

Entre lo Analógico-Digital y lo *Underground-Mainstream*. Las articulaciones del Rap de Santiago de Chile (1995-2000)

Between the Analog-Digital and the Underground-Mainstream: The Articulations of Rap in Santiago, Chile (1995-2000)



Sebastián Matías Muñoz-Tapia

Universidad Alberto Hurtado, Departamento de Antropología, Santiago de Chile, Chile
semunoz@uahurtado.cl
<https://uahurtado.academia.edu/sebastianmunoztapia>



Nelson Leandro Rodríguez-Vega

Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile
Universidad de Concepción, Concepción, Chile
ne.rodriguez@uc.cl
<https://uc-cl.academia.edu/NelsonRodriguezVega>

Resumen: El artículo examina un conjunto de articulaciones del rap de Santiago de Chile durante de mitad de la década de 1990 como una alternativa a la interpretación resistencialista predominante en América Latina. En ese sentido, desafía la dicotomía entre lo “underground” y lo “mainstream”, mostrando cómo los artistas de rap provenientes del underground jugaron un papel clave en la construcción del rap mainstream, estableciendo relaciones con sellos discográficos multinacionales. En segundo lugar, explora la coexistencia y vinculación entre tecnologías digitales y analógicas en la producción musical de la época, donde raperos emergentes combinaban el uso de softwares y computadores con formatos tradicionales como el casete. El trabajo se enfoca en entender las redes sociotécnicas que permitieron la configuración del rap en Chile durante esa década, destacando cómo estas redes facilitaron la conformación de colectivos dedicados a la producción de rap. Se

subraya la importancia de la tecnología y los circuitos espaciales de Santiago, así como la participación de sellos multinacionales y la autogestión. El artículo propone una metodología de análisis simétrica, utilizando entrevistas semiestructuradas y análisis de documentos, y se enmarca en una *sociología de las mediaciones* (Hennion, Born).

Palabras Clave: Rap. Tecnología. Autogestión. Sellos discográficos. Redes sociotécnicas.

Abstract: The article examines a set of articulations of rap in Santiago, Chile, during the mid-1990s as an alternative to the predominant resistance-based interpretation in Latin America. In this sense, it challenges the dichotomy between the “underground” and the “mainstream,” showing how underground rap artists played a key role in the construction of mainstream rap, establishing relationships with multinational record labels. Secondly, it explores the coexistence and connection between digital and analog technologies in the music production of that period, where emerging rappers combined the use of software and computers with traditional formats like cassettes. The study focuses on understanding the sociotechnical networks that enabled the configuration of rap in Chile during that decade, highlighting how these networks facilitated the formation of collectives dedicated to rap production. It emphasizes the importance of technology and the spatial circuits of Santiago, as well as the participation of multinational labels and self-management. The article proposes a symmetrical analysis methodology, utilizing semi-structured interviews and document analysis, framed within a sociology of mediations (Hennion, Born).

Keywords: Rap. Technologie. Self-management. Record labels. Sociotechnical networks.

Submetido em: 9 de setembro. De 2024

Aceito em: 6 de novembro de 2024

Publicado em: dezembro de 2024

1. Introducción

En este artículo queremos ver la forma en que se articulan dos tensiones. En primer lugar, nos gustaría observar la historia del rap en Santiago de Chile durante la segunda mitad de la década de 1990 más allá de división dicotómica entre lo *underground* y lo *mainstream*, usualmente definidas como esferas excluyentes y opuestas en la producción, distribución, difusión y consumo musical. Aunque estas dos corrientes suelen considerarse antagónicas —una caracterizada por la autogestión y la resistencia cultural, y la otra por el acceso a recursos y una mayor visibilidad comercial—, el caso chileno revela una interrelación más compleja. Grupos provenientes del *underground* no solo se vincularon con sellos multinacionales, sino que también desempeñaron un papel clave en la construcción de un rap masivo, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿cómo entender la articulación entre lo *underground* y lo *mainstream* en el contexto santiaguino?

De manera paralela, la transformación tecnológica durante este período plantea una segunda tensión: la relación entre lo digital y lo analógico en la producción de rap. En lugar de que las tecnologías digitales reemplacen a las analógicas, se observa una coexistencia y un vínculo entre ambas, especialmente en el incipiente uso de *softwares* y computadores por parte de raperos emergentes, mientras persisten formatos como el casete en la distribución musical. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿cómo se articulan las formas digitales y analógicas en la creación, distribución y consumo del rap?

El presente trabajo es parte de una investigación más amplia, que comenzó con el estudio del rap en Santiago durante la década de 1980. El objetivo general de nuestra investigación es analizar las redes sociotécnicas que sustentan el desarrollo de esta música en la capital de Chile y cómo estas se relacionan con la habilitación tecnológica, la digitalización y los circuitos espaciales de la ciudad. Nos interesa explorar dos aspectos clave: por un

lado, la conformación y sostenimiento de agrupaciones, y por otro, el desarrollo de procesos creativos, así como la distribución y difusión de la música, facilitados por los objetos técnicos.

En un artículo anterior (Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vega, 2024), estudiamos las redes del rap entre 1984 y 1996. Nuestro principal interés se centró en las alianzas que permitieron la incorporación de diversos objetos para el desarrollo de esta práctica musical, antes del uso más generalizado de los computadores. Destacamos dos procesos en paralelo: primero, el papel de los objetos técnicos para conectar a los raperos con músicos consagrados que los “apadrinaban” o entre jóvenes de clases populares y medias; segundo, la capacidad de los raperos para utilizar de manera creativa los objetos disponibles, donde fue relevante el uso múltiple del casete (Muñoz-Tapia; Rodríguez-Vega, 2022). De este modo, subrayamos cómo las dificultades de acceso a ciertos instrumentos musicales o a espacios para grabar y difundir música no impidieron el desarrollo del rap, sino que dieron lugar a formas singulares de llevarlo a cabo.

En el presente artículo, más bien, buscamos avanzar en el tiempo, considerando los cambios que se produjeron a partir de mediados de la década de 1990. Nos interesa desentrañar, específicamente, la articulación de las dos tensiones señaladas (*underground/mainstream*, analógico/digital), teniendo en cuenta la importancia del vínculo que algunos músicos establecieron con sellos discográficos importantes, lo que coexistió con la relación de otros con sellos independientes o con el desarrollo de formas autogestionadas. Estas alianzas fueron mediadas por el acceso paulatino a computadores y *softwares*. Así, pretendemos explorar los espacios de convergencia entre personas, tecnologías y circuitos de producción, distribución y difusión musical en un momento incipiente de la expansión de la digitalización en Santiago.

Para comprender estos procesos de convergencia, nos apoyamos en lo que Michel Callon (1986) denominó *interesamiento* —como una forma de posicionar a los aliados mediante mecanismos que se interponen entre ellos— y *enrolamiento*

—como una manera de coordinarlos. En esta línea, proponemos una interpretación del mundo del rap a través de sus redes sociotécnicas, centrándonos en las operaciones de grabación de álbumes, ya sea de manera autogestionada o a través de su relación con sellos discográficos independientes (*minors*) o multinacionales (*majors*). Nuestra hipótesis —inspirada en la propuesta de Keith Negus (2013)— es que estas formas de producción musical pueden ser complementarias, en lugar de opuestas. Además, planteamos como segunda hipótesis que la lenta y gradual adopción de computadores y software por parte de los artistas es clave para entender los procesos autogestionados. De este modo, aunque el uso de estas tecnologías se concentra fundamentalmente en la producción de *beats* y no existe un gran desarrollo de internet para la distribución de las obras en aquel tiempo, tal uso comienza a reconfigurar la constitución de las redes artísticas, anteriormente muy dependientes de artistas consagrados o de jóvenes con mayor poder adquisitivo.

Para cumplir con estos propósitos, nuestro trabajo se valió de 35 entrevistas semi-estructuradas¹, donde nos centramos en los fonogramas como un resultado y un componente de esas redes múltiples entre lo *underground* y lo *mainstream*, lo analógico y lo digital. Siguiendo una metodología simétrica, describimos la producción de colectivos, donde más que negar las asimetrías sociales (por ejemplo, entre *majors*, músicos consagrados y/o raperos), pretendemos dar cuenta del poder “en actividad” que incluye formas de reproducción y posibles reversibilidades más o menos contingentes o duraderas. De ahí que el poder puede aparecer como punto de llegada (Barthe *et al.*, 2017; Latour, 2008) al interior del proceso de investigación. Así, nos separamos de cierto *hegemonicocentrismo* (Grimson, 2013; Semán, 2015) que suele identificar algún tipo de producción subalterna, en este caso el rap, como inmediatamente contrahegemónica (resistente) o, en su defecto, funcional a la dominación (reproductivista).

