, de Antología, ese toca muy bien. Y fue así. Ahí inició la primera canción.

Diego Peralta: A comparación de muchas canciones de hip hop o trap que yo he escuchado, en donde se usan samples o librerías de sonido, ustedes sí grabaron. ¿cierto? ¿Eso ya lo tenías previsto? ¿pensaste usar en algún momento samples o sonidos de alguna librería?

Sthephano Altamirano: Más que nada los drums. O sea, lo que son kick, snare, sí. La mayoría son de sample packs.

Diego Peralta: Claro. Y los instrumentos armónicos sí los grabaste, ¿cierto?

Sthephano Altamirano: Claro. Los instrumentos armónicos si son grabados, todos.

Diego Peralta: Y eso ¿por qué? ¿es porque no hay muchos instrumentos armónicos peruanos en librerías? O ¿a qué se debe?

Sthephano Altamirano: Una razón es esa y otra es por la calidad, ¿no? Hay algunos instrumentos, pero la calidad es muy fea. Por ejemplo, la calidad de Chañan Cori Coca que es la segunda canción que hice... o sea, en su segunda idea ella me pasó la idea del break. Solamente el break porque el coro, si escuchas el coro es full trap. Solo tiene ese waqrapuku, ese sonido que fue sacado de internet (...) En Chañan Cori Coca, la idea era hacerlo como Francisca. Yo le pasé la idea a Renata y me dijo que no, que tiene que ser algo diferente. No siempre tiene que tener el mismo ritmo todas las canciones. Yo dije, ya. Entonces empecé a cambiar la estructura e hicimos trap, pero con el sonido de waqrapuku. Y nada más porque lo demás andino, solo son vientos nada más. De ahí todos son electrónicos (...)

Diego Peralta: Entiendo que en un primer momento empezaron con un sonido pop y luego fueron cambiando a trap.

Sthephano Altamirano: Claro, para el waqrapuku... le dije a Renata, ¿y ahora qué hacemos con el coro? Y me dijo: no sé, hay que buscar en internet. Y comenzamos a buscar en YouTube sonidos andinos. Y encontramos el waqrapuku y le dije: ¡este me gusta, este me gusta! Hay que hacerlo con eso. Entonces, agarramos el sample y ya pues, lo editamos así como ahora está en la canción original.

Diego Peralta: ¿Consideras que hay sonidos que definen al trap peruano?

Sthephano Altamirano: En la música que hace Renata, más que nada marcamos en esencia lo que es el quechua y la fusión andina. Lo que es sonidos andinos, zamponías, waqrapuku, guitarras ayacuchanas porque ella es de Ayacucho, los charangos, lluvias... Entonces, en lo que es el hip hop, es muy diferente.

Diego Peralta: Claro. Esos si son elementos diferentes, considerando lo que se ha estado haciendo antes, ¿no?

Sthephano Altamirano: Claro, el de Renata es muy variado. Es como que, si tú escuchas algo dices: no ya. Eses es de Renata. Listo ahí se queda.

Diego Peralta: ¿Cuáles artistas o grupos musicales son ahora tus referencias principales? ¿Han cambiado tus referencias?

Sthephano Altamirano: Sí, ha cambiado mucho. Por ejemplo, ahora estamos viendo mucho sobre lo que es cumbia. Vamos a sacar una cumbia. Estamos escuchado Los Mirlos, las cumbias nortañas, las cumbias sureñas (...) Escuchamos música variada cuando estamos en el estudio, música argentina, música brasileña, o sea lo que es más actual ¿no?

Diego Peralta: No se quieren especializar sólo en música urbana, sino que ¿están abiertos también a otros géneros?

Sthephano Altamirano: Claro. Por ejemplo, lo que es Francisca Pizarro, es más o menos dancehall con trap. Lo que es Chañan Cori Coca es trap. De ahí viene María Parado de Bellido que viene siendo trap pero también con algo de reggaetón. O sea, hay mucha variedad en el disco.

Diego Peralta: Y ¿qué elementos de la música comercial han estado aplicando a sus últimas

propuestas? ¿Alguna vez pensaron en hacer un reggaetón?

Sthephano Altamirano: Sí. Si hemos pensado, pero es como que, muy comercial no es la onda de Renata.

Diego Peralta: Ok. Estuvo en el radar, pero al final decidieron hacer otros estilos.

