

# Investigación del hip-hop latino

por Aarón Brick

para Horacio Salinas

UC Berkeley, primavera de 2005

El hip-hop latino

## 0. Abstracto

*Historia:*

1. Historia general
2. Participación latina
3. Historia internacional

*Música:*

4. El DJ
5. El MC

*Contexto:*

6. Cultura y contexto social
7. Subgéneros

*Artistas y letras claves:*

- 8a. Cypress Hill
- 8b. Makiza
- 8c. Molotov
- 8d. Racionais MC's
- 8e. Los Tetas

*Apendices:*

## 9. Bibliografía

## 0. Abstracto

El hip-hop latino es un fenómeno ahora ampliamente distribuido en Latinoamérica. Para entender sus tradiciones y crecimiento, hay que analizar como surgió inicialmente el hip-hop, y como se distribuyó por el mundo. Los aspectos musicales del hip-hop – el trabajo del MC y del DJ – se destacan como partes constituyentes de esa cultura. Artistas significantes de Latinoamérica son discutidos, sin evitar impresiones cualitativas. El hip-hop latino no es un movimiento social, sino una cultural; pero es cierto que refleja realidades sociales. Los artistas Cypress Hill, Makiza, Molotov, Racionais MC's, y Los Tetas son brevemente analizados.

## 1. Historia general

El hip-hop empezó a desarrollarse en los barrios pobres del Bronx, comuna del norte de la ciudad de Nueva York, a fines de los años setenta. Como algunos otros movimientos artísticos, su desempeño incluía medios variados; en el caso, fueron los que ahora se llaman los cuatro elementos del hip-hop. *MCing* fue la rítmica y estilizada entrega del texto del rap, siendo recitada o improvisada. El MC, quien comenzó siendo *Master of Ceremonies*, ahora más frecuentemente se llama rapero (*rapper*). *DJing* fue la nueva técnica de manipular música existente en discos de vinil para hacer otra música, basada en *beats* (los golpes del ritmo). Entonces “D.J.” refería a un *disc jockey*, tal como de estación de radio. *B-Boying* (o *breakdancing*) fue la danza típica del estilo, frecuentemente ejecutada en lugares públicos con equipos de sonido portátiles, los así llamado *ghetto blasters*. El grafiti, hecho con pintura spray, se conoce todavía, pero en aquella época llevaba más arte y se veían obras realmente substanciales. Tal como notado, todos los cuatro elementos han cambiado en los últimos 25 años. Se supone que originalmente no había distinción de rango entre los cuatro; sin embargo, en la época moderna uno notará la “hegemonía de rap en el hip-hop,” según el análisis de Herschmann<sup>1</sup>.

A través de su historia, la música hip-hop se ha expresado en varios subestilos de gran diversidad. Al principio, las fiestas de la calle (*block parties*) hospedaban DJs que tocaban discos con sus propios aparatos, mientras los MCs calentaba la onda con energéticos anuncios y cantitos. Grupos (*crews*) de MCs confrontabanse en batallas (*battles*) épicas. Aquella época terminó cuando se convirtió en normal que esas fiestas terminasen con disparos de fuego, la audiencia huyéndose y atropellando los caros sistemas eléctricos. Menos mal que la popularidad de tales formas ya proveía para que canciones se grabasen en estudios profesionales.

Las primeras canciones hip-hop lanzadas al público aparecieron en Nueva York en 1979; artistas prominentes fueron el DJ Grandmaster Flash y los raperos Sugar Hill Gang. En esa época, hip-hop tuvo mucho que ver con el denominado *disco*; incluía referencias al estilo, los cuales rápidamente desaparecieron cuando el *disco* perdió su fama. Los sencillos se lanzaban en discos de 12 pulgadas y 45 RPM, de sellos pequeños y locales. Hip-hop de repente incluía mucha

