

JÓVENES, IDENTIDADES Y TERRITORIOS

LA PRÁCTICA DEL RAP EN EL
CONURBANO DE BUENOS AIRES

MARTÍN A. BIAGGINI
Coordinador

CUADERNOS DE
INVESTIGACIÓN



JÓVENES, IDENTIDADES Y TERRITORIOS

LA PRÁCTICA DEL RAP EN EL
CONURBANO DE BUENOS AIRES

Jóvenes, identidades y territorios : la práctica del Rap en el conurbano de Buenos Aires / Martín Biaggini ... [et al.] ; editado por Martín Biaggini. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2022. Libro digital, PDF - (Cuadernos de investigación)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3679-76-6

1. Subculturas. 2. Cultura Popular. 3. Áreas Suburbanas. I. Biaggini, Martín, ed.
CDD 305.235



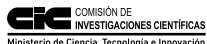
Rector: Dr. Arnaldo Medina
Vicerrector: Ing. Miguel Binstock
Secretaría General: Mg. María Teresa Poccioni
Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica: Dr. Patricio Narodowski
Directora de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe
Coordinadora de edición de la Secretaría de Investigación: Mayra Chaires

Coordinador Editorial: Ernesto Salas
Diseño de tapa: Gabriela Ruiz
Diagramación: Yanina Capdepón
Corrección de estilo: Victoria Piñera

1ª edición digital, Noviembre de 2022
© 2022, UNAJ
Av. Calchaquí 6200 (CP1888)
Florencio Varela Buenos Aires, Argentina
Tel: +54 11 4275-6100
editorial@unaj.edu.ar
www.editorial.unaj.edu.ar

Este libro fue seleccionado, con referato externo, en la Convocatoria de Publicaciones de Obras inéditas 2019, realizada por la UNAJ.

Esta publicación recibió aporte de:



Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

JÓVENES, IDENTIDADES Y TERRITORIOS

LA PRÁCTICA DEL RAP EN EL
CONURBANO DE BUENOS AIRES

MARTÍN A. BIAGGINI

Coordinador

MARTÍN A. BIAGGINI

LUCÍA CALVI

LISA DI CIONE

MARÍA ANA DEL VALLE OJEDA

JOSEFINA HEINE

SEBASTIÁN MUÑOZ TAPIA

Las/os autoras/es



EDITORIAL | UNAJ

| | |
|--|-----|
| Presentación (<i>Dr. Arnaldo Medina</i>)..... | 9 |
| Agradecimientos | 11 |
| Presentación. Otro lenguaje de lo político (<i>Dra. Emilce Cuda</i>)..... | 13 |
| Introducción (<i>Martín A. Biaggini</i>)..... | 17 |
| Capítulo 1. El rap como género musical: samplear o no samplear esa es la cuestión (<i>Lisa Di Cione</i>)..... | 21 |
| Capítulo 2. Hacer rap en la ciudad: fiestas y territorios musicales en el Área Metropolitana de Buenos Aires (<i>María Ana del Valle Ojeda</i>)..... | 47 |
| Capítulo 3. “Saber moverse” entre los “números” y el “respeto”: la gestión de un rapero del conurbano de Buenos Aires (<i>Sebastián Muñoz Tapia</i>)..... | 77 |
| Capítulo 4. Poéticas del rap: reflexiones sobre la identidad y el espacio (<i>Lucía Calvi y Josefina Heine</i>)..... | 103 |
| Capítulo 5. Rap y feminismo (<i>Lucía Calvi</i>)..... | 123 |
| Capítulo 6. Rap cristiano: jóvenes, música y religión (<i>Martín A. Biaggini y Josefina Heine</i>)..... | 141 |
| Bibliografía | 161 |
| Sobre las/os autoras/es | 179 |

PRESENTACIÓN |

DR. ARNALDO MEDINA

Los libros de la colección *Cuadernos de Investigación* son el resultado del trabajo continuo de equipos de investigación de nuestra universidad. Se trata de un proceso de permanente maduración de diversas líneas de trabajo y de actividades realizadas en el marco de los proyectos UNAJ Investiga, cuyas convocatorias dieron inicio en el año 2012, y de los Proyectos de Desarrollo Tecnológico y Social (PDTs) financiados por el Consejo Interuniversitario Nacional.

La publicación de los avances y resultados de las investigaciones de la UNAJ sobre temas de salud, ingeniería, ciencias sociales y humanas, resaltan el vínculo con las problemáticas particulares del territorio en el que nos insertamos a la vez que las trascienden contribuyendo al conocimiento de cuestiones generales nacionales.

Aunque no siempre considerada la actividad más visible, la investigación científica forma parte esencial de la tríada docencia, investigación, vinculación, constitutiva de la vida académica de las universidades públicas nacionales. La contribución al desarrollo del conocimiento de una comunidad es un patrimonio tangible construido por las instituciones de educación superior. En la tríada funcional de las universidades, la investigación es una zona de clivaje que mejora la actividad docente contribuyendo a la perspectiva del conocimiento y, por otro lado, escucha la voz de las necesidades de la comunidad proponiendo un determinado tipo de saberes para abordar los problemas del territorio. Como dijera

Arturo Jauretche, la construcción de un conocimiento construido desde nuestra realidad y centrado en nuestras necesidades.

Como parte de las universidades del Bicentenario, entre las que se incluye la UNAJ, asumimos la particularidad de nuestra inserción en comunidades con saberes, experiencias y culturas diversas que enriquecen la perspectiva del saber propio de la universidad. En este sentido se orientan las nuevas obras y artículos de investigación que aquí estamos presentando: *Jóvenes, identidades y territorios. La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires*; *Guía para la comunicación universitaria. Hacia un lenguaje no excluyente y con perspectiva de géneros*; *Postales varelenses: identidades, memorias y patrimonios*; *La enseñanza de la lectura y la escritura en la universidad. Dificultades, propuestas y desafíos*; *Una historia cultural descentrada. Estudios sobre el partido bonaerense de Florencio Varela en los años cuarenta*; *Un método rápido para la detección de trastornos metabólicos en recién nacidos*; *Alternativa sustentable para el manejo de un efluente de la industria del cuero*; *La Inteligencia Artificial y sus beneficios dentro del paradigma de la industria 4.0*; *Jabalíes y cerdos cimarrones en Argentina: una guía de manejo para los productores rurales*; *Relevamiento sociolingüístico en la UNAJ: 2019-2020*; *Feminización de la universidad y cuidados. Una mirada de género sobre la experiencia de ser estudiante en la UNAJ*; *Diversidad de Género, Diversidad y Género: Prácticas Organizacionales para Producir Diferencias*.

AGRADECIMIENTOS |

A la comunidad de la Universidad Nacional Arturo Jauretche, integrada por los claustros docente, nodocente y estudiantil, quienes acompañaron las distintas etapas del proyecto, pero también alentaron la realización de múltiples actividades académicas, de vinculación y divulgación.

A nuestro rector, Arnaldo Medina, y al rector emérito, Ernesto Villanueva, por marcarnos siempre el camino. A la directora del Centro de Política Educativa, Gabriela Peirano, y al director del Centro de Política y Territorio, Rafael Ruffo, así como a la coordinadora de la Unidad de Gestión de la Investigación, Dolores Chiappe, quienes promueven la producción y divulgación del conocimiento como uno de los pilares de nuestra universidad.

A la directora del Instituto de Estudios Iniciales, Carolina González Velasco, donde está radicado nuestro proyecto, y a las materias de las que somos docentes: Prácticas Culturales, coordinada por Laura Itchart y el Taller de Lectura y Escritura, coordinado por Martín Sozzi. Gracias a ellos pudimos realizar la investigación, de forma articulada con las tareas de docencia y vinculación; a Mirta Amati y Celia Kolln por tanta ayuda. A la directora del Programa de Estudios de la Cultura, Emilce Cuda, por confiar siempre en nosotros, y a todos los compañeros del PEC. Al Grupo de Trabajo CLACSO “El futuro del trabajo y el cuidado de la casa común” con quienes venimos trabajando intensamente. A la editorial UNAJ por su trabajo imprescindible.

Otro lenguaje de lo político

Cuando parece que la política como palabra pública por derechos ha llegado a su fin, desde las periferias se alza un nuevo lenguaje, el de la cultura popular, clamando por sueños como forma efectiva y humana de la justicia. El conurbano bonaerense esconde su tesoro: la juventud, a la que queremos viva. Tiene más sueños que miedos; más proyectos que necesidades. Solo se trata de aprender a escucharla para conocerla. No es fácil, es otro lenguaje, distinto al de quienes tienen sus sueños cumplidos. Es el lenguaje de quienes tienen sueños compartidos.

En ese lenguaje está dicho lo que hace falta saber y lo que hace falta tener. Es el lenguaje de quienes son dejados en falta. El lenguaje de quienes faltan. Faltan en el lenguaje de la palabra jurídica. Faltan en el sistema productivo. Faltan en las instituciones. Su lenguaje no está en los libros. Está en el “subsuelo del planeta”, como lo llama el papa Francisco en *Fratelli Tutti*, quien además reconoce en los márgenes “torrente de energía moral” que salvará de esta cultura que mata. Una cultura del descarte nos proyecta sombras, y las creemos realidad, como en la caverna platónica. Nos confunden, nos despiertan el miedo y nos duermen el sentido. Como resultado, nos aislamos, nos encerramos y ya no escuchamos; y cuando lo hacemos, no entendemos. El símbolo se nos escapa, y con este la riqueza de lo inesperado: los milagros. Pensamos que es porque no conocemos ese lenguaje, y es cierto. ¿Dónde se estudia? No se estudia, se vive. Así es el símbolo, hay que habitarlo para entenderlo. Hay que meterse adentro. Hay que entrar y dejarse entrar.

Así se siente, estando. Eso se llama contemplación. Es mejor que ver y escuchar. Se toca. Cuando se contempla, se ve más lejos y se escucha más a fondo. Se ve lo bello, lo bueno, lo verdadero que todo ser esconde, todas las personas. Todas las personas participamos de la belleza y podemos expresarla. Necesitamos despertar nuestra sensibilidad para saborear la diversidad.