Sthephano Altamirano: Aunque no lo creas, hay canciones...por ejemplo en María Parado de Bellido, que sí le metimos reggaetón. Pero es sutil, si tú lo escuchas dices como que “mmm, ¿no parece mucho no?” pero sí hay elementos de reggaetón...

Diego Peralta: Para los artistas emergentes que quiere comenzar una carrera musical e incluir el trap o el género urbano en sus propuestas, ¿qué deberían considerar principalmente?

Sthephano Altamirano: Para meterte a un subgénero, tienes que estudiar mucho lo que es el marketing. Lo que está vendiendo ahora. Porque si tú lanzas una canción que es full trap y el tú ves que el trap ya no pega, pues no tiene sentidos sacar trap para que lo escuchen ¿no? Pero puedes mezclar dos géneros, o sea algo diferente, reggaetón con trap o sino el reggaetón con dancehall. Como lo hace Bizarrap ¿no?, en la última canción que sacó combina electrónica, trap y música brasileña. O sea, ahí son tres cambios ¿no?, es como que muy didáctico su manera de producir y eso es lo que pega (...).

Diego Peralta: De cara al 2023 y 2024, ¿qué herramientas usarías para conectar con un público global?

Sthephano Altamirano: ... es como prueba y error. Hay un sonido que te gusta y lo quieres sacar en trap o en urbano o en pop y si a la gente tú vez que le gusta, pues lo sigue haciendo hasta que explotes ese sonido. De ahí pasa el tiempo y es como que la gente ya quiere algo nuevo, entonces buscas otro sonido. Puedes intentar también variando los géneros.

Diego Peralta: ¿Cómo incluiste los instrumentos autóctonos dentro de bases de trap? ¿Fue muy difícil eso? ¿Hubo complejidad al momento de insertar esos sonidos por la métrica o por el color, dentro de una base sintética o virtual?

Sthephano Altamirano: Sí, fue muy difícil. Por ejemplo, en la canción María Parado de Bellido, hay un arpa que suena al principio. Es un arpa andino. Ese arpa, créeme para ponerla en el track fue muy complicado. Sólo teníamos tres días para lanzar la canción. Entonces, justo cuando ya se iba a lanzar el álbum, tres días antes teníamos que hacer la canción si o si. Y pues el arpa, fue difícil procesarla porque es un arpa grabada que me pasaron por WhatsApp uno de mis amigos y ya pues. No fue grabado en estudio, fácil el único instrumento que no fue grabado en estudio. Cuando la grabamos no sonaba bien y entonces dije “ya, trabajamos con la sampleada que me pasó mi amigo nomas”. Ya listo. Y con eso la hicimos...

ANEXO C

Entrevista a Miguel Vicharra (Der Enyel)

Diego Peralta: ¿Podrías contarme en qué ha consistido tu proceso creativo en tu trabajo con Liberato Kani?

Miguel Vicharra: Claro, podemos tomar como ejemplo el de “Kay Pacha”, el que estábamos comentando. Con Liberato y con la música en general, creo que debe haber cierto quiebre ¿no? No puede ser tan cerrado en “quiero hacer esto y si no coincides conmigo entonces no hago música contigo”, ¿no? En nuestro caso, ambos respetábamos nuestras ideas. Vamos trabajando y vamos viendo que punto medio podemos tener. De repente construimos o creamos algo que nunca se había hecho, ¿no? Entonces, es chévere e interesante poder jugar con esas ideas. Cuando él vino con Pawaspay, ya lo había apoyado con parte de la producción de su primer disco que era Rimay Pueblo. Era un disco más underground podría decirse, ¿no? Tenía beats, sampling y todos los procesos de mezcla que correspondían. Pero esta evolución se podría decir que ya sería Pawaspay, donde integra beats underground, integra esta fusión que es Kay Pacha. Pawaspaya es también el nombre de un tema que es justo la fusión de trap, música andina, tiene de todo, incluso scratch tiene. Es una locura. Pero cuando vino el tema de kaypacha fue como que, Liberato dijo: oye yo también quiero hacer rock, me gustaría hacer rock, pero tendría que hacer un EP aparte. Y yo: pero por qué no lo unes todo si al final la música es una sola. Mientras haya respeto en tu proyecto, eso te va a dar identidad a ti, como Liberato ¿no? Tú haces rock, haces musicalmente trap, sampling, música underground, así que ese es tu estilo. Así que lo hicimos. Entonces, en Kaypacha cuando comenzamos a producirlo, él vino con la idea: ok, que sea rock. Que tenga estas ideas. Y trabajamos con Roberto Cano, que es el compositor y a su vez también es...bueno es profesor, es multi instrumentista, es muy bueno mi compare. Y con el creamos las guitarras que son de kaypacha, son tocadas esa parte de kaypacha. Y comenzamos a integran cosas, ¿no? Que sí... esto en el intro... esto en el outro... esto va a ser la música fuerte que va a estar en el coro y todo ello ¿no?...

