

# 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

Pérez Romero, J. L. (diciembre de 2024 – junio de 2025). Reflexiones teóricas poco corrientes:

Rap bogotano de finales de siglo XX y estudios sociales de la memoria.

*Antigua Matanza. Revista de Historia Regional*, 8(2), 153-198.

<https://doi.org/10.54789/am.v8i2.6>

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/).

<https://doi.org/10.54789/am.v8i2.6>

*Las fuentes como protagonistas*

## **Reflexiones teóricas poco corrientes: Rap bogotano de finales de siglo XX y estudios sociales de la memoria**

### *Uncommon Theoretical Reflections: Bogotá Rap at the End of the 20th Century and Social Studies of Memory*

**José Luis Pérez Romero<sup>1</sup>**

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Recibido en 11/07/2024

Aceptado en 13/12/2024

#### **Resumen**

El presente artículo forma parte del proceso de investigación doctoral titulado “Recuperar la pluma: prácticas culturales y creativas en el rap bogotano como construcción de identidades, subjetividades y comunidad”. En él, el autor desarrolla una reflexión teórica desde los estudios sociales de la memoria, empleando un ejercicio comparativo con el jazz, basado en los aportes de

---

<sup>1</sup> Docente de la Secretaría de Educación de Bogotá. Maestro de escuela. Estudiante del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magister en Investigación Social Interdisciplinaria y Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Comunicador e investigador de la memoria del Hip Hop en Colombia, pionero en el escenario investigativo de la relación entre Educación y Hip Hop en Colombia, líder del proyecto Hip Hop al Patio y organizador del Festival Distrital Intercolegiado de Hip Hop.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5819-2397> Correo electrónico: [cerberonativo@gmail.com](mailto:cerberonativo@gmail.com)

diversos autores de la historia cultural. Este enfoque busca contribuir a la construcción de una historia cultural del rap en Bogotá desde este campo de estudio. Para ello, el escrito retoma varios conceptos clave y propone un análisis de artículos de prensa, así como de casos específicos que forman parte del corpus de la investigación en curso. A partir de estas reflexiones, se plantea una serie de perspectivas que invitan al debate y abren nuevas posibilidades para profundizar en la construcción de una historia cultural del rap bogotano.

**Palabras-clave:** historia cultural, estudios sociales, música contemporánea, hip hop, rap

### **Abstract**

This article is part of the doctoral thesis entitled “Recuperar la pluma: prácticas culturales y creativas en el rap bogotano como construcción de identidades, subjetividades y comunidad” (Recovering the Pen: Cultural and Creative Practices in Bogotá's Rap as a Construction of Identities, Subjectivities, and Community). In it, the author develops a theoretical reflection from the perspective of memory studies, employing a comparative exercise with jazz, based on the contributions of various authors from cultural history. This approach seeks to contribute to the construction of a cultural history of rap in Bogotá from this field of study. To this end, the paper revisits several key concepts and proposes an analysis of press articles, as well as specific cases that are part of the corpus of the ongoing research. Based on these reflections, a series of perspectives are presented that invite debate and open new possibilities to further explore the construction of a cultural history of Bogotá rap.

**Keywords:** cultural history, social studies, contemporary music, hip hop, rap

# **Reflexiones teóricas poco corrientes: Rap bogotano de finales de siglo XX y estudios sociales de la memoria**

## **Introducción**

El presente documento forma parte de la investigación doctoral titulada “Recuperar la pluma: prácticas culturales y creativas en el rap bogotano como construcción de identidades, subjetividades y comunidad” que viene desarrollando el autor en el marco del Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en Bogotá, Colombia.

La pretensión de la investigación es construir, deconstruir y reconstruir una historia cultural del rap bogotano que tenga como ejes de discusión la construcción de identidades, la emergencia de subjetividades y la noción de comunidad. En este sentido, más allá de la revisión de los hechos cronológicos relacionados con la forma en que el hip hop, y específicamente el rap, llegó a Latinoamérica, Colombia y Bogotá, se busca comprender las adaptaciones creativas de este movimiento que, en el marco de una industria cultural capitalista, establece una relación con el territorio al que llega a partir de elementos tales como el impacto organizativo y político de un grupo de jóvenes en un barrio de la ciudad, o las formas particulares de creación de la música rap por parte de quienes la asumen como propia en el contexto antes mencionado.

Para generar una reflexión teórica basada en el campo de estudio de la historia cultural, en relación con los estudios sociales de la memoria y los estudios sobre música, es pertinente recurrir a una serie de autores que han enriquecido esta discusión. Por un lado, se comprende el

rap como una de las "artes de hacer" que menciona De Certeau (1990), especialmente en términos de sus posibilidades creativas. También se considera la noción de identidad inestable propuesta por Burke (2000), así como el aporte de Detienne (2000) al explorar la comparación de lo incomparable, aproximando circunstancias específicas del hip hop y el rap en América Latina con el jazz como una forma de diálogo dentro del campo de estudio mencionado.

En este sentido, lo que sigue permitirá considerar este acercamiento teórico desde los elementos enunciados, con la intención de fundamentar las propuestas del proyecto de investigación doctoral. La intención es construir una problematización amplia y diversa, y, como se ha señalado, inestable y creativa.

## **Un Planeta Hip Hop**

En el año 2007 el reconocido escritor y músico afroamericano James McBride iniciaría un texto titulado "Planeta Hip Hop" transcribiendo una pesadilla que había tenido, con las siguientes palabras:

y lamento el día en que escuché su nombre porque me doy cuenta de que el rap – una música aparentemente sin melodía, sensibilidad, instrumentos, métrica o armonía, una música sin principio, medio o final, música que ni siquiera parece música – es lo que reina en el mundo. Un mundo que ya no es el mío sino suyo y que es el mundo en el que vivo: un planeta hip-hop. (McBride, 2007, p. 65)

Por otro lado, el historiador marxista Eric Hobsbawm (1998) afirmó sobre el rap que: “[es una] forma artística que, en mi opinión, no tiene ningún interés musical y es ramplona desde el punto vista literario” (p. 270). El vínculo entre McBride y Hobsbawm es la música. El escritor estadounidense es también un destacado saxofonista y compositor de jazz, mientras que el historiador británico dedicó parte de su obra escrita a este género musical, no solo como un apasionado investigador y amante del jazz, sino también desde una perspectiva crítica en el marco de la historia cultural. Sobre esta última referencia, es la propuesta de uno de sus textos más importantes la que permite establecer la conexión entre el rap, el jazz y la propuesta de McBride.

El acercamiento está relacionado con la contribución a la historia cultural como campo de estudio en el texto *Gente poco corriente* (Hobsbawm, 1998) donde, a través de una reflexión sobre el jazz, se otorga a este género musical el lugar que le corresponde dentro de la historia de la cultura en el siglo XX. Además, en algún pasaje, el historiador marxista expresa su pesar por el ocaso del jazz y la emergencia de lo que él considera una música vulgar y carente de valor artístico: el rap. El otro lado del acercamiento es el texto de McBride (2007) que, como músico de jazz e investigador, reconoce el gran aporte para el final del siglo XX del rap para comprender la vida cultural de la población afroamericana en Estados Unidos de entrada y como esto se convirtió en un fenómeno más allá de las fronteras del país del norte. Ambos autores, a través del jazz y el rap, permiten establecer una conexión que reconoce la grandeza en la historia cultural de estas músicas, como productos culturales que no se diseccionan en un museo, sino que, gracias a las dinámicas que generan, se renuevan, mutan en cada territorio y logran permanecer en la memoria de los pueblos.

Lo que se plantea, entonces, es un paralelismo entre el jazz y el rap. En el ejercicio interpretativo de las perspectivas teóricas que pueden contribuir a la construcción de una historia cultural del rap en Bogotá, se llega a posturas como las de McBride (2007), Hobsbawm (1998) y Gioia (2021), entre otros. Estos autores al destacar la relevancia del jazz en la historia cultural del siglo XX también ofrecen, desde sus respectivos lugares de enunciación, una perspectiva sobre el rap, estableciendo un vínculo que enriquece la comprensión de ambos géneros musicales.

También, se suma a este paralelismo el hecho de que ambos géneros musicales hacen parte de la gama diversa y amplia de la música afroamericana surgida en contextos urbanos en medio de coyunturas sociales, económicas, políticas y por supuesto, musicales.

Para comprender el paralelismo que se plantea, se acude a Hobsbawm (1998) quien ofrece una mirada compleja y dialogada al jazz en clave de que es un producto de su tiempo, sin realizar complejas abstracciones en cuanto a lo musical, ahondando en lo que él mismo menciona, citando la obra de Collier (1989), “demostrar lo que la música debe al hombre... [y] ver al hombre como fruto de su entorno social y musical” (p. 232). Con esto, podemos entender que los estudios sociales de la memoria, específicamente propuestos desde una mirada de la historia cultural, son pertinentes para la comprensión teórica del rap puesto que, permiten entender, más allá de los aspectos musicales, las coyunturas sociales, políticas y económicas que configuran la emergencia de ciertos géneros musicales que influenciaron de forma amplia y contundente la vida de la sociedad en el siglo XX.