Acá está el rap, el de la juventud, el de quienes sueñan. Son artistas; ellos piensan se organizan y hacen. Cuando eso ocurre, aparece lo nuevo. Eso es creatividad. Qué bonito sería si todos los trabajos fuesen producto de la creatividad. Porque si así fuese, cada joven podría imitar a su creador. Finalmente, de eso se trata el sentido de ser creado y agradecer creando. Benditos quienes se dedican al arte, que lo saben, lo saborean, y además nos lo comparten.

Parecería que solo las personas del centro trabajan, porque les pagan, y los de la periferia no. ¡Error! Ellos trabajan también. Trabajan de creadoras o creadores, trabajan de cuidadoras o cuidadores, trabajan de soñadoras o soñadores, trabajan de sanadoras o sanadores. ¿Por qué nadie paga por eso? ¡Error! Quienes se dedican al raps son un gran aporte a la sociedad, nos dicen lo que pasa, hoy, ahora, a la vuelta de casa. Nos denuncian lo que está pasando, cómo se está maltratando a la creación, a la creatividad, a quienes crean. Nos anuncian lo que vendrá, y lo que ya no vendrá, porque lo matamos.

Son la palabra pública que aún queda en la calle, por eso son el otro lenguaje de lo político. Son lo antagónico. Son palabra viva, dura, madura. Son la política sin forma y sin fuerza en busca de común-unidad. No están en ningún partido ni en ninguna Iglesia; y están en todos lados. Están a los márgenes y están hablando al centro.

El trabajo que me han honrado prologar es resultado de quienes han desarrollado la sensibilidad hasta poder contemplar la armonía donde otros ven ruido. Estas autoras y estos autores, símbolo. Son quienes han tomado la decisión de unirse a esa periferia. Saben que solo desde dentro, habitando, se la puede saborear, y entonces saber. Son quienes buscan el todo en la parte.

Como en un cuadro de *El Bosco*, el mundo es un jardín delicioso que esconde mundos dentro de mundos, pequeños y enormes en su interior, capaz de contar toda la historia en una singularidad. Los análisis del rap como fenómeno de las periferias existenciales son la revelación de una promesa de vida encarnada en cada letra. Nos dicen que la juventud canta, y si canta está viva. Es la comprobación de que, a pesar de todo, la vida es persistente.

Si sabemos contemplar estos ensayos, escucharemos la historia, una historia, pero que por naturalidad en el sufrimiento adquiere la capacidad de representar todas las historias. Leyéndolos sabremos de qué se trata la política quienes tienen algo distinto para contar. Sabremos que sus necesidades se cuentan, pero no se contabilizan. Sabremos que, en política, las necesidades de los márgenes no pueden suponerse; hay que estar. Sabremos que los sueños de la periferia nos hablan de futuro antes que de finales.

En este libro hay un sentido para el lector que esté abierto a dejarse habitar por otro lenguaje, el de la música, ese arte que aparece solo cuando se lo ejecuta. No llegamos fácilmente a este camino de hacer de la investigación, acción creativa. Aprendimos en la periferia. Les debemos a esta juventud rapera, como a tantas otra cantidad de artistas de la cultura popular, lo que somos como autores. Su lenguaje nos desborda, nos asusta y nos fascina, como el misterio.

Quienes nos detenemos a mirar, escuchar y tocar la cultura popular nos movemos entre dos aguas: la académica y la política. Investigamos y visualizamos. Pero su misterio nos atrapa.

Eso es milagroso: sentir; tener contacto cercano con el misterio sin el cual la vida no tiene sentido. Eso es un símbolo, la unidad de dos partes en principio unidas, luego fragmentadas, que vuelven a unirse movidas por la necesidad de que el sentido aparezca. Esas partes son centro y periferia. No habrá sentido en nuestra cultura si no movemos las partes de esta sociedad a unirse. Nuestra misión es trabajar para que lo simbólico aparezca. Trabajamos para que sea la cultura como mundo simbólico lo que nos una, más allá de las ideas. La unidad es amor, es duradera, es excitante, saca, mueve.

En eso estamos.

Dra. Emilce Cuda

Directora del Programa de Estudios de la Cultura (PEC)
Universidad Nacional Arturo Jauretche

MARTÍN A. BIAGGINI

El presente trabajo aborda los primeros resultados del proyecto de investigación de carácter interdisciplinario titulado “Identidad y representación territorial en el Conurbano: La participación de jóvenes en las prácticas de rap”, producto de dos años de compartir el territorio con diversos grupos de raperas y raperos, para pensar una construcción situada del saber compartido. El interés por abordar la práctica del rap en jóvenes del conurbano surgió a partir de los resultados de dos proyectos de investigación anteriores: por un lado, el titulado “Consumos culturales en el conurbano sur: incidencia de las universidades del Conurbano en los imaginarios culturales” (2013-2015, directora Laura Itchart), que buscó reconocer las prácticas y los consumos culturales de estudiantes de la UNAJ, en el que se evidenciaron consumos musicales orientados al rap, específicamente de producción local. Por otro lado, el titulado: “Consumos audiovisuales en jóvenes del conurbano sur, en el contexto de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual” (2015-2017, director Martín A. Biaggini), arrojó como resultado parcial la configuración de las personas jóvenes como prosumidores. En este se evidencian los canales de YouTube en el que se publican y distribuyen temas de rap local, encuentros competitivos en espacios públicos de la zona, etc. Ante esos resultados presentamos un nuevo proyecto de investigación UNAJ 2018-2020, que se centró en reconocer las prácticas, los discursos y las construcciones simbólicas de las raperas y los raperos

del conurbano de Buenos Aires y la dimensión poético-textual de la canción rap, considerándola un tipo específico de discurso poético de la cultura popular en el conurbano de Buenos Aires.

Durante la última década del siglo XX y las dos primeras del XXI, el debate en torno a las diferencias y desigualdades culturales ha sido particularmente cuantiosa e intensa. Dentro de este, la participación de las autoras y los autores de la perspectiva teórica conocida como “estudios culturales latinoamericanos” ha sido muy productiva y activa en su intento de dar cuenta la manera en que la globalización reorganiza la heterogeneidad cultural existente y modifica la construcción de marcos simbólicos e identidades colectivas, y como lo explica Rosana Martins (2015) es la identidad el principal instrumento de reivindicación de los movimientos culturales contemporáneos.

En ese marco, numerosos investigadores han abordado recientemente la cuestión de las culturas juveniles, sobre todo en el contexto de la convergencia digital, este proceso que se da en las sociedades actuales, en donde se ve una expansión, democratización y apropiación de las tecnologías de la información y la comunicación en todas las prácticas, y que da cuenta de una nueva trama cultural. Resultan evidentes algunos rasgos de las nuevas prácticas sociales, caracterizadas por la confluencia de los lenguajes, los medios y las tecnologías, la velocidad, la capacidad de almacenamiento, la virtualidad, etc.

Jesús Martín-Barbero (2003) plantea que hay una transformación en los modos de circular del saber, y es una de las mutaciones más profundas de la sociedad contemporánea. Por un lado, el descentramiento, entendido como el saber que se sale de los libros y de la escuela: nos encontramos ante un descentramiento cultural que desde la invención de la imprenta no había tenido cambios. Por otro lado, la deslocalización

y destemporalización de los saberes: estos escapan a los lugares y los tiempos socialmente legitimados, lo que implica una diseminación del conocimiento que borra las fronteras entre los conocimientos académicos y el saber común (Martín-Barbero, 2003). En este contexto, desde la periferia discursiva y geográfica se disputan los lugares de producción y los itinerarios de circulación de los saberes, los modos de apropiación de los discursos mediáticos, la resignificación de los territorios, etc.

Estas disputas modifican la capacidad de apropiarse de objetos simbólicos, o sea, de convertir a gran cantidad de personas jóvenes en sujetos de discurso con saberes y habilidades que les permiten referirse en actitud objetivante a las entidades del mundo, personas habitadas por deseos y habitantes de un modelo socioeconómico que legitima o marginaliza ciertos saberes, haceres y decires.

En ese contexto, desde la música, que según Roxana Morduchowicz (2012) es el consumo cultural más valorado por las personas jóvenes, su principal marca de identidad y el principal indicador del paso de la infancia a la adolescencia, vamos a analizar cómo un grupo de jóvenes de un barrio informal del conurbano se expresa a través del rap. Esta práctica se convierte en un aspecto diferenciador que los distingue del entorno en el que viven, y constituye una parte fundamental de su conformación identitaria.

Se considera importante el estudio de las representaciones en la práctica del rap de jóvenes artistas dentro de la sociedad actual. Vivimos en una sociedad compleja, donde las intersubjetividades construyen identidades juveniles de diferentes maneras. Así también se puede considerar como un fenómeno social actual que se explica en la agencia humana a través de sus prácticas culturales. Las interpretaciones de las representaciones que estas raperas y estos raperos enuncian en sus prácticas y

discursos ayudan a comprender las relaciones sociales, los vínculos que entablan con el entorno, sus acciones y desempeños en sus posiciones, cómo construyen valores, cómo se insertan en la sociedad a través de su arte, sus orientaciones y creencias en relación con el medio y respecto de sí mismos. El grupo interdisciplinario está conformado por una licenciada en Letras, dos licenciadas en Antropología, un licenciado en Sociología, una licenciada en Comunicación Social, un licenciado en Historia y una licenciada en Musicología, quienes recorrieron el conurbano, convivieron con distintas crews de raperas y raperas, realizaron entrevistas y analizaron distintos discursos para la realización del presente trabajo, que está estructurado en seis capítulos. En esta introducción presentamos el proyecto, la metodología y la perspectiva de análisis, así como ciertos objetivos que nos proponemos con la publicación: comunicar los primeros resultados de un proyecto todavía en curso. El primer capítulo, a cargo de Lisa Di Cione, aborda el rap como género desde la perspectiva musicológica, analizándolo al presentarlo como género dentro de la cultura hiphop. En el segundo capítulo, por María del Valle Ojeda, analiza los eventos musicales como una actividad colectiva y una forma de organización social que se sostiene principalmente por la convivencia y la sociabilidad, y se produce en relación con los espacios a través de distintas mediaciones y relaciones de colaboración entre actores. El tercer capítulo, de Sebastián Muñoz Tapia, explora cómo un raperero y productor musical del conurbano de Buenos Aires se las arregla para gestionar su carrera, regular sus intercambios laborales y lidiar con la organización de eventos. En el cuarto capítulo, escrito por Lucía Calvi y Josefina Heine, se examina un corpus de letras de rap desde su perspectiva poética. En el quinto capítulo, a cargo de Lucía Calvi, se aborda la práctica del rap desde una perspectiva feminista, y se analiza la presencia cada vez más marcada de las mujeres dentro del género luego del movimiento o colectivo Ni Una Menos. Así, en el sexto y último capítulo, Martín A. Biaggini y Josefina Heine abordan un subgénero cada vez más marcado: el rap cristiano.