¹ Las entrevistas se realizaron en el marco del proyecto Rap y Tecnologías. Para más información visitar los siguientes sitios: <https://www.instagram.com/t.rapytecnologias/> y <https://www.rapytecnologias.com/>

El texto comienza describiendo nuestra propuesta de mirar al rap “en acción”, siguiendo con una geografía del Hip Hop ligado a las interacciones que moldearon el rap santiaguino. Luego, analiza el vínculo entre los raperos y los sellos *major*, considerado fundamental para ampliar la distribución y difusión del rap, al mismo tiempo que facilitó el acceso a equipos y contactos que influyeron significativamente en su estética sonora. Posteriormente, explora la relación con un grupo de personas que aprendieron a utilizar computadoras y softwares de producción musical (“los computines”), lo que generó formas de producción rapera alternativas y complementarias a las promovidas por los sellos *major*. Finalmente, resalta la importancia de Kalimba Records y la revista Kultura Hip Hop como agentes clave en la expansión del rap *underground* a nivel nacional, de forma alternativa a los *majors* y sus redes. El texto concluye subrayando la articulación entre lo digital y lo analógico, así como entre lo *mainstream* y lo *underground*, permite explorar una interpretación que difiere de la visión resistencialista del rap predominante en América Latina.

2. “Rap en Acción”: Una Alternativa a la Interpretación Resistencialista del rap

En la América Latina, el Hip Hop y el rap suelen ser vistos por las ciencias sociales como una música contracultural ligado a que muchos artistas y públicos provienen de sectores subalternos, clases populares o minorías étnicas. Christopher Dennis (2014) destacó cómo el Hip Hop es considerado por la academia latinoamericana como una forma de denuncia social por parte de la juventud marginal. A partir de esto, Geoffrey Baker (2005) criticó la tendencia a considerar el Hip Hop principalmente como “música confrontacional”. Desde nuestro caso, nombramos a este tipo de tendencias como resistencialistas y creemos que una alternativa es observar al “rap en acción”, poniendo en valor su carácter procesual, práctico y complejo y dando valor a su vínculo con los objetos.

Al respecto, en nuestro continente han surgido investigaciones relevantes en torno a las transformaciones producidas por la digitalización de la música (por ejemplo, Ochoa, 2003; Yudice, 2007). No obstante, en torno al rap siguen predominando trabajos de corte *sociologistas* (siguiendo la distinción de Hennion, 2002) en las ciencias sociales. Esto es, estudian la música sin considerar plenamente la co-creación entre lo social y lo musical, y con poca atención a los objetos que median en este proceso. Frente a esto, subrayamos una serie de trabajos etnográficos que ayudaron a subsanar estas carencias en el estudio de otras músicas, como los de María Julia Carozzi, Gustavo Blázquez, Claudio Benzecry, Pablo Alabarces y Pablo Semán en Argentina; Myleni Mizrahi en Brasil; Víctor Ávila-Torres en México; y Baker para el rap en Cuba, junto a sus respectivos equipos de investigación. Para algunos de estos autores fueron cruciales los diálogos teóricos con Antoine Hennion, Bruno Latour, Tia DeNora, Howard Becker o Alfred Gell, quienes ofrecieron herramientas analíticas para dinamizar el diálogo entre música, tecnología y sociedad, evitando reducir las primeras a simples “reflejos” o “representaciones” de la tercera.

Nuestro trabajo rescata ese horizonte propuestos, para lo cual destacamos una serie de puntos. De manera general, nos orientamos por lo que se ha denominado “sociología de las mediaciones” —sistemizada por autores como Hennion (2002, 2017) o Georgina Born (2005; Born; Barry, 2018)—, la cual tiene intercambios e hibridaciones con las teorías del actor-red. En esa línea, identificamos cuatro acciones que serán útiles para estudiar al rap².

Primero, evitar considerar a la “sociedad” o la “cultura” como una materia separada de otras dimensiones (música, arte, ciencia, tecnología, economía, etcétera) que podría —por homología— influirlas y/o producirlas. Procuramos dinamizar el vínculo entre música, tecnología y sociedad, al dar cuenta de un conjunto de redes que ensamblan entidades heterogéneas. Segundo, poner en valor las relaciones entre humanos y no-humanos (personas con instrumentos musicales, computadores, artefactos, espacios

² Una versión preliminar de estas ideas se encuentra en Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vega (2024).

o sonidos). Así se consideran mediadores a todos elementos que se van asociando en situaciones singulares. Tercero, centrar los análisis en los procesos y los desarrollos de esas asociaciones más que en ensamblados estabilizados. Por tal motivo, seguimos la frase “en acción” (la música en acción en DeNora, 2004, 2011, el jazz en acción en Faulkner; Becker, 2011; o la ciencia en acción en Latour, 1992) para acentuar la referida sensibilidad procesual, práctica y compleja. Cuarto, relacionar lo que tradicionalmente se denomina micro y macro social. Más que en oposición, se considera que el nivel “macro” es logrado, realizado y objetivado de “situación en situación” a través de “prácticas, dispositivos e instituciones” (Barthe *et al.*, 2017, p. 264)³. A la vez, se puede subrayar que lo que denomina micro (o local) es un “punto de llegada de una gran cantidad de agencias que pululan a su alrededor” (Latour, 2008, p. 279) distribuidas en tiempo y espacio. En esta línea, y asumiendo los señalamientos de autores/as como Born (2005; Born; Barry, 2018), Benzecry (2012, 2017) o Sophie Maisonneuve (2009, 2012), podemos enfatizar la ligazón entre fenómenos de larga duración e interacciones puntuales, observando diferentes temporalidades en que los ensamblados se estabilizan, desestabilizan o puntualizan. En nuestro caso, es importante considerar el emergente proceso de digitalización y las correspondientes modificaciones en los mundos de la música de la década de 1990 en Chile

Finalmente, en cuanto a la relación entre el rap y las tecnologías, podemos destacar los trabajos de Joseph G. Schloss (2004) sobre el *sampling* y de Mark Katz (2012) sobre los DJs, como antecedentes que muestran cómo las innovaciones tecnológicas fueron clave para el desarrollo del rap en Estados Unidos. Por su parte, Morgan Jouvenet (2007) señaló que, en Francia, el cambio tecnológico en las “nuevas músicas” (rap y electrónica) se vinculó tanto a los modos de producción musical como a transformaciones en los ámbitos laboral y económico, afectando incluso las autodefiniciones de los/as músicos/as. Nuestra investigación sobre el uso del casete en los

³ Esto permite cuestionar un uso rápido de la noción de *contexto*, que corre el riesgo de “aceptar y usar como explicaciones contingencias estabilizadas que son ellas mismas formaciones que se deberían explicar” (Piekut, 2014, p. 205, la traducción es nuestra), generando un dualismo entre objetos musicales y fuerzas externas que inciden sobre ellos

inicios del rap en Chile (Muñoz-Tapia; Rodríguez-Vega, 2024), así como otras sobre la digitalización del rap en Argentina (Muñoz-Tapia, 2018), también resaltan la importancia de la habilitación tecnológica. En ambos contextos, la producción mediante casete primero y con computadoras y softwares después, fue determinante ante las dificultades para acceder a instrumentos como tornamesas, *samplers* y sintetizadores, más comunes en los casos estadounidense y francés. En este sentido, tanto el casete como las computadoras permitieron nuevas formas de producción, distribución y consumo musical, lo que nos llevó a denominarlos “meta-dispositivos”, siguiendo una idea de Nick Prior (2012). Con estos antecedentes, proponemos que el uso ubicuo de las nuevas tecnologías digitales transforma al rap y la actualmente llamada “música urbana” en paradigmas para observar el cambio tecnológico en la música y su apropiación por distintas generaciones, especialmente relevante en las clases populares.

3. La Geografía Habilitante del Hip Hop Santiaguino

En *Music, Sound and Space*, Born (2013) explora la intersección entre esos tres elementos. En su propuesta, el espacio es una producción que, más allá de interpretaciones formalistas abstractas, permite vincular las prácticas sociales con los materiales que configuran las experiencias públicas y privadas. Desde la interacción entre músicos y audiencia hasta la constitución de identidades colectivas, la mediación espacial crea y es creada por los colectivos que se articulan en mundos sociales singulares. El rap en Santiago necesitó y recreó un “Santiago Rapero”, y es desde allí donde surgieron polos de producción, distribución, difusión y consumo musical.