Inicialmente, se considera viable acudir al concepto de “esquema” planteado por Burke (2000) al pensarlo como una especie de equivalencia en lo relativo a lo que argumenta

Hobsbawm sobre cómo explicar el jazz con el telón de fondo de los acontecimientos del siglo XX. Por ejemplo, plantea que: “el jazz sigue siendo la aportación musical más seria de Estados Unidos a la cultura mundial” (Hobsbawm, 1998, p. 221). En esa misma línea argumentativa, el ya citado McBride (2007) afirma sobre el rap que: “Nunca, desde el advenimiento del *jazz swing* en la década de 1930, una música originaria de Estados Unidos se había extendido por todo el mundo con una fuerza tan abrumadora” (p. 65). Al acudir al concepto de esquema, se analiza el impacto de dos géneros musicales en la historia reciente no solo de la música, sino también de diversas situaciones ubicadas en versiones que no se nutren únicamente de lo que cuentan los artistas y sus canciones. El papel de las comunidades que protagonizan estas versiones en este caso es fundamental; aquello que se recuerda no es solo lo que cuenta la biografía de un artista con relación al género que lo hace famoso, sino lo que posiblemente recuerdan aquellos que en su cotidianidad hacen de dicho género un estilo de vida.

Por otro lado, en el jazz se valora que fue una forma creativa diferente de lo que hasta ese momento se conocía y, sin que haya sido su objetivo principal, logró que parte de la sociedad sin un aparente interés por la “cultura” se convirtieran en creadores de un arte que hoy en día es parte de los grandes aportes de la música negra a la historia de la humanidad. Ahora, revisando el mismo esquema, pero en lo relativo al hip hop como movimiento y al rap como género musical, encontramos esa misma capacidad creativa ajustada a su tiempo y a sus circunstancias. Hay que tener en cuenta que Hobsbawm es reticente al hecho de mirar el rap con los mismos ojos que ve al jazz para una época en la que el éxito comercial del ritmo del sur del Bronx casi que aborrecía a ciertos círculos de intelectuales desde el punto de vista de lo musical (según lo plantea, para 1998). Sin embargo, el esquema de nuevo viene a la discusión cuando revisamos el aporte del

rap al acercar a un grupo verdaderamente diverso de población (latinos, afroamericanos de diferentes procedencias, entre tantos otros) a un arte, a una posibilidad de creación innovadora y con impacto real en comunidades enteras de población marginalizada de la cultura y del arte de la época. Podría aplicarse la siguiente afirmación que hace Hobsbawm (1998) sobre el jazz, al rap: “No se pretendía que fuera ‘arte’ como la música de cámara; no se benefició de que lo trataran como ‘arte’.” (p. 239).

Siguiendo el desarrollo de lo que se propone en términos de estudiar el jazz, no se puede dejar de lado el hecho de revisarlo con el trasfondo del capitalismo moderno, el influjo de la tecnología y la intención, en combinación de estas dos, de llevar entretenimiento a las clases sociales emergentes de la sociedad norteamericana. Si bien el jazz y su difusión dependieron en gran parte de la radio y el mercado musical, puede que hayan tenido un poco menos de impacto que lo que sucedió con el rap, al contar este último con la fuerza comercial de Hollywood y el gran mercado discográfico de principios de los años ochenta, hechos que sirvieron como pretexto para comprender la llegada de este último a los diferentes países de América Latina.

Sin embargo, una afirmación es clara y aplica sin distinción para ambos géneros, funcionando de nuevo como uno de los esquemas de Burke: “los obstáculos para una rápida difusión del jazz no eran técnicos, sino sociales y culturales” (Hobsbawm, 1998, p. 240). Para entenderlo es necesario tener presente que a principios del siglo XX el jazz llegó a Europa con unos meses de diferencia gracias a los viajes transoceánicos; en el caso del rap, se tiene presente que su viaje más allá de las fronteras de Estados Unidos se dio por cortesía de la industria del entretenimiento con unos escasos meses, primero a Europa, después al resto del mundo.

Los obstáculos sociales y culturales en una y otra apuesta quizá tengan que ver con el hecho de comprender que no es un viaje lineal de una música que sale de su lugar de origen, llega a su destino y se impone para que sea apropiada a su llegada. Un fenómeno que acorde con De Certeau (1990) citado por Burke (2000) tiene una característica fundamental y es que aquello que se transmite cambia (p. 246). Más allá de una imitación en el caso del rap se da una adaptación creativa: “Dicen ser Expresivos no Subversivos. Cantan y rapean con el corazón porque su Rap no es imitación ni letras aprendidas al azar.” (Beltrán, 1995, p. 45). Un ejercicio en el que el consumidor no es un receptor pasivo que repite, sino un importante creador de significado que en su cotidianidad experimenta, en este caso la música, desde realidades específicas, vividas de formas particulares.

Por otro lado, el asunto racial es algo marcado en ambos géneros musicales cuando se analiza y ubica en sus orígenes. Como música negra del siglo XX cada uno en sus versiones hace aportes fundamentales para comprender distintos momentos coyunturales de la historia de dicha centuria. Es importante tener presente lo que Hobsbawm afirmaba sobre el principio y el final del siglo XX, más allá de los límites temporales, al estudiar los acontecimientos, sus causas y consecuencias. En este caso, se trata de un ejercicio interpretativo que analiza cómo esos acontecimientos impactan en la emergencia de dichos géneros musicales y su apertura hacia otros lugares del mundo. Desde esta apuesta, estudiar la música es una posibilidad de entender no solo la música en sí, también las circunstancias que la rodean, o en términos de Burke (2000) entender el espíritu de la época (p. 233).

Entonces, comprender ese espíritu no pasa solamente por tener claros los datos que fundamentan la linealidad histórica de los fenómenos estudiados o las versiones oficiales que se

construyen al respecto; es comprender los encuentros culturales (en este caso el rap al llegar a América Latina, específicamente a Colombia y puntualmente a Bogotá) con la complejidad del otro o lo otro. No se intenta explicar una imposición cultural a manera de historia de los vencedores, sino de tener presente la doble visión de la historia cultural (Burke, 2000, p. 243) para establecer la conversación entre el pasado de aquellos que tuvieron la oportunidad de crear, en este caso el hip hop y el rap, y aquellos que unos años después lo interpretarían y, a su vez, recrearían en los diferentes países de América Latina. Un diálogo de esa ‘humanidad fundamental’ que no pone valores, versiones, actitudes y/o hechos de unos por encima de otros, sino que interpreta realidades determinadas para establecer una conexión entre elementos personales, sociales y culturales en el marco de la apuesta teórica que fundamenta el análisis.

## **Rap, jazz e historia cultural**

Con todo lo anterior, es fundamental abordar el estudio desde la historia cultural, que tenga presente una ruta que está más allá del tiempo y de una ubicación geográfica. A este respecto, McBride (2007) nos recuerda que:

Los musicólogos que han colocado al hip-hop en el ámbito académico, identifican los mismos elementos distintivos de la música africana – síncope, repetición, participación del público - en los géneros musicales que los africanos desarrollaron en Estados Unidos y otros países a los que llegaron como esclavos. (p. 71)

En tal sentido, en una dialéctica de opuestos, acudimos a Hobsbawm (1998) con una pregunta fundamental: “¿por qué, de todas las artes urbanas plebeyas y contemporáneas que encontraron un público secundario, la música negra estadounidense fue mucho más capaz de conquistar el mundo occidental que cualquier otra?” (p. 242). La respuesta que ofrece el historiador británico en su obra no considera al rap. Sin embargo, al ponerlo en diálogo con McBride (2007), se abre una posibilidad interpretativa para abordar la pregunta planteada. Por lo que es pertinente acudir a un esfuerzo por comprender esas dinámicas internas de la música como producto[s] cultural[es] ofrecidos en el mercado de bienes (De Certeau, 1990, p. 18).

La música negra como el jazz o como el rap, como arte urbano y plebeyo, adquiere su papel esencial al tener ese público secundario. La conquista de occidente, como una forma de justicia poética, no se da solo con grandes figuras de la música; se da con prácticas culturales cotidianas que están en el seno de la anonimidad de quienes viven el día a día de esos productos culturales, tal como lo refiere Gioia (2021) con respecto al jazz: “Una vez más, vemos cómo una despreciada clase marginal marca el rumbo de la cultura mayoritaria con una música que resultaba muy difícil de manejar, por lo menos en un primer momento” (p. 409). Así mismo, en lo relativo al rap aún hay un misticismo que lo mantiene en el seno de las comunidades a las que llega o de las que partió. Como lo manifiesta Kool Herc (2005) en la introducción de “Generación Hip Hop”: “Lo importante es la relación entre nosotros, conectarse el uno con el otro. Por eso tiene un atractivo universal. Ha dado a los jóvenes una manera de entender su propio mundo, vivan en los suburbios, en la ciudad o donde sea.” (p. 8).

Si el rastreo es mucho más arqueológico se puede llegar a las raíces africanas y encontrar prácticas culturales cotidianas que no hacen parte del canon en términos de arte y cultura, casi

siempre determinado desde unas elites intelectuales, políticas y artísticas. Tampoco, en términos de De Certeau (1990), hacen parte de una cultura popular definida desde la misma elite que constantemente hace disecciones para presentar los fenómenos culturales desde el exotismo. Son simplemente esas ‘artes de hacer’ que están en el seno de los colectivos sociales que las apropian más allá de la mera recepción. Este es el caso del rap que llegó a Colombia y, con el pasar de los años, se mantiene vigente sin recurrir a grandes dinámicas comerciales, manteniendo esa conexión sensible con sus raíces, tanto en el Nueva York de los setenta o, como ya se dijo, en las raíces africanas que lo alimentan.

## The Message

It's like a jungle sometimes

It makes me wonder how I keep from going under

The Message.