El rap como género musical: samplear o no samplear, esa es la cuestión

LISA DI CIONE

Rap is something you do!
KRS-One, "9 Elements"

Introducción

El rap, uno de los elementos del hiphop, cuenta con más de cuarenta años de historia. En ese tiempo ha dado lugar a una profusa producción discográfica y bibliográfica en todo el mundo. Algo más recientemente se ha convertido en objeto de estudio en ámbitos académicos e institucionales diversos. No obstante, la mayoría de los trabajos sobre hiphop eluden abordar la cuestión específicamente sonora que constituye, indudablemente, un elemento central de la mayoría de las prácticas que definen al movimiento.

Este capítulo constituye un aporte muy general sobre el tema del rap entendido como género musical, desde una perspectiva que podríamos clasificar como musicológica no estricta y emparentada con campos disciplinares afines. Si consideramos la enorme cantidad de subgéneros, escuelas y estilos que se han diseminado globalmente con cierto reconocimiento social, un trabajo de análisis musical en profundidad requeriría la colaboración de varios investigadores asociados durante un período de trabajo extenso.

En esta oportunidad, abordo en primera instancia, la ambigüedad del nombre “rap”, que suele ser entendido como parte de un movimiento global y como género musical simultáneamente. A continuación, respecto el concepto de “género musical”, reviso algunos postulados derivados de los estudios académicos sobre músicas populares. Seguidamente, reseño alguna de las principales periodizaciones del género, así como las construcciones acerca del mito de origen. Finalmente, dedico algunos apartados a la identificación y descripción de los principales parámetros estilísticos y elementos técnicos del rap entendido como género específicamente musical-sonoro.

El rap ¿género musical o movimiento social?

La entrada Hip hop (13 de diciembre de 2020) de una de las enciclopedias colaborativas en línea más consultadas comienza enfáticamente con la siguiente afirmación: “El hip hop o hiphop es una cultura originada en el sur del Bronx y Harlem, en la ciudad de Nueva York, entre jóvenes afroamericanos y Latinos”. Según esta perspectiva, el rap es una práctica que, junto con otras tantas, forma parte de la cultura hiphop. Esta diferenciación es compartida por la mayoría de las publicaciones académicas sobre el tema. De este modo, el hiphop constituye una “cultura” o bien un movimiento social amplio que se manifiesta mediante prácticas particulares tan diversas como el baile, el arte callejero, la producción de una poesía rapsódica narrativa, la vestimenta y la construcción de sentidos asociados a construcciones identitarias variables según configuraciones locales y regionales diversas.¹

1 Algunos autores refieren fundamentalmente a cuatro manifestaciones de estas prácticas denominadas *breaking* (una forma particular de baile o movimiento corporal), *graffiti* (una manifestación particular del arte visual urbano), *rapping*

La versión inglesa de la citada enciclopedia tiene una entrada para *Hip hop music*, donde se parafrasea un artículo académico de Andrew Leach (2008). Su trabajo constituye una referencia ineludible para las bibliotecas especializadas en música que brindan servicios de referencia, así como para quienes desarrollan colecciones, también para docentes, estudiantes y personas interesadas en general. En ese artículo, el concepto se define principalmente como un tipo de música cuyo origen se asocia a las comunidades latinas y afroamericanas radicadas en la ciudad de Nueva York durante la segunda mitad del siglo XX: “La música hip hop, también conocida como música rap, es un género de la música popular desarrollado en los Estados Unidos por residentes afroamericanas, afroamericanos, latinoamericanas y latinoamericanos [*Hip hop music, also known as rap music, is a genre of popular music developed in the United States by inner-city African Americans and Latino American*]” (Leach, 2008 citado en Hip hop music, 3 de enero de 2021).¹

El ensayista y colaborador periodístico local Gustavo Álvarez Núñez reconoce que el término “hip hop” actualmente “se aplica a un estilo de música que, en muchos casos, puede ser la evolución de la tradición musical negra como lo es el soul, el funk, el rhythm’n’blues y el jazz” (2007, p. 238). Sin embargo, advierte que no debe ser confundido con el concepto de rap:

Muchas veces se confunde el rap con el hip hop. Pero rap es, básicamente el MC cantando sobre las bases que dispara el DJ. También otras fuentes avalan la idea de que el rap tiene

(una forma de producción de rimas vocales) y *deejaying* (una técnica para combinar fragmentos de grabaciones sonoras).

su origen en fórmulas publicitarias –emitidas por radio y televisión– en donde dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con la remezcla de música disco que los jóvenes negros, hispanos y chicanos usaban para bailar y divertirse al aire libre en los barrios. Otras acepciones: “poesía acentuada rítmicamente” y criticar mordazmente (p. 239).

Según confirman estas fuentes, “rap” suele ser usado como sinónimo de “hiphop” y ambos refieren a un género específicamente sonoro, antes que a un movimiento social, cuando se encuentran adosados a la palabra “música”. En este capítulo los emplearemos indistintamente en este sentido y, en cambio, se hará explícito cuando se trate del caso contrario.

¿De qué hablamos cuando hablamos de género musical?

El género musical es una construcción social. A nivel muy general, podríamos decir que es una convención que nos permite categorizar o clasificar la música que producimos, consumimos y con la que construimos sentido de pertenencia. Este proceso de construcción de sentidos socialmente válidos es sumamente dinámico, varía en el tiempo y presenta diferencias de comunidad en comunidad. Por ejemplo, en Argentina llamamos “rock” a un conjunto heterogéneo de expresiones sonoras que en el mundo europeo y anglosajón pertenecerían a la categoría más amplia de “pop” o música comercial.

En el ámbito de la industria discográfica, el género musical funciona como una etiqueta que permite asociar un producto a su potencial au-

diencia. La adjudicación de una categoría determinada ordena el mercado y orienta la elección del consumidor. Durante las instancias de producción musical, distribución y venta se elaboran conjuntamente sistemas de orientaciones y expectativas. Se trata del diseño de un plan de mercado que facilita el contacto entre personas que hacen música y su público. Las etiquetas colocadas en las bateas de las disquerías y las listas que ofrecen actualmente las aplicaciones de distribución musical digital son un buen ejemplo de ello.

Ahora bien, luego de una definición tan amplia, resulta conveniente analizar cómo es que se produce el acuerdo social en torno a tales categorizaciones y, especialmente, en función de qué parámetros se realizan. Todas estas operaciones ocurren durante las instancias de producción y recepción musical donde las subjetividades de escucha y el sentido de pertenencia a un determinado colectivo social ocupan un lugar central.

En los estudios académicos sobre músicas populares, el concepto de *género musical* ha sido abordado desde muy diversas perspectivas.² Estas reflexiones son contemporáneas al surgimiento del hiphop como movimiento consolidado internacionalmente. Una de las primeras definiciones surge a comienzos de la década de 1980 e incorpora aspectos que no son estrictamente sonoros tales como el tipo de instrumentación empleada para la composición musical, las diferencias de ejecución entre las músicas, los músicos y las variables de consumo. Una década

2 Juliana Guerrero (2012) ofrece una excelente síntesis de las perspectivas más relevantes sobre el problema del género musical en los estudios sobre músicas populares desde la década de 1980 en adelante y analiza sus convergencias y divergencias.

más tarde, las cuestiones relativas a la *performance* o puesta en escena del concierto en vivo se convirtieron en un elemento clave para su reconocimiento. Además, quienes estudian la temática aceptan que existe la posibilidad de asociar una obra particular a más de un género musical.

Podríamos decir que, en la construcción social de un género musical, intervienen un conjunto de reglas (formales, técnicas, semióticas, comportamentales, comerciales, jurídicas, sociales e ideológicas) variables en el tiempo que son producidas, reconocidas y compartidas por una comunidad determinada.³

De este modo, el género musical no se define por aspectos textuales o formales absolutos e inmanentes, sino más bien por el reconocimiento de las reglas de género y los usos que hacemos de ellas o bien, la expectativa que tienen quienes oyen acerca de sus posibles características para la producción de un potencial efecto de sentido.

En los artículos periodísticos sobre música popular, con frecuencia, se suelen utilizar los conceptos de *género* y *estilo* indistintamente. Aunque ambos comparten la cualidad de ser convenciones sociales, no son sinónimos. Tal como señala Juliana Guerrero, “el estilo difiere del género en tanto permite asociar una obra con un autor, un período, un lugar o una escuela mientras que el género pertenece otra categoría de clasificación” (2012, p. 11). A diferencia del género musical, la noción de “estilo” solo comprende aspectos relativos al cómo y al qué simboliza una obra, aunque no comparta todas las convenciones de un género. Ambas categorías son discursivas en cuanto a que son significantes siempre

3 Franco Fabbri (1982) desarrolla detalladamente de esta definición del concepto de género musical.

como resultado de las complejas negociaciones propias del proceso de producción social del sentido.

En el caso que nos ocupa, se suelen identificar una cantidad de escuelas asociadas al rap, entendido como género musical que hicieron su aparición en diferentes momentos y se toman como base para la elaboración de diversas periodizaciones a lo largo de la historia. Asimismo, en el marco de la producción sonora de cada una de esas escuelas, es posible identificar elementos estilísticos característicos y distintivos de un determinado grupo entre otros en actividad durante el mismo período. Cabe aclarar que ese proceso de reconocimiento no deriva necesariamente de la mirada musicológica experta. Las comunidades de fanáticos suelen desarrollar sofisticados sistemas de identificación y reconocimiento de elementos estructurales en los que basan sus juicios de valor y mecanismos de diferenciación entre otredades y semejantes.