El rap santiaguino de mediados de la década de 1990 estaba inmerso en la denominada cultura Hip Hop. Existían vínculos entre aquellos que se dedicaban a la música y quienes practicaban otras expresiones artísticas de la cultura como el *breaking* o el grafiti, e incluso algunos practicaban más de una de estas actividades. Además, existían redes colaborativas del Hip Hop que, con cierta

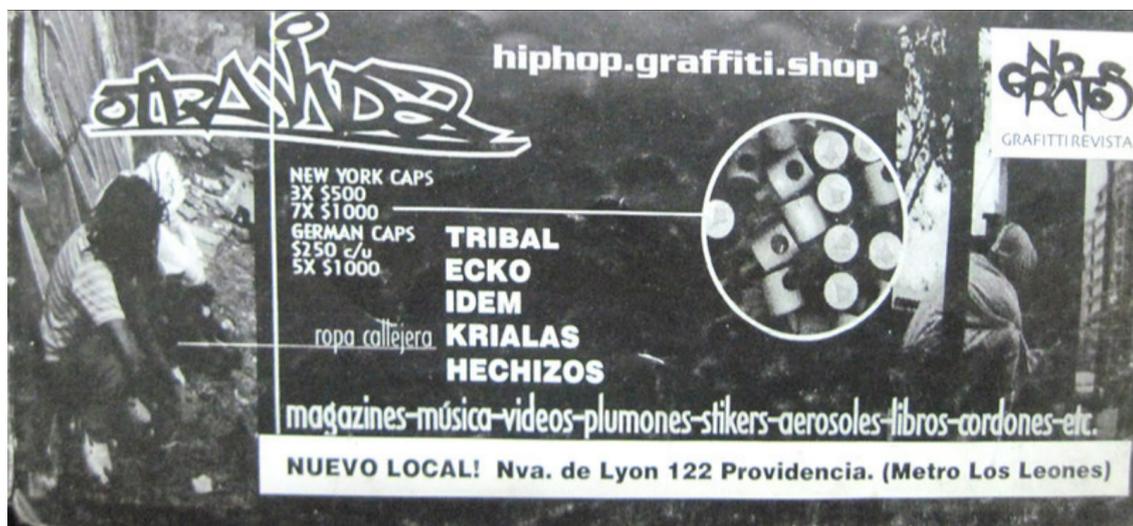
autonomía, parecían separadas de otras culturas musicales (metal, punk, hardcore). Esta separación inicial, denominada mediáticamente como “tribus urbanas”, podía además incluir divisiones dentro de la misma cultura Hip Hop a través de la conformación de *crews* que eran grupos de amigos o colegas que solían llevar a cabo alguna práctica artística compartida y/o cuyos integrantes vivían cerca (Poch, 2011).

La emergencia de una “sociabilidad Hip Hop” se desarrollaba en lugares públicos como plazas en los barrios o también en los colegios. A estos lugares se sumó la explanada de la estación Mapocho como punto neurálgico de la movida hiphopera capitalina de mitad de los 90, que vino a reemplazar otros lugares como la calle Bombero Ossa o el paseo San Agustín que fueron relevantes desde la segunda mitad de la década de 1980 hasta principios de 1990 (Rodríguez-Vega, 2020).

Mapocho hip hop era una junta, llegaban todos los piños de Santiago, se juntaban todos ahí, compartían música. Me acuerdo que ahí fue la primera vez que vi rapear al Lengua Dura (Tiro de Gracia) con el Juan, estaba la Anita (Ana Tijoux), estaba el Sonido Ácido y estaban varios de la ZNC (Andrés Peña).

Además, desde mediados de la década de 1990, se establecieron tiendas especializadas que ofrecían artículos relacionados con la cultura del Hip Hop. Las más destacadas fueron *Otra Vida* y *Kultura Hip Hop*. Éstas contribuyeron significativamente a la difusión de la música rap, tanto local como extranjera, especialmente a través de la copia de casetes y, posteriormente, de CD. También es relevante mencionar el Mercado Persa Bio-Bío donde además de casetes se podían adquirir *softwares*, revistas, instrumentos musicales y artículos computacionales. Finalmente, se destacaba el céntrico barrio San Diego, donde varios entrevistados obtuvieron sus primeros computadores.

Imagen 1: Afiche de tienda “Otra Vida” ubicada en la comuna de Providencia. Constituyó un frecuente punto de encuentro de los raperos de Santiago durante los años noventa. Archivo personal de los autores.



Observamos, entonces, toda una geografía que potenció las redes colaborativas en el Hip Hop y que fue clave para la producción y distribución de la música rap a nivel local. Por supuesto, otros barrios y comunas de Santiago tenían sus propios centros de reunión que interactuaban con estos polos productivos del Hip Hop. Asimismo, la capital chilena estaba rebotante de *graffiti* y *tags*, lo que reforzaba el sentido de pertenencia a una “cultura” para los y las raperas.

4. El Rap se hace *Mainstream*: Nuevas Posibilidades en Alianza con Sellos Multinacionales

Las redes propias de la cultura del Hip Hop en Santiago, específicamente en el ámbito del rap, experimentaron una notable transformación debido a la colaboración entre raperos y sellos discográficos multinacionales. Este fenómeno, que se gestó durante el último tercio de la década de 1990, introdujo nuevas dinámicas en la creación y difusión de la música. Lejos de suponer una transición completa desde las formas de autogestión musical y la colaboración con sellos independientes (como Alerce que respaldó a bandas pioneras del rap chileno como Panteras Negras y La Pozze Latina a comienzos de los años noventa), el vínculo con sellos multinacionales

coexistió y se complementó con tales procesos. La alianza con las *majors* representó una oportunidad para profesionalizar áreas como la creación, la producción y la grabación musical, además que facilitó la mediatización del sonido a gran escala mediante la participación de emisores centralizados que interactuaron con una extensa red de oyentes (Rodríguez-Vega, 2021).

La participación de los raperos en una industria discográfica de gran envergadura, no surgió como un hecho aislado o fortuito. Más bien se inscribió dentro de un contexto más amplio de desarrollo discográfico en Chile (González, 2022). Es así como sellos multinacionales, tales como SONY, BMG, EMI y Warner Music apostaron por propuestas musicales dirigidas especialmente a un público joven, y abarcando géneros diversos como el rock, el pop, el reggae y, por supuesto, el rap. De esta manera, se ampliaron las oportunidades para los artistas chilenos que se encontraron inmersos en un entorno discográfico más amplio y competitivo, también de visibilidad mediática, lo cual les permitió establecer colaboraciones y expandir su alcance tanto a nivel nacional como internacional.

Por otra parte, es importante reconocer que la conexión entre los raperos y los sellos discográficos no comenzó con las *major* durante la década de 1990. De hecho, hubo algunos hitos significativos previos. Uno de éstos fue la grabación del primer álbum de rap en Chile, *Lejos del centro* (1990), realizado por Panteras Negras bajo el sello independiente Liberación, vinculado al Partido Comunista de Chile. También es relevante la ya mencionada colaboración entre el sello Alerce con Panteras Negras y La Pozze Latina. Este sello en particular, había surgido en tiempos de la dictadura militar como una forma de resistencia cultural al régimen de facto. Durante los años ochenta, se enfocó preferentemente en artistas del Canto Nuevo, pero para 1990 amplió su catálogo para incluir otras formas musicales de carácter contestatario como podían representar el rap y el punk (Canales, 2017). Estos acontecimientos marcaron precedentes en la historia del rap chileno, y establecieron un punto de referencia para futuras colaboraciones entre raperos y sellos.

Como señalamos en otro texto (Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vega, 2024), el caso de Los Marginales es también relevante. En 1992, esta banda grabó su álbum debut homónimo con el sello independiente Prodisc, una filial de la multinacional Sony. Aunque la banda no formó parte oficialmente del catálogo de dicha compañía matriz, sí tuvieron al menos mejores oportunidades de difusión para su disco. La asociación entre Prodisc y Sony permitió que el álbum fuera comercializado en grandes cadenas de tiendas de discos de la época, como era La Feria del Disco, la Disquería Billboard y Set Musical. Esto contrastaba notablemente con las oportunidades disponibles para otras pioneras bandas de rap que estaban bajo sellos independientes. Además, y gracias al vínculo con Sony, la música de Los Marginales llegó a radios de alcance nacional, lo que también contribuyó a la visibilidad del grupo.

Otro hito crucial se relaciona con un posicionamiento mediático de la musicalidad rapera en Chile. En 1995, el grupo de fusión funk Los Tetas grabó su primer álbum *Mama Funk* con EMI. Este disco se destacó especialmente por su inclusión de diversas sonoridades que abarcaron desde el soul y el rock hasta el rap. Específicamente Camilo Castaldi, el vocalista de la agrupación, desarrolló en varias canciones un estilo de canto cercano a la “palabra hablada” propia del rap, caracterizado por la uniformidad de notas y ritmos en la voz (Segreto, 2018). Posteriormente, en 1997, la banda lanzó el EP “*Cha Cha Cha!*” donde la canción homónima contó con la colaboración del rapero Juan Sativo, miembro de Tiro de Gracia. La influencia y la visibilidad que Los Tetas proporcionaron al rap ayudó sin duda a expandir el género más allá de los nichos, a la par que sentó las bases para futuras colaboraciones entre raperos y artistas de otros géneros.