---

<sup>1</sup> Herschmann, página 197; la traducción es mía

experiencia humana, humor y romance, y fue el sujeto de varias películas anchamente estrenadas, tal como *Beat Street* y *Wild Style*. En todo caso, pasado 1984, no había duda que el hip-hop no paró de evolucionar. Run-DMC introdujo la guitarra eléctrica al hip-hop, con fuertes vocales que los separó de la onda festiva que hasta entonces compuso el estilo. Empezó aparecer en forma de LP (33 RPM) con diez canciones por disco. *Electrofunk* incorporaba una más experimental música electrónica sin dejar de serailable. Entonces surgieron raperos políticos y enojados, como Chuck D de Public Enemy. Luego esta tendencia vió su contrareacción: grupos como De La Soul quien se interesaban por paz y felicidad. A la vez, hacia el fin de los 80, el violento rap pandillero (*gangster*) se hizo importante. Aquel movimiento fue liderado por suaves, peligrosos raperos de Los Angeles como Dr. Dre (ex- N.W.A.). Hoy en día el rap *underground* (bajo tierra), un estilo intelectual, es la respuesta estilística al gangster. También tiene tierra natal en California, pero más bien concentrado en Oakland, donde se ubican las carreras de grupos como Hieroglyphics.

## 2. Participación latina

Muchos latinos, principalmente puertorriqueños, vivían en aquellos barrios neoyorquinos; pero no formaron gran parte del desarrollo de la música hip-hop, que fue dominado por gente de raza negra. Los involucrados en los elementos visuales, es decir, graffiti y breakdancing, eran un grupo más diverso. Ambos *Beat Street* y *Wild Style* destacaron artistas de graffiti latinos. Según tal vez el más famoso b-boy, Crazy Legs, puertorriqueños fueron responsables por la introducción a la práctica de acción acrobática<sup>2</sup>, que se hizo el elemento más conocido del baile. Es más probable coincidencia, pero justos aquellos pasos impresionantes del *breakdancing* no parecen nada tanto como la *capoeira* del noreste de Brasil.

Latinos se pusieron más involucrados en algunos subestilos. Las canciones sencillas y bailables del *Freestyle* de Miami, vinculado al electrofunk, transpiraron en medios de los 80. Recordaba la época disco pero con plena dedicación a los entonces nuevamente disponibles sintetizadores. Aquel modo presentaba muchas voces latinas, pero cantaban en inglés. En Los Angeles, cerca de 1990, los latinos de Cypress Hill comenzaron desarrollar un estilo marihuanero, *funky* y peligroso. Eso les capturó audiencias fuera de la propia demografía (vea las páginas 11 y 14).

De algunas maneras el fenómeno se está viendo más en Estados Unidos. En 2000 empezó una paralela ceremonia de los premios Grammy, los Latin Grammys; el próximo año se añadió un premio para obras de “hip-hop/rap” y desde entonces ha durado la categoría. Nueva York fue el sitio en 2004 de una pequeña conferencia sobre hip-hop latino (*Latin Hip-Hop Summit*) promovido por el impresario Russell Simmons.

---

2 Entrevista con Davey D

### 3. Historia internacional

Después de tanto éxito en los Estados Unidos, no debe sorprender que el hip-hop adquirió un lugar en la cultura mundial, y comenzó ser producido en muchos lados. Dado que los equipos necesarios para componer y grabar no eran muchos o caros, el tercer mundo adoptó el estilo con gusto. Claro que había mucho más acceso a las herramientas en países ricos, pero ya llegó el tiempo en que todas las metrópolis pobres del mundo tienen rudimentarios estudios de grabación, y muchas veces, mejores. Es ya posible que un joven rapero de buen prospecto de casi cualquier rincón del mundo podría llegar a ser grabado, el cual no fue tan verdadero cuando surgió inicialmente el hip-hop.