Y eso es lo que fuimos trabajando en Kaypacha, ¿no? Vino con la idea, comenzamos a trabajar con la batería. Y dije: Ok, Vamos a trabajar con una batería que suene un poco a rock, ¿no?... En el **rap** no hay muchos cambios como en el rock, por ejemplo, esos redobles

de tambores, pero tratamos de que sea una fusión. Comenzamos a trabajar con la línea de guitarra que nos mandó Roberto Cano. Comenzamos a trabajar sobre eso y luego a agregar el bajo. No recuerdo si el bajo lo hice yo o Roberto Cano también, pero comenzamos a trabajar sobre eso. Y luego dijimos: ¿qué más tiene que ir? Y comenzamos a agregar ciertas percusiones y llegamos a agregarle scratch. Yo digo: puedo agregar un scratch clásico, ¿no? Pero luego dije: siempre tuve la idea de hacer algo como un scratching de guitarra eléctrica, ¿no? Y si es cierto que hay una influencia ahí de Race Again The Machine y de Tom Morello, ¿no? Porque los solos de guitarra que hace son muy chéveres. Sigo viéndolo y sigo admirando cómo lo hace, es como si fuera un scratch (...) Entonces, empezamos a agregarlo esta guitarra eléctrica al tema y a moldearlo con scratch y dijimos: ah, suena mucho mejor, mucho más rico, mucho más nuevo y es lo que le da la diferencia a ese tema pues, ¿no? A parte prácticamente el gran diferencial es el quechua en ese tema, obvio.

Diego Peralta: Ahora que tenemos un mercado más competitivo y que la música urbana prácticamente es el género que domina el mundo, ¿qué elementos sueles usar tú para conectar con un público global?

Miguel Vicharra: ... A nivel técnico... saber un poco de mezcla y mastering que es algo que he estado trabajando recién en estos últimos años, en estos dos, tres años, me ha llevado a entender los distintos procesos de la producción, ¿no? En qué etapa hacer este... en qué etapa hacer el otro...Entonces, eso podría diferenciar un poco al momento de sacar algo. Saben que yo conozco de mastering, conozco de mezcla, conozco de composición, conozco todo esto que puede ayudar a que se mueva más mi música, ¿no?

Diego Peralta: Los sonidos y samples utilizados, ¿son seleccionados de manera consciente? ¿Cómo suele ser ese proceso a nivel de sampling?

Miguel Vicharra: Yo creo que son ambos, ¿no? Hay puntos importantes, sobre todo con Liberato porque ya hay algo peruano arraigado. Tenemos que respetar eso. Que no crean que hay apropiación ni nada, sino que hay un respeto... por respeto no se utilizan muchos samples. Pero hay casos donde los samples son netamente musicales, ¿no? Y pueden ayudar a que tu música instrumental suene mucho mejor, ¿no? Que no necesariamente está conectado a lo tradicional peruano pero que puede utilizarse como un recurso para que luego integrando más cosas armen otra cosa totalmente distinta, ¿no? Pero si es un tema bastante amplio el tema del sampling, ¿no? Esto de usar un fragmento pequeño, hacer chopping, o sea

hacer sonido por sonido, 5 milisegundos cada sonido o de 1 segundo cada sonido o hacer un sample completo. Una melodía de unos 5 segundos. Entonces, es un tema bastante debatible el tema del sampling. Hoy con las plataformas más complejo porque haces tus canciones, sampleas y cuando las subes no te deja subir la canción. Entonces es bastante complejo eso.

Diego Peralta: ¿Qué se suele hacer para mitigar ese tipo de problemáticas? ¿He escuchado por ahí que a veces se le sube un poco el pitch?