Ahora bien, las bandas chilenas de rap que firmaron con sellos multinacionales fueron varias. Tiro de Gracia fue la primera en inaugurar este camino. En 1997, lanzaron *Ser Humano!* con EMI, abriendo una serie de posibilidades productivas para el rap en Chile. Al asociarse con un sello como EMI, que disponía de grandes recursos económicos y logísticos para la difusión musical, la banda tuvo la oportunidad de llevar su música a un público más extenso

y heterogéneo que los nichos raperos. Además, logró que sus álbumes se comercializaran en grandes cadenas de discos y por primera vez un grupo chileno de rap tuvo una presencia sostenida en medios de comunicación masiva. En múltiples entrevistas, estos raperos compartieron sus experiencias musicales y presentaron su música en vivo ante audiencias predominantemente juveniles.

Imagen 2: Promoción de concierto de Tiro de Gracia en revista Rock & Pop [número 51, agosto de 1998]. Archivo de Música PUC.

Tiro de Gracia

Ya son 25.000 seres humanos que viven con **Tiro de Gracia**

Y anuncia que se incorporan nuevos seres humanos de: España, Colombia, Perú, Venezuela, EE.UU., Brasil, México y Argentina

Vinilo, edición limitada

Pídalo en Disco Compacto y Casette

**7 DE AGOSTO
21:00 HORAS
TEATRO PROVIDENCIA**

¡No te quedes fuera de este fenómeno.
Si no tienes este disco, ve e
intégrate a la raza Hip-Hop!

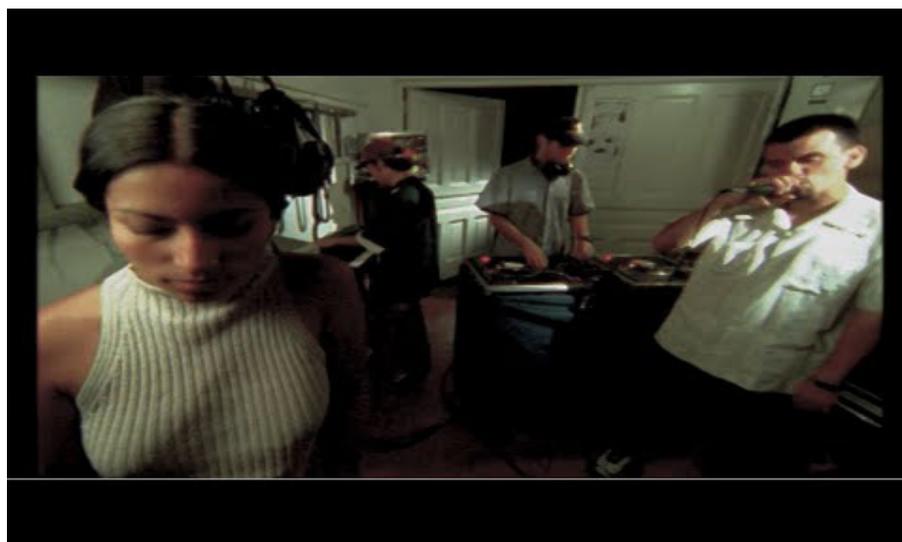
De igual forma, la difusión de videoclips en la televisión fue fundamental para el crecimiento mediático de Tiro de Gracia. Respecto a su álbum debut, el grupo grabó videoclips para los sencillos “Chupacabras”, “El juego verdadero”, “Viaje sin rumbo” y “Melaza”. Esta estrategia de promoción les permitió también trascender las fronteras nacionales, especialmente a través de la difusión en un medio tan influyente como MTV Latino, que para la época representaba un canal crucial para la proyección internacional de la música chilena (Aldunate, 2019).

La asociación con EMI brindó igualmente a Tiro de Gracia la oportunidad de colaborar con músicos de otros géneros musicales. En *Ser Humano!*, la banda contó con la participación de músicos de sesión que aportaron con líneas de bajo y percusión, preferentemente. Además, otros artistas, muchos de los cuales también formaban parte del catálogo de EMI, colaboraron en canciones específicas de este álbum. Entre ellos, Quique Neira de Gondwana en “Bebedor”, Pedro Fonca en “Corsario universal”, Joe Vasconcellos en “Leyenda negra” y Ema Pinto en la canción homónima del disco. La banda Los Tetas también se unió al proyecto, aportando con coros y música en “Nuestra fiesta (okupa, segura y no molesta)”. Estas colaboraciones contribuyeron a enriquecer la textura musical y estilística de este disco (González, 2022).

Otras bandas que siguieron el camino inaugurado por Tiro de Gracia, aunque no alcanzaron las mismas cuotas de éxito comercial y mediático, fueron Makiza y La Pozze Latina. Makiza lanzó su segundo álbum de estudio, *Aerolíneas Makiza* (1999), bajo el sello Sony, recibiendo una cálida acogida por su enfoque en temáticas políticas y crítica social (González, 2022). Además, es relevante señalar que los miembros de Makiza compartían la experiencia social de ser hijos e hijas de retornados/as de la dictadura militar, lo que añadía profundidad a su obra como quedó reflejado en el primer sencillo del álbum, “La rosa de los vientos” (Rodríguez-Vega, 2021). También la presencia de Ana Tijoux en el grupo resaltaba la diversidad y un cambio en el panorama del rap chileno, pues

hasta ese entonces nunca una rapera había alcanzado un alto reconocimiento mediático.

Imagen 3: Fotograma del videoclip “La Rosa de los Vientos” de Makiza en 1999.
Archivo personal de los autores.



Por su parte, La Pozze Latina grabó su tercer álbum de estudio, *Desde el mundo de los espejos* (1999), con el sello BMG. Un aspecto destacado fue la colaboración con un productor musical estadounidense especializado en rap, Collin Wolfe, conocido por su trabajo con artistas como Dr. Dre, George Clinton, MC Breed, entre otros. Con la participación de Wolfe, en la línea de desarrollar una “cultura de género” que fomentan los sellos multinacionales (Negus, 2013), La Pozze Latina exploró nuevas sonoridades que se alineaban con las tendencias del rap mundial de la época, tal cual era un sonido soul y ritmos de *boom bap* (referencia omitida).

Definitivamente el mundo de la música no es muy grande, entonces de alguna manera se conocen todos y claro, tuvimos la oportunidad de grabar *El mundo de los espejos* con BMG. En esos tiempos estaba Oscar Sayavedra de A y R (director de Artistas y Repertorio de BMG), que fue con el cual yo hablé. Obviamente es un tipo entendido en lo que a bandas se refiere, o sea la gente que estaba tocando, que estaba sonando. Así que nada, le interesó el proyecto y se

sumaron rápidamente. Fue un acierto definitivamente, ese disco fue producido con Colin Wolfe, que lo pudimos traer desde Estados Unidos, estuvo con nosotros como diez días, hicimos lo que es la producción musical de ese disco, y la gente lo recuerda como el disco que mejor suena (Jaime Fernández).

Otros grupos de rap que firmaron con sellos multinacionales fueron La Frecuencia Rebelde con su disco homónimo (1999) y Resonancia con *Zorprezaun* (1999), ambos álbumes grabados con Sony. Luego, durante los primeros años de la década del 2000, Némesis grabó *Justicia Divina* (2001) con Sony (este grupo estuvo conformado por algunos ex integrantes de Makiza, "Cenzi" y "Seo2"), y Tapia Rabia Jackson grabó *La conexión* (2000) con Sony, y *Fusión de estilos* (2001) con Warner Music (este grupo estuvo liderado por el ex integrante de Tiro de Gracia, "Zaturno"). A través de su alianza con multinacionales, estas bandas también lograron una mejor comercialización de sus discos y una mayor presencia en los medios de comunicación masiva, lo cual contribuyó significativamente a la popularización del rap en Chile.

Por otra parte, es crucial resaltar los procesos creativos detrás de los álbumes de rap producidos en colaboración con sellos multinacionales. En cuanto a la producción de *beats*, una cantidad significativa de bases llegaron a los estudios de grabación previamente "trabajadas", ya sea con *softwares* y computadores u otros instrumentos digitales —cajas de ritmos, *samplers*, sintetizadores. Así, los sellos ofrecieron contratos discográficos a proyectos musicales que ya estaban en desarrollo desde hace algunos años. Por ejemplo, Tiro de Gracia o Makiza habían grabado demos y álbumes de forma independiente. Como resultado, muchas canciones fueron regrabadas. Este proceso de colaboración incluyó una reinterpretación de las composiciones, especialmente mediante la adición de líneas melódicas en instrumentos como la guitarra y el teclado a las bases instrumentales, así como el soporte armónico del bajo eléctrico, preferentemente. Destacable es la

colaboración entre raperos y músicos/as vinculados/as a otros géneros musicales ya que, como fue señalado, enriquecieron las piezas con nuevas capas sonoras y estilos.