Fuera de las ubicaciones físicas de grabaciones, la onda mundial se diferenciaba por idiomas. Algunas convienen más que otras: las sílabas discretas del japonés, por ejemplo, son ventajosas para el rapeo; pero las vocales tónicas del chino hacen muy difícil una inflexión consistente, que es preciso para las obras rítmicas. En todo caso la gran mayoría del rap que se ha hecho en el mundo se hizo en inglés o una lengua romance. El inglés, idioma materno del estilo, es en gran parte germánico, pero resulta ser que las lenguas romances tienen forma superior para el rapeo. Esta viene de la regularidad de sus substantivos con género y de las varias conjugaciones verbales que se declinan de manera semejante. Simplemente es más fácil rimar en aquellos idiomas. Dado esto es natural que el hip-hop romance no tiene rival entre las familias lingüísticas.

La cultura del hip-hop en Francia es la mejor desarrollada afuera de los Estados Unidos. Al parecer, francés fue la primera lengua en que fue grabado rap después del inglés; aquellas grabaciones empezaron lanzarse en 1982: la primera canción, un lado B por un tal Be-side, fue "Change de Beat".<sup>3</sup> Árabes, negros, y blancos, nativos e inmigrantes, han participado en armar un ambiente muy vivo en Francia. Abarca las grabaciones largas, duras y metódicas del grupo marsellés IAM, y el rap suave y erudito de MC Solaar, senegalés, poseedor de una maestría, y tal vez el rapero no angloparlante más famoso del mundo.

---

<sup>3</sup> Prevos, página 714.

España también tienen desde hace tiempo producción local de hip-hop. En España, estrenos importantes llegaron a fines de los 80, con una recopilación del 1989 llamado “Rapin Madrid” [sic], y obras (primariamente versiones de canciones norteamericanas) de la banda resiliente y ancha de estilos Def Con Dos. Hoy España tiene muchos artistas creativos del hip-hop; uno de los más adestrados es Nach Scratch. Italia se representa con el educado Frankie Hi-NRG MC, denunciante de políticos, mafia, y otras maldades. En Europa en general, el estilo pandillero no ha sido tan clave como en Estados Unidos, tal vez porque esos países tiendan no experimentar la misma violencia que suele pasar en ciudades norteamericanas (o brasileñas). Prevos estableció eso con respecto a Francia<sup>4</sup>.

En las Américas, el más conocido pionero de rap en español fue el puertorriqueño neoyorquino Vico C, quien grabó cuando joven en medios de los 80. Su estilo se ve como antecedente del reggaetón. En Brasil, Racionais MC's y el duo Thaíde y DJ Hum comenzaron grabar al fin de los 80. Hoy día, hip-hop está establecido en todos los países latinoamericanos y están presentes géneros que abarcan una buena anchura cultural.

---

4 Prevos, página 719.

#### 4. El DJ

La obra del DJ es muy única. Tiene raíces en Jamaica, origen de los DJs muy importantes Kool Herc y Kurtis Mantronik; y en Alemania, fuente de melodías electrónicas hechas por el grupo Kraftwerk. Con aquellas influencias, junto con el *disco* estadounidense, el DJ proveía buena música instrumental. Esto se adornaba con dos técnicas importantes, el sampleo (*sampling*) y *scratching*. Sus herramientas tradicionales son dos tornamesas, preferiblemente el modelo Technics 1200, un mezclador, y una colección de discos. Con las dos máquinas él puede combinar o cambiar suavemente entre dos discos. A eso referimos ahora con la palabra *turntablism* (“tornamesismo”), que quiere describir toda la práctica de manipular los aparatos.

El sampleo es lo que hace del *turntablism* una metamúsica como la *musique concrète* de Francia – mas allá del antropofagia del tropicalismo brasileño. Significa no solamente hacer sonidos, sino que los sonidos sean también referencias, o claves, a otras músicas. Entonces hay en hip-hop una historia larga, con intriga legal, de la copia. Pueden ser incorporados secciones del discurso de películas tal como músicas funk (los artistas más sampleados han sido James Brown y Parliament/Funkadelic). Los samples musicales son rítmicamente repetidos, forjando un ambiente bien distinto de su origen. Por ejemplo, la batería y el bajo de una canción *disco*, liberados de vocales necios y agregados de forma insistente, pueden ser el vehículo para una dura presentación de rap. Así la destreza y mecánica del DJ ha, por sacar los elementos más gustosos, efectivamente creado otra música de la misma base. Esa técnica tiene su eco para el MC, que se acostumbra referenciar artistas y trabajos anteriores; en forma positiva se llama un *shout-out* (“grita para afuera”), y si negativa, es un *dis* (disrespecto).