Grand Master Flash & The Furious Five (1982)

Entre los años setenta y noventa del siglo XX el rap se reafirmó en Nueva York como esa posibilidad de mantenerse a flote que menciona la frase de la canción de *Grand Master Flash & The Furious Five*. En este punto es importante conectar lo que se ha venido planteando con las circunstancias específicas de Bogotá, y las primeras versiones de lo que sería el rap en la ciudad. En la capital de Colombia para el final del siglo XX los jóvenes de procedencia popular también lograron una respuesta a la sociedad que los juzgaba y les ponía la responsabilidad de echarse el

país al hombro. *Peligro Social*, uno de los grupos que emergió en la década de los noventa de fin del siglo XX lo dice claramente:

Se supone que nosotros somos el futuro del país, pero de la manera como nos están recriminando ¿qué futuro espera el país?... Dicen que nosotros debemos construir nuestro futuro. Ahorita en el presente no estamos bien, ¿qué hicieron los jóvenes del pasado para que este presente estuviera bien? ¿para que este presente estuviera así? (Golpe Directo. p 44)

Tomando en cuenta lo que dicen los raperos bogotanos de final del siglo XXI, se podrían plantear un par de interrogantes: ¿Qué es lo que acerca esas dos latitudes y momentos históricos entre sí? ¿Qué elementos pueden ponerse en el diálogo entre esta manifestación musical específicamente en Bogotá, y el jazz para darle sentido al ejercicio desde los estudios sociales de la memoria? El cuestionamiento del presente desde una mirada crítica a la historia, expresado en la voz del rap y los raperos bogotanos, es uno de los elementos esenciales que se desarrollarán en la reflexión propuesta, con el objetivo de intentar dar respuesta a estos y otros cuestionamientos que surjan a lo largo del camino.

Además de lo expuesto hasta el momento, tanto el jazz como el rap llegaron a estar en el centro de la cultura al arriesgarse desde la alegría, el festejo y el placer. No se puede pasar por alto que el gran éxito comercial de *Rappers Delight* no vino de su extensa duración de casi quince minutos, o de su ingenio que al final recayó en una suerte de plagio. Es la celebración en el seno de las comunidades que lo crean. Lo que hizo que el mundo del arte girara su mirada a eso que estaba pasando con esa extraña música de los barrios marginales de la capital del mundo a finales de los años setenta. Las líneas que esboza Rincón (1995) permiten analizar cómo, en

Bogotá, en la última década del siglo XX, se puede comprender la relación del rap con la celebración, el baile y la vida: “El rap así se hace una forma local dentro de un ritmo transnacional y transmediático que se habla y baila como participación o grito social” (p. 10)

¿Y el jazz? Las referencias de las primeras canciones de jazz nos las recuerda Gioia (2021): “A veces la letra era alegre y ligera, y a veces era obscena. Dependiendo de las circunstancias, podía funcionar como una broma o como un insulto o incluso como un comentario político” (p. 411). Ambos géneros tienen su potencial creativo en comunidades diversas, que responden a circunstancias políticas, económicas y sociales particulares. En su progresión en Estados Unidos, siguen siendo una posibilidad, según el paralelismo que propone Dettiene (2000). En Colombia, el análisis permite entenderlo en su llegada con sus dinámicas creativas y culturales. Por ejemplo, Beltrán (1995) lo analiza cuando propone una crítica a la forma en que el periódico *El Tiempo* (1994), en esos años, se refirió a los raperos y al rap como ‘El baile de los que sobran’, al decir: “Esta forma peyorativa de nombrarlos no es más que la incredulidad frente a algo incomprensible: desde esos rincones y desde la pobreza también se construye la cultura de la ciudad” (Beltrán, 1995, p. 30).

En este sentido, y para dar cabida a más elementos de discusión y análisis, es pertinente referirse a uno de los eventos fundacionales de lo que sería el rap en la ciudad de Bogotá. El título del evento fue 'Rapp Presente', y se llevó a cabo el 9 de junio de 1994. En cuanto al lugar, se trató de la Plaza de Bolívar, un espacio fundamental en la historia de la ciudad y del país. A su alrededor se encuentran el Capitolio Nacional, el Palacio de San Carlos (sede de la alcaldía de Bogotá), el Palacio de Justicia (donde ocurrió uno de los hechos más graves en la historia de la violencia del país), la Catedral Primada, la Casa Museo 20 de Julio (lugar de uno de los

acontecimientos trascendentales de la independencia); y, en el medio de todo ello, la plaza y, en su centro, la estatua de Simón Bolívar. ¿Acaso no es precisamente un mensaje contundente que uno de los primeros eventos masivos de rap en la ciudad de Bogotá se haya hecho en este espacio?

Aparte del lugar, el evento fue uno de los primeros en convocar masivamente a los jóvenes raperos de la ciudad en un espacio abierto al público. Ya para 1994 los lugares como parques y salones comunales eran frecuentados por los raperos para practicar baile y música, pero los eventos seguían llevándose a cabo en espacios cerrados como discotecas. La revista *Cromos* del 11 de julio de 1994, en palabras de Karl Troller, dejó claro el impacto del evento en la vida de la ciudad: “Lo demostrado el pasado 9 de junio en la Plaza de Bolívar de Bogotá, es la comprobación de que el rap y el hip hop no tienen fronteras culturales” (Troller, 1994). Más de veinte años después del gran éxito de *Rappers Delight*, el rap demostraba que sus seguidores y artistas estaban en los barrios, en las calles y esquinas; eran los vecinos, los amigos, y, más allá de las fronteras, habían logrado cautivar a una cantidad importante de seguidores, todos con algo en común: el origen de la barriada popular de Bogotá.

Por otro lado, Gioia (2021) nos dice sobre el jazz: “Encontramos aquí, una vez más, un lenguaje musical que en la actualidad es respetado y que surgió en los márgenes de la sociedad, enfureciendo el poder con su descaro e incluso dando lugar a brotes de violencia” (p. 411). El autor se refiere a una de las primeras canciones de jazz titulada *Funky Butt* de Buddy Bolden que de acuerdo con lo que propone, generaba bastante conmoción entre el público, la policía y las autoridades, por su contenido obsceno.

De este lado, la prensa de Colombia registraría en sus líneas algunas apreciaciones sobre las letras de rap que se escucharon en el ‘‘Rapp Presente’’: ‘‘El rap es un lenguaje directo, crudo, áspero. Como la realidad misma. Por eso es que los raperos colombianos son hoy en día la conciencia que no deja dormir tranquilo, los veedores de la sociedad, la voz del pueblo’’ (Troller, 1994).

Esos veedores no estaban en las élites formadas del neoliberalismo de finales del siglo XX en Colombia; ni en la sociedad blanca y racista de la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos. Por medio de la música, en clave de jazz o en clave de rap, estos artistas se convierten en lo que Gioia (2021) llama unos ‘‘catalizadores del cambio’’ (p. 509) y, al mismo tiempo, en ‘‘los veedores de la sociedad’’ que menciona Troller. Un cambio que no se gestó en los tradicionales conservatorios y escuelas de música, sino más bien en las calles, en los barrios; aquí ‘‘los marginales volvieron a ser la fuente de la innovación’’ (Gioia, 2021, p. 509).

Entonces, desde su lenguaje y su origen, el jazz y el rap siguen manteniendo una conexión profunda. Las periferias de los barrios de Bogotá, construidos sobre las montañas y que albergaron a una gran parte de las primeras generaciones de raperos, parecen no tener una conexión directa con las calles de Nueva Orleans, que acogieron las notas del jazz, las cuales marcarían de forma contundente la vida cultural del siglo XX. Sin embargo, el vínculo profundo radica en los marginados, en aquellos lugares a los que la sociedad capitalista no regresa su mirada. El mismo Gioia (2021) afirma sobre el rap que: ‘‘su verdadero destino era canalizar la rabia y las protestas de los barrios marginales, cosa que hizo de una forma más enérgica y directa que ningún discurso político u organización partidista’’ (p. 515). La afirmación política de esos movimientos musicales no proviene precisamente de una ideologización radical, al menos no en

sus orígenes. Regresando al inicio del párrafo, parte de una propuesta que emerge del lenguaje y del origen de cada uno de ellos, de los artistas que, tal vez en su momento, no fueron reconocidos como tales, pero que marcaron un camino desde su creatividad, desde su trasegar marcado por el viaje y la migración. Por ejemplo, sobre el jazz y su carácter diaspórico, Hobsbawm (1998) nos dirá que: “su historia forma parte de la migración en masa desde el Viejo Sur y, por razones económicas y a menudo también psicológicas, el jazz lo hacen personas libres y sin compromiso que pasan mucho tiempo en la carretera” (p. 212). Al igual que el jazz, el rap da cuenta del viaje, de esa diáspora que sobrevive en el tiempo y se transforma: “Pero la magia de la información actúa y, desde allá, del Bronx en pleno Manhattan, hasta aquí, el sur de Bogotá, el rap no tuvo que bregar mucho para darse a conocer” (Sierra, 1994). En este sentido, el hecho del viaje y la afirmación de la libertad no solo ratifican la conexión que se sigue analizando desde los estudios sociales de la memoria, sino que también reconocen la afirmación política, el mensaje que está en la sencillez de la libertad al crear, al dar vida a uno u otro movimiento musical, con las circunstancias que corresponden.

Y es que el detalle del viaje no está solo en el hecho de ir de un continente a otro. La ciudad como protagonista de ambos géneros musicales es un elemento que también puede dar cuenta de ese trasegar que los artistas viven de forma creativa, con las posibilidades que ofrece la música. Incluso, esa experiencia confronta a quienes habitan la ciudad, trabajan en ella y la viven.

