

ANTIGUA Matanza

Antigua Matanza

Revista de Historia Regional

ISSN 2545-8701

Junta de Estudios Históricos de La Matanza

Universidad Nacional de La Matanza
Secretaría de Extensión Universitaria
San Justo, Argentina

Biaggini, M. A. (20 de diciembre de 2023 – 19 de junio de 2024). Conformación de la escena rap en la ciudad de Córdoba, Argentina (1984-2001). *Antigua Matanza. Revista de Historia Regional*, 7(2), 139-162.

<https://doi.org/10.54789/am.v7i2.5>

Junta de Estudios Históricos de La Matanza
Universidad Nacional de La Matanza, Secretaría de Extensión Universitaria

San Justo, Argentina

Disponible en: <http://antigua.unlam.edu.ar>

Antigua Matanza adhiere a la licencia Creative Commons para revistas de acceso abierto:



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



SEU Secretaría de Extensión Universitaria



Nuestro Legado

Conformación de la escena rap en la ciudad de Córdoba, Argentina

(1984-2001)

Formation of the rap scene in the city of Córdoba, Argentine

(1984-2001)

Martín Alejandro Biaggini¹

Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela, Argentina.

Recibido en 13/02/2023

Revisado en 05/04/2023

Aceptado en 31/07/2023

Resumen

El presente trabajo forma parte de un proyecto de investigación en proceso, de carácter exploratorio y descriptivo, que se encuentra anclado en el Programa de Estudios de la Cultura (PEC) de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ), y que se propone reflexionar sobre los antecedentes históricos de la práctica del rap en la República Argentina. El artículo busca

¹ Profesor en Historia (ISSJ), Lic. en Artes Combinadas (UNLa), Magister en Educación, Lenguajes y Medios (UNSaM), se encuentra realizando el Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO). Es docente investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) en donde coordina el Programa de Estudios de la Cultura (PEC), y es coordinador de la Catedra libre de estudios de la cultura Popular Diego A. Maradona en la Universidad de San Isidro (USI).

Correo de contacto: martinbia@hotmail.com ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6033-9207>

describir las dinámicas que colaboraron con la conformación de la escena rap de la ciudad de Córdoba en el periodo 1984-2001, reflexionando sobre los sistemas de organización que surgieron de esta práctica y el modo en cómo se fue configurando la escena local. Metodológicamente, se utilizó la historia oral y se efectuaron entrevistas en profundidad a reconocidos miembros del grupo “vieja escuela”. Como resultado, se pudo comprobar que la apropiación local de la práctica del rap no se dio de forma homogénea y se identificaron tres experiencias: una minoritaria surgida de la vieja escuela de *breakers* locales, otra más relacionada con la escena del *underground* musical y de mayor desarrollo, y una tercera emanada de grupos musicales de rock/pop que utilizaron el rap solo puntualmente.

Palabras-clave: cultura, escenas musicales, hip hop, rap, Córdoba

Abstract

This present work is part of an ongoing research project with an exploratory and descriptive nature; belonging the Program of Cultural Studies (PEC) at the Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) and aims to reflect on the historical background of rap practice in the Argentine. The article seeks to describe the dynamics that contributed to the formation of the rap scene in the city of Córdoba during the period 1984-2001, while also contemplating the organizational systems that emerged from this practice and how the local scene was shaped. Methodologically, oral history was employed, and in-depth interviews were conducted with recognized members of the "old school" group. As a result, it was observed that the local appropriation of rap practice did not occur uniformly, and three distinct experiences were identified. One was a minority movement stemming from the old school of local breakers,

another was more closely related to the underground music scene and showed greater development, while the third emanated from rock/pop music groups that only occasionally incorporated rap elements.

Keywords: culture, music scenes, hip hop, rap, Córdoba

Conformación de la escena rap en la ciudad de Córdoba, Argentina

(1984-2001)

Introducción

El presente artículo es resultado de un proyecto de investigación² de carácter exploratorio y descriptivo, enmarcado en un enfoque cualitativo dentro de las ciencias sociales, que tiene como objetivo analizar los antecedentes de la práctica del rap en Argentina, y relevar y describir las dinámicas que conformaron la escena musical rap en la ciudad de Córdoba.

Partiremos de la utilización de técnicas de historia oral (Aceves Lozano, 1994; Collado Herrera, 1994), para abordar las diferentes apropiaciones de las prácticas de rap en la ciudad de Córdoba. Se pretende realizar entrevistas en profundidad como técnica de recolección y construcción de fuentes orales (Arfuch, 1995), para abordar los ámbitos de sociabilidad, las trayectorias grupales e individuales de los raperos, así como los circuitos de difusión y los espacios de circulación.

Para conformar al grupo de análisis se establecerá un muestreo intencional, identificando gracias a notas periodísticas a exponentes que son reconocidos como pioneros en este ámbito, y mediante la técnica de muestreo que funciona en cadena (bola de nieve), en la cual el primer sujeto entrevistado ayuda a identificar a otros sujetos de características similares, se conformara al grupo de estudio de la movida rap. Se llegará así a un punto de saturación según Glasser y

² Proyecto UNAJ Investiga 2021/2023 de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (Florencio Varela, Argentina).

Strauss (1969), que lo plantean como una situación resultada de la comparación sistemática, aumentando o reduciendo diferencias, en una secuencia de agregados que denominan “muestreo teórico” hasta llegar a un punto de saturación. Se llega por las operaciones conjuntas de recolección y de análisis de datos. Para la triangulación de datos se entrevistará a periodistas especializados y se rastrearán diversas fuentes: notas periodísticas, blogs, redes sociales en internet y video documentales sobre la temática, los cuales enriquecieron o cuestionaron en su contraste a los testimonios orales.