*Scratching* es la técnica de mover el vinilo bajo la aguja por mano. Parece haber sido inventado a fines de los setenta por el Grand Wizard Theodore, y desde entonces forma la parte más diestra del *turntablism*. Cada *scratch* (rasca) acompañado por ajuste de volumen en el mezclador se llama un *cut* (corta). Con una mano en el disco y una en el *fader* el DJ hace un solo; las agujas especiales y los discos empleados así no duran mucho tiempo.

Llegó un tiempo en que el rap se empezó hacer sin DJ y con otro acompañamiento. El

sintetizador (o *beat machine*) Roland TR808 ocupó el trono inicialmente. Máquinas así son la forma más común de armar una grabación de rap con pocos recursos, tal como muchas producciones en el tercer mundo. En el otro extremo, han habido algunos grupos (más afluentes) que tocan instrumentos propios. The Roots ocupan una instrumentación semejante a la de jazz moderno, con batería y bajo acústico; y Los Tetas tienen la forma de una banda funk, con todo eléctrico. Claro que los dos también emplean DJ.

Aunque menos común, hay DJs solistas que solamente tratan con raperos cuando les convenga; un ejemplo bien conocido es DJ Shadow. El abarcar toda la producción musical por un DJ, como cuando lanzan discos solos, es lo que anchamente se llama *turntablism*.

## 5. El MC

Musicalmente, los raps son hechos sobre beats, y salen rítmicos, infleccionados deliberadamente, con bastante variedad de maneras y voces afectadas. Por la creatividad y estilo de su obra, el rapero es la cara pública del hip-hop. Son sus rimas que controlan el flujo musical. Muchas veces atrae criticismo estética y moral por su franqueza y aparente informalidad. Los raperos son muy ostentosos, siempre tomando, rodeados de mujeres, se convirtieron en controversiales iconos culturales. Siempre la tendencia predominante ha sido el fanfarroneo (*braggadocio*). Viene tal vez de la imposición de rap sobre pistas *disco*, cuando la voz se ocupaba para llenar espacio sonoro en vez de otorgar contenido. Es fácil concluir que los raps mas antiguos son los menos substanciales. A la vez, tenían el humor y juguetonería que aún vive en el hip-hop.

Ya que Latinoamérica no tenía rap en la época *disco*, los MCs hispanohablantes y lusofonos tiendan echar mas sentido a sus raps. Las actitudes más comunes, tal como en el norte, se derivan de una falta de satisfacción con el orden social. Muchos MCs deploran a la pobreza de sus barrios y la incapacidad de sus sociedades de echar para afuera malos líderes. Muchas veces su infelicidad se expresa a través de violencia.

Hay un fuerte elemento de choque, cultivado por algunos raperos cada vez más violento y sucio. Esas ficciones (aunque de vez en cuando no son tan ficcional) infelizmente han dado un rostro de degenerado al hip-hop en general; pero tanto como un excelente libro puede tratar de tragedia y crueldad, el rap da una voz atractiva a pensamientos y comportamientos bien difíciles de aceptar. La cuestión de si aquellos mensajes provoquen criminalidad está viva; pero en las democracias del mundo, el hip-hop no se regula después de las batallas feroces de los 80 sobre “letras explícitas.”