Un ejemplo de la articulación entre lo digital y lo analógico se observa en el proceso creativo de *Ser Humano!*, especialmente en algunas canciones desarrolladas inicialmente por Gastón Gabarró. Este beatmaker ya había creado algunos instrumentales en Cool Edit, los cuales compartió con el equipo de Adonai Loaiza y Camilo Cintolesi —como productores musicales— y, posteriormente, con Gonzalo González —como técnico de sonido. Tanto Loaiza (Gutierrez, 2013) como González mencionaron el proceso de “rehacer la obra de Gastón” y transferirla al teclado MIDI Kurzweil (K2000), separando los distintos sonidos presentes en la sesión de Cool Edit. Esto permitía manejar de manera más precisa los diferentes samples, añadir capas y, posteriormente, ecualizar cada elemento por separado en una mesa de sonido analógica, lo que implicaba armar “un rompecabezas inverso”.

En este sentido, el uso de *softwares* fue un punto crucial en el desarrollo del rap santiaguino durante la década de 1990. Comparado con los años en que se utilizaban cintas de casetes, esta herramienta facilitó los procesos creativos y contribuyó gradualmente a enriquecer el género con un mayor eclecticismo sonoro. A través de la práctica del *sampling* en particular, los raperos chilenos pudieron incorporar sonoridades, ritmos y melodías de diversos géneros musicales (González, 2022). Sin embargo, los sellos discográficos multinacionales ampliaron aún más las posibilidades creativas sobre el proceso productivo del rap (Gabarró, 2019), por ejemplo, con la posproducción, mezcla y *mastering*.

En resumen, el vínculo entre los raperos y los sellos discográficos multinacionales, y lo analógico con lo digital, marcó un punto de inflexión significativo para el rap chileno de la década de 1990. Estas asociaciones les brindaron a las bandas la oportunidad de acceder a estudios de grabación equipados con tecnología de alta calidad y colaborar con diversos profesionales

de la música, quienes aportaron su experiencia y orientación en los procesos creativos. Además, al asociarse con estos sellos, las bandas obtuvieron acceso a una red más amplia de distribución musical. De esta manera, el rap se expandió y consolidó como un género relevante dentro de la escena musical chilena de fines de 1990, aunque también contribuyeron otros procesos como la autogestión y la asociación con sellos independientes, como se verá a continuación.

5. El Rap *Underground* 1: “Computines”, Computadores y Softwares

El rap en Santiago durante la década de 1990 se vio fuertemente influenciado por procesos productivos autogestionados, que se desarrollaban de manera paralela y complementaria a lo recién descrito. Un factor crucial fue el acceso a computadoras personales para cada vez más personas. Sin embargo, es importante señalar que el uso de este método digital fue limitado, dado que el acceso a estos dispositivos no era generalizado, como en los años 2000. Así, coexistió con la creación musical analógica en el rap, como la proporcionada por instrumentos de bandas de formato rock (con batería, bajo, guitarra y, ocasionalmente, percusiones, como en el caso de De Kiruza), y/o mediante el uso de teclados, sintetizadores, cajas de ritmo y la grabación de instrumentales desde vinilos y *loopeo* con cintas de casete (Muñoz-Tapia y Rodríguez-Vega, 2022, 2024).

Tricia Rose (1994) muestra cómo algunos DJ de las primeras camadas de los setenta de Nueva York, como Grandmaster Flash, tuvieron conocimientos técnicos para modificar aparatos eléctricos por sus estudios y trabajos: “muchos de sus practicantes musicales fueron capacitados para reparar y mantener nuevas tecnologías para los privilegiados, pero en cambio han utilizado estas tecnologías como herramientas principales para la expresión cultural alternativa” (Rose, 1994, p. 63, la traducción es nuestra). En el rap santiaguino, podríamos ver algo similar,

pero en el caso de la computación, donde también se desarrollan usos no necesariamente previstos por los inventores de los softwares gracias a conocimientos adquiridos, procesos creativos innovadores y el novedoso vínculo con las tecnologías digitales.

En algunos de los primeros “beatmakers digitales” chilenos podemos ver la importancia de la mediación educativa, ya sea por el acceso a conocimientos como a computadores. Aunque a mitad de los 90 los precios de estos dispositivos podían resultar prohibitivos para personas de escasos recursos, algunos padres de raperos de clase trabajadora consideraban que los computadores podrían ser herramientas con un futuro prometedor, especialmente para aquellos cuyos hijos estudiaban en colegios técnicos con cursos de programación o ingresaban a carreras universitarias o técnicas vinculadas a la informática.

Las computadoras mencionadas en los testimonios de los raperos que adoptaron la incipiente práctica musical digital (Compaq, IBM, Acer), se caracterizaban por ser multimedia (capaces de manejar texto, gráficos y audio), con procesadores 386 y 486. Los primeros Pentium incluían unidades de disquete y, en algunos casos, CD-ROM. Con el tiempo, modelos más avanzados añadieron grabadoras de CD, ampliando considerablemente las posibilidades creativas de los raperos. Esto permitió incluso a algunas bandas grabar álbumes completos.

En cuanto a los softwares utilizados, la mayoría eran de origen “pirata” y se conseguían a través de amistades, familiares o profesores. El rapero y beatmaker SQB, quien estudiaba ingeniería electrónica en la Universidad Técnica Metropolitana, señala: “mi amigo me dice ‘hay un programa que se llama Cool Edit y tú podrías hacer esto’. Me pasó un par de disquetes con el programa, lo instalé en mi computador y empecé a aprender cómo funcionaba” (Juan Salinas).

SQB agrega que, en los laboratorios de computación, los llamados “computines” (fanáticos de la informática) intercambiaban *softwares*, ya que tenían acceso a internet a través de las redes de

las universidades. Luego, SQB facilitó los programas al rapero M5D de la banda Calambre: “me los pasó en disquete, porque en ese tiempo apenas había conexión en línea” (Oscar Manzano).

La forma de aprender a usar estos *softwares* iba desde el ensayo y error autodidacta, por un lado, y el intercambio de información con amigos y familiares, por otro. Resultó clave la existencia de quienes se convirtieron en una suerte de docentes informales, como dicta los casos de los raperos SQB, Genio de Acero, Kahín o Foex. Así, estos conocimientos se expandían en cadenas interpersonales de circulación de información y enseñanza entre pares.

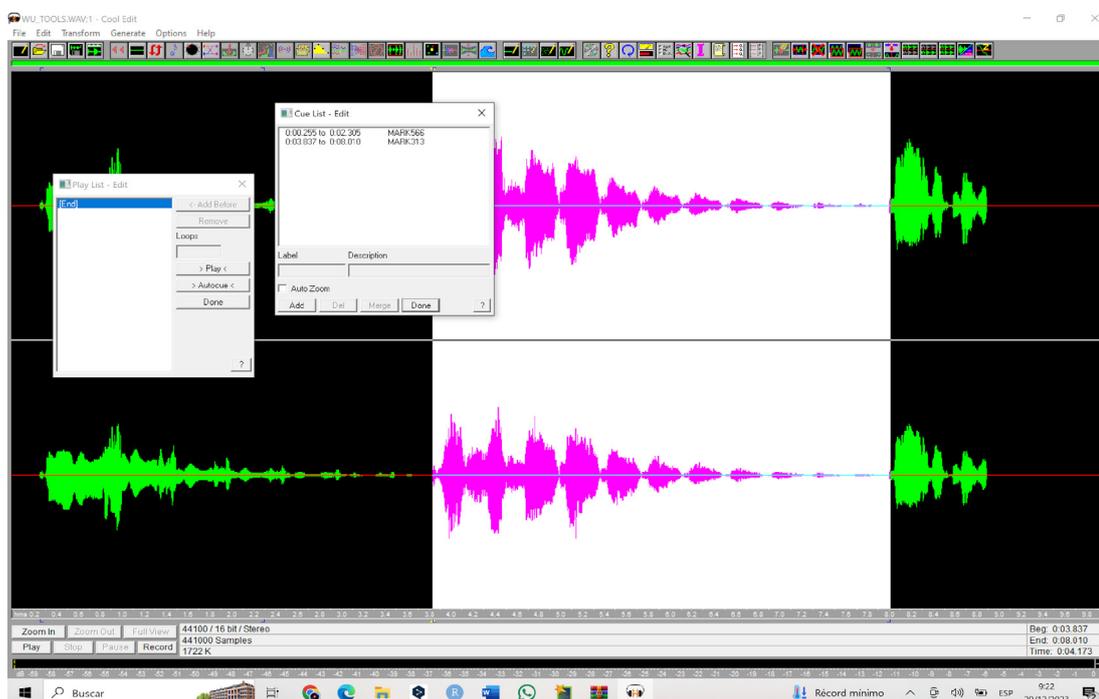
Gastón (Cenzi) cachaba inglés, el programa mismo traía una help. Él se metía más y después me enseñaba a mí. Íbamos como ‘cacha este truco’, bueno, y como igual trabajábamos juntos, a veces yo veía lo que él hacía, o él veía lo que yo hacía (Cristian Hidalgo).