Por ejemplo, la llamada cuna del hip hop para finales de los años setenta, en palabras de un funcionario de salud de la ciudad, era una necrópolis, una ciudad de la muerte (Gioia, 2021, p. 509). El South Bronx era un lugar al que no era recomendable ir, aclarando que gran parte de sus

problemas de seguridad, abandono, falta de servicios públicos, nula oferta educativa y artística, eran responsabilidad del gobierno de la ciudad. En los albores del rap en Bogotá, barrios ubicados en el centro y suroriente de la ciudad concentraron una buena parte de los primeros raperos. No había mucha diferencia entre estos territorios de la capital colombiana y el South Bronx: “Y es que por ser un movimiento netamente urbano, de clases marginadas y de los jóvenes inconformes, Colombia es tierra propicia para cosechar raperos” (Troller, 1994).

En su texto, Gioia (2021) refiere lo siguiente sobre el lugar que se considera la cuna del hip hop en el momento de su nacimiento: “¿Cómo se va del RCA Building al South Bronx? La respuesta es muy sencilla: no se va” (p. 509). Se debe tener en cuenta que se trata de un recorrido que no supera los cuarenta minutos en transporte público.

La Plaza de Bolívar es un lugar de gran importancia para Bogotá, de ahí que se haya mencionado anteriormente el valor histórico del primer evento masivo de rap abierto al público en este lugar. Entre esta plaza, como epicentro simbólico del poder político del país, y el barrio 'Las Cruces', uno de los epicentros del rap de Bogotá, hay una distancia que se recorre en aproximadamente diez minutos caminando. Sin embargo, persiste el imaginario de que, al igual que el South Bronx, es un lugar al que no se va. Muchos otros lugares en la ciudad guardaban la misma reputación, lo que reafirma el origen del rap:

En un barrio cualquiera de la ciudad de Bogotá es muy probable que al caminar por las calles encharcadas y los callejones destruidos, se escuche una música particular que incita al movimiento, acompañada por voces que cantan enérgicamente en contra del delito, los políticos o la pobreza. (Rodríguez, 1994, p. 49)

Ahora bien, hay que ser cuidadosos al remitir la mirada a la marginalidad, ya que, en el lenguaje de la academia, de los estudiosos desde diferentes campos, se puede convertir en una visión reduccionista de cada uno de estos fenómenos en la música. No es adecuado quedarse solo con el hecho de que movimientos musicales como el jazz o el rap deben gran parte de su aporte a su origen en las periferias de la sociedad; no es eso lo único que los pone en el lugar de ser dos de los géneros musicales más importantes e influyentes del siglo XX.

Precisamente, al ampliar la posibilidad de análisis, la creatividad en el marco de las coyunturas que enfrentaron los primeros artistas del jazz y los primeros raperos es un aspecto que se incorpora de manera muy acertada a la discusión. Por un lado, el jazz aportó una forma de crear arte distinta a la vanguardia de la alta cultura (Hobsbawm, 1998, p. 239) y, en su origen, no era una música respetable ni de alto nivel cultural, ni hecha para iniciados y especialistas (Gioia, 2021, p. 412). Desde los márgenes y sin mayores pretensiones, un estilo de música que se abrió camino gracias a músicos que se destacaron por su creatividad, espontaneidad, y por su capacidad de explorar los límites entre diferentes géneros musicales, además de emerger desde las periferias de la sociedad como un desafío a la cultura dominante.

El rap de Bogotá con su sello característico a finales del siglo XX también sorprendió a la vanguardia de la alta cultura, más en un país tan desigual como Colombia. Sobre la música de esos primeros grupos de rap en Bogotá se puede leer que los raperos:

Víctimas de la pobreza, la violencia callejera y el acoso policial continuaron y perfeccionaron el arte de su baile y posteriormente entraron en la onda del rap, añadiéndole letras de su autoría a las pistas

musicales e interpretando sus propias composiciones. (Rodríguez, 1994. p. 49)

Como música, se debe también mencionar la capacidad creativa de los artistas de ambos géneros para dar vida a lo que hoy en día conocemos. Los límites no solo fueron territoriales y la coyuntura no solo fueron las adversidades en las condiciones de vida. En el caso del jazz Gioia nos recuerda que la inspiración de muchos de estos músicos viene de lugares tan diversos como la música religiosa, canciones interpretadas en los teatros de ópera de Nueva Orleans, o la música de grupos provenientes de América Latina (p.411). Por el lado del rap, la citada prensa hace alusión a la creatividad de los artistas del rap bogotano “mientras ellos con una grabadora, que no les falta, ponen una pista de fondo y con los ruidos producidos por la boca arman toda una orquesta (Sierra, 1994). Una conexión sensible y creativa que alimenta un poco más las posibilidades de diálogo desde la historia cultural, pues por un lado los pioneros del rap mezclaban y juntaban lo que sirviera a sus propósitos en cada momento (Gioia, 2021, p. 511)

### **It's bigger than hip hop<sup>2</sup>**

Hasta este punto, se han expuesto, con los aportes de diferentes teóricos, elementos relacionados con el origen del jazz y el rap, sus cercanías, sus aportes y su presencia en Bogotá. Ahora, es importante reflexionar sobre un aspecto clave en este análisis: la forma en que, paulatinamente, se logra un cierto nivel de aceptación del rap en el arte y la cultura de una ciudad

---

<sup>2</sup> Canción de Dead Prez, 1999.

como la capital del país, así como los elementos comunes con el jazz que permiten teorizar estos aspectos.

La aceptación no es un asunto exclusivo del rap. Diversos géneros musicales que rompen con las convenciones y experimentan han estado presentes a lo largo de la historia de la música. En sus orígenes, el blues, el jazz e incluso el rock no esperaron la aceptación ni de la industria del entretenimiento ni de lo que algunos llaman la alta cultura. Más aún, estos géneros, surgidos de fenómenos como la diáspora y, como ya se ha expuesto, la marginalidad, muestran que la aceptación no fue inmediata. De hecho, sería interesante preguntarse si, en algún momento, los artistas de estos géneros esperaban alcanzar estos niveles de aceptación o si, por el contrario, simplemente fue algo que las sociedades, en momentos determinados, aceptaron por pura inercia.

Por ejemplo, Gioia (2021) dice al respecto que los estilos musicales que tienen una influencia global, independientemente de lo marginales que sean sus orígenes, acaban obteniendo legitimación y respeto (p. 414). ¿Legitimación ante quién o quiénes? Se irá respondiendo la pregunta en la medida de que los argumentos lo permitan.

En el caso del rap en Bogotá, en sus comienzos, esa legitimación provino del acercamiento con las entidades gubernamentales. El evento 'Rapp Presente' contó con el apoyo en la organización de entidades como la Consejería Presidencial para la Juventud, la Mujer y la Familia, la Consejería para Asuntos Sociales de la Alcaldía Mayor de Bogotá, y, en ese momento, la United Nations Drug Control Programme (hoy conocida como la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito). Es necesario cuestionar la presencia de instancias dedicadas al control de las sustancias ilícitas ya que, a pesar del origen marginal del rap, se sesga

la visión sobre el arte que se crea en las calles de Bogotá al relacionarlo, así sea de forma indirecta, con el consumo de drogas.

Justo para la época en la que se hizo el concierto en mención, las ideas de una de las agrupaciones emergentes analizadas en la revista *Golpe Directo* (1995) dejan en claro el contenido de su propuesta:

Sin embargo, Mista Rey cree que sí hay oportunidades para vivir. Sus letras van dirigidas a la gente para que recapacite. El Rap es aquí sinónimo de construcción que permea a la juventud para gritar un No rotundo a la violencia, a las prácticas sociales o desigualdades que terminan con el derecho a la vida, como el secuestro, la droga, el Servicio Militar obligatorio y la discriminación a la indigencia. (p. 56)

La legitimación para el rap de Bogotá por vía institucional se tornó un poco compleja. Las dependencias del gobierno tanto de la ciudad como a nivel nacional enfocaban sus esfuerzos en la prevención del consumo de drogas y la delincuencia, asunto que no es necesariamente negativo y que contrasta con las letras de varias de las agrupaciones que participaron del “Rapp Presente”:

...que es esta delincuencia, que son estas matanzas,  
nadie sale a la calle ni le jala a la vagancia,  
por miedo que lo quiebren sin ninguna circunstancia,  
sin importar su edad ya sea viejo o esté en su infancia  
no queremos esto por eso yo protesto  
Vivamos sin violencia actuemos con conciencia

Los malos nada tienen y la vida fácil pierden,  
mejoremos nuestra imagen nuestra zona hay que salvar,  
trabajemos siempre unidos que vamos a triunfar.  
En la esquina ya no robes más bien ponte a bailar,  
y si el dinero falta vamos el trabajo lo dará  
“Vida, sí queremos vida” (Peligro Social, 1995)

En el caso del jazz, la legitimación se dio a través de la difusión. El viaje transoceánico de las notas musicales, junto con toda la apuesta creativa de los músicos negros, difundiría el género de forma exitosa a principios del siglo XX. A pesar de la época, esos viajes facilitaban la llegada de la música, el traslado de algunos artistas y otros elementos relacionados con la naciente industria musical en torno al jazz. Aun cuando era evidente la presencia de límites sociales, lo que se estaba difundiendo era:

una de las varias clases de creación cultural y artística novedosa que salieron, a finales del siglo XIX, del entorno plebeyo, principalmente urbano, de la sociedad industrial de occidente, con mayor probabilidad, en los entornos del lumpenproletariado especializado del barrio de las diversiones de las grandes ciudades, con sus propias subculturas, sus propios estereotipos masculinos y femeninos, su propio vestuario y su propia música. (Hobsbawm, 1998, p. 214)

Lo que se difunde es clave. En la descripción de Hobsbawm (1998) se mencionan elementos constituyentes en su mirada sobre el jazz (estereotipos, vestuarios) que para él estaban

llegando al otro lado del océano y que reafirmaban la importancia de este género en cuanto a su significado y su sentido para quienes lo hacían y, en menor medida, para quienes lo difundían.