## 6. Cultura y contexto social

Desde el principio el hip-hop fue un estilo de los marginalizados. Ahora la omnipresencia de ciertos raperos indica que ya penetraron la cultura popular, pero a lo largo el estilo ha conservado su sentido de rebeldía. En Latinoamérica tal como lo demás del mundo, es posible ver la estética del hip-hop como un homenaje a la cierta subcultura estadounidense. Ya que todos los países tiene propias tradiciones musicales, la importación del hip-hop se ve con sospecha, semejante tal vez a lo que se encontraba durante su periodo de acensión en Estados Unidos. Aquel modo describió Hermano Vianna, musicólogo brasileño:

“corriendo el riesgo de hacer una generalización precipitada, encuentro plausible afirmar que el grado de 'exotismo' de un fenómeno es una función casi directa de la posibilidad de verlo transformado en un estereotipo por grupos para los cuales este fenómeno es considerado exótico.”<sup>5</sup>

Es cierto que los ritmos rancos y repetidos del hip-hop gustan mucho menos a la gente cuya niñez no los incluyó. El rap se agrega como un desafío, fuerte, masculino, y sin compromiso. Jóvenes lo escuchan para reflejar su desacuerdo o rebelión, y para la gente de edad mayor cualquier ejemplo es un desastre.

Hay una fuerte asociación del hip-hop con fiestas y especialmente el uso recreacional de marihuana. Raps mencionan al alcohol, especialmente en el estilo pandillero, pero la yerba ilícita ocupa lugar de honor. Entre otros géneros el hip-hop no es único que los fanáticos y artistas la hacen parte de la experiencia musical; pero es único en la franqueza con que representa aquella obsesión. Esa dedicación se nota en los nombres del seminal grupo brasileño, Planet Hemp (“Planeta cáñamo”) y del famoso disco de Dr. Dre, *The Chronic* (jerga angeleña para la más fuerte marihuana). Cypress Hill y Los Tetas (vea sección 8) son integrantes de la subcultura específica de la marihuana. Es de una forma leve rebeldía social por contrar la ley.

Molotov y Los Tetas tienen la gracia de ser juguetones, particularmente en el campo del sexo. No son muy buenos para el amor, pero tienen un humor provocador, cuya frescura es poco usual en

---

<sup>5</sup> Hermano Vianna, citado en Herschmann, página 102; la traducción es mía

el rap de los Estados Unidos. Este hecho refleja que el hip-hop latino se diferencia a lo estadounidense por la ausencia relativa de sentido político, aunque podría explicarse porque la época de tal estilo ya pasó y hoy el rap político tampoco es relevante en el norte.

Como Latinoamérica no comparte esa historia, el canon de hip-hop allá no tiene el mismo nivel de rebeldía. Además, allí el hip-hop no exhibe la relativamente estricta separación entre las razas que se ve en su país natal. Así que aunque es un género extranjero, no tiene que significar tanta oposición cultural como en los Estados Unidos. Especialmente las formas bailables del caribe exhiben insustancialidad y grande popularidad. Es verdad que también existe rap con contenido político o nacionalista: Molotov, interesado por el mexicanismo aunque tiene un miembro estadounidense, se queja de la corrupción e indemnidad de oficiales. El gobierno cubano apoya el desarrollo de rap nacional a la vez que los exiliados Orishas graban discos en París con samples del son cubano y temas de la santería.

El grupo de artistas notables que se desarrolla en el capítulo ocho destacan algunos contextos sociales específicos. Los artistas cubren un rango ancho de niveles socioeconómicos, de marginalizado a educado. Pertenecen a subculturas variadas, con las cuales asocian actitudes tal vez representativas de aquel modo de vivir. El otro gran grupo social al cual todos pertenecen es determinado por sus lenguas maternas. En este respecto Cypress Hill viene de un lugar anglo- y hispanohablante, Racionais MC's de uno que es lusofono, y los demás del mundo exclusivamente hispanohablante.

Racionais MC's y Cypress Hill (vea sección 8) representan el barrio, los pobres, y razas subordinadas. Los protege con bravidad y cuentos chocantes. Su éxito puede considerarse como un portal para que la sociedad afuera puede conocer lo cotidiano de aquellos pueblos marginalizados. El imagen no es tan fino; es una presentación violenta. Pero porque está muy enfocado en un lugar específico, *al cual no hay que ir*, atrae el interés voyerístico de otros pueblos. Claramente no quieren meterse en el caos legitimado por las letras; es que para esa audiencia, los cuentos son tan exagerados que se pueden considerar ficción.