Miguel Vicharra: Sí, pero subir el pitch también le cambia muchas cosas. Le puede cambiar el feeling de la canción, le puede cambiar no sé el tempo incluso, ¿no? Personalmente no me he topado mucho con eso porque hemos tratado de que, como tú estás viendo en los temas, la mayoría incluye composiciones tocadas, guitarra, algunos samples son bien cortados porque ya sabemos que lo va a captar. Pero conozco gente que mueve un poco el pitch para que no se sienta la canción o cambia finalmente el instrumental para subirlo, ¿no? Pero es complejo, es un tema bien amplio la verdad.

Diego Peralta: En una parte de tu trabajo he podido percibir que usas elementos musicales autóctonos, por ejemplo, en “Cuarto Clavo” o “Reforma” de Pedro Mo. ¿Podrías explicarme qué has aplicado en tus producciones para que tengan una identidad peruana? Si es que ese era el objetivo inicialmente.

Andrés Espinoza: Yo no sé, y te lo digo a ciencia cierta, si es que ese era mi propósito. Cuando... yo empiezo a producir, no sabía que el sampling era una herramienta a través de la cual se podía lograr hacer pistas. Es a través justamente en este proceso de descubrimiento, de saber cómo es que te vuelves parte de este mundo de la producción, que comienzas a entender que hay más herramientas ¿no? Dentro de ellas se encuentra el sampling. Cuando encuentro el sampling, lo primero, y creo que es natural también que uno samplea, es la música que uno escuchó. Y yo comencé a buscar música con la cual me sentía familiarizado. Y comencé a buscar soul, rock de los 80’ y música criolla, en ese orden. Y boleros también, porque era lo que escuchaba mi abuela en la radio, porque era lo que escuchaba mi mamá en la sala y porque era lo que se escuchaba en las reuniones familiares. Era eso lo que yo busqué porque de repente formaba parte de mi identidad sonora, de lo que yo había crecido escuchando a la par de lo que yo había elegido escuchar mientras crecía. Mientras yo fui viendo, y por descarte, uno va sintiendo qué se acerca más a su discurso o al punto en el cual se encuentra. Y yo creo que el rock americano estaba un poco de la identidad que yo quería tener, que también en algún punto ya comienza a ser más consciente. Los boleros parecían ya muy redundantes porque se usaban mucho. En los boleros clásicos, de los 80’, de la nueva ola ya eran muy usados en el sampling. Entonces, uno también busca (ahí es donde uno comienza a tomar conciencia creo yo) diferenciarse. Busca darle un valor agregado. Y no té que había un nicho totalmente virgen o un espacio. Un recurso que no se había utilizado, que era la música criolla, la música autóctona, la música nuestra, la música propia. Esto podía ser un sello, un valor agregado y además una forma de decir oye, esto que tú haces, mira yo también lo hago, pero suena más a mí. Ya no suena tanto a ti. Entonces, era una forma de decir, este es mi sello, este es mi valor agregado, mi valor diferencial. ¿Cómo llego ahí? Naturalmente llego a partir de lo que había escuchado, pero poco a poco ya comienzo a

forzar ese proceso al desmenuzar y desglosar hacia abajo, ¿no? A ver, qué más temas hay, donde encuentro más, ¿qué se puede hacer? ¿qué no? ¿qué se puede samplear? ¿qué no? O sea, en ese entonces no pensaba en la parte legal, no pensaba en el copyright, nada de eso. Estaba pensando únicamente en ¿qué tanto más puedo hacer? Dónde encuentro más y qué recursos puedo yo utilizar para que esto sea cada vez más único. Y creo que ahí es donde uno ya de manera consciente, trata de encontrar una identidad y con suerte y con mucho trabajo se logra.

Diego Peralta: ¿Qué elementos consideras que definen ahora al hip hop peruano?

Andrés Espinoza: Mira para ser te honesto, yo creo que difícilmente lo que yo hice en algún punto pudo darle identidad al hip hop peruano. Yo creo que lo que hemos hecho durante muchos años muchos artistas no le dio identidad, solamente fue un paso hacia encaminarlo a tener una identidad.

Es difícil hablar de identidad sonora cuando no eres quien establece las pautas o la tendencia musicalmente hablando y solamente remedas o réplicas en búsqueda de un posicionamiento o cuando intentas colocarte insertarte en el mercado, creo que es el caso de gran parte de los artistas en la escena local.