Se realizó un recorte espacio temporal que abarca la ciudad de Córdoba desde el año 1984 (año en el que se universaliza la cultura hip hop) y el año 2001 (año en que se realiza la primera fiesta *Conexión HH*³). Se realizaron entrevistas en profundidad virtuales utilizando programas de videollamadas condicionadas por la ASPO⁴ y posteriormente, se realizó una lectura presencial y comentario de la transcripción de la entrevista con los propios entrevistados, dando oportunidad a estos para que amplíen, corrijan o modifiquen sus expresiones y testimonios.

El objetivo central de este artículo es describir desde la perspectiva de la historia cultural la conformación de la escena rap de la ciudad de Córdoba entre 1984 y 2001. Se pretende pese a las diferentes instancias y roles que los entrevistados fueron asumiendo, recuperar los sentidos inscriptos respecto de las prácticas del rap.

³ Fiestas realizadas en la ciudad de Córdoba, en el local Casa Babylon, consideradas por los activistas fundacionales para la escena hip hop cordobesa.

⁴ ASPO, Aislamiento Social Preventivo Obligatorio que implementó el gobierno argentino ante la crisis por contagios por el COVID 19, y que condicionó los traslados y encuentros desde el mes de marzo de 2020.

Desarrollo

El hip-hop es un movimiento cultural que integra varias prácticas urbanas (entre ellas el rap) que se consolidó en barrios periféricos de Estados Unidos a mediados de la década de 1970 (Chang, 2017). Las fiestas de hip-hop comenzaron en los suburbios de Nueva York donde vivían las comunidades afroamericanas y latinas. Allí se organizaban fiestas al aire libre llamadas fiestas de la cuadra (*block parties*), que consistían en encuentros callejeros armados por jóvenes que no tenían recursos para ir a las discotecas y no se identificaban con la música de moda. En estas fiestas los emigrantes jamaicanos desarrollaron un papel fundamental porque fueron los que difundieron el llamado *sound system*: conseguían grandes parlantes gigantes que conectaban gracias a la electricidad de los postes de alumbrado, a través de los cuales hacían sonar música grabada en casetes que llegaban de Jamaica (Chang, 2017; Chuck D, 2017). Los *disc jockeys* eran los que se encargaban de mezclar la música, y el animador (o maestro de ceremonia o MC) al comienzo solo presentaban a los *disc jockeys*, pero con el tiempo fueron ganando más participación y comenzaron a contar historias más elaboradas sobre sus vivencias cotidianas. En ese contexto aparecen las primeras experiencias conocidas de rap que, al comienzo, se mantenía en el circuito no comercial, y se distribuían a través de casetes que pasaban de mano en mano. Recién con el lanzamiento del sencillo *Rappers Delight*, de la agrupación Sugarhill Gang (1979) que vendió más de ocho millones de copias en todo el mundo, el rap comenzó a principio de 1980 a consolidarse en el espacio comercial (García Naranjo, 2006). En el año 1980 el disco de

Sugarhill Gang se editó en Argentina por la compañía RCA con el nombre castellanizado *Delicias de un charlatán*.

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

Las escenas musicales

Existen diversos problemas teóricos y metodológicos en cuanto al uso del concepto de escena musical, en el campo de la música popular: su aparición y aplicación en las últimas décadas vino a desplazar la teoría subcultural. En ese contexto, la academia adopta el concepto de escena como una propuesta superadora del concepto de subcultura; este término sirve para analizar determinados fenómenos musicales desde una categoría nativa. Con el creciente consumo masivo de música como consecuencia de la globalización, comienzan a romperse nociones como Estado Nación, clase social, etc., y se hace difícil considerar que existen grupos o subgrupos sociales delimitados con características sólidas. Estos límites empiezan a ser difusos y la identificación entre los sujetos es más fluida y, a veces, con diferentes grupos. La

globalización hace que sujetos de orígenes más variados puedan elegir y construir su identidad cultural, y es el placer del consumo individual el que prevalece en esta postmodernidad.

Will Straw (1991) define la escena musical como un espacio cultural en el cual una serie de prácticas musicales coexisten e interactúan entre sí dentro de una variedad de procesos de diferenciación y también, de transformación e hibridación. Para Sara Cohen (1999) el entorno geográfico condiciona la escena, la música y los sujetos, ya que hay una relación entre estos dos elementos, que no es ambiental, sino social (ciudad cosmopolita). Siguiendo esa misma línea, los autores Pedro et al (2018), exponen que:

el concepto de escena como alternativa al de subcultura, algo ya comentado por Straw (1991, p. 373), puesto que el concepto de subcultura enfatiza una composición más estable y públicamente identificable de los grupos participantes, mientras que las relaciones de las escenas son entendidas de una forma más dinámica, incluso laxa (Bennett y Peterson, 2004, p. 3). (p. 66)

Luego de una década de debates en torno a la validez del concepto de escena musical, surgen algunas críticas: existió un uso indiscriminado o que la amplitud que abarca lleva a su ineficacia (Hesmondhalgh, 2005). Sin embargo, creemos que, más allá de ser la categoría nativa de los cultores del rap, su flexibilidad nos sirve para abarcar una escena que no es netamente musical, sino que al ser parte del hip hop incluye otras prácticas, algunas performáticas (*break dance*), y hasta artístico visuales (graffiti).