Los grupos bien internacionales son Molotov y Makiza. Suyos raperos son gente que ya viajaron

o vivieron en otros lugares, y si no lo discuten mucho, es que tienen una calma admirable sobre su circunspección. Es decir que traten temas profundos – irónicamente con estilos casi opuestos. Diferenciados de los muchos raperos que se enfoquen en sus propios barrios (vea la letra de Makiza en página 15), aquellos son conscientes del mundo afuera.

## 7. Subgéneros

Como cualquier movimiento artístico de edad mediana, el hip-hop latinoamericano tiene muchos subestilos y variaciones. Algunos son geográficamente delineada: México parece gozar de un sonido agresivo y metálico, con fuertes guitarras eléctricas. Molotov (vea página 15) y Control Machete lo demuestran. El Caribe tiene sus estilos bastardizados entre el hip-hop y las formas nativas reggae (reggaetón) y merengue (merenrap); los dos son hechos para el baile. La estrella más grande de reggaetón es un puertorriqueño llamado Daddy Yankee, el cual puede rapear muy rápidamente.

El estilo pandillero se ha establecido en barrios pobres de Latinoamérica, donde, como lo de Estados Unidos, combina quejas sociales con relatos de violencia. En este último aspecto su letra no está tan diferente de la de los narcocorridos mexicanos. Tal como la violencia doméstica y urbana del Brasil supera a los demás países de la región, Brasil tiene una gran parte del latino rap pandillero. Por ejemplo, los paulistas Racionais MC's han logrado mucho en ese ámbito, indicando injusticias y quejándose por parte de los pobres, especialmente por revelar delitos muy graves y chocantes.

Otros estilos minoritarios en Latinoamérica incluyen el jazz-rap del brasileño Marcelo D2; el rap-rock de su antiguo grupo, Planet Hemp; y lo muy consciente y moderno de los chilenos Makiza (vea página 14), pero todos aquellos estilos son más comunes en Estados Unidos. También se destaca el hip-hop con son de Orishas. Claro que el campo de rap no se limita a ser expresado en hip-hop; raps pueden ser incluidos en canciones de diversos géneros, o hasta en media como propagandas de la televisión.

## 8. Artistas y letras claves

No sería posible declarar que los artistas siguientes sean los más importantes del hip-hop latino, pero son notables por las razones dadas. Cada biografía, las cuales son ordenadas alfabéticamente, está acompañado por un trozo representativo de letra, el cual es brevemente analizado.

**Cypress Hill** es un trío de la diáspora latina, angeleño, que desde 1991 desempeña una actitud de pandillero despreocupado. El estilo de los raperos B-Real y Sen Dog es amenazante y tonto de medida igual; los cuentos son de violencia urbana y la marihuana. Integrante DJ Muggs es un explorador musical que ha hecho canciones en otros géneros, incluso, como parte de Cypress Hill, algunos al estilo rap-rock.

Casi todo el trabajo del grupo ha sido grabado en inglés pero aquí se cita una canción exitosa que fue reescrita en castellano y no perdió su sentido. La selección represente su tema favorito, fuera de la violencia, y muestra su significativa ausencia de preocupación con las consecuencias de sus acciones. Se puede imaginar que aquella actitud es de algún modo la manera de escapar un origen difícil tal como tuvo el grupo en la pobre sección del este de Los Angeles.