El hip hop como tal hoy en día ya no existe como hip hop hip hop. Y no lo digo con pena, ni mucho menos porque no sería una mirada muy, muy purista y muy sesgada, sino que hay demasiadas variantes, ¿no? Entonces este el plug creo, ahora está el trap, del drill... Hay propuestas urbanas, ¿no? Que claro, podría ser lindo engañarnos y decir si, hacemos fusión cuando colocamos elementos autóctonos con una base de hip hop. No. Eso no es fusión. Es un inserto es colocar un instrumento de otro espacio para ubicarlo en contexto de repente, darle otra atmósfera, otro clima, brindar otro escenario musicalmente hablando. Pero eso no es función porque sigue estando bajo la misma base de 4/4 del bombo y caja del ritmo americano. Entonces, creo que hoy por hoy no podríamos estar hablando de una identidad ni antes a nivel sonoro o musicalmente hablando de la música urbana en el Perú. Y creo que si en algún punto se da, no va a descansar únicamente en la parte instrumental. Va a ir más por la parte de intérpretes o cantantes que marquen una pauta, ¿no? ¿Cuando creo yo que hemos estado cerca? Cuando comenzamos a dejar un poco el boom bap y comenzamos a tratar de experimentar con otro tipo de recursos en cuanto a base rítmica. Cuando a eso se le sumaron elementos autóctonos. Cuando la cadencia en interpretación del

rap ya no era la de siempre, sino que comenzamos a jugar un poco más con otro otro tipo de recurso, ¿no? Cuando ya comienzas a experimentar y a salirte de este cuadro, creo que ahí es cuando le puede dar un poquito más de identidad cuando ya no, cuando ya no réplicas creo yo. Y hoy, claro, muchas de las propuestas musicales que yo escucho, desde la autotune, desde el tipo de las características del tono, el color de voz de los artistas, ¿no? O sea, y que tengamos un Liberato Kani, una Renata Flores que rapean en quechua no le da identidad tampoco ¿no? O sea, no es que ya tenemos nuestro **rap**. No, o sea, si nos acercamos a un menjunje que puede parecer que tengamos identidad (...) Si estamos acercándonos, pero lograr tener una identidad sonora creo que va más de la mano con entenderlo, no con subirse al carro sino de repente no ir en carro. O de repente un carro diferente. ¿Qué referencias tengo? y probablemente una que sea la más exitosa, C. Tangana. C. Tangana no solamente

maneja el discurso del madrileño, o sea este discurso es malo desde el vestuario, el tono de voz, los recursos y los acompañantes. Fieles acompañantes que están presentes en cada concierto y en todas sus producciones musicales, así sea como backing vocals o lo que fuera del flamenco. O sea, ya cuando empiezas a insertar el **rap** en el flamenco y ya te pierdes entre cual es cual, creo que ahí estás en un buen camino hacia una identidad. Porque estás construyendo algo nuevo a partir de dos propuestas, ¿no? Entonces estás dándole un cuerpo o logrando consolidar a partir de 2 propuestas, una sola.

Creo que eso no lo hemos logrado, creo que eso no lo logra Renata flores porque termina queriendo rapear y ella no es rapera. Liberato Kani termina queriendo emular cadencias del **rap** norteamericano a través del quechua, claro, solamente estamos cambiando el idioma. Entonces claro, vamos a decir, sí. **Rap** francés. Tienen identidad porque rapean en francés. Yo creo que esta no es la característica por la cual el **rap** francés tiene una identidad. ¿Le puede dar un toque? Si, no niego su valor. Es cierto, o sea, utilizar estos recursos es válido, pero nos falta aún un elemento o dos para que esto pueda consolidarse o pueda decirse sí. Esto es lo nuestro, ¿no? esto es lo nuestro. Y creo que va de la mano de estas 3 partes, ¿no? O sea, el discurso. El discurso que puede ampliarse muchísimo como te mencionaba hace un momento, ¿no? en C. Tangana. Desde la propuesta a nivel lírica, desde todo lo que acompaña la parte detrás del artista, no solamente lo que ves, sino lo que está detrás. También la parte instrumental. La parte de cómo llega esta pista, ¿no? como la percibes, como la entiendes como musicalmente, no una canción, sino un disco entero, una carrera probablemente o una corriente que se puede ir marcando.