Periodizaciones, escuelas y referentes del rap como género musical

Como suele ocurrir con las historias de las músicas populares en general, casi todos los trabajos sobre hiphop comprenden alguna periodización fundada en algún mito de origen, seguido de la identificación de un grupo de representantes considerados “pioneros”, del género musical en cuestión. Luego, aunque los trayectos se describan cronológicamente, pueden aparecer diferencias, elipsis, omisiones o inclusiones, según la perspectiva de cada una de las autoras y cada uno de los autores, y la fecha de edición del material.⁴

4 Los primeros trabajos académicos sobre rap y hiphop ya tienen más de veinte años de historia. Tal es el caso de la primera generación de investigadores anglosajones

El trabajo del músico catalán Anki Toner (1998), *Hip-hop*, y el *Diccionario de hip hop y rap afrolatino* (2002), editado por la SGAE, constituyen las primeras ediciones bibliográficas en español donde se menciona el género. Entre las locales, se destaca el trabajo de Gustavo Álvarez Núñez citado anteriormente.⁵

En ellas, el relato mítico de origen se asocia las *black parties* que tenían lugar en parques públicos y patios de colegios en el sur del Bronx neyorquino a mediados de la década de 1970, como espacios alternativos a los clubes de música disco y fiestas privadas que constituían el centro de la actividad nocturna del período.

De manera similar a lo que ocurría en los orígenes del jazz clásico de Nueva Orleans, el Bronx se presenta como el espacio geográfico de la confluencia cultural de irlandesas, irlandeses, jamaiquinas, jamaikinios, afroamericanas, afroamericanos, latinas, latinos, judías y judíos. Un mítico apagón ocurrido el 13 de julio de 1977 habría derivado en el

como David Toop, Tricia Rose, Ernest Allen Jr., Joe Allen, Keidi Obi Awadu, Mark Costello y David Foster Wallace, Jeffrey Louis Decker, Mandalit Del Barco, Juan Flores, Nelson George, Steven Hagen, Robin D. G. Kelley, Cheryl Keyes, Jon Pareles, William Eric Perkins, Adam Sexton, Hashim Shomari, Robert Farris Thompson, Miles White, entre otros (Schloss, 2004, pp. 229-236).

- 5 En esta oportunidad se toman en cuenta exclusivamente los aportes bibliográficos mencionados. No obstante, cabe señalar que las publicaciones recientes cuestionan estas periodizaciones en función de la incorporación de las voces los protagonistas locales. Especialmente, el trabajo de Martín Biaggini (2020a), quien establece tres generaciones: a) la vieja escuela (1983-1993); b) la primera generación (1994-2004) y c) raperos 2.0 (2005-actualidad). En la misma línea se inscribe el trabajo de Sebastián Muñoz (2018a).

saqueo de bandejas y altoparlantes de un negocio de electrónica con el cual se abastecieron y multiplicaron las *crews*, iniciando un movimiento imparables hasta nuestros días (Álvarez Núñez, 2007, pp. 27-29).

Entre las figuras sobresalientes del panteón de los pioneros se destacan el jamaicano Clive Campbell, más conocido como Kool Herc; Joseph Saddler, más conocido como Gandmaster Flash; y Kevin Donovan, creador de la organización pacifista Zulu Nation, más conocido como Afrika Bambaataa. Al primero se le atribuye ser el creador del *breakbeat* (nombre que recibe la repetición insistente de secciones percusivas de una grabación, mediante el uso de dos discos idénticos y un mezclador), técnica que constituye uno de los elementos básicos del género. El segundo fue el *disc jockey* (DJ) que tuvo el mérito de mejorar la técnica de mezcla (heredada de los DJ de los clubes de música disco) mediante la utilización de un *crossfader* y el empleo de marcas sobre la superficie de los discos que indicaban el comienzo de cada corte o *break*. El tercero fue uno de los principales activistas, encargado de organizar competencias de *breakdance* y eventos musicales entre 1977 y 1985 (pp. 21-38).

Del mismo modo que lo hacen otros autores, Álvarez Núñez llama “la *old school*” al período fundacional. Su apogeo y deceso estaría marcado por la incorporación del funk y la música electrónica para dar lugar a lo que varios denominan “la era dorada del hiphop” en la segunda mitad de la década de 1980, marcada por el crecimiento exponencial del negocio discográfico, el *turntablism*, también conocido como *deejaying* o “bandejismo”, asociado a las primeras competencias de DJ donde se desarrollaron nuevas y sofisticadas técnicas de manipulación de discos. En este momento también se habría configurado una diferenciación estilística entre las producciones provenientes de la costa este y oeste de Norteamérica. Este período, que culmina en 1991, es coincidente con

la emisión del primer programa especializado en rap del canal Music Television (MTV) y la emergencia del reggaetón en Panamá y Puerto Rico (p. 85).

Para varios autores, la madurez del género se habría consolidado a comienzos de la década de 1990, coincidentemente con su expansión fuera de los límites de los Estados Unidos, la expansión de movimientos similares en España y las primeras visitas de artistas internacionales a la Argentina.⁶

La segunda mitad de la década de 1990 estuvo marcada por el asesinato de varios exponentes del género como Tupac Shakur, más conocido como 2Pac y Christopher Wallace, conocido como “The Notorious B.I.G.” (el rey del rap de la costa este), pero también por el crecimiento exponencial de la participación femenina y la expansión de colectivos raperos en México, Venezuela y Francia. El período culmina con el ascenso comercial del rap blanco a partir de la figura de Eminem.

Con el cambio de milenio se consolida un colectivo de productores reunidos en torno a los estudios Electric Lady de Nueva York, quienes fueron los responsables de dos de los álbumes más representativos del 2000.⁷ A partir de entonces, se produciría un borramiento cada vez más marcado entre los límites que prevalecían entre diversos géneros musicales:

6 El 15 de abril de 1995, los Beastie Boys llegan a Buenos Aires para presentar su disco *III Communication* en el estadio Obras Sanitarias. También nos visitaron los Cypress Hill y el grupo de rap metal de Ice-T (Álvarez Núñez, 2007, p. 129).

7 *Like Water for Chocolate* (MCA, 2000) de Common y *Voodoo* (Virgin Records, 2000) de D'Angelo.

El soul, el rock, el hip hop, y la electrónica no estaban claramente delimitados como pasaba hasta hace muy poco. Alguno de los culpables eran productores como Timbaland, quien salido de las canteras del hip hop, había introducido su lenguaje mutante y visionario en canciones de alta exposición en los charts y rankings (p. 175).

Junto a la preponderancia del soul y los cruces entre géneros musicales, se produce la emergencia de un nuevo estilo, proveniente del sureste de los Estados Unidos, que daría origen a aquello que hoy lleva el nombre de “trap”. Además, el rap se populariza entre las niñas y los niños gracias al proyecto solista del músico británico Damon Albarn (integrante de Blur), Gorillaz!, con videos y animaciones de Jimie Hewlett. Paralelamente, los colombianos exportan sus raperas y raperos al mundo (p. 180).

Para ese entonces, la crítica especializada comenzaba a vaticinar la muerte del género. El líder de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Carlos “Indio” Solari afirmaba irónicamente “el rap o el hip hop suenan como un lavarropas con un montón de negros adentro diciendo puteadas” (Solari citado en Polimeni, 2002, p. 167). No obstante, en los años que siguieron no solo continuó su desarrollo a nivel global, sino que, además, se convirtió en tema de reflexión desde múltiples perspectivas teórico-metodológicas en ámbitos académicos universitarios como lo ejemplifica el proyecto que nos convoca en este volumen.

La historia del género en la Argentina también tiene sus mitos de origen. Algunos relatos destacan la estirpe barrial y contestataria a mediados de la década de 1980, de la mano de un puñado de adolescentes

que, años más tarde, lograrían reconocimiento público como DJ Hollywood, Mike Dee, MC Ninja, Frost y Jazzy Mel.

Los protagonistas reconocen su lugar de pertenencia muy alejado del centro de la escena internacional, así como el carácter insular de sus sensibilidades estéticas en esos años donde las latinoamericanas y los latinoamericanos nos recuperábamos de los años oscuros de dictaduras cívico-militares.⁸

Pablo “DJ Hollywood” descubrió la cultura hiphop a partir del estreno local de la película *Breakdance*.⁹ Junto a Mario Antonio Pietruszka,

8 La zona oeste del conurbano bonaerense se convirtió en el epicentro de la escena local en el mismo momento en el cual el hiphop se expandía a todo el país:

La moda se expandió a escala federal, pero tuvo un epicentro preciso y curioso: Morón, particularmente el edificio de la Escuela N° 503, con su amplia escalera y un piso idóneo para perfeccionar coreografías de manera colectiva. Las juntadas solían ser las noches de martes y jueves, con el colegio cerrado, a veces sin luz y hasta... sin música. Pero lentamente el furor se fue extendiendo por gran parte del conurbano: Villa Madero, Lanús, La Matanza, San Miguel, Laferrere, de la mano de los primeros breakers dedicados de lleno al asunto, como el mencionado Jazzy, Eduardo Bernoy (Frost), Walter Villafañe (MC Ninja) y diferentes grupos, como los Dinamic Breakers (con Robert Marti, alias “Mike Dee”), Buenos Aires City Breakers y Morón City Breakers (Pukacz, 30 de abril de 2020, párr. 2).

9 Se refiere al estreno local de la película *Breakin'* (1984), dirigida por el director palestino Joel Silberg, ambientada en el mundo del *breakdance*. La banda sonora fue editada por Mercury Records ese mismo año y contiene la primera participación en un álbum discográfico del rapero Ice-T, además de dos grupos pioneros de la

más conocido como “Jazzy Mel”, actualmente son los referentes de la vieja escuela en nuestro país. Estos chicos comenzaron pasando música en las fiestas del barrio y, al igual que los adolescentes de la *old school*, se las tuvieron que ingeniar para reunir el equipo necesario que usaron en sus primeras mezclas.¹⁰ Pietruszka fue un poco más osado y llegó a ser escuchado mucho más allá de las fronteras de la General Paz:

En 1988, Jazzy vendió sus pocas pertenencias (una tele Grundig de 14 pulgadas, un grabador tipo boombox, unas pesas para hacer ejercicio) y emprendió un ripioso viaje a dedo hasta Brasil con algo de ropa, una lata de atún para el camino y dinero para aguantar un mes. Llegó a San Pablo y vivió como pudo, más cerca de un punk okupa que de una estrella R&B en su mansión de Los Ángeles, trabajando en lanchonetes de zonas peligrosas por sueldos mínimos. Pero le alcanzó para vincularse con la escena paulista que entonces crecía aceleradamente. Hasta que el sello TNT percibió su potencial y lo metió a grabar dos discos en inglés bajo el nombre de Jezzy Mel Rock (Pukacz, 30 de abril de 2020, párr. 12).

música electrónica y experimental como Kraftwerk y Art of Noise. DJ Hollywood comentó: “Fui a ver una película que se llamaba *Breakdance*, bah me llevaron... lo ví y salí alucinado” (UN3TV, 12 de junio de 2015, 2m40s).