El rap llega a Argentina

A finales de 1970 y durante los primeros años de la década de 1980, se editaron y distribuyeron diversos temas de rap en Argentina. Podemos considerar uno de los primeros temas *La Grasa de las Capitales* (1979, autor Charly García del grupo *Serú Girán*) con un fragmento de la letra cantado estilo rap⁵ sobre la base de la música. En 1981, el grupo *Malvaho* edita en Argentina el LP *La Puta Plata* que incluye la versión local del tema *La cotorra criolla*, y en 1984, Charly García edita el *Rap del exilio* (disco *Piano Bar*). Paralelo a ello, y sumado a la versión local de *Rappers Delight* (Editado en Argentina como *Delicias de un charlatán*), se editan en otros discos de rap estadounidense: *The Breaks* de *Kurtis Blow*, que en 1981 edita *Mercury* con el título castellanizado de *Los Frenos* y dos años más tarde, el del grupo *Whodini* edición local de 1983 bajo el sello RCA, los cuales se vendían como novedades de la música de genero *disco* o *funk*, aun no conociéndose el género rap masivamente, por lo que estas producciones no significaron una apropiación del género rap en nuestro país, ni la conformación de una escena local (Biaggini, 2020).

En abril del año 1982 el gobierno militar⁶, tras el inicio del conflicto bélico con Inglaterra conocido como la *Guerra de Malvinas*, mediante los interventores de los medios de comunicación, ordenó erradicar todo tipo de música en inglés:

⁵ El rap es un estilo afroamericano que consiste en hablar o recitar rimas siguiendo un compás o una base musical. Sus componentes son el contenido del verso, la fluidez a la hora de introducirlo en el ritmo (conocido en la jerga como *flow*) y la entrega (cadencia o tono) (Adinolfi, 1989; Toop, 1991).

⁶ Gobierno resultado de un golpe de Estado cívico-militar que gobernó Argentina entre 1976 y 1983.

Luego de esa medida el rock nacional, acostumbrado a sonar en vivo, adquirió una presencia inusitada en el éter y paso a ocupar un espacio masivo que incluyó también nuevos programas televisivos. Lejos habían quedado los días de listas del Comfer⁷ con temas prohibidos y el desinterés de las grandes compañías. (Lucena, 2013, p. 9)

La transición democrática comenzó a cambiar este panorama, no solo por la apertura en cuanto a gustos musicales, sino también por la liberación de prácticas culturales antes vedadas, como, por ejemplo, reunirse en el espacio público: se afianzó la idea de la práctica del baile en el espacio público, incluso en el rock nacional, el cual fundamentalmente no eraailable hasta el post conflicto de Malvinas (Berti, 1994; Secul Giusti, 2020). El autor Daniel Salerno (2008) explicaba: “El levantamiento de la censura permitirá el acceso y la difusión más fluidas de producciones discográficas del mundo anglosajón. Así, nuevas bandas y nuevos estilos se suman a los ya existentes” (p. 90).

De esta manera, la música en inglés vuelve a penetrar en Argentina de la mano de los medios de comunicación. Uno de los exponentes de la música estadounidense que mayor incidencia tuvo en Argentina fue Michael Jackson con el sexto álbum de su carrera solista: *Thriller*. Lanzado a finales de 1982, le valió siete *Grammy* más y ocho premios *American Music*, entre ellos el Premio al Mérito, el artista más joven en ganarlo. Según explica Shaviro (2014):

La fama de Jackson (...) solo fue posible en una era de “cultura de masas” que ya no existe. En la época de producción en masa fordista y el

⁷ Comité Federal de Radiodifusión. Organismo estatal que controlaba los medios de comunicación en la República Argentina.

marketing masivo, los productos culturales también se vendían masivamente. Este proceso alcanzó un nuevo nivel de intensidad cuando la televisión reemplazó al cine y las radios como los medios masivos dominantes. (p. 59)

En ese contexto el llamado *Rey del Pop* se instala en los medios argentinos: Canal 9 contrata al crítico de cine Domingo Di Nubila para conducir el programa *El show de Michael Jackson*, que emitía videoclips del artista y otros similares, y realizaba concursos de baile break⁸ (Montero, 2016), del que surgirán varios de los bailarines que conformaron la escena de pioneros del *break dance* en Buenos Aires (Biaggini, 2020), y otros grupos musicales similares ingresen al mercado local, como el grupo *Break Machine* con su tema *Street Dance* (1983) y un videoclip en el cual los tres cantantes de origen afroamericano bailan *break* mientras cantan. Ese mismo año realizaron tres fechas en vivo en el estadio Luna Park⁹.

Como podemos observar, el estreno de las películas mencionadas y el éxito de Michael Jackson fueron fundamentales para que uno de los elementos de la cultura hip-hop (el *break dance*) se conociera en Argentina a mayor escala. Este proceso fue similar a otros casos latinoamericanos: en Brasil, Chile y Colombia, por ejemplo, encontramos que las primeras manifestaciones de la práctica del hip-hop se remonta a mediados de 1980, cuando surgen los primeros bailarines de break (Martins, 2015; Poch Pla, 2011; García Naranjo, 2006). Pero una vez instalado el *break dance* como práctica, trajo como consecuencia que los cultores

⁸ El *break* o *break dance* (baile de quiebre en inglés) es un estilo de baile urbano que consiste en movimientos elásticos y al mismo tiempo quebrados que pueden recordar a un muñeco descoyuntado (Martins, 2015).