También los *softwares* circularon de “mano en mano” en distintos espacios de encuentro del rap santiaguino: “Íbamos a Mapocho y me preguntaban ‘ay ¿cómo hiciste esto?’, ‘¿Qué usaste aquí?’, ‘cómo configuras esto para que...’, y así vamos aprendiendo el uno del otro” (Juan Salinas).

Los principales *softwares* utilizados por esta primera camada de *beatmakers* digitales tenían diversas capacidades. En primer lugar, estaban los programas edición de audio y grabación como Cool Edit (95, 2000 y Pro) y el Acid Pro. Los primeros contaban con una sola pista, mientras que desde los años 2000 fueron multipista. El uso principal de estos *softwares* consistía en muestrear diferentes sonidos, que posteriormente podían organizarse a lo largo de la canción e incluirles efectos como *delay*, compresión, eco y filtro. En menor medida, se utilizaron los *trackers*, como el *Impulse Tracker*, que permitían componer mediante muestras de audio colocadas en celdas organizadas linealmente, en cada una de las cuales se posicionaban sonidos que se iban combinando. El *E-jay Hip Hop*, similar al anterior, cumplía la función de un secuenciador, pero con

sonidos predefinidos que no podían cargarse por el usuario. Por último, había programas destinados a la creación de baterías estilo *drum machine*, como el *Hammer*. Otros menos utilizados, como *Cake Walk* o *Cubase*, eran más completos y permitían combinar la edición y grabación de audio con el formato MIDI.

Imagen 4: Captura de pantalla de proceso Cue List y Play List en Cool Edit. Archivo personal de los autores.



Es relevante destacar la relación entre los límites y las posibilidades de los *softwares*, su carácter habilitante y la inventiva de los usuarios que les permitieron generar formas de trabajo singulares y, en ocasiones, no previstas. En este contexto, Cool Edit se utilizó como una suerte de *sampler* en la computadora. Permitía realizar y visualizar los *loops*, multiplicando las posibilidades con relación al uso de los casetes, además de agregarle algunos efectos. Un flujo de trabajo habitual en Cool Edit consistía en seleccionar distintos trozos de un archivo de audio (*cue list*), y luego ordenarlos (*play list*). También tenía la posibilidad de agregar capas en una misma pista, y abrir al mismo tiempo dos o más sesiones del programa para sumar sonidos como baterías o voces. Por último,

en las versiones multipista del Cool Edit (2000 y Pro), igualmente era posible ensamblar una batería gracias a que se podía pegar partes por parte cada hi-hat, bombo y caja en distintos canales, y en otras pistas agregar samples u otros sonidos

Era como el futuro, loco. Estábamos *loopeando* en un computador, era otro nivel... lo que hacía esto era agarrar este trocito, lo marcabai e ibai haciendo un *cue list*, una lista de partes. Se agarraba un *loop*, después otra parte y otra. Entonces, en el Cool Edit- había una opción, *playlist*, en la que tu agarrabais todos esos trozos y le indicabai: quiero que me toques el 1, después el 2, después el 4, después el 3, el 3, después de nuevo el 1 (Felipe Denegro).

Nuestros entrevistados también mencionaron el aporte de algunas revistas de origen español, como Computer Music y Future Music, las cuales solían traer un CD con librerías de sonidos que especialmente eran utilizadas para obtener *drum kits* (sonidos de batería). Así, paulatinamente algunos raperos iban construyendo sus propias librerías, buscando sonidos de batería (bombos, hi-hats, redoblantes), en una suerte de arqueología sonora. Es destacable también la mezcla de programas. Si bien el Cool Edit fue el más utilizado, su interacción con el Hammer y el Impulse Tracker fue relevante entre los productores más avezados. Estos programas permitían cargar *samples* (generalmente, sonidos de batería), y con ello armaban los ritmos que luego los pasaban al Cool Edit.

Es importante destacar las articulaciones que se generan en la creación a través de *softwares* y computadoras. Como hemos visto, en algunos casos, la música producida de esta manera sirvió como base para su posterior procesamiento en estudios profesionales (como mencionamos en el apartado anterior), generalmente vinculados a sellos discográficos. En otros casos, estuvo completamente ligada a la producción autogestiva, sin ningún tipo de apoyo de sellos. Esta forma de trabajo, precisamente, facilitó una mayor circulación de discos del llamado *underground*, que luego se intercambiaban en casetes piratas, como el clásico *Dios N° 1* de SQB, en los principales polos de interacción rapera

en Santiago (Gutierrez, 2019). En este contexto, lo analógico (los casetes) desempeñó un papel crucial en la reproducibilidad y difusión de la música.

Imagen 5: Fotografía de álbum *Un Dios N°1* de SQB (1997).
Archivo personal de los autores.



Para finalizar, podemos seguir a Lisa Di Cione (2022), quien señala que las grabaciones son producto de su correspondiente tiempo histórico y están geográficamente situadas, lo que las convierte en una clave de lectura relevante sobre cómo se hace música. Los procesos de creación, producción e interpretación musical están en diálogo directo con el desarrollo y acceso a las tecnologías de producción y grabación, así como con otros actores que confluyen en los estudios, como productores musicales e ingenieros de sonido, en caso de relación con un sello discográfico. Pero también involucran a actores más alejados de estos circuitos, como los incipientes *beatmakers* digitales que acabamos de tratar. Finalmente, es importante aclarar que, si bien la articulación entre “computines”, *softwares* y computadores habilitó formas digitales novedosas de hacer música, la difusión y distribución seguían

siendo, en general, analógicas. Así, ese rap *underground* de sonido boom-bap, que no se vendía en tiendas de discos comerciales y tenía escasa circulación en los medios, ejercía una gran influencia en los mundos raperos de Santiago a través de casetes compartidos en espacios de reunión cara a cara. De ahí que la música que circulaba por los sellos interactuaba con la que lo hacía de forma autogestionada, expandiendo a los escuchas más habituales y esporádicos influenciados por la moda rapera.

6. El Rap *Underground* 2: Kalimba Records y la “Viralización Analógica”

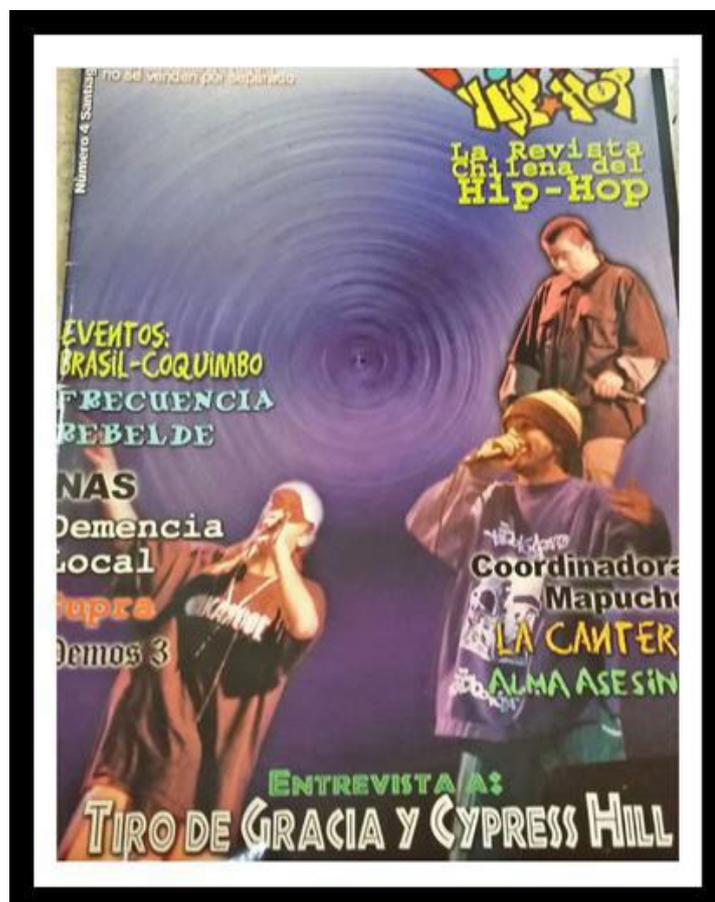
Otro aspecto relevante del rap *underground* en Santiago fue la colaboración entre ciertas bandas de rap y sellos discográficos independientes. Como se mencionó anteriormente, algunas bandas habían grabado música con los sellos Liberación, Alerce o Prodisc a principios de los años noventa. Sin embargo, a finales de esa década surgió una novedad significativa: la creación de un sello independiente dedicado exclusivamente al rap, Kalimba Records. Si bien nuestros entrevistados nos han mencionado otros sellos como Manimal que se interesaron por esta música, Kalimba es el más recordado por sus compilados y lanzamiento de álbumes de bandas como Legua York, Calambre, Guerrillero Okulto, Trovadores Tales, entre otras. Aunque estas bandas no resultaron ser un gran éxito comercial a nivel nacional, sí fueron reconocidas en su momento dentro de un circuito específico del rap, en vista que no muchas agrupaciones del género materializaban grabaciones de discos.