10 “Las primeras bandejas eran unas Winco con púa de cerámica y así quedaron los discos... después de varios años salté a la 1.200” (UN3 TV, 12 de junio de 2015, 4m10s).

La curiosidad en torno a esas novedosas sonoridades se había extendido hacia otras zonas del conurbano y se escucha en grupos como Los Adolfos, Cumbiatronic, Club Nocturno y The Coprófagos Rap que, aunque tuvieron corta existencia, lograron dejar algún registro discográfico.¹¹

Otros relatos dejan de lado la impronta barrial del conurbano y elaboran una narrativa con el foco puesto en el proceso de consolidación del género como categoría específica de la industria discográfica. En 1990, Dante Spinetta (hijo de Luis Alberto) y Emmanuel Horvilleur forman el grupo Illya Kuryaki & The Valderramas (tenían 14 y 15 años, respectivamente). Al año siguiente editan su primer álbum, *Fabrico cuero*, a través de la multinacional EMI-Odeon. Su tema de difusión fue “Es tuya Juan”, donde el dúo rapea sobre una base acústica intercalada con algún sampleo que no paró de sonar en todas las radios. En el disco participaron músicos profesionales del mundo del jazz y rock local. Charly García los invitó a tocar en vivo el tema de corte junto con el propio “Rap de las hormigas”, en el concierto ofrecido ese mismo año en el Luna Park y fueron elegidos como el grupo revelación del año en la encuesta que realiza el “Suplemento Sí!” del diario *Clarín*.

Este abrazo del rock nacional al hip-hop que aún no tenía una escena consolidada fue el espaldarazo necesario para que el género comience a ser escuchado con más atención.

Pocos años más tarde, todo cambió. Las competencias de DJing organizadas por Disco Mix Club (DMC) se internacionalizaron y lle-

11 En 1989, Club Nocturno edita un LP titulado *TV Rap* con una fuerte impronta de funk por BMG y The Coprófagos Rap edita el propio, titulado *Mundo de hoy* (Pukacz, 2020, párr. 13).

gan a la Argentina.¹² Los conciertos multitudinarios de Beastie Boys y Cypress Hill en Buenos Aires dan cuenta de la existencia de una audiencia consolidada. Hay nuevas agrupaciones que comienzan a cobrar notoriedad en la escena local de la mano de un grupo de mujeres conocidas como Actitud María Marta, grupos como Bola 8, AMC, Tumbas, Super-A, En contra del hombre (E.C.H.) y Sindicato Argentino del Hip Hop.

El rap se convierte en una categoría específica también en la industria discográfica local a partir de la edición del primer álbum compilado del género, *Nación Hip Hop*, producido por Zeta Bosio y editado por BMG en 1997. Algunos de estos grupos comienzan a girar por las provincias. La lista de raperas y raperos sigue en aumento y en 1999 se edita el segundo volumen de *Nación Hip Hop* con la participación de DJ Rub, Natural Rap, Sin Escape, De La Click Mafia, Alfa, Reo, Gatillo Fácil, El Puntero con Derek, Libres Bajo Palabra, Golpe Bajo, La Raza, Impala, Comunidad María Juana y DJ Acido. Pronto comenzarán las giras y los intercambios con otros grupos de Latinoamérica.

El crecimiento exponencial del género era impactante para quienes habían iniciado el movimiento local en la década de 1980. En 2004, MC Ninja posteó en uno de los tantos foros de intercambio sobre rap en Argentina:

Nada es fácil, pero veo que poco a poco el
movimiento va creciendo cada vez más. Mi

12 Pablo DJ Hollywood participó en una de ellas en 1997 y lo recuerda como una de sus mejores experiencias: “Fue como tocar el cielo con las manos” (entrevistado por Mustafa Yoda para “Respuesta Hip Hop”, UN3 TV, el 12 de junio de 2015, 5min2s).

respeto y mi saludo a la nueva generación y a mis eternos amigos de la vieja escuela Edy, Tito, Mike D, Money, Caro y tantos otros que tirando molino y rapeando desde que empezó todo deseaban al igual que yo lo que hoy es una realidad: que el hip hop y la cultura de la calle siga viva (Mc Ninja, 30 de julio de 2004).

En la actualidad, conviven dos escenas con distinciones muy marcadas, similares a las diferencias entre los relatos míticos de origen local: por un lado, algunos grupos como Purple House participan en los grandes festivales junto a figuras locales como D-Toke, Wos, Trueno y el hip hop más trapero como Paulo Londra, Ysy A, Duki, Neo Pistea, Ca7riel, Paco Amoroso, Nicki Nicole, Cazzu, alguno de los cuales disputan recaudaciones millonarias con las discográficas multinacionales.

Paralelamente, el rap crece y se expande aún más en el conurbano con sus propias reglas de producción, circulación y consumo entre grupos y productores como: Kilmes HH, Maradona y la Fiorito Family, Esteban el As, F.A., el Melly, Arwen, los MP3, Núcleo y La Conexión real, Fede Soto, Fili Wey, XXL Irione, la *crew* Sudamétrica, entre tantos otros. También están aquellos que se mueven entre ambos mundos, como lo hace Rayo aka Big Buda, quien puede de trabajar indistintamente con Núcleo en El Triángulo y grabar para Tweety González, extecladista y productor de Soda Stereo. Además, exponentes de la generación anterior obtienen cada vez mayor reconocimiento. Tal es el caso de Frescolate, quien, en 2005, obtiene el premio de Campeón Internacional de Free.

Los principales parámetros estilísticos y elementos técnicos del rap como género musical

Las dudas planteadas desde los estudios culturales sobre el análisis de la música como interpretaciones de la obra cosificada son poderosas e inevitables. Tal es así que esta práctica se ha vuelto sospechosa también entre las musicólogas, los musicólogos y quienes estudian las músicas populares en general. En todos los casos el análisis musical propiamente dicho se cuestiona por el hecho de eludir los aspectos institucionales y, por consiguiente, la dimensión política e ideológica del quehacer musical. También por las relaciones de poder que subyacen en la construcción de una voz autorizada y “erudita” en detrimento de otras como las de quienes son protagonistas (intermediarias, intermediarios, músicas, músicos, productoras, productores y potenciales audiencias), quienes configuran la existencia social de un género musical.

Los comentarios sobre el rap como género musical en este capítulo retoman las ideas que las intermediarias y los intermediarios comparten gracias a la hipermediación y remediación contemporánea. Por otra parte, cabe destacar que el análisis musical permite entender cómo funciona la música en la cultura, aun cuando ponga en juego competencias técnicas desiguales.

La atención sobre los modos de organización estructural de los sonidos debería ser tomada con mayor seriedad, puesto que es lo que más interesa a las músicas, los músicos, las productoras, los productores, las intermediarias y los intermediarios que hacen que la música suene y llegue a sus audiencias. También suele ser aquello en lo que se basan las sofisticadas categorías estéticas elaboradas por los fanáticos para establecer las fronteras entre grupos asociados a géneros y estilos diversos.

Una de las cuestiones más sobresalientes al momento de ensayar un análisis específicamente musical del género es la imposibilidad abordar su estructura a partir de los parámetros del lenguaje musical tradicional occidental sin forzar la teoría para hacerla encajar en las prácticas de raperas, raperos, productoras y productores de hiphop.

Según el relato dominante sobre el origen del hiphop entendido como una forma de vida, Afrika Bambaataa habría consolidado lo que en la década de 1970 se consideraban los cuatro pilares básicos del movimiento: la práctica del *deejaying*, a partir de la figura del DJ; el *rapping* o la articulación rítmica de rimas basadas en *slang* a partir de la figura del maestro de ceremonias (MC) conocida como *rap*; el baile callejero conocido como *breakdance*; y el arte urbano conocido como *graffiti*.¹³ Años más tarde el MC y rapero Lawrence Krisna Parker, alias “KRS-One” adicionó cinco elementos más en “9 Elements” (Koch Records, 2003),

13 Jeff Chang (2009) señala que, en el Bronx, a fines de la década de 1970, los disturbios raciales, la renovación urbana, los incendios provocados y la negligencia del gobierno aniquilaron los programas educativos y de servicios sociales, destruyeron el parque de viviendas, aceleraron huida de las personas blancas y la pérdida de empleos. Mientras tanto, la juventud encontró formas de pasar el tiempo: rapeando en un estilo adaptado del reggae jamaicano con jerga barrial, sobre ritmos funky de influencia afrolatina, bailando salvajemente al ritmo de la percusión, pintando con aerosol sus apodos en las paredes, autobuses y trenes subterráneos. Estos eran los cuatro elementos originales del hiphop: MC, DJ, b-boying o *breakdance* y *graffiti*. Afrika Bambaataa. Inspirado por DJ Kool Herc, también comenzó a organizar fiestas de hiphop, prometió usarlo para sacar a las niñas y los niños pobres y con enojo de las pandillas y formó una organización llamada Universal Zulu Nation para ayudar a difundir su mensaje (Chang, 2009, párr. 15, traducción propia).

una suerte de etnografía del movimiento hecha canción.¹⁴ Resulta significativo que los dos primeros elementos del movimiento comprenden técnicas específicas que dan lugar a diversas expresiones sonoras que, asimismo, abren la posibilidad del baile, mencionado como tercer elemento.¹⁵ Si tres de los cuatro pilares básicos del hip-hop comprenden la producción de algún tipo de sonoridad, vale la pena intentar una comprensión más profunda acerca de sus modalidades de organización.

Las operaciones técnicas asociadas a las prácticas de *deejaying* y *rapping*

El sociólogo Antoine Hennion sostiene que la música funciona como una verdadera teoría de la mediación porque más que cualquier otra expresión estética necesita de una enorme red de intermediarios para hacerse audible donde se incluyen los instrumentos y las herramientas utilizadas por sus protagonistas.¹⁶ El hip-hop no escapa a la regla. Las prácticas de *deejaying* y *rapping* comprenden una cantidad de opera-

14 En 1999 KRS-One ofreció una conferencia en Harvard donde expuso lo que para él son los nueve elementos fundamentales de la cultura hip-hop. Para más información, ver: https://www.youtube.com/watch?v=4tUaGFI2m5Y&ab_channel=CliffBlaze.