El concepto de esquema de Burke (2000) aporta nuevamente elementos teóricos de análisis al proyectar lo que planteó Hobsbawm (1998), pero desde una mirada al rap de Bogotá. Para hacerlo, se acude a lo que menciona Rodríguez (1994) para la revista *Cambio 16*:

Los raperos tienen una cultura propia que se expresa en su forma especial de vestir, hablar, y concebir el mundo. Junto con los grafitos multicolores, las zapatillas de baloncesto, las gorras de béisbol, los anteojos oscuros, las camisas por fuera del pantalón y abotonadas hasta el cuello, el rap tiene una ideología muy clara de rechazo a la autoridad y de resentimiento social. (p. 49)

La legitimación por vía de la difusión era un poco menos peligrosa que la institucional, pero también un tanto esquiva. Se trata de una legitimación de una creación cultural y artística, proveniente del lumpenproletariado, con sus subculturas, vestuario y música. Además, se presenta una curiosa cuestión cuando, en el mismo artículo, se menciona que: “Ante la falta de canales de expresión tomaron esta corriente musical como declaración de independencia ante los medios masivos de comunicación y como manifestación de su inconformismo sin recurrir a la droga o a la delincuencia” (Rodríguez, 1994, p. 49). De nuevo, el contraste radica en el hecho de que la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, que apoyó la realización del evento, es una de las entidades involucradas, mientras que en las líneas del periodista para la revista se hace énfasis en que no se recurre a la droga ni a la violencia para crear rap.

En el caso de los medios masivos de información en sus orígenes en Estados Unidos solo pusieron sus ojos en el rap después del gran éxito comercial de *Sugar Hill Gang* y de que la gran industria cinematográfica se fijara en este movimiento emergente. Hay entonces una relación estrecha entre la aceptación desde el arte y la cultura y el impacto para una industria musical que siempre es sorprendida por los géneros musicales emergentes y/o subversivos.

El rap de Bogotá sería cubierto por la prensa citada a lo largo de este texto, más por la novedad, la rareza, los ropajes extraños y la masa de jóvenes que acudieron al encuentro. La radio no hacía eco de los artistas emergentes, quienes se abrieron paso mediante autogestión, como lo mencionan los mismos artículos citados:

Estos grupos son tan solo una pequeña muestra de la gran familia rapera nacional. Gente que no suena en radio, pero que mueve barrios enteros, montañas. Gente que no tiene canales de expresión, pero que tiene mucho que decir. Gente que debe ser tenida en cuenta. Y RAP-ido. (Troller, 1994)

Una amable y contundente invitación en las líneas propuestas por el periodista, especialmente para la radio y, en menor medida, para la televisión. Prestar atención y difundir el mensaje, una tarea que los medios masivos no hicieron, al menos no en Bogotá ni en Colombia. Casi como un *loop*, una repetición, se podían escuchar en esas cadenas radiales versiones en parodia de algunas canciones famosas de rap que marcaban la pauta en el mercado mundial de la música. Es el caso de una parodia con cierto éxito que sonaba en una de las radios musicales juveniles a finales de los años ochenta: 'Me varé por gasolina' (s. f.), que versionaba 'Funky Cold Medina' de Tone Loc (1989). Cabe aclarar que la canción original no es precisamente una oda a

la marginalidad ni a las luchas de las barriadas. Sin embargo, es la parodia en español, que mucho menos ofrece un contenido interesante, la que se dio a conocer en las cadenas radiales de Colombia, mientras que ya había artistas de rap en las calles contando, a través de sus versos y música, situaciones, conflictos, violencia y otros temas que han sido el sello característico del rap en Colombia y en Bogotá.

El jazz, por ejemplo, no contaría con esa aceptación en la difusión. Es contundente lo que menciona Gioia (2021) al referir que una despreciada clase marginal marca el rumbo de la cultura mayoritaria con una música que resultaba difícil de manejar, por lo menos, en un primer momento (p. 409). La transgresión, la creatividad, la alegría y el lenguaje obligaron a una industria que todo blanqueaba a mirar con otros ojos a esta música. Y claro, no es un camino que se abra de un momento a otro. Estas músicas demuestran que: “la sociedad no permite atajos a quienes proceden de la periferia, cuyo renacimiento como representantes del gusto mayoritario casi siempre sucede al cabo de unas cuantas décadas, y a veces mucho después de su muerte” (p. 416).

Quizá el rap por cuenta de la época, de su difusión al mundo, no tuvo que esperar unas cuantas décadas y tampoco a que sus creadores fallecieran, para ser reconocidos como aconteció con algunos de los principales artistas del jazz. Tan es así que ‘Rappers Delight’ llegaría a varios países de América Latina apenas unos meses después de su lanzamiento en distintas versiones y Colombia no sería la excepción, con la grabación de una versión de dicha canción titulada ‘Rappers at night’ de un grupo llamado ‘Dee Jay’ (1980) conformado por tres locutores de radio, a principios de los años ochenta. Ninguno de los integrantes del grupo venía de las bases populares del género y su única ambición fue la de grabar, como en México o Venezuela, una

versión de una canción que ya era un éxito. Sin embargo, no hubo mayor trascendencia ni desde el arte y, ni mucho menos, desde la industria musical. Hoy en día para quienes hicieron la canción no es más que una anécdota de loca juventud.

Con todo lo anterior es importante hacer la reflexión que plantea Gioia (2021) a lo largo del texto, sobre todo cuando revisa la historia de géneros como el blues, el jazz y el rap. Las instituciones, la alta cultura y en menor medida la industria musical, parece que nunca han estado preparadas para estos cambios que vienen desde abajo. Sin embargo, estos géneros logran la aceptación después de lo que denomina el autor como un largo período de prueba.

En el jazz la cuestión racial marcaría la dinámica en el caso de la industria musical. La distancia que a principios del siglo XX se quiso mantener entre música blanca y música negra, no fue posible por las mismas dinámicas de la sociedad, a pesar de las medidas tomadas por la industria, las instituciones y la alta cultura para mantener esa brecha. Y de nuevo el viaje que empezaría en el África lejana llegaría hasta Europa, y haría que los artistas inquietaran la tradición musical occidental para construir nuevas formas de comprender y crear música. Son relatos que a pesar de su distancia terminan convergiendo “incluso en un contexto sociocultural marcado por la adopción de una serie de medidas extraordinarias para mantener estas esferas separadas e incomunicadas” (Gioia, 2021, p. 424). El contacto con la música se insiste, superaba al público especializado y era, la cotidianidad de la vida, la fiesta, el baile y los sentidos, los que copaban la atención del público para vivir esos géneros que impactaban tanto en la sala de conciertos como en las esquinas de las calles donde se creaban y que rompía con esas medidas que buscaban separar e incomunicar.

Por su parte, el rap de Bogotá en la actualidad sigue sin ser recibido a gusto totalmente en estas esferas. La aceptación por medio de la difusión para finales del siglo XX no fue un ejercicio de legitimidad. Seguramente, los artículos de prensa sobre el 'Rapp Presente' buscan hacer justicia a lo que los periodistas encontraron durante su cobertura:

El que un grupo de jóvenes se reúnan para expresarse mediante la música tiene una razón elemental: la necesidad de decirle a la sociedad que ellos también existen y que sienten la imperiosa necesidad de expresar sus opiniones, de sentirse parte de algo y de protestar contra una sociedad injusta. (Rodríguez, 1994, p. 49)

Un llamado a prestar atención a los jóvenes de la época que lograron congregarse en un concierto con canciones y mensajes contundentes. Al retomar las letras de una de las agrupaciones del concierto parece reafirmar aquello del mensaje, desde lo marginal, desde la ciudad y la voz de los jóvenes:

Te cuento ahora una realidad  
La parte baja de la sociedad  
Tú que miras desde la cúspide no la conoces  
Te la contamos ahora con nuestras voces

(Etnia Rasta, 1994, citada por Rodríguez, 1994, p. 48)

El grupo que se referencia para junio de 1994 respondía al nombre de 'Etnia Rasta'. Unos meses después, adoptaron el nombre de "La Etnnia" y, para noviembre de 1995, lanzaron de manera independiente y autogestionada su primera producción musical, titulada *El Ataque del Metano*. En el intro de este álbum, se escucha una voz con un efecto cavernoso que dice: "...esto

es la voz del metano, un ataque frontal a todo lo establecido, representando la pobreza, la calle y todas sus manifestaciones y formas de vida, inimaginables para muchos, dolorosa y cruel para otros...” (La Etnnia, 1995)

Es innegable: “el rap hacía hincapié en el estatus marginal de la música” (Gioia, 2021, p. 512). La Etnnia lo demuestra a finales del siglo XX como una de las bandas emergentes de un género que reafirmaba su presencia en las calles de Bogotá y Colombia. La aceptación no se ha dado por grandes cifras de discos, canciones en lugares privilegiados de los top de música de las cadenas de radio o circulación de videoclips musicales. Como lo dijo Gioia (2021) se trata aún, de un largo período de prueba.

Con algunos matices, ese período de prueba ha surtido un efecto contundente en la música de La Etnnia y en el rap de Bogotá. En el año 2019 la Biblioteca Nacional, institución de la alta cultura que custodia el patrimonio bibliográfico y cultural del país, recibiría en sus archivos el aporte de este grupo bogotano y lo celebraría al afirmar que: “Kany, Kaiser y Ata, integrantes del grupo de rap conformado en el barrio Las Cruces, en Bogotá, entregó a la Biblioteca Nacional, el lugar que conserva la memoria de la nación, toda su discografía en formato CD...” (Biblioteca Nacional, 2019).