⁹ Tradicional estadio techado de Buenos Aires, en el cual se realizan actividades deportivas y artísticas, de gran capacidad de público.

comenzaran a incursionar en otros elementos del hip hop, principalmente el rap. De esta manera, aparecen los primeros raperos argentinos dentro de la movida hip hop (Biaggini, 2020).

Primeras experiencias de la práctica del rap en Córdoba

Como en otros centros urbanos de Argentina, en la ciudad de Córdoba aparecen distintas experiencias aisladas de exponentes que comienzan a incursionar en la práctica del rap, luego de haber tenido contacto con dicho género. Según sus características se pudo identificar tres experiencias diversas, las cuales, en sus desarrollos algunas de ellas se cruzaron y/o complementaron. Una primera experiencia, emanada del movimiento de bailarines de *break dance* surgido en la década de 1980. Paralela a esta surge una segunda experiencia, que emana del movimiento de música *under* de la ciudad de Córdoba y que se relacionó más con las escenas punk y hardcore en sus inicios; y una tercera experiencia, minoritaria, que significó el uso del rap por parte de bandas de otros géneros musicales.

Primera experiencia: el rap hip-hop

Con la popularización en los medios de Michael Jackson y el estreno del film *Break dance* en los cines de Córdoba, aparecen los primeros *breakers* locales, jóvenes alejados del rock y el cuarteto imperantes y más cercanos a la música conocida nativamente como *bolichera* (categoría nativa que engloba diversos géneros como el *dance*, *euro dance*, *electrónica*, etc.), quienes se suman a la moda del baile *break* y comienzan a reunirse para bailar en la peatonal y

en la calle 9 de Julio y Rivera Indarte, en la *Galería del Sol*. Igual que en Buenos Aires y otras urbes, y tal como lo explica Sosa (2018):

Una característica de la escena social (cordobesa) entre 1984 y 1989 fue la articulación de la calle como lugar de encuentro. Aquella primavera democrática había abierto esa oportunidad de confluencia, mediante festivales de teatro, grandes movilizaciones políticas, protestas y celebración. A modo de territorio recuperado, plazas y calles céntricas, pabellones y parques de la Ciudad Universitaria funcionaban como sede de una multifacética bohemia en estado de asamblea. (p. 63)

En ese contexto, un grupo de jóvenes que habitualmente bailaban música para discoteca comenzaron a practicar break dance, cambiando el espacio de la disco por el público. Si bien la práctica del break comenzó como una moda mediática, logró cohesionar a un grupo de jóvenes que no encajaban en otros gustos culturales. Entre los pioneros autodenominados *vieja escuela* podemos nombrar a José Justiniano *El Abuelo* (llamado así por ser uno de los más adultos del grupo, que luego se dedicó a ser el Dj, hoy radicado en México), Hugo Liendro, David Justiniano, Fabio, El Indio, Electro Daniel, Ratón, las *bgirls* India, Caramelito y Estela, entre otros. Muchos de estos exponentes solo compartían el baile en el espacio público, sin embargo, algunos lograron organizarse para ensayar verdaderas coreografías y hasta compatibilizar vestuario común. A través de la afirmación de las identidades, grupos culturales se definen y se constituyen alrededor de todos los aspectos con los que se relacionan: sus necesidades, contestaciones, derechos, entre otros. Tal como lo explica Martins (2015) en el caso brasilero: “Se trata de la organización en torno de proyectos comunes, sobre todo culturales, donde los

individuos comparten no solo el mismo territorio, sino también sus intereses, sus necesidades” (p. 21). Así surge la que está considerada la primera *crew* de Córdoba, *Los duques del Ritmo* (conformada por los *bboy* Hormiga, Martin Break, Claudio Electro, Gomina, Darío y Tomy Boy). De esa manera se comienzan a conformar agrupaciones las cuales se organizaban ensayando coreografías y hasta consiguiendo un vestuario uniforme. *Los Duques del Ritmo* es considerada la primera en dar ese paso (ver figura 1).

Figura 1

Los Duques del Ritmo: C. Zarate, M. Break, W. Gomina, D. Diaz, C. Electro y W. Werner



Nota: Foto perteneciente a Martin Break.

El *bboy* cordobés Martín Fernández (*Martín Break*), miembro de los *Duques del Ritmo*, recordaba:

Cuando aparece la película acá, yo venía escuchando música disco o bolichera como le decíamos (*electro dance, euro dance, electro funk*, etc.), y después aparece la película *Break dance* acá en Córdoba y ahí empieza el sueño. Nos juntábamos en la peatonal y empecé a conocer otros chicos que bailaban, y de ahí surge una amistad típica de bailar en la calle. Con el transcurso del tiempo me hice habitué de esa parte de la peatonal, en 9 de Julio y Rivera Indarte, que eran los días viernes, sábado y domingos. Y de ahí se fueron seleccionando algunos bailarines y formamos un grupo: Los duques del ritmo. (Martín Break, comunicación personal, 6 de marzo de 2021)

Otro de los *bboys* pioneros de Córdoba, *Tomy bboy* recordaba:

A principios de los 1990 hacíamos las campañas anti droga, en plena peatonal, 9 de julio y Rivera Indarte, llevábamos carteles: *no a la droga, sí a la vida y sí a la danza*. Teníamos dibujos con jeringas y botellas tachados. La vestimenta nuestra eran remeras blancas con logos, eran pantalones azules con franja blanca al costado. Solíamos ir a bailar a *Audiovisión*, a un programa para niños llamado *Pan y Manteca*, solíamos hacer shows en el escenario. Participamos de un programa llamado *La Pachanga*. Nos hicimos amigos de Jazzy Mel. El *break dance* era una

moda, pero la usamos para salvar vidas. El *break dance* no es una moda, es un deporte. (Tomy Bboy, comunicación personal, 9 de septiembre de 2021)

De esta manera *Los Duques del ritmo* comenzaron a hacer shows en distintos pueblos y eventos sociales, hasta llegar a tener participación en la televisión local. Luego, parte de los integrantes de los Duques conforman el grupo *Ray of the Night* mientras que Claudio Electro y Sebastián forman *Street Dance Córdoba*. Estos últimos viajan a Mar del Plata siendo pioneros en bailar *break dance* en la explanada. Pero algunos de los bailarines de *break dance* comenzaron a incursionar en el rap, sumado al éxito mediático del rapero Jazzy Mel a principios de la década de 1990, y conformaron una agrupación que rapeaba sobre músicaailable: The Rap Corporation, conformada por Rodolfo, Fredy Nuñez, El Negro Cheto y Walter Warner. Con bases grabadas con teclado y sintetizadores, y luego, gracias a un software de computadora, lograron un estilo hip-house con bases *eurodance* según sus palabras “más estilo bolicheras (Dj Bobo y Dr. Alba)”.

El Dj Walter Warner recordaba:

Me compré una Rolland, y empecé a hacer música con la Rolland. Y yo empecé a rapear como me salía. (...) Era más que todo letras felices, del baile, cosas buenas. Fredy y Negro Chetto son padrinos de mi hijo. Ensayábamos en la casa de Rodolfo, y después salíamos a boliches que ya no existen, que eran sucuchitos chiquitos. Una vez salimos en televisión, yo no pude ir, me suplantó Alejandro Pupa. Yo siempre tuve familia, me era difícil concordar. (Walter Warner, entrevista personal, 16 de junio de 2022)

El bboy y MC *Negro Chetto* recordaba:

En frente de mi barrio se mudó una gente y tenían un chico que era profesor de folclore y a la vez bailaba *break dance*, y le pedí que me enseñara a bailar y que me pase un casete de *break dance*, y quedé impactado. Ahí empecé. Y en los noventa conocí a los primeros bailarines de *break dance* de la ciudad de Córdoba que eran los *Duques del Ritmo*, que bailaban en 9 de julio y Rivera Indarte, y mi sueño era conocerlos. Fui y un sábado a la noche los conocí, su historia, que habían armado su propio grabador. Era un grupo muy bien organizado, se vestían todos iguales. (Negro Chetto, entrevista personal, 16 de marzo de 2021)

Pero a diferencia de Buenos Aires, en que los bailarines de *break dance* comenzaron a incursionar en otros elementos del hip-hop finalizando la década de 1980 (Biaggini, 2020, 2021; Data, 2020), en Córdoba se van a dar pocos casos en los cuales los activistas de *break dance* incursionaran en la práctica del rap. Este hecho se diferencia notoriamente del proceso que se dio en Buenos Aires con la *vieja escuela* de *break dance*, quienes fueron semilleros de numerosos raperos, Djs y activistas que tuvieron una importante actuación durante la década de 1990 (Biaggini, 2020, 2021; Data, 2020), y podría inferirse que films como *Beat Street* y libros como *The rap Attac* de David Toop, que circulaban en Buenos Aires entre los pioneros, no lo habían hecho en Córdoba masivamente. Muchos de los entrevistados declaran que fue durante la década de 1990 que entendieron que el baile *break dance* formaba parte de la cultura hip-hop.

Los integrantes de Rap Corporation conformaron luego *Four MC* y, más tarde, *Nivel 7* integrado también por Walter Warner quien hacía las bases de forma autogestiva; y Melany, una Mc pionera en el rap y en las batallas de freestyle.

Melany recordaba:

Cuando entró Michael Jackson me llamó la atención. Cantaba solo, bailaba, yo quería hacer lo mismo. En los barrios urbanos, nosotros escuchábamos música popular, nos juntábamos, se tomaba algo y listo, fin de la fiesta. Pero me tocó ir a una fiesta por casualidad, en la localidad de La Calera, en la cual mi amigo bailaba *break dance* con otro grupo de chicos. Ahí conocí al Negro Chetto, que él sí tenía su trayectoria, y me pidieron que cantara. Y ahí me presento de alguna manera el mundo del rap, lo que era la cultura, etc. Y no la dejé nunca más. Yo en esa época tenía 11 años, mis amigas escuchaban XUXA, mis hermanos cuarteto y mis amigos escuchaban rap, pero eran mucho más grandes que yo, y tenía que escaparme para ir con ellos. La actividad era sana, toda la noche practicando en el vinilo, haciendo el molino, etc. Éramos 30 o 40, pero si éramos 3 mujeres era mucho. Yo quería ser DJ, pero preguntaba si conocían alguna DJ chica y me contestaban:

- ¡No vienen Djs mujeres!

Fue una época dorada. Me vestía rapera, mi mamá hacía ropa y me fabricaba mis pantalones, yo los diseñaba. Vivía disfrazada, pero yo lo disfrutaba. (Mel Merlani, entrevista personal, 22 de noviembre de 2021)

De esta manera se conforma una movida rapera más cercana a la vieja escuela estadounidense, con bases de música *electro funk* y estética similar al film *Break Dance*, y letras con contenido festivo.