Mucha gente me decía que yo no podía  
Fumar marihuana por la policía  
Me vale madre el humo que hay por todo el aire  
Si tu quieres que me toque pues caele  
Soy el grifo más escandaloso  
De Los Angeles, Cypress peligroso  
Encende leño por la pipa  
Pásalo por mi cliqua, la que rifa  
Mota rica, chiba, chiba  
Quemando yesca, estoy arriba

*Yo quiero fumar (1999)*

**Makiza** formaban un cuarteto de jóvenes residentes de Santiago de Chile pero con sensibilidad internacional. Varios miembros pasaron sus niñeces en Europa, por causa de padres exilados, y el

grupo mantiene una calma circumspecta que conviene mucho para los temas honestos y bien pensados que traen los raperos. Anita (nota la ausencia de un sobrenombre agrandador) es una de las pocas raperas latinas. Entre los grupos hip-hop de Latinoamérica, son ellos los que más parecen al rap *underground* (bajo tierra) practicado en California.

Comparado con el canon pandillero, uno ni puede creer que el coro de su mas grande éxito exclama que “somos hijos de la rosa de los vientos.” La canción destaca la falta de raíces firmes que tienen los miembros y su sensibilidad los coloca en el campo intelectual. Aunque dé penas a la Anita que “la mitad de mi familia está muy lejos,” aquí explica Seo2 como superando fijación a un lugar hace posible superar la marginalidad.

Mido la importancia de mis vivencias  
En mi existencia, encuentros, coincidencias  
Cuando me preguntan cual sector yo represento  
Respondo que en verdad, yo no entiendo  
El sentimiento de estar ligado a un barrio  
Al contrario hay que salir de él para no ser marginado

*La rosa de los vientos* (1999)

La importantísima banda **Molotov**, procedente de México D.F., han grabado cuatro discos desde 1998. Integrada por tres mexicanos con un estadounidense, logran complementar los dos idiomas. Han beneficiado de la excelente producción del argentino Gustavo Santaolalla y el estadounidense Mario Caldato, Jr. Las grabaciones son impactantes, hasta llamable de rap-metal, con una mezcla sorprendentemente exitosa de buen humor y agresión. Algunas canciones son verdaderamente chistosas, todas bien hechas y al parecer sin vergüenza. A uno le da la extraña impresión de que sean nihilistas y perfeccionistas a la vez. No destacan tradición indígena, sino el modo moderno. Gran parte de las letras son quejas y dises contra gente que no les gusta.

El trozo que viene tiene delicadez sorprendente dado el nombre de la canción, que es a la vez tonto y ofensivo. Trata de cuestiones sobre el equilibrio histórico entre México y los Estados Unidos, el ciertamente relacionado movimiento de inmigración al norte, y esfuerzo nacional en su contra. Ironicamente, porque Molotov nunca fue parte de la clase de inmigrantes, la relación

asimétrica entre la banda y esa parte de su audiencia se forma diametricamente del estilo pandillero, en el cual escuchadores privilegiados imaginen escenas de pobreza y crueldad. En un extraño detalle final, el rapero de esta letra es Randy “El Gringo Loco” Ebright.

Podrás imaginarte desde afuera  
Ser un mexicano cruzando la frontera  
Pensando en tu familia mientras que pasas  
Dejando todo lo que tu conoces atrás  
Tuvieras tu que esquivar las balas  
De unos cuantos gringos rancheros?  
Les seguirás diciendo “good-for-nothing wetback”?  
Y tuvieras tu que empezar de cero?  
Now why don't you look down to where your feet is planted  
That U.S. soil that makes you take shit for granted  
If not for Santa Anna, just to let you know  
That where your feet are planted would be Mexico  
Correcto!

*Frijolero (2002)*

**Racionais MC's**[sic], de origen en los pueblos pobres del sur de São Paulo, son prominente en el rap pandillero en Suramérica desde su formación en 1988. Sus discos tienen sonido duro y limpio, y los recientes son salpicados con monólogos sobre la condición social. El foco de sus letras es la “vida loka,” *favelada*, es decir, de pobre población urbana. Anticapitalistas, trabajan solamente en sellos pequeños pero igual venden muchos discos. Enfoquen sus letras en la consecuencias sociales del maltrato asociado con grandes empresas y el gobierno. En un curioso eco visual, el arte de su disco más reciente<sup>6</sup> (que incluye la canción citada abajo) incluye muchas fotos del grupo y su gente con antiguos y gigantes autos americanos. Aquel imagen se hizo famoso mas de diez años antes en la primera ola del rap pandillero en Estados Unidos, con sus líderes, Dr. Dre y Snoop Dogg, conduciendo enormes Chevy Impalas.