En el mismo lugar en el que reposan las obras de poetas conservadores como Rufino José Cuervo, desde 2019 también se encuentra la obra de este grupo bogotano. ¿Superado el período de prueba? No del todo. Al parecer es un símbolo de la cultura el hecho de entrar en este tipo de instituciones y llegar con rap es sin duda una posibilidad de aportar a tan importante catálogo. Sin embargo, ¿es eso lo que se busca cuando se habla de legitimación?

Para responder la pregunta hay que acudir a Hobsbawm (1998) al mencionar en el caso del jazz que:

Era una música de artistas profesionales [...] hecha en el mundillo de los noctámbulos con raíces populares. No se pretendía que fuera ‘arte’ como la música de cámara; no se benefició de que lo trataran como ‘arte’ y tendía a perderse igual que las grandes artes cuando sus cultivadores se transformaran en otra vanguardia. (p. 239)

Entonces, parece que la legitimación y la superación del período de prueba ocurren cuando ese arte, sin la ambición de ser reconocido como tal, adquiere el estatus que lo coloca en esa categoría y, por ende, se convierte en vanguardia, en algo hecho y admirado por una minoría en círculos cerrados y alejados de los mundos nocturnos, callejeros y populares. Al parecer el jazz dejó ese ámbito para pasar a ser cultivado por generaciones de músicos formados en música clásica, en conservatorios tradicionales y distantes del entorno plebeyo. Legitimado y aprobado por las instituciones del arte y la música, también superó el período de prueba, al convertirse en ocio y diversión, desde la compleja visión de la industria de la música.

Al retornar con el rap de Bogotá, se afirma que no ha dejado su mundillo nocturno, callejero, popular y plebeyo. Con hechos como la entrada del catálogo musical de La Etnnia a la Biblioteca Nacional se comprende una suerte de aceptación de ese mundo del arte institucional. La diferencia es que aún no es un género que se observa con la nostalgia del pasado y que tampoco se enseña en los conservatorios de música.

Para retomar el título de la sección, todo lo que se viene argumentando es más grande que el hip hop. A pesar de que el análisis propuesto se basa específicamente en el rap como género musical, los demás elementos artísticos que componen al hip hop lo complejizan de una forma

muy interesante y esa, tal vez, sea una de las razones por las que aún no se ha convertido en otra vanguardia.

Por supuesto que los intentos por *vanguardizarlo* no se hicieron esperar, sobre todo desde el mundo del arte convencional. Jeff Chang (2005) recuerda como para 1985 una exposición de graffiti en la reconocida Sidney Janis Gallery, en Nueva York, buscaba vender la idea de una generación “Post graffiti” que prometía ser el futuro de la humanidad. La exposición tuvo lugar apenas unos meses después del asesinato por parte de la policía de Michael Stewart, quien firmaba los muros como “ROS”, un artista de graffiti que consiguió la fama que buscó en vida, por lo cruel de su asesinato. ¿Cómo proyectar el futuro en un arte que aún era perseguido por las autoridades y aún era negado por su carácter marginal en las esferas de la alta cultura? En síntesis, Chang (2005) lo deja manifestado cuando afirma que:

Cuando se quiso rescatar a los artistas del graffiti de los metros, se le consideró otra excentricidad de los progresistas más adinerados, un acto de locura momentánea. En cambio, cuando se rescató a los metros de los graffitis, se lo celebró como un triunfo para los Estados Unidos. (p. 262)

El graffiti volvió a las calles y las galerías a su arte convencional. La marginalidad nunca ha dejado de ser un aspecto fundamental para comprender el rap, muy a pesar de los intentos por llevarlo a otras esferas de la sociedad. De todas maneras, la industria de la música ha hecho de las suyas desde ese lejano 1979 con el éxito de ‘Rappers Delight’ y paulatinamente ha encontrado la forma de convertir en negocio todo lo que se relaciona con el rap. Esos inicios contundentes llenaron de incertidumbre a la industria musical y esa confusión permitió que emergiera otro de los aspectos característicos del rap, el emprendimiento desde el seno de la

comunidad. Sugar Hill Records liderado por Silvia Robinson sería la responsable del éxito de Sugar Hill Gang a nivel mundial; tras ella muchos empresarios emergentes de origen afroamericano sentaron las bases del negocio de la música rap. Ni hablar de lo que vendría después con personajes como Eazy E, rapero y emprendedor de dudosa procedencia que crearía uno de los sellos más exitosos de música rap, o Russell Simons, expandillero y hoy multimillonario dueño de Def Jam una importante promotora de muchos de los grandes artistas del rap de los años noventa.

En Colombia, la independencia y autogestión de grupos como La Etnia han demostrado que la constancia y el hecho de creer en hacer rap con un sello distintivo de Bogotá, hace que, por ejemplo, esta agrupación haya celebrado en el pasado mes de mayo treinta años de carrera musical en un concierto que fue todo un éxito.

Ejemplos más contemporáneos pueden dar cuenta de cómo ha avanzado ese proceso de legitimación y aceptabilidad: la curaduría de Barack Obama en la Casa Blanca, que incluía una lista de canciones con predominancia de artistas de rap como Jay Z y Kendrick Lamar; y, en el caso de este último, el premio Pulitzer que obtuvo en 2018. Hay que recordar que, a lo largo de toda la historia de este reconocimiento, siempre se ha privilegiado a artistas de música clásica, con un par de excepciones para músicos de jazz. Ni siquiera las figuras más destacadas del rock han logrado acercarse a obtenerlo. Incluso en algunas de las universidades más importantes de Estados Unidos se han creado centros de estudios en hip hop o becas. Ese es el caso de Harvard que creó el *Hiphop Archive & Research Institute at the Hutchins Center for African & African American Research*, además de la beca Nasir Jones creada en 2013 en honor al artista multiplatino del rap, Nas. En su página de internet se puede leer: “Nas has symbolized the

pursuit of excellence by combining artistic ability, social commentary, and creativity while giving expression to and representing the range of life's challenges" (2013). La habilidad artística, la crítica social, la creatividad y el éxito en ventas de uno de los artistas de rap más prolíficos de los últimos 40 años han hecho que una de las instituciones de educación superior le otorgue un lugar al rap como parte de sus intereses.

En Bogotá, este proceso ha sido mucho más lento. La industria reciente ha puesto con más atención su mirada en el rap y las distribuidoras de música tienen en sus cuentas a varios artistas del rap bogotano que han visto un poco más fácil el camino de convertir su música en una fuente de ingresos digna para ellos y sus familias. En el caso de la alta cultura se han visto apuestas como la del Museo Nacional con la exposición "Nación Hip Hop: Colombia al ritmo de una cultura" que contó entre sus curadores a artistas e investigadores provenientes del Hip Hop colombiano y que se propuso como un manifiesto polifónico e inacabado construido desde las calles de Colombia para América Latina y el mundo (Museo Nacional, 2023, p. 6) o el proyecto "Colombia en un Hip Hop" del Banco de la República, institución regida históricamente por prestantes empresarios de la alta sociedad del país que define la actividad como:

un ciclo que explora la riqueza cultural representada en el Hip Hop y sus cinco elementos que lo caracterizan, con las variaciones regionales y la musicalidad que le acompañan. El ciclo invita reflexionar en torno a estos sonidos, movimientos e imágenes que crean lenguajes de resistencia, además, es una forma de celebrar un legado vivo y vibrante que sigue inspirando y conectando a generaciones. (Banco de la República, 2024)

Todo lo anterior lleva a un punto fundamental para poder continuar con la disertación a partir de dos preguntas claves que formula Gioia (2021):

¿Hay algún sonido prohibido que tenga la suficiente capacidad de subversión como para resistirse a la incorporación por parte de la cultura dominante? ¿O el destino inevitable de todas las revoluciones musicales importantes es acabar entrando en los museos e instituciones? (p. 518)

Para responder estas preguntas es necesario acudir a ejemplos prácticos, pues no se puede hablar de música si la música no hace presencia. Un primer concepto que se puede inferir en Hobsbawm (1998) en su texto sobre el jazz y que tanto Gioia (2021) como Chang (2005) abordan en cuanto al rap, es el de autenticidad. Se puede observar la autenticidad en lo acontecido con el reconocido grupo NWA (Niggers With Attitude) con todo lo que sucedió alrededor de su álbum *Straight Outta Compton* (1988). Este último avivaría el debate incluso en el seno de los mismos artistas y promotores del rap que para la época se movían entre la aceptación de un público más amplio y los problemas que enfrentaban los afroamericanos en Estados Unidos, especialmente con respecto a la violencia policial.

La autenticidad del mensaje jugaba con temas como el sexo, la violencia, las drogas y lo hacía con la clave de una producción impecable por parte del legendario Dr. Dre. Este grupo despertó tantos amores como odios, sobre todo entre el ambiente institucional y la industria musical que venía insistiendo en una especie de censura hacia ciertos contenidos. Al igual que con el jazz, el público blanco se sintió cautivado por esta música que recorría Estados Unidos y el mundo con demasiada contundencia. Chang (2005) dice al respecto que a partir de *Straight Outta Compton* los raperos tendrían que representar a su público, gritando en nombre de los

silenciados u hablando de lo que no podía hablarse (p. 418). Tal vez uno de los asuntos que demuestran la tensión entre la legitimación de un mensaje auténtico y el enfrentamiento a una sociedad conservadora, sea la carta que el FBI envió a Priority Records, compañía responsable de gran parte de la visibilidad del mensaje del álbum de NWA, específicamente de la canción *Fuck the police*, de la que decían “promueve la violencia y la falta de respeto hacia los oficiales de policía” (Marsh, 1987). Paradójicamente, en la actualidad la carta se exhibe en el Rock & Roll Hall of Fame como monumento a la inutilidad de los intentos de las autoridades por controlar la evolución de la canción (Gioia, 2021, p. 518) y el álbum sería elegido por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos para su preservación en el Registro Nacional de Grabaciones, por considerarla de suma importancia en cuanto a sus aportes culturales, artísticos e históricos.