15 Si bien es cierto que no hace falta música (ni sonido alguno) para bailar, todas las formas de movimiento corporal tienen aparejada alguna sonoridad, aunque más no sea la del ritmo circadiano.

16 Hennion sostiene:

El músico, a diferencia del pintor, tiene un respeto visceral por el medio: no es necesario hacer una sociología de la música la música ya es sociología [...] nunca hay música, solo exhibidores de música. La música está hecha a la medida para una teoría de la mediación (2002, pp. 290-291).

ciones técnicas específicas, asociadas a dispositivos fundamentales para la producción musical. Tal es así que con el correr del tiempo dieron lugar a técnicas cada vez más sofisticadas que engendraron, a su vez, prácticas nuevas.

El *deejaying* se asocia en un primer momento a la técnica de mezcla o *mixtape* heredada de los clubes de música disco con dos bandejas o tocadiscos a lo cual se suma un *crossfader* y con el tiempo un control de afinación. A esta práctica se suman otras operaciones como el *beatjugglin* (la creación de ritmos a partir de dos vinilos iguales). Con la popularización de la práctica, en el marco de las competencias internacionales de DJ se consolidan nuevas como el *scracht* (consistente en mover el disco de vinilo sobre la bandeja para crear un efecto particular que ayuda a crear ritmos y frases melódicas) y el *beatmatch* (hacer coincidir los golpes de percusión del tema que se encuentra sonando con el siguiente), entre otras operaciones técnicas comunes las empleadas por las ingenieras y los ingenieros de sonido durante el proceso de la conversión de la música en fonograma.

A mediados de la década de 1980, con la aparición de los primeros *samplers*, la repetición de secciones rítmico-percusivas se realiza mediante la creación de *loops* o bucles de sonido digital.¹⁷

17 El muestreador de sonido digital o *sampler* es un dispositivo que permite grabar sonido y, simultáneamente, ser utilizado como instrumento musical. A diferencia de los sintetizadores, en lugar de generar sonidos, permite al usuario generar sus propias muestras de sonido digital (llamadas *samples*), editarlas, procesarlas, guardarlas y luego utilizarlas mediante un teclado, controlador, secuenciador o cualquier otro dispositivo conectado a la red. El origen del *sampler* actual se remonta al prototipo experimental desarrollado por Pierre Schaeffer en 1950 y

Cuando el hip-hop se expande en contextos discográficos, la DJ o los DJ continúan haciendo música con las bandejas durante las presentaciones en vivo, pero adoptan otras estrategias propias del estudio que eventualmente incluyen el uso de *samplers* digitales y se convierten paulatinamente en productoras o productores.¹⁸ No obstante, mientras el *digital sampling* fue históricamente la tecnología primaria para hacer *beats*, no fue la única: algunas formas de hip-hop usan sintetizadores o instrumentación en vivo (Schloss, 2004, pp. 2-3).

Rapping es la práctica que inaugura el MC o la MC al momento de cantar sobre las bases que dispara la DJ o el DJ cuyo producto es el *rap*, consistente en un tipo de producción poética de carácter rítmico e improvisatorio. El *rap* también puede ser producido *a capella* o sobre sonidos vocales que recrean los de una caja de ritmos electrónica llamados *beatbox*. Con el paso del tiempo, las competencias o batallas entre MC dieron lugar a una cantidad de estilos de *rapping*, como el *freestyle* o el *gangsta rap*.¹⁹

utilizado por los compositores de música concreta en el Groupe de Recherches Musicales (GRM) de la Radiodifusión Francesa, conocido como “fonógeno”. En 1979, se comercializa el primer *sampler* fabricado en serie, el Farlight CMI (acrónimo en inglés de *Computer Music Instrument*).

18 En este contexto, el concepto de persona que produce se confunde con el de quien compone. Por lo general se trata de músicos o músicos o ex-DJ que componen y producen música en sus estudios caseros sin la asistencia de una técnica o un técnico, una ingenier o un ingeniero de sonido o una tercera persona a cargo de la producción artística del material.

19 Aunque se traduce como “estilo libre”, *freestyle* no es sinónimo de improvisación. El estilo se vincula principalmente con las competencias entre MC donde se rima sobre un tema propuesto o libre donde las participantes y los participantes intentan

Para las productoras y los productores de hiphop basados en *samples* o muestras digitales, las preocupaciones estéticas se manifiestan principalmente en cuatro niveles: a) la estructura subyacente del ritmo del hiphop; b) las características internas de las muestras individuales; c) las relaciones entre muestras cuando se yuxtaponen y; d) las suposiciones compartidas y la construcción de sentido que implican las elecciones de determinadas muestras en un contexto determinado (p. 136, traducción propia).

En realidad, toda la música de hiphop está organizada en una forma cíclica derivada del *deejaying* temprano. Cuando se comienzan a superponer muestras digitales, el proceso combinatorio se complejiza porque, en cada fragmento sampleado, no es posible separar los elementos percusivos de aquellos armónicos y melódicos sin el uso de sofisticados filtros y ecualizadores. Por lo tanto, el productor necesita encontrar y secuenciar patrones que no entren en conflicto entre sí.

Por lo general, las productoras y los productores valoran el significado de una muestra en sí misma y también según las sus posibilidades de combinación con lo que dan cuenta de sus habilidades técnicas. Por ejemplo, la parte de batería puede estar compuesta por un *sample* de redoblante de rock de la década de 1970, un *hi-hat* de jazz de la década de 1950 y un bombo de máquina de ritmos de la década de 1980 sin que el resultado auditivo sea “antinatural” (p. 146, traducción propia).

demostrar sus habilidades para las rimas, el empleo de un rico repertorio lingüístico y el uso de la métrica en función de acentuaciones, tempo y pausas. El *gangsta rap* se caracteriza por el contenido violento y descriptivo de los modos de vida en las zonas más desfavorecidas de las grandes ciudades (Álvarez Núñez, 2007, p. 238).

No obstante, la mayoría de las productoras y los productores reconocen que el diseño de la estructura sonora a gran escala es más importante que la yuxtaposición de elementos individuales y es la relación entre *samples* donde el proceso de composición adquiere toda su magnitud. Suelen llamar a su *home studio* “laboratorio”. Es allí donde se produce la búsqueda que da origen a un producto que no tiene reglas fijas: “No hay reglas en el hip-hop. No debés tener un estribillo, no tenés que tener un puente. Ni siquiera debés tener una melodía si no querés. No hay reglas, pero eso es lo que lo hace fresco” (Mr. Supreme citado en Schloss, 2004, p. 154, traducción propia). No es la forma musical lo que interesa, sino la relación que se establece con las grabaciones sonoras utilizadas como fuente de inspiración para sus combinaciones. No se trata de “tocar música”, sino más bien de “tocar grabaciones”. La estética del hiphop valoriza el conocimiento discográfico, el dominio procesual, la creatividad compositiva y la habilidad de DJ en la selección de materiales. La estética del hiphop es, por su propia existencia, un ejercicio de poder intelectual, social y artístico (Schloss, 2004, p. 168, traducción propia).

En esta lógica compositiva el parámetro de tempo, expresado en “*beats* por minuto” (BPM), afinación o *picht* y métrica del compás adquieren un lugar preponderante.²⁰ Según este enfoque, todas las producciones de hiphop podrían ser categorizadas en sus dos manifestaciones principales: basadas y no basadas en *samples*.

20 Los fragmentos que se yuxtaponen deben tener la misma velocidad y se debe respetar la métrica del compás de cada canción. Algunas veces es necesario hacer variaciones de afinación para hacer coincidir rítmicamente los fragmentos. En este procedimiento se utilizan filtros, ecualizadores y otros procesadores de la señal además de las herramientas de corte combinación digital que en la actualidad son más accesibles. En la transición de la era de audio analógico a digital el proceso era mucho más complejo y requería habilidades de mayor precisión.

Algunas definiciones musicológicas sobre el hip-hop

Federico Sammartino tiene una hipótesis personal sobre el silenciamiento de las musicólogas y los musicólogos sobre el rap según la cual, no se debe tanto por el hecho de ser música producida y consumida por los sectores más estigmatizados de la sociedad, sino por la presunción de “pobreza estructural del género” de parte de las investigadoras y los investigadores, en un sentido técnico-musical estricto. Sin embargo, este musicólogo cordobés decidió dejar entre paréntesis sus prejuicios y, siguiendo su instinto etnográfico, comenzó a conversar con un grupo de jóvenes que lo llevaron a escuchar el género desde otra perspectiva. A partir del análisis de un conjunto de ejemplos producidos en Argentina, Puerto Rico, España y Estados Unidos en 2017, confeccionó un cuadro descriptivo de lo que considera las características más relevantes del género que resume del siguiente modo: el hip-hop comprende un catálogo enorme de recursos vocales que incluye cuestiones de fonética, timbre, textura, modos de emisión vocal y producción artística, generando una vocalidad que excede al reduccionismo del *rapping*. Arcos armónicos de escala mediana y larga, siguiendo progresiones poco comunes, con inclusión de notas adicionales disonantes, sin definiciones cadenciales, que acompañan cambios texturales y modos de interpretación vocal a diferencia de la concepción de una armonía tono-modal según la cual se producen arcos de tensión-distensión. Especialmente en el caso de la percusión se oyen estructuras rítmicas irregulares en un segundo plano. Esto revela una maestría técnica de las percussionistas, los programadoras, los programadores, las técnicas y los técnicos de grabación. También se evidencia el uso de proyecciones métricas de diferente duración que generan planos rítmicos superpuestos, contrastantes y contradictorios, contrario a una idea de la estructura métrica uniforme y cambiante por yuxtaposición. En definitiva,

se trata de un género que no se reduce a una variedad acelerada y aún más monótona de otras formas recitativas que podemos encontrar en la historia de la música occidental, sino de un género que puede definirse estilísticamente nada menos que subvirtiendo nuestro sentido común sobre la música (Sammartino, 16-19 de agosto de 2018).

Conclusiones

La música rap es el producto de una práctica asociada a un movimiento cultural juvenil internacional. Su creciente y celebrada difusión también pone en evidencia una persistente estigmatización que en algunos casos deriva en criminalización de estas prácticas, cuyas manifestaciones son desiguales según la región y la condición de clase, etnia y género de sus protagonistas. Tales diferencias esconden relaciones de poder complejas que tienen un correlato sonoro resultante, principalmente, del acceso desigual a los dispositivos técnicos y otros recursos simbólicos de los mediadores e intermediarios.