La génesis de Kalimba se remonta a la iniciativa personal de Mariella Oyarzún y Marchelo Lopehandia, una pareja apasionada por el breaking, el grafiti y la cultura del Hip Hop en general. Después de vivir varios años en Barcelona, a su vuelta a Chile tuvieron la idea de generar un proyecto centrado en el Hip Hop a partir de sus vivencias en Europa, donde esta cultura artística se encontraba más expandida. Así fue como establecieron la tienda Kultura Hip Hop donde se vendían productos como ropa, discos,

afiches, suministros para grafiti y otros accesorios musicales y artísticos. La tienda rápidamente se volvió un espacio relevante para los entusiastas del Hip Hop en Santiago.

El éxito comercial de la tienda Kultura Hip Hop, impulsado por el creciente interés en el rap en Chile y la colaboración entre raperos y grandes sellos discográficos, motivó a Mariella y Marchelo a lanzar una revista que documentara la emergencia de nuevas bandas del género y cubriera diversas actividades relacionadas con el Hip Hop, principalmente en Santiago. En 1998, publicaron el primer número de Kultura Hip Hop, disponible para la venta en su tienda homónima. Esta revista autogestionada resultó ser un éxito, con ejemplares que se agotaban rápidamente, y continuó publicándose hasta mediados de la década del 2000.

Imagen 6: Portada de Revista Kultura Hip Hop (1998, número 4). Archivo personal de los autores.



Para nuestro caso, la relevancia de la revista Kultura Hip Hop radica en que fue el punto de partida específico para la creación del sello Kalimba. A partir de su segundo número, la revista comenzó a incluir casetes recopilatorios que destacaban el trabajo de varios grupos de rap locales. Estas grabaciones adquirieron una importancia crucial dentro del Hip Hop de Santiago, ya que ofrecían una plataforma genuina para difundir los proyectos musicales emergentes.

Empezaron a llegar grupos: ¡oye, hago música! Y venían, nos mostraban el casete y lo escuchábamos. Y él [Marchelo] decía: “no, esta wea’ es potente”. Y lo conversábamos entre nosotros: ¡esto es potente, esta cuestión va a tirar para arriba en algún momento, esto es bueno! En algún momento, también se lo mostrábamos a algunos amigos. Bueno, nosotros obviamente teníamos en ese tiempo treinta años, y los cabros que venían eran puros pendejos, eran puros cabros chicos de quince, catorce, dieciséis, como que nadie les daba mucha bola, y ellos se sentían súper importantes porque personas adultas como nosotros les dábamos importancia, y los incentivábamos (Mariella Oyarzún).

El proyecto del sello Kalimba se materializó a finales de 1998. Calambre fue la primera banda en grabar bajo este sello, seguida por otros grupos que previamente habían destacado en las grabaciones asociadas a la revista. En cuanto a la producción y grabación de los álbumes, Kalimba “compraba tiempo” en estudios de grabación externos. Esta dinámica requería que los grupos llegaran con sus maquetas preparadas y las canciones ensayadas previamente para optimizar el tiempo disponible en el estudio. Esta práctica limitaba la posibilidad de la experimentación musical, a diferencia de las bandas asociadas a sellos multinacionales que sí tenían ese margen creativo en los estudios donde grabaron. Si bien en un momento Mariella y Marchelo contemplaron la idea de establecer su propio estudio de grabación, esta iniciativa resultó inviable debido a los altos costos asociados a la adquisición de las máquinas y profesionales necesarios para manejarlas.

Los álbumes, grabados en formato de casete, encontraban su principal canal de comercialización en la tienda Kultura Hip Hop. Dado que Kalimba era un sello independiente, su alcance en términos de distribución estaba notablemente limitado. Su catálogo discográfico no se encontraba disponible en las grandes cadenas de venta de discos de la época. En este contexto, Mariella y Marchelo exploraron otras estrategias de distribución musical. Una de éstas fue la comercialización de los casetes en tiendas especializadas en la cultura del Hip Hop de otras ciudades de Chile. También se vendían los casetes durante las tocatas organizadas por Kalimba para promocionar a sus artistas o lanzar algún álbum en concreto. Por último, fueron relevantes los contactos que tuvo Kalimba con puestos de ventas en ferias artesanales por distintos puntos del país, gracias a los contactos que tenía Mariella, quien previamente comerciaba afiches y diseños.

Imagen 7: Fotografía de afiche de tocata de rap *under* en Santiago (1999).
Archivo personal de los autores.



En síntesis, Kalimba fue otro de los polos relevantes para el desarrollo del rap a finales de la década de 1990 por haber creado una alternativa viable a los sellos discográficos multinacionales y los medios de comunicación tradicionales. Aunque su impacto en el mercado discográfico fue limitado y las ganancias económicas para los artistas y los propietarios del sello no alcanzaron niveles significativos, este sello jugó un papel crucial al proporcionar una plataforma para la visibilidad de diversos grupos emergentes de rap, que se acompañaba con la revista. El proyecto de Kalimba llegó a su fin en 2003, impulsado tanto por la "crisis del mp3" como por la democratización de la producción musical debido a la reducción en los costos de equipos de grabación gracias a la expansión de los computadores. El fenómeno estudiado explora la dualidad y la complementariedad que caracterizaron los años noventa en relación con el papel de la tecnología analógica y digital en la creación, producción y distribución musical de las bandas de rap en Santiago.

7. Reflexiones Finales

El rap en Santiago durante la década de 1990 se revela como un entramado socio-musical complejo. De manera didáctica, con objeto de asir tal complejidad, podemos señalar la existencia de tres fuerzas interrelacionadas que articulan estas redes, la cuales nos permiten observar las relaciones entre lo analógico-digital y lo *underground-mainstream*.

En primer lugar, vemos una *fuerza centrífuga*, que empuja al rap hacia afuera de sus circuitos establecidos, facilitada por el contacto de raperos con sellos multinacionales, lo que permite integrar elementos sonoros, establecer contactos con músicos e ingenieros profesionales, y grabar en estudios de alta calidad. También, y quizás lo más relevante, estos contactos son clave para la distribución y difusión musical más allá de los nichos raperos. Los objetos técnicos de los sellos y las posibilidades de acceso a otras redes de contactos son fundamentales en esa dinámica expansiva. En segundo lugar, una *fuerza centrípeta*, que impulsa al rap hacia el

núcleo de sus raperos y *beatmakers*, habilitada por el conocimiento de los “computines”, los softwares y los computadores multimedia. El ensayo y error, junto con la transmisión interpersonal de conocimientos, ayudaron a generar un sonido boom-bap que circulaba de forma underground. No obstante, esta habilitación digital operaba de manera analógica y cara a cara, a través de casetes y en espacios de reunión. Finalmente, Kalimba y otros sellos independientes lograron ampliar el impulso centrípeto en ondas zigzagueantes gracias a su red de distribución y difusión de alcance nacional. Sus acciones permitieron que el rap santiaguino se expandiera de manera alternativa y complementaria a la fuerza centrífuga. Estas líneas de fuerza —recíprocamente orientadas, más o menos independientes—, afianzaban y recreaban la geografía del rap santiaguino, esos espacios de encuentro cara a cara para el intercambio de experiencias, materiales y saberes.

Con esto en mente, podemos entender cómo la autogestión y la colaboración con distintos sellos se entrelazaron constante y continuamente mediados por objetos técnicos. Los hechos descritos corroboran esta afirmación. Por ejemplo, las asociaciones con sellos multinacionales no fueron procesos que iniciaron las carreras musicales de las bandas, ya que un número significativo de canciones fueron concebidas previamente en demos y álbumes grabados de manera independiente (Tiro de Gracia y Makiza). También son esclarecedoras la colaboración en la distribución musical que tuvo lugar entre Sony y Prodisc para Los Marginales, el aprendizaje que experimentó La Pozze Latina con Alerce antes de firmar con BMG, y cómo bandas en un sello como Kalimba debieron encargarse en gran medida del proceso de producción y grabación musical por sí mismas.

Otro aspecto para destacar fue la colaboración entre raperos, músicos de otros géneros y distintos profesionales de la grabación que contribuyeron al proceso de creación de muchos de los señalados álbumes de rap. Estas interacciones no sólo enriquecieron musicalmente los proyectos, sino que también facilitaron el intercambio de conocimientos y habilidades técnicas.