Segunda experiencia: el rap en circuito de la música underground

Paralela a esta, surge una segunda experiencia dentro del movimiento de música *under* de Córdoba, que venía gestándose desde los años ochenta y que reunía bandas de punk y hardcore (Vidal, 2020; Sosa 2018), ajenas al rock y cuarteto. Tal como lo explica Rosillo (2021): “La definición del *underground* se nos escapa de las manos, dada la inmensa cantidad de variables a tener en cuenta” (p. 214), ya que engloba a una serie de bandas y circuitos que, por decisión ideológica o por faltas de oportunidades en circuito comercial, deben ensayar, grabar, distribuir y tocar de forma autogestiva, por fuera del circuito comercial imperante.

A mediados de la década de 1990 se conforma la banda *Locotes* conformada por Baltazar Ferrero, Dj Coloso, Sebastián Tevez (bajo), Marcos David (teclados), Patricio Carballo, Chino MC, y Rubén (percusión) (ver figura 2). Comenzaron a ensayar en *Tonos y toneles* un salón preparado para ensayos de tango y folclore.

Dj Coloso:

Acá había un bar que se llamaba *Luca Rock Bar*, y ahí íbamos todos los marcianos de la ciudad (vestían de pantalones anchos, cadenas, hardcore, heavy, punk, etc.), yo tenía una banda hardcore, ahí era el Dj.

En Locotes, nuestro primer público era punk, hardcore, alternativo, hippie. Yo me llevaba la bandeja a correa, y tenía un mixer, y llevaba vinilos *old school*. La gente al principio no entendía nada. Algunos punkis les gustaba. (Dj Coloso, comunicación personal, 20 de noviembre de 2021)

Figura 2

Locotes: Carballo, Baltazar y Mc Chino



Nota: Foto perteneciente a Mauro Paredes.

El acceso a nuevos estilos musicales estaba limitado por el poder adquisitivo de los clientes, la poca distribución de discos importados, y a los medios de comunicación que durante

la década de 1990 sufrieron una concentración en manos de grupos trasnacionales (Mengo, 2009). En ese contexto, para poder escuchar música los jóvenes iban a *Edén Records* que permitía probar los discos de forma gratuita y poder así tener acceso a nueva música. En las casas de tatuajes también se podía escuchar otro tipo de música que no fuera la comercial, y en el local *El Perro Records*. Tal como lo explica Vidal (2020): “Lo más común era *El Perro*, quedaba en Galería Libertad (Gral. Paz 70) arriba. Vos ibas ahí, elegías temas de algunos discos (vinilo) y te los grababan en cassette en muy buen sonido. Luego, empezaron a salir los CDs (los llamaban lasers).” (p. 82).

Ante la ausencia de una escena local de rap, tocaban con el resto de la escena no comercial en los *Underfestival*, que era un festival itinerante que tocaba en distintos centros vecinales, o en el *Campeonato de Skate* de Córdoba junto a bandas hardcore, entre otros lugares. En esta primera etapa graban un casete en un estudio con *Tascam multipista*¹⁰, con tapa diseñada por uno de sus integrantes, que eran vendidos en los recitales y en la plaza Intendencia, en un puesto de venta de fanzines. Coloso: “Yo grababa casetes y los vendía en la feria y en los encuentros de skate. Empecé a vender fanzines y a contactarme con gente de la Rioja que hacía fanzines, con Juan Data que nos mandaba su fanzine. Quería difundir la cultura.” (Dj Coloso, comunicación personal, 20 de noviembre de 2021).

A fines de los años noventa, surge en la zona sur de Córdoba la agrupación *22 Killas*, conformada por tres Mc (Deko, el Cuervo y MRC) cuyas letras incorporaban una jerga más suburbana. Uno de los integrantes del grupo, Deko, recordaba: “Teníamos los primeros temas de *22 killas* y contactamos a Luis Zabala, que era un músico de acá muy groso, y el tipo tocaba las

¹⁰ Conocida marca de estudio portátil de grabación de sonido.

teclas y tenía unos teclados de primer nivel, profesional, y empezó a hacernos bases con el *Midi* del teclado, en disquete” (Deko, comunicación personal, 24 de enero de 2022).

Sin embargo, las agrupaciones existentes no compartían ni el estilo, ni el público que los seguía, sumado a que el resto de los elementos del hip hop continuaban aisladamente. En 1999 parte de los integrantes de *Locotes* se separan y forman la agrupación *Doble H* (Chino MC, *DJ Coloso*, *el Ratón* Fernández ingresa junto a Federico Flores, Patricio Carballo como MC, y luego, se suma *Black Rigo* (un rosarino radicado en Córdoba).

Tercera experiencia: Usos puntuales del rap

Además de estas prácticas, podemos encontrar otras expresiones de rap que pueden ser ubicadas en una tercera experiencia, que explica Hammou (2012) en su análisis del rap francés, y que aplica Muñoz Tapia (2018) al caso argentino, en la cual existió un “uso puntual del rap” por parte de algunos artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, con el solo fin de darle un “aire de actualidad” a su producción discográfica (Hammou, 2012 citado por Muñoz Tapia, 2018). A modo de ejemplo podemos mencionar el grupo sanjuanino *La Gente*, que había participado en el festival de música *Chateau Rock 1987* (realizado en el Estadio Mundialista de Córdoba) y logra la edición de un LP *Exilio doméstico* en 1989, editado por el sello *Polygram*, en el que se incluye un rap escrito y cantando por Pedro Aznar; y el grupo cordobés *Proceso a Ricutti* quienes en 1988 graban el tema *Un rap para Bobby Sands* en su único LP.