El trabajo musicológico sobre el rap entendido como género musical en la Argentina no debería desatender estas cuestiones al momento de abordar las instancias de producción, circulación y consumo específicas, desde las primeras manifestaciones locales del género hasta la actualidad, lo que considero una tarea pendiente.

Hacer rap en la ciudad: fiestas y territorios musicales en el Área Metropolitana de Buenos Aires

MARÍA ANA DEL VALLE OJEDA

Volar con un verso/sonreír sin un peso
Sentir el esfuerzo y el dolor en mis huesos
El hip hop me atrapó/me presentó su universo
Por eso es que el brazo no tuerzo.
Judas, “Volar con un verso”

Introducción

¿Quiénes son estos jóvenes que caminan y se mueven en la ciudad al ritmo del *boom bap*? ¿Qué significa el rap para ellos, cómo lo viven y representan? ¿En qué lugares lo practican y de qué manera? ¿Cómo se relacionan con la ciudad y cuáles son algunas de las formas que tienen de nombrarla? Estas son algunas coordenadas que orientan el presente artículo, en el que exploramos el rap a partir de los eventos musicales: esa actividad fundamental con la que las personas jóvenes que fueron contactadas para esta investigación producen, crean y experimentan un estilo de vida al que denominan “rap”.

El análisis parte de la concepción de que la música no es un reflejo ni metáfora de lo social, sino que música y sociedad se producen

mutuamente (DeNora, 2012, p. 197; Boix, 2013, p. 29). Esta perspectiva se nutre de algunas líneas teóricas, en especial de los aportes de Tía DeNora (2004, 2012), para entender el rap como un recurso activo que organiza mundo social y como una práctica que se configura en la acción. También empleamos la noción con la que Hennion (2002) explica la música: como una serie de mediaciones entre espacios, actores, emociones y una diversidad de artefactos que la hacen emerger. Desde el cruce analítico de las territorialidades, exploramos los espacios en que las personas jóvenes llevan adelante los eventos, así como los usos y las apropiaciones que hacen de ellos, a fin de conocer la relación que establecen con el espacio urbano, las maneras de nombrar a la ciudad y a sí mismos como raperas y raperos.

En el primer apartado, situamos el contexto en el que elaboramos este trabajo e introducimos brevemente quiénes son estas personas jóvenes que “viven para el rap” y lo practican como una forma de vida. En el segundo, analizamos los eventos musicales como una actividad colectiva y una forma de organización social (Gallo y Semán, 2016, pp. 21-26) que se sostiene principalmente por la convivencia y la sociabilidad, y se produce en relación con los espacios a través de distintas mediaciones y relaciones de colaboración entre actores. En la tercera parte, prestamos atención a estas actividades musicales en el contexto de la ciudad, los efectos que esta produce en la juventud rapera, y que les lleva a moldear diversos circuitos y trayectos. Desde esta relación, exploramos algunas de las estrategias con las que las personas jóvenes enuncian la práctica y a sí mismos como raperos. Por último, ponemos el foco en la corriente de rap denominada *underground*, para lo que se introducen experiencias surgidas del campo con la finalidad de mostrar cómo en la práctica convergen una multiplicidad de dimensiones a través de las cuales las personas jóvenes que participaron en esta investigación adoptan posiciones y enunciaciones. Consideramos que los

eventos son un prisma que proporciona enclaves para comprender qué es el rap para las juventudes que viven para el rap, cómo es que lo hacen y qué es lo que el rap hace en ellos.

Una etnografía en movimiento

Esta es una etnografía²¹ sobre la juventud rapera²² en el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA), en la que exploro la práctica cultural desde el cruce de tres ejes de análisis: juventudes, territorios y música. Los hallazgos de dicha investigación y, por tanto, los que compartimos en este texto, surgen del trabajo de campo que llevé a cabo durante nueve meses: de noviembre de 2017 a finales de julio del 2018. Para esta labor etnográfica realicé algunas entrevistas, sin embargo, esta se desarrolló principalmente desde las situaciones de interacción que fueron surgiendo con las raperas y los raperos.

Durante este período tuve la oportunidad de asistir a distintos espacios y actividades con las que practican rap: a un par de talleres que daban a pibes de su barrio, a ranchadas – encuentros de convivio y de risa donde comparten cerveza, cantan temas y realizan rondas de *freestyle*–, a ensayos que realizaban en sus casas, por mencionar algunas. Aunque estas actividades fueron centrales para ir conociendo el *universo del hiphop*, mi investigación se llevó a cabo principalmente en los eventos musicales. Esta decisión

21 El presente capítulo rescata diversos elementos de mi tesis de maestría en Antropología Social, próxima a ser presentada.

22 Las personas jóvenes que participaron en este capítulo en su mayoría son varones entre 19 y 33 años de edad. Proviene de distintas localidades del AMBA, principalmente de Laferrere, Villa Madero, Villa Celina, Isidro Casanova, Dock Sud y Ciudad Oculta.

surgió del mismo trabajo de campo, en el cual se fue desvelando que estos constituían la principal actividad con la que llevaban adelante y, según sus denominaciones, representaban este estilo de vida al que llaman “rap”.

La manera en que los actores se relacionan con el espacio urbano para asistir a los eventos me llevó a contemplar, como parte del campo de exploración y análisis, los trayectos y circuitos que moldean en la ciudad; a estudiar al rap como una práctica juvenil y espacial que trasciende los límites del caso aislado, y a contemplar puntos de referencia que van más allá de una vida anclada a una localidad (Magnani, 2014). En este sentido, la investigación se produjo en distintas ubicaciones del AMBA, y no en una zona o localidad en específico. Considero que la etnografía se fue construyendo en movimiento, es decir, en el desplazarme hacia distintos lugares de la ciudad para asistir a las fiestas, los recitales y los eventos en los que las personas jóvenes participaban. Podría decirse que se realizó de manera “multilocal” como George E. Marcus (2001) propone: a partir de las trayectorias, los movimientos de las personas jóvenes y sus prácticas.

En las redes sociales de las raperas y los raperos como Facebook, era posible observar la amplísima y variada circulación de fechas de eventos que conformaban la movida de rap en la ciudad. Asistir a ellos se volvió una actividad demandante, ya que me implicaba hacer cortos y largos trayectos; algunas veces de día, pero principalmente de noche, ya que en su mayoría se llevaban a cabo dentro de la agitada vida nocturna en la ciudad. Debo reconocer que en más de una ocasión llegué a mi casa cuando ya había salido el sol en la mañana, y me quedé dormida escribiendo los registros de observación. Conforme fui avanzando en el campo,²³ conociendo a más

23 El haber conocido a Alma, aka Free Soul, fue clave para la inserción que tuve en el campo y para el desarrollo de mi investigación, pues me presentó a gran cantidad

personas raperas y estableciendo relaciones de confianza con algunos de ellos, los eventos no solo empezaron a tener centralidad en la investigación, sino también en los planes que hacía los fines de semana, de manera que empecé a conocer otras localidades de la ciudad, a vivirla y recorrerla.

En los registros de observación intentaba capturar de alguna manera las experiencias de convivio e interacción que surgían de estas situaciones de encuentro. Estas sonaban a instrumentales y a las rimas que las raperas y los raperos hacían fluir sobre ellas; se construían de charlas al calor del baile y la vibración de la música que salía de los parlantes del escenario. El lugar que tuve en estos espacios fue adquiriendo cada vez mayor versatilidad. Podría decir que “apoyé”²⁴ a las personas jóvenes de múltiples maneras: al cobrar en la entrada de un evento, documentar con fotos y videos que luego ellos subían a sus redes sociales, “agitar” como público en las presentaciones que me generaban emociones. Pude escuchar las rimas de las rondas de *freestyle* y compartir también aquellas de cerveza y fernet, presenciar momentos de felicidad, pero también de tensión, de risa y de broma, varias de ellas sobre mi acento de “telenovela mexicana”. Considero que “estuve ahí” en situaciones e instancias de la cotidianidad de las raperas y los raperos que me permitieron conocer cómo crean esta práctica musical con la que construyen y dan sentido a sus vidas (Garriga, 2014).

de raperas y raperos a quienes consideraba sus “broadas”. Al inicio del campo me invitó a un evento que ella organizó. Conforme fue avanzando el tiempo, ya íbamos juntas a las distintas movidas de rap de la ciudad. Ella se considera parte del movimiento del hiphop, apoya asistiendo a sus espacios, y también los organiza. Aunque se adscribe y practica *break dance*, fue fundamental para acercarme a conocer a la práctica del rap y la construcción de sentidos.

24 Es una expresión que utilizan con recurrencia para referir al soporte que otorgan a la práctica y que se dan entre quienes rapean.

“¡Hasta que se me apague el *switch!*”: el rap como construcción identitaria

Coincidimos con Biaggini (2020) en que existe una diversidad de variaciones con las que se explica el término “rap”. Las personas jóvenes de este estudio juegan con sus siglas para referirse a él de múltiples maneras. La mayoría lo definen como “rima y poesía”, por las siglas en inglés de *rhythm and poetry* (frecuentemente asociadas al término) y, a la vez, coinciden en que esta es una “forma de expresión oral”, “una rima recitada” que lleva ritmo y que, por lo general, se realiza sobre una base musical.

La dimensión identitaria es uno de los aspectos que las personas jóvenes ponen por delante para explicar qué es el rap y lo que significa para ellos. En diversas ocasiones me hablaron de esta forma de expresión y de lo que implica *ser rapera o ser rapero*, como si fuera una misma cosa: “yo soy rap”, “el rap es una radiografía de lo que sos”. Si bien para llegar a ser *una buena rapera o un buen rapero* se requiere de tiempo para entrenar y afilar el estilo, para ellos también es un “instinto”, “algo con lo que se nace” y que “se trae en las venas”. El rap, compartieron, es lo que los hace ser quienes son, porque es un “estilo de vida” que se practica desde que se despierta hasta que se duerme, que se comparte con amigos, se lleva dentro las “veinticuatro siete” y “se vaya a donde se vaya”. Desde esta concepción, en una oportunidad en donde tomábamos cerveza en una banqueta, Judas (rapero de la localidad Laferrere) me dijo: “¡yo será rapero hasta que se me apague el *switch!*”. Siguiendo esta línea, recurrentemente me hablaban de la práctica como “una válvula de escape”, como “el lenguaje que usamos para contar lo que nos pasa”. En una conversación Karen me compartió: “el rap ¡es la letra de tu vida!”, que surge de la propia experiencia y visión particular de las cosas (Olvera, 2018, p. 18). Según me explicaron varias veces, el rap es

una *forma de expresión* con la que relatan lo que viven o han vivido, que emplean como recurso con el que se narran a sí mismos, su propia vida y las maneras particulares que tienen de experimentar y de pensar sobre determinadas situaciones.