La canción se que cita abajo es una sencilla exhibición del crimen cotidiano en su mundo. Lo amenazante es que no se siente si el autor lamenta lo que describa, las graves consecuencias del desempleo y del crimen. Mientas vívida, la incantación no emplea emoción. Como el fanfarroneo

---

<sup>6</sup> *Nada como um dia apos o outro dia (2003)*

de Cypress Hill, puede ser que tal dureza y confianza les sirve defensivamente: Ya siendo desensibilizados, no tienen ninguna debilidad. Lamentablemente para los que quisieran fomentar un movimiento social junto con la música, Racionais no tiendan proveer soluciones ni alternativas.

A qualidade aqui, são das piores  
Vários maluco dando o sangue por dias melhores  
Foi dado um golpe de estado cavernoso  
A máquina do desemprego  
Fabrica criminoso  
De bombeta, tatuado, sem camisa  
De bermudão, no pião, na mesma brisa  
Formação de quadrilha conduz o crime  
Fora da lei, eu sei, eu vejo o filme

*Crime vai e vem* (2003)

**Los Tetas** era un grupo santiaguino que grabó cuatro álbumes de su síntesis de hip-hop con funk. Con instrumentación rockero, pero un gusto para el baile, el nicho que ellos descubrieron es fructífero. Los raps tratan de la fiesta y el sexo, con exploraciones ocasionales en el inglés y frecuente vocales de fondo. Los jóvenes juguetones aparecieron en las fotos del disco *La medicina* sonriendo, todos sobre una cama con una tornameasa Technics 1200 y una negra en lencería fumando un cigarrillo de marihuana.

La ambigüedad en esta letra entre la mujer y la guitarra demuestra al acercamiento sensual que Los Tetas emplean para las dos. El contexto es una actitud curiosamente seria con respecto a la diversión. Sugiere una libertad total – ni tiene que ocupar “palabras lindas” para lograr lo deseado. A la vez trata de un encuentro personal, distinto de los temas sociopolíticos de otros grupos. Todo esto se refleja en el nombre del grupo.

Es el funk... lo que siento  
Cuando sobre mi estás moviendo  
Tu cuerpo de mujer  
Y no tengo que explicar  
En palabras lindas que te quiero culear

Es como cuando toco... mi guitarra  
Cada vez que la toco ella me grita que me ama  
Y me pide por favor que la vuelva a tocar  
Que la próxima vez la haga llegar más allá

*Papi... ¿dónde está el funk? (1997)*

## 9. Bibliografía

*AllMusic*. <http://www.allmusic.com>

Davey D entrevistando a Crazy Legs, 2001. <http://www.daveyd.com/crazylegsinterview.html>

Diego, Jesus de. *La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano*. Universidad de Zaragoza, España, 1997.

Herschmann, Micael. *O funk e o hip-hop invadem a cena*. Editora Universidade Federal de Rio de Janeiro, Brasil, 2000.

*Historia del hip hop en España*. <http://www.iespana.es/lalaw/hiphop.html>

Prevos, Andre J. M. *The Evolution of French Rap Music and Hip Hop Culture in the 1980s and 1990s*. *The French Review*, Vol. 69, No. 5, p. 713-725, 1996.

da Silva, Vinícius Gonçalves Bento; Soares, Cássia Baldini. *As mensagens sobre drogas no rap: como sobreviver na periferia*. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 9, n. 4, p. 975-985. Rio de Janeiro, Brasil, 2004.

Wikipedia. <http://en.wikipedia.org>

La caligrafía estilo graffiti en la portada hice yo. Las letras citadas son seguramente bajo restricciones de derechos de autor, aquí utilizadas bajo la doctrina de uso justo.