Además, fue crucial considerar cómo la territorialidad del Hip Hop en Santiago favoreció estas interacciones y el intercambio de información entre grupos de raperos con un fuerte interés en la creación, la producción y la grabación musical. Esto adquiriría una importancia significativa en una época donde las comunicaciones dependían en gran medida del contacto directo entre personas.

En tal sentido, nuestra perspectiva intentó avanzar más allá de cierto resistencialismo presente en la bibliografía latinoamericana sobre el rap. Como ya hemos desarrollado en otros trabajos (Muñoz-Tapia, 2023), preferimos abogar por una simetrización metodológica, en la que destacamos procesos de vinculación mediados por espacios y tecnologías, que pueden incluir tensiones, colaboraciones y resistencias entre personas de distintos sectores sociales. La interrelación entre sellos multinacionales, formas autogestivas y sellos independientes se complementa con la relación con objetos técnicos analógicos y digitales, los cuales ayudan a configurar dispositivos de *interesamiento* y *enrolamiento* (Callon, 1986) para armar y rearmar colectivos. Consideramos que esta perspectiva, más que negar las relaciones de poder, puede ayudar a complejizar las interpretaciones del rap de una forma atenta a las dinámicas internas y las reversibilidades que se dan en estos mundos musicales.

7. Bibliografía

ALDUNATE, Marcelo. Un testimonio sobre el encuentro de la música chilena y la radio. *In*: PALOMINOS, Simón (org.). **30 años de la industria musical chilena (1988-2018). Reflexiones y testimonios**. 1 ed. Santiago: SCD/Hueders, 2019. p. 110-125.

BAKER, Geoffrey. ¡Hip hop, revolución! Nationalizing rap in Cuba. **Ethnomusicology**, Champaign, v. 48, n. 3, p. 368-402, 2005.

BARTHE, Yannick *et al.* Sociología pragmática: manual de uso. **Papeles de trabajo**, [s. l.], v. 11, n. 19, p. 261-302, 2017.

BENZECRY, Claudio. **El fanático de la ópera: etnografía de una obsesión**. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Ed, 2012.

BENZECRY, Claudio. Objetos, emoción y biografía o cómo volver a amar la ópera y las camisetas de fútbol. En: RODRÍGUEZ, Arturo; SANTANA, Álvaro (org.). **La nueva sociología de las artes: una perspectiva hispanohablante y global**. 1 ed. Barcelona: Gedisa, 2017.

BORN, Georgina. **Music, sound and space: transformations of public and private experience**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BORN, Georgina. On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity. **Twentieth-Century Music**, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 7–36, 2005.

BORN, Georgina; BARRY, Andrew. Music, Mediation Theories and Actor-Network Theory. **Contemporary Music Review**, [s. l.], v. 37, n. 5–6, p. 443–487, 2018.

CALLON, Michel. Éléments pour une sociologie de la traduction: La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc. **L'Année sociologique (1940/1948-), Troisième série**, París, v. 3, p. 169–208, 1986.

CANALES, Jorge. La otra música de los 90'. Alerce: Modernización y marginalización de un sello discográfico independiente. *Ámbito Sonoro*. Revista del centro de investigación autónomo CIMA, Valparaíso, v. 3, p. 9–35, 2017.

DENNIS, Christopher. Introduction: Locating hip-hop's place within Latin American cultural studies. **Alter/nativas**, Ohio, v. Spring, n. 2, p. 1–20, 2014.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. 1 ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DENORA, Tia. **Music-in-action. Selected essay in sonic ecology**. 1 Ed. Routledge: New York, 2011.

DI CIONE, Lisa. Musicología de la producción fonográfica. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, v. 23, n. 2, p. 3–12, 2022.

FAULKNER, Robert; BECKER, Howard. **El Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

GABARRO, Gastón. **Un hijo de la rosa de los Vientos**. 1 ed. Santiago: Autoedición, 2019.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Música popular chilena de autor. Industria y ciudadanía a fines del siglo XX**. Santiago: Ediciones UC, 2022.

GRIMSON, Alejandro. Introducción. *En*: Hegemonía cultural y políticas de la diferencia. 1 ed. Buenos Aires: CLACSO, 2013.

GUTIÉRREZ, Darío. Mi vida representa: SQB celebra 22 años de "Un Dios Número Uno". **La Celda de Bob**, 11 mar. 2019.

GUTIÉRREZ, Darío. Conversaciones y análisis con los productores Patricio 'Adonai' Loaiza y Gastón 'Cenzi' Gabarró. **La Celda de Bob**, 9 de oct. 2013.

HENNION, Antoine. De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. **Cuestiones de Sociología**, [s. l.], v. 16, n. 1, 2017.

HENNION, Antoine. **La pasión musical**. Barcelona: Paidós, 2002.

JOUVENET, Morgan. La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. **Sociologie du Travail**, [s. l.], v. 49, n. 2, p. 145-161, 2007.

KATZ, Mark. **Groove music: the art and culture of the hip-hop DJ**. 1 Ed. New York: Oxford University Press, 2012.

LATOUR, Bruno. **Ciencia En Accion. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad**. 1 ed. Barcelona: Labor, 1992. p. 300

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red**. 1 Ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

MAISONNEUVE, Sophie. **L'Invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains**. 1 ed. París: Éditions des archives contemporaines, 2009.

MAISONNEUVE, Sophie. Techno-logies musicales. **Communications**, [s. l.], v. 91, p. 77–92, 2012.

MUÑOZ-TAPIA, Sebastián Matías. Entre los nichos y la masividad. El (t) rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. **Resonancias: Revista de investigación musical**, Santiago, v. 43, p. 113–131, 2018.

MUÑOZ-TAPIA, Sebastián. Rap en acción, una propuesta frente al resistencialismo. *En*: ABEILLE, Constanza (comp.) (org.). **Cultura en los márgenes. Graffiti y Rap en la Argentina**. Rafaela: Ediciones UNRaf, 2023.

MUÑOZ-TAPIA, Sebastián; RODRÍGUEZ-VEGA, Nelson. La experiencia del casete como meta-dispositivo aglutinante en los inicios del rap en Santiago de Chile. **Revista Argentina de Musicología**, Buenos Aires, v. 23, n. 2, 2022.

MUÑOZ-TAPIA, Sebastián; RODRÍGUEZ, Nelson. Las redes sociotécnicas de los primeros años del rap en Santiago de Chile (1984-1996): Entre la “Tecno-dependencia” y la creatividad a contrapelo. **Neuma**, Talca, v. 1, n. 17, 2024.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. 1 ed. London, London: Routledge, Routledge, 2013.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempos de globalización**. 1 ed. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

PIEKUT, Benjamin. Actor-Networks in Music History: Clarifications and Critiques. **Twentieth-Century Music**, [s. l.], v. 11, n. 2, p. 191–215, 2014.

POCH, Pedro. **Del mensaje a la acción: Construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)**. 1 ed. Santiago: Quinto Elemento, 2011.

PRIOR, Nick. Digital formations of popular music. Producers, devices, styles and practices. **Réseaux**, [s. l.], v. 2, n. 172, p. 66–90, 2012.

RODRÍGUEZ-VEGA, Nelson. El inicio del hip-hop en Chile (1984-1987): la recepción y el aprendizaje de una cultura musical extranjera en tiempos de dictadura. **Popular Music Research Today: Revista Online de Divulgación Musicológica**, Salamanca, v. 2, n. 2, p. 79-99, 2020.

RODRÍGUEZ-VEGA, Nelson. La confluencia entre raperos chilenos y sellos discográficos multinacionales en la década de 1990: una operación con implicancias para el desarrollo del hip-hop en Chile. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 8, 2021.

ROSE, Tricia. **Black noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America**. 1 ed. Hanover: Wesleyan University Press, 1994.

SCHLOSS, Joseph. **Making Beats. The art of sampled-based hip-hop**. 1 ed. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

SEGRETO, Marcelo. A presença da fala na melodia do rap. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 5, n. 1, p. 7-34, 2018.

SEMÁN, Pablo. Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. **Apuntes de Investigación del CECYP**, Buenos Aires, v. 25, p. 119-146, 2015.

YUDICE, George. **Nuevas tecnologías, música y experiencia**. Barcelona: Gedisa, 2007.

Financiamiento

Este artículo ha sido financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID), en el marco del Fondecyt postdoctorado 2022, Proyecto 3220141; el Núcleo Milenio en Culturas Musicales y Sonoras (CMUS), NCS2022_016; y Beca Doctorado Nacional, Proyecto Fondecyt 1240900. Además, hace parte del proyecto "Los recorridos del (t)rap y las tecnologías en Santiago III (2016-2022): creación musical, carreras artísticas y política en la digitalización de la juventud (Folio: 655450)", Fondo de la Música/Investigación y Registro de la Música Nacional, convocatoria 2023.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicación en el Portal de Periódicos UFG. Las ideas expresadas en este artículo son responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión de los editores o de la universidad