En el caso bogotano, José Danilo Pimienta, mejor conocido como Kany de La Etnnia nos recuerda el sello de autenticidad del género en Bogotá: “Mucho gira alrededor del tema, pero en el fondo hay otra faceta, que muy pocos conocen y que está bien vigente en este género: el ‘underground’: lo oculto, lo que está lleno de censura” (Pimienta, 1995, p 39). Lo ‘underground’ siempre ha estado presente en la discusión sobre el rap y la autenticidad. La conexión con el mensaje contundente proveniente de la barriada popular es eso a lo que refiere Kany y de forma precisa concluye al decir que

El underground no te incita a que seas violento sino a que conozcas otras perspectivas de la vida cotidiana de un grupo de personas que son apartadas de la sociedad, pero que sí existen y se mueven con fuerza en pos de sus ideales netamente callejeros. (Pimienta, 1995, p. 40)

Largo proceso de legitimación que insiste en la paradoja entre la resistencia a hacer parte de la cultura dominante, de mantenerse en el underground con ideales, mensajes y apuestas provenientes de esas calles y el destino tal vez inevitable de entrar a los catálogos de museos e instituciones de esa misma cultura. Una vez más, todo lo que sucede es más grande que el hip hop.

### **Larga vida al rap legítimo<sup>3</sup>**

Legítimo, desde las calles, los barrios de Bogotá y aún en el proceso dialógico de hacer presencia en las instituciones y en la industria. Al mismo tiempo, inestable. Y no tiene que ver precisamente con la inestabilidad como sinónimo de caos. Es más bien el hecho de que sea algo cambiante, que con el espíritu de cada época va mutando. Escribir esa historia de lo inestable es el reto que se tiene al hacer la reflexión sobre la memoria, fundamentado en los aportes de la historia cultural.

Por ejemplo, en Estados Unidos el asunto racial es fundamental para comprender el rap. Sin embargo, no es eso lo que permite generar una identidad estable con respecto a lo que pasó con su llegada a Latinoamérica. En el caso de Chile, por ejemplo, la dictadura militar y su legado cumplen un papel fundamental en la llegada del Rap al país austral (Poch Plá, 2009); para el caso colombiano tenemos, por una lado, a la primera generación de viajeros que pertenecía a una clase económica acomodada que pudo vivir la moda y traerla de vuelta al país a pesar de no haber estado comprometidos con una práctica cultural y sus elementos fundacionales; por otro,

---

<sup>3</sup> Tomado de “Antrax”, del artista bogotano Kazu (2021).

los viajeros que de formas menos lícitas migraban en la búsqueda del sueño americano también trajeron consigo la moda en términos de música, ropa, entre otros elementos (Uribe Sarmiento, 2017); aún con estos ejemplos, es claro tener presente que el trasfondo del capitalismo desde la industria del cine y la música fue uno de los elementos que permitió el viaje del rap hacía Latinoamérica pero no su asentamiento definitivo.

El rap no posee una identidad estable porque, por ejemplo, en lo referente al sentir de la población afroamericana y latina en Estados Unidos puede variar entre la opulencia de unos, el reclamo político en otros o la contundencia de ambos mensajes con versos y producciones musicales propias de estos tiempos. Lo mismo ocurre al pensar en el hecho de cómo la música, que alguna vez fue exclusiva del ámbito de los estadounidenses negros, se volvió blanca y comercial al mismo tiempo (McBride, 2007, p. 67). Una de las claves que se proponen para la comprensión de esa inestabilidad en cuanto la identidad del rap es la relación entre los estudios sociales de la memoria, la música, la sensibilidad y, por supuesto, los elementos teóricos de la historia cultural.

La música negra ha aportado de forma significativa con los géneros más influyentes en el siglo XX: el jazz, el blues, el rock and roll, el soul, y por supuesto el rap, entre muchos otros. Revisar la conexión de estas músicas desde los estudios sociales de la memoria es una posibilidad que, aunque ya se ha hecho sería interesante plantear más aún en el contraste de la adaptación creativa que, en el caso del rap, se hace al llegar a Colombia, a Bogotá.

En ese orden de ideas, la historia cultural en concordancia con la construcción de una memoria del rap colombiano y, específicamente, de Bogotá, no se propone desde la cronología histórica focalizada en los artistas y sus apuestas musicales. Se pretende enfatizar en aquellos

que viven la música desde sus experiencias personales, en cómo y por qué desde los estudios sociales de la memoria es importante reconstruir la cotidianidad de lo que han hecho los artistas, seguidores, trabajadores del rap bogotano para permitir que se hable del trasegar de este género musical como constituyente de algo mucho más complejo.

De esta manera, la idea de una identidad inestable se valida con aspectos como la diversidad. Por ejemplo, en el hecho de comprender como el rap, en palabras del rapero senegalés Assane N'Diaye, “no le pertenece a la cultura estadounidense pertenece a este lugar. Siempre ha existido aquí porque nace de nuestro dolor, nuestras privaciones y nuestro sufrimiento” (McBride, 2007, p. 78). Con el “aquí” el artista citado se refiere a los campos y ríos de Senegal que son testigos de las luchas que se cantan a ritmo de rap, lejos de las luces del espectáculo y la industria contemporánea. Asimismo en Bogotá, con una escuela de rap en un barrio periférico, o un parche de freestyle que se toma un parque de la ciudad en la vida nocturna. En ambos casos, una identidad diversa, inestable, sensible que se puede analizar desde los estudios sociales de la memoria.

Si bien la reflexión de este documento se hace desde el acercamiento a unos campos de estudio determinados con unos autores que se han venido mencionando, la cuestión de fondo tiene que ver con el ejercicio argumentativo de entender las múltiples apuestas que en el rap bogotano permiten que se explique desde la historia cultural. Hasta este punto se ha logrado hacer un análisis a manera de comparación entre el jazz, el rap en algunos de sus aspectos en Estados Unidos y el ejercicio creativo de esta música desde el punto de vista cultural en Bogotá. En esto último, el punto de comparación con lo que se halló en los artículos de prensa referenciados y lo que aconteció, por ejemplo, con el evento “Rapp Presente”.

Para complementar este ejercicio y concluir el presente documento, se citarán dos ejemplos puntuales en procesos creativos relacionados con el rap de Bogotá, tanto en ejercicios colectivos como en apuestas más subjetivas desde el punto de vista artístico.

El primero, una biblioteca comunitaria, una escuela de freestyle, un parche de raperos que se juntan desde sus diversos sentires y saberes para resignificar en el territorio específico de un barrio de Bogotá lo que se puede hacer con el rap. El colectivo se llama “La Gallera Literaria del Fuhucha” y es un esfuerzo de varios jóvenes que se reconocen y acercan por el rap pero que piensan en cómo hacerlo desde un ejercicio comunitario que los valide ante la gente del barrio.

El lugar, un parque en un barrio de Bogotá. Los insumos, libros que alimentan un ejercicio formativo llamado “El aprendedero”. La práctica cultural del rap materializado en batallas de freestyle: “creemos que esto también es una nueva pedagogía para llegar a la gente, una nueva forma de educar, de brindar conocimiento y recibirlo. Y así funcionamos con el aprendedero. Este aprendedero nutre las batallas literarias que se viven acá” (Instituto Distrital de las artes, 2023, 1 min 55s).

Entonces, una dinámica que tiene una conexión con un territorio marcado con unas problemáticas específicas en su mayoría por la ausencia del Estado genera la posibilidad de entender los elementos de la autenticidad, la marginalidad, y el hecho de comprender por qué el rap sigue en la tensión entre la legitimación y la resistencia. Además, más allá de la llegada de una moda musical, que transita al ejercicio de la literatura como insumo para enseñar y aprender de una de las artes más visibles del rap como lo es freestyle, reafirma lo planteado por el rapero senegalés al decir que el rap “nace de nuestro dolor, nuestras privaciones y nuestro sufrimiento”, pero también de las circunstancias en las que las posibilidades creativas, la cohesión e identidad

de un colectivo como la Gallera Literaria y la construcción de una colectividad demuestran que la inestabilidad en la configuración de rap, es una característica esencial de este género musical como producto cultural.