Dirty Ortiz, miembro de la banda *Proceso a Ricutti* y autor del libro *Relato de un salto en Alto*, recordaba:

La banda surge en mayo de 1987 y tiene una primera disolución en agosto de 1989 (...) estamos hablando de los ochenta, el retorno de la militancia política, y teníamos amigos que eran militantes de *Franja Morada*, y nos pedían que las letras tengan compromiso político, entonces a mí se me ocurrió de hacer una letra con eso que había pasado con el IRA en Irlanda, y propuse hacer un rap. (...) Fue muy difícil, el grupo tenía dos voces preponderantes que cantaban con una especie de falsete. Ninguno de los dos se adaptaba al rap, entonces el tecladista, que cantaba algunos temas y tenía una voz más acorde a eso, probó horas tratando de que sacara el tono y lograra hacerlo, le habíamos hecho escuchar cosas, y finalmente, lo que no pudo el ejercicio y todo lo que hicimos, pudo una caja de vino tinto. Y a partir de ahí fluyó y le enganchó la vuelta. Costó horrores porque nadie estaba acostumbrado a cantar así en Córdoba. (Dirty Ortiz, comunicación personal, 2021)

Se conforma una escena local

A fines de la década de 1990 se editan en Buenos Aires y con amplia distribución en disquerías, los compilados *Nación Hip Hop* (1997) y *Nación Hip Hop 2* (1998), proyecto encabezado por Alejandro Almada con claras intenciones federales, pero lejos de incluir a Córdoba dentro de la selección (solo participaron exponentes de Buenos Aires, Mendoza y Rosario), por lo que los integrantes del grupo *Doble H* deciden organizar, en el año 2001 los

eventos *Conexión HH en Casa Babylon*¹¹. El primer año solo se realizaron dos encuentros, pero entre los años 2003 y 2004 llegaron a realizar un encuentro mensual, en los cuales participaron agrupaciones y solistas de todas las provincias. En el primer encuentro de *Conexión HH* se juntaron las distintas experiencias raperas de Córdoba (*Nivel 7, Locotes, Doble H, 22 Killas*, etc.), sumado a *bboys* y *djs* locales, lo que logra cohesionar a éstas en una sola escena local (ver figura 3), no solo de rap, sino de otros elementos del hip hop. En el año 2002 en Córdoba se realiza el primer campeonato de *freestyle* nacional en *Casa Babylon* en donde Mustafa Yoda obtiene el primer premio. Aparece en la radio *La Roca* el programa *Rap Attack*, comienzan a proliferar los talleres y se va conformando un público propio. En ese sentido, y tal como lo expresa Pedro et al (2018), encontramos en una primera instancia una estructura básica: músicos (y bailarines, *djs* y *grafiteros*), público y lugares de interacción musical, que en un primer momento fueron los espacios públicos o algunos clubes de barrio, que mantenían a los pequeños focos aislados. Gracias a la convocatoria de las fiestas *Conexión HH*, a esta estructura se le sumó inmediatamente una infraestructura: se multiplicó el público, aparecen programas especializados, discotecas y espacios abren sus puertas para espectáculos en vivo, etc. En ese sentido, las fiestas mencionadas sirvieron para cohesionar distintas movidas heterogéneas que se encontraban aisladas, y ayudó a tejer redes recíprocas que reforzaron una escena hip hop local.

¹¹ Local nocturno ubicado en la zona del Abasto, ubicada en el límite norte de la zona céntrica, donde hasta 1988 funcionó el Mercado de Abasto, caracterizada por ser una zona periférica en donde se instalaron numerosos locales comerciales destinados a la diversión nocturna.

Figura 3

Publicidad del evento Conexión HH

CONEXION HIP HOP 8
LA MEGA FIESTA DE HIP HOP
ARGENTINO QUE ESTABAS ESPERANDO
En vivo: Doble H - CBAses - 22 Killa
Dj's: Coloso - Jeez - Atila - Don Bizarro

LES AS: SERES SIN UNIVERSO - EL KALIZ
MESTER DE JUGLARES - DOBLE IMPACTO
RDS FAMILIA - SUPER 2 - EL PRODIGIO
pantalla gigante - competencia freestyle
b-boys/girls
sabado 24 de agosto - 23hs (puntual) \$3
Casa Babylon (Bv Las Heras 48) Cordoba Cap.

Auspicia este evento **SADOM**

Nota: Dj Coloso.

A modo de conclusión

El presente trabajo fue construido en base a testimonios, a partir de encuentros y entrevistas con los pioneros en la práctica del rap en la ciudad de Córdoba, y fue contrastado con

revisiones de páginas web y documentación personal, por lo que recopila y documenta fuentes orales que servirán de consulta en futuros trabajos sobre el rap argentino y latinoamericano.

Por otra parte, del análisis de las fuentes mencionadas surge que la práctica del rap en la ciudad de Córdoba se produce como resultado del proceso de globalización y a través de una maquinaria mediática y la paulatina incorporación de Argentina a la cultura de consumo de bienes materiales y simbólicos, liderada por Estados Unidos. Esta apropiación local de la práctica del rap no se dio de forma homogénea, por lo que pudimos identificar tres experiencias, una minoritaria surgida de la vieja escuela de *breakers* locales, otra más relacionada con la escena *under*, y una tercera emanada de grupos musicales de rock/pop que utilizaron el rap solo puntualmente. De estas tres experiencias va a ser la segunda (más relacionada con la escena del *underground* musical como espacio simbólico) la que mayor desarrollo logró, relacionándose con otros elementos de la cultura hip hop gracias a la organización de las fiestas denominadas Conexión HH, conformando la escena local cordobesa.