Un segundo ejemplo viene del testimonio de un rapero bogotano, *Tosco Snake* (2022), quien explica en una entrevista cómo utilizó una tecnología análoga de forma experimental y creativa para hacer sus primeros instrumentales, a finales de los años noventa del siglo pasado:

los espacios que eran solo musicales, lo plasmaba y lo empezaba a grabar en el otro cassette como hacíamos, entonces era con el dedo o con el esfero que uno retrocedía el tema, ponía a grabar y haga como corte y corte, [...] lo que hacía era, la misma cinta del cassette la cortaba y con otra cinta lo que hacía era que la pegaba y ahí quedaba, [...] dependiendo el tiempo que tuviera, dependiendo lo demorado, el pedazo que quisiera grabar, muchas veces era más fácil cortar la cinta, pegarle su cinta y mandarlo otra vez y así ensayaba. (*Tosco Snake*, comunicación personal, 19 de octubre de 2022)

Se destaca la pasión y necesidad de crear música nueva, de producir música propia. *Kool Herc* a comienzo de los años setenta lo haría con dos ejemplares del mismo LP moviendo las bandejas del tornamesa, hacia atrás y hacia adelante, en las partes más importantes de la canción. Unir esos sonidos creó la base musical del rap. En el caso del ejemplo de *Tosco Snake* no había tornamesa o mixer que permitiera tomar las partes de la canción para crear música nueva, esto debido en gran medida a la escasez de recursos. La capacidad creativa del rap hace que por medio de cassettes, que se copian de una cinta a otra de forma análoga y en tiempo real, el artista

encuentre las posibilidades para darle sentido a su práctica artística superando la mera imitación de lo que llegó por cortesía de la industria del cine y la música y demostrando que la doble visión de la historia cultural (Burke, 2000) es un elemento que se pone en práctica al remitir el ejemplo al rap de Bogotá sin perder la autenticidad que deviene de los márgenes en los que el rap de Bogotá se crea y sigue resistiendo.

La práctica creativa de hacer música es la que permite seguir allanando el camino de una historia cultural del rap en Bogotá, al demostrar que no se trata de una simple imitación de una moda llegada de otro territorio por cuenta de la dinámica del mercado de bienes culturales. Es así como, lo que teóricamente se ha analizado con conceptos como el esquema de Peter Burke (2000), las artes de hacer de Michel De Certeau (1990) o la posibilidad de una historia subversiva de la música como lo plantea Gioia (2021), se demuestra con acciones creativas colectivas como las de La Gallera Literaria o la forma en que un artista como Tosco Snake logró crear sus primeras muestras de música.

Se puede sumar a la reflexión el papel que juega el lenguaje en toda esta apuesta creativa. El contexto de emergencia del rap en Bogotá tuvo unas condiciones particulares y, como se ha visto en los ejemplos citados y en el análisis de los artículos de prensa, se trató de todo un proceso que tuvo los matices propios de cada grupo, de cada rapero, de cada letra escrita. En ese sentido, Mario Mendoza en su novela *Scorpio City* de 1998 afirmaría: “El rap: un movimiento de contracultura que despierta la atención sobre el fenómeno del oído. El predicador versus el rapero” (p. 146). La voz de una generación que se alzó hacia finales del siglo XX despertó esa atención que refiere Mendoza tensionando el hecho de no contar con la aceptación de la alta cultura y menos la difusión mediática. Desde las barriadas y sin censura, grupos como Peligro

Social hablaban en sus letras de la discriminación de la cual eran víctimas por ser de uno de los barrios periféricos de la capital de Colombia: “Eso también va como a la gente de fuera de Ciudad Bolívar, que no critiquen ni juzguen antes de mirar... Entonces es una muerte civil tenaz. Eso era lo que queríamos cantar” (Beltrán, 1995. p 45).

Hacer uso del lenguaje, de la creatividad para ser escuchados. Dejar de ser invisibles, y por medio de la música decir lo que se había venido callando, pero hacerlo a ritmo de rap. Diría Beltrán (1995) que: “Para escuchar el corazón de nuestra ciudad es necesario internarse en los barrios, escuchar los acentos que aún perdiéndose u ocultándose delatan la procedencia del vecino...” y se delata por cortesía de “una especie de juglares urbanos que le ponen música a lo que todos oímos, pero nunca escuchamos” (p. 30). El rapero, el juglar, el que habla de forma directa con la autenticidad de un lenguaje que se reafirma como genuino y no como imitación, pero que al mismo tiempo mantiene la conexión con el origen, con los elementos que lo constituyen.

Además, es un lenguaje que conecta con el otro, con los otros. El rap es colectivo, es un sentir de más de uno. Desde los estudios sociales de la memoria y, con la intención de seguir en la construcción de una historia cultural del rap de Bogotá, se puede concluir que memoria, vida y lenguaje en el rap son sinónimos. Esa conexión entre memoria, vida, lenguaje y, ahora, rap, implica fluidez, implica reconocimiento, es experiencia a partir de vivencias propias y de una comunidad, experiencia que no es aislada, de un solo lugar o tiempo. Es un puente entre el rapero de los años noventa y el del tiempo presente y hace que el rap y el hip hop, vivan en su recuerdo y en su memoria. En ese sentido, el hip hop y específicamente el rap de Bogotá tienen una serie

de prácticas que a manera de saberes propios van constituyendo un relato amplio y diverso de quienes lo viven.

El análisis del presente documento retoma todo lo que se menciona anteriormente y lo hace por medio de diversas fuentes documentales en contraste con la voz de los autores que se han venido estudiando. Un paso más en la proyección de la construcción de esa historia cultural. Para ello, lo que se trae a colación con los conceptos y las adaptaciones creativas posibilita el ejercicio de comprender que no se persigue la ambición de una historia oficial o total del rap de Bogotá. Una historia que se sigue nutriendo en el presente con cada rapero, escuela, artista que se van sumando a esa gran narración a la que se le hace un pequeño aporte tras la reflexión que en este texto se propone y que, inacabada aún es una apuesta por comprender lo que Chang (2005) denomina como “Generación Hip Hop”, más allá de los límites de espacio, tiempo e incluso de conocimiento e industrias culturales. Desde las apuestas teóricas, desde las apuestas de esas adaptaciones creativas ligadas al rap, desde los documentos que han estudiado al rap; un camino que apenas se vislumbra y que aún tiene mucho por decir.

## Referencias

Banco de la República. (2024, octubre). Colombia en un Hip Hop

<https://www.banrepcultural.org/noticias/colombia-en-un-hip-hop-expresion-y-resistencia-en-las-comunidades>

Beltrán, M. (1995). *Revista Golpe Directo. Rap, música y cultura de la nueva generación.*

ENDA América Latina.

*Antigua Matanza. Revista de Historia Regional*, 8(2), 153-198.

<https://doi.org/10.54789/am.v8i2.6>

ISSN 2545-8701

URL: <http://antigua.unlam.edu.ar>

- Biblioteca Nacional de Colombia. (2019, 19 de septiembre). La música de La Etnnia desde hoy hace parte del patrimonio cultural de la nación. <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/actividades/noticias/en-la-bnc/la-etnnia-hace-parte-del-patrimonio-cultural-del-pais>
- Bolden, C. (s. f). *Funky Butt* [Canción].
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial.
- Chang, J. (2005). *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Caja Negra.
- Collier, J. (1989). *Duke Ellington*. Oxford University Press.
- De Certeau, M. (1990). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Detienne, M. (2000). *Comparar lo incomparable. Alegato en favor de una ciencia histórica comparada*. Península.
- Edwards, B., y Rodgers, N. (1979). *Rappers Delight* [Canción]. En *Rappers Delight*. Sugar Hill Records
- Gioia, T. (2021). *La música. Una historia subversiva*. Turner Noema.
- Hiphop Archive & Research Institute. (2024, octubre). *About the Nasir Jones Hiphop Fellowship*. Harvard University. <https://sites.harvard.edu/hiphoparchive/about-the-nas-fellowship/>
- Hobsbawm, E. (1998). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y Jazz*. Editorial Crítica.
- Instituto Distrital de las Artes. (2023). *Crónica Gallera Literaria del Fuhucha - Colectivo Biblio Fuhucha - Localidad Antonio Nariño*. [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=EhVN3KITptg>

- La Etnnia. (1995). *La voz del metano* [Canción] En El ataque del metano. 5 27 Etnnia Records.
- López, O., Miranda, D., y Balabán, H. (1980). *Rappers at night* [Canción]. En Dee Jay. Sonolux.
- Mair, A., Gavin, C., Alford, L., y Williams, V. (2000). *Hip Hop* [Canción] En Let's Get Free. Loud Records.
- Marsh, D., y Pollack, P. (1987). Wanted for Attitude. *Village Voice*
- McBride, J. (2007, abril). Planeta Hip Hop. James McBride busca las raíces de una música que no se puede ignorar. *Revista National Geographic*, 60-77.
- Mendoza, M. (1998). *Scorpio City*. Editorial Planeta.
- Moreno, A. (2021). Antrax [Canción]. En Antrax.
- Museo Nacional de Colombia. (2023). *Nación Hip Hop: Colombia al ritmo de una cultura. Catálogo de exposición*. Ministerio de Cultura.
- N.W.A. (1988). *Straight Outta Compton* [Album]. Ruthless Records.
- Pimienta, J (1995, junio). El otro lado del underground. *Revista Golpe Directo*, 39-40.
- Poch Plá, P. (2009). *Del mensaje a la acción: construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984 - 2008)*. [Informe final para optar al Grado de Licenciado en Historia, Universidad de Chile]. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/109797>
- Rincón, O. (1995). Los jóvenes no escuchan. *Revista Golpe Directo* (Número Cero), 5-10.
- Rodríguez, J. (1994, 27 de junio). Poesía del asfalto. *Revista Cambio* (16), 48-49.
- Saddler, J. (1982). *The Message* [Canción]. En The Message. Sugarhill Records
- Sierra L. (1994, 25 de junio). Rap el baile de los que sobran. *El Tiempo*.
- Troller, K. (1994, 11 de julio). Hip Hop Hurra. *Revista Cromos*.

- Uribe Sarmiento, J. (2017). *Movimiento, calle y espectáculo*. [Trabajo presentado para optar al título de Doctor en Estudios Políticos y relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá]. Repositorio Institucional. Biblioteca Digital. Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/63032>
- Young, M., Dike, M., y Ross, M. (1989). *Funky Cold Medina* [Canción]. En *Loc-ed After Dark*. The Bicycle Music Company.