Referencias

- Aceves Lozano, J. E. (1994). Sobre los problemas y métodos de la historia oral. En G. De Garay (Coord.), *La historia con micrófono*. Instituto Mora.
- Adinolfi, F. (1989). *Suoni dal ghetto. La musica rap della strada a/le hit-parade*. Costa & Nolan.
- Arfuch, L. (1995). *La entrevista, una invención dialógica*. Paidós.
- Banes, S. (1981, 22 de abril). To the beat. Y All: Breaking is Hard to Do. *The Village Voice*.

- Bennett, R., y Peterson, A. (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press.
- Berti, E. (1994). *Rockología. Documentos de los '80*. Gourmet musical.
- Biaggini, M. A. (2020). *Rap de Acá, historia del rap en Argentina*. Leviatan.
- Biaggini, M. A. (2021). Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992). *Revista Cuadernos de Investigación Musical*, (12), 102-118.
<https://revista.uclm.es/index.php/cuadernosdeinvestigacionmusical/article/view/2441>
- Chang, J. (2017). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Chuck D. (2017). *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Tinta Limón.
- Cohen, S. (1999). Scenes. En B. Horner y T. Swiss (Eds.), *Key Terms in Popular Music and Culture* (pp. 239-250). Blackwell Publishers.
- Collado Herrera, M. C. (1994). ¿Qué es la historia oral? En G. De Garay (Coord.), *La historia con micrófono*. Instituto Mora.
- Data, J. (2020). *La Evolución del Flow*. Walden.
- García Naranjo, J. P. (2006). *Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá*. Centro Editorial Universidad del Rosario.
- Glasser, B. G. y Strauss, A. L. (1969). *The discovery of grounded theory strategies for qualitative research*. Aldine Publishing Company.
- Hammou, K. (2012). *Une Histoire de Rap en France*. La Découverte.
- Hesmondhalgh, D. (2005). Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above. *Journal of Youth Studies*, 8(1), 21-40. <https://doi.org/10.1080/13676260500063652>

- Janotti Junior, J. S. (2012). Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-Compós*, 15(2), 1-10.
<https://doi.org/10.30962/ec.812>
- Lucena, D. (2013). Guardias underground para dionisios: prácticas estético políticas durante la última dictadura militar y los años 80 en Buenos Aires. *Revista Arte y Sociedad*, (4), 1-16. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/26483>
- Martins, R. (Ed). (2015). *Cultura de calle y políticas juveniles periféricas: aspectos históricos del Hip Hop brasileiro*. UOC.
- Mengo, R. I. (2009). Transnacionalización y concentración de los Medios de Comunicación en la Argentina Neoliberal de los 90. *Historia y comunicación social*, (14), 201-220.
<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0909110201A/18826>
- Montero, J. (2016, 2 de junio). Prendido fuego en 1983. *Diario La Nación*.
<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/prendido-fuego-en-1983-nid1904968/>
- Muñoz Tapia, S. (2018). ¿Cuándo va a “explotar? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Cuestion*, 1(60), 1-18.
<https://doi.org/10.24215/16696581e114>
- Ortiz, D. (2020). *Relato de un salto en alto. Proceso a Ricutti y el rock de Córdoba en los 90*. Vademecum.
- Pedro, J., Piquer, R., y del Val, F. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Cuadernos de Etnomusicología*, (12), 63-88.
https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/8-dossier-escenas-josep-ruth-fernan_1.pdf

- Pereira de Sá, S. (2011). Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. En J. Janotti Junior, e I. M. Mota Gomes (Eds.), *Comunicacao e estudos culturais* (pp. 147-161). EUDFBA. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/5536>
- Poch Pla, P. (2011). *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento del Hip Hop en Chile, 1984-2004 y más*. Quinto elemento.
- Rosillo, E. (2021). Afecto no es igual a emoción: el baile social y su significación en la música y el sentimiento de la cultura underground. *Monograma. Revista Iberoamericana de Cultura y pensamiento*, (9), 211-230. <https://doi.org/10.36008/monograma.2021.09.2138>
- Salerno, D. (2008). Corbata con saco gris: subcultura y comunidad en el rock. En M. Ugarte, y L. Sanjunjo (Comp.), *Emergencia: Cultura, música y política*. Ediciones del CCC.
- Secul Giusti, C. (2020). Ir a más: rock argentino, baile y democracia. *Primera Generación*, 1-3. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/101525>
- Shaviro, S. (2014). La utopía del pop: la promesa y la decepción de Michael Jackson. En M. Fischer (Ed.), *Jacksonismo. Michael Jackson como síntoma*. Caja Negra.
- Sosa, H. (2018). Los otros ochentas. Un post post-punk. En C. Rolando (Comp.), *Yo estuve ahí... testimonios sobre el rock en Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388. <https://doi.org/10.1080/09502389100490311>
- Straw, W. (2001). Scenes and Sensibilities. *Public*, (22-23), 245-257. <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335/27864>
- Toop, D. (1991). *Rap Attack 2, African Rap to Global Hip Hop*. Serpents Tail.
- Vidal, F. (2020). *Escupida de Fernet. La historia del punk en Córdoba capital*. Liburu Urdina.