De esta forma, vemos que el rap es un elemento constitutivo de sus identidades, un recurso con el que se nombran, autoperciben y representan a sí mismos que se asocia al mundo subjetivo que les da sentido (Piña, 2007, p. 171). A la luz del concepto de Stuart Hall (2003), entendemos que las identidades son *procesos* que se construyen desde los discursos y no fuera de ellos, por lo que no son unidades fijas, cerradas e inflexibles. En su relación con él, construyen una “narrativización del yo”, una identidad narrativa con la cual adoptan posiciones y prácticas que les permiten construirse (temporalmente) como personas capaces de decirse, de mostrarse a sí mismos y de relacionarse con los otros. Desde la propuesta teórica de DeNora, podemos observar cómo se trata de un dispositivo con el que construyen y organizan sus identidades, sus subjetividades, los sentidos que hacen de sí mismos y de sus circunstancias sociales (2004, pp. 40-47). Sin embargo, siguiendo a la autora, veremos más adelante que la dimensión identitaria es tan solo una de los múltiples usos y elementos que esta práctica musical habilita y con las que construye mundo (2012).

El rap es una práctica cultural y un género musical en los que confluyen una heterogeneidad y plurivocalidad de ritmos, sonoridades, estilos, temáticas, calidad de artefactos y medios de producción, representaciones y adscripciones. Comúnmente se considera como sinónimo del hiphop porque esta es una de las disciplinas que lo conforma y que probablemente tiene mayor popularidad (Olvera, 2018, p. 19). Sin embargo, unos de los hallazgos de la investigación de campo es que el rap no está exclusivamente encuadrado en este movimiento: hay rape-

ras y raperos que no hablan del hiphop y no lo toman como parte de sus vidas, aunque se refieren a sí mismos como *freestylers*, *trappers* o a partir de otras formas de denominarse como raperas y raperos. A pesar de que la mayoría de los actores con los que interactué se adscriben al hiphop,²⁵ es importante hacer esta anotación a fin de no reproducir preconcepciones del rap como un estilo monolítico, repetitivo o carente de melodía (Boix, 2015b, p. 219). A grandes rasgos, las personas jóvenes refieren particularmente al hiphop como “cultura”, como “movimiento universal” que genera “unión”, “conexión”, y a quienes forman parte de él, como “brodas”, “hermanos” y “familia”.

El rap emergió como parte de este movimiento, en los intersticios suburbanos de barrios marginales estadounidenses en un panorama urbano de exclusión, empobrecimiento y falta de trabajo (Chang, 2017, p. 25). Por esta relación con su origen, el rap comúnmente es conocido como una forma de protesta, resistencia o crítica social ante las distintas situaciones de desigualdad y opresión que afectan a ciertos grupos, particularmente a las personas jóvenes (Dennis, 2014, pp. 5, 7, 17). Sin embargo, con las tecnologías de información y el internet, el rap está en una constante y acelerada transformación. En la actualidad se ha convertido en un fenómeno de alcance global y, en el caso argentino, ha pasado de ser una práctica llevada a cabo en pequeños nichos a dimen-

25 La cultura del hip hop organiza sus prácticas en cuatro disciplinas o elementos: el DJ y el rap conforman la parte musical; el grafiti, la visual, pictórica y el *break dance*, la danza. El DJ es quien generalmente lleva adelante la parte sonora por medio de distintas técnicas, el uso de grabaciones de música o sonidos preexistentes; mientras que el raperero, también MC) es quien canta y recita sobre ellas (Olvera, 2018).

siones masivas (Muñoz, 2018b)²⁶. Esto puede observarse en el aumento de su popularidad, en la ampliación de las posibilidades de identificación, así como en la transversalización del gusto en distintos grupos sociales, por lo que no es una práctica que se vincula exclusivamente a los márgenes (Semán, 2018, p. 268).

A pesar de ello, las personas jóvenes de esta investigación, además de adscribirse al hiphop, construyen sus estrategias de enunciación desde un anclaje de pertenencia a los llamados “sectores populares”. Desde estas posiciones, ellos se afirman desde la práctica como raperas y raperos “de abajo”, “de los márgenes”, de la calle, del barrio, del *underground*, corriente a la que referiremos en la última parte. Recordemos que entendemos a las identidades, como *procesos* performativos y cambiantes. En este tenor, Pablo Vila las explica como narrativas con las que las personas construyen sus tramas argumentales a partir de categorías selectivas que les dan sentido (1996, p. 18). En el caso de nuestros actores,

26 Vale la pena mencionar que el trabajo de campo se realizó a lo largo de 2017 y 2018. En ese momento, el rap ya tenía la capacidad de congregarse a multitudinarias audiencias en grandes estadios como el Luna Park, particularmente gracias a las icónicas batallas del Quinto Escalón. A pesar de haber finalizado la labor empírica, el rap siguió creciendo y mutando de manera estrepitosa. Ya, desde México, se pudo ver que canciones como “Canguro” del rapero Wos y videoclips de cantantes como Nicky Nicole, se hacían virales tan solo unas horas después de su lanzamiento en plataformas como YouTube. En el período de escritura, en el 2020, seguía teniendo contacto con algunos raperos por medio de WhatsApp y ellos convalidaron mi percepción de que, durante ese período de tiempo, según diversas personas jóvenes de la investigación el “rap en Argentina había crecido bocha y sonaba mucho más”. Esto es indicio del impacto que tienen las tecnologías y el internet como mediadores que fomentan su producción y circulación con vertiginosidad y gran alcance.

desde conceptos como barrio y calle, evocan su sentido de pertenecer a los sectores populares, así como a las localidades de las cuales provienen y que representan con orgullo por medio del rap. Con base en los apuntes de Hall (2003) y Vila (1996) comprendemos que las identidades musicales se construyen desde un punto de encuentro entre discursos y prácticas. Es por ello por lo que no las atribuimos únicamente al discurso, pero tampoco a una homologación o un mero reflejo de las condiciones sociales de las personas. En todo caso, son estrategias de enunciación, así como estrategias para conquistar su visibilidad con las que se muestran a sí mismos y las maneras de pensar sobre sus circunstancias sociales (Raposo, 2015, p. 1).

“Vivir para el rap”

De la mano de estas posiciones con las que las personas jóvenes se adscriben como raperas y raperos “de abajo”, también se definen a sí mismos como “guerreras” o “guerreros”, personas que, como me explicó Judas, “somos luchadores, porque somos guerreros de la vida, del trabajo, ¡que pelea diariamente el día!”. El llevar una vida de rapera o raperero implica distribuir el tiempo que dedican a la práctica a otras responsabilidades, como el trabajo. Este aspecto de su vida cotidiana influye de manera significativa en los modos que tienen de hacer y de llevar adelante a la práctica: los actores de este estudio no “viven del rap”, es decir, no ganan de sus producciones, ni tampoco proporcionan su sostenimiento económico, a pesar de que en varias ocasiones me hablaban de sus aspiraciones de poder “vivir de su música algún día”.

Como hemos señalado, el internet y el abaratamiento de las tecnologías han reconfigurado las formas que las personas jóvenes tienen de hacer, involucrarse y relacionarse con la música. En este panorama,

han ampliado las posibilidades de profesionalización y de creación de emprendimientos musicales (Gallo y Semán, 2016; Olvera, 2018). En el campo, observé que el uso de tecnologías como los celulares y las redes sociales son mediadores fundamentales en las formas en que las personas jóvenes se relacionan con el rap. Estos son el principal medio con el que difunden los eventos, los espacios de la “movida de hiphop”, y es por ello que ocupan un lugar fundamental para la emergencia de las escenas musicales de la ciudad.

A pesar de la ampliación de las posibilidades de producir que las tecnologías favorecen, las personas jóvenes de este estudio escasamente dedican tiempo de su práctica a la grabación de temas musicales o videoclips y, como hemos dicho, tampoco ganan de la música que producen. La mayoría vive de changas, es decir, trabajos de corta duración que no cuentan con obra social. Entre otras cosas, trabajan en cocina, limpieza o industria textil, así como de vigilancia o reciclaje de plástico. A lo largo de la investigación, varios llegaron a perder sus trabajos o el plazo de estos había terminado. Por ello, constantemente se encontraban en búsqueda de “laburo”, alguna “changa”, y la mayoría atraviesa por una situación de incertidumbre económica, inestabilidad y discontinuidad laboral.

El panorama de dificultades económicas se recrudeció durante los meses de trabajo de campo, entre otras cosas, por las políticas de ajuste que se introdujeron durante el período presidencial de corte neoliberal en el que se llevó a cabo el trabajo de campo (2017-2018). Tan solo en el primer año de gobierno, tarifas de servicios como agua, luz, gas y transporte aumentaron exponencialmente –algunas de ellas hasta un 500%– (Vommaro y Gené, 2017, p. 239). El impacto que esto tuvo en las economías de las personas jóvenes llegó a ser un tema constante de conversación, e incluso de bromas. En una ocasión que acompañé a un

joven a la guardia médica al que tuvieron que internar varias semanas, y que en este momento estaba teniendo problemas económicos, con su habitual tono jocoso me comentó: “bueno, al menos acá no tengo que pagar comida, ni luz”.

Los eventos como actividad colectiva y organización social: mediaciones y territorios musicales

Aunque las personas jóvenes no hacen plata de su música, sí viven el rap de otra manera: como una forma de ser que organiza de forma importante sus vidas, y que conciben como una “manera de estar en el mundo y darle sentido” (Frith, 2003, p. 192). Esta la llevan adelante en el uso del tiempo libre, en las situaciones de convivio entre amigos y “hermanos de la cultura” con los que establecen afinidades y vínculos afectivos. Entre ellas, sobresalen los eventos, pues son la principal actividad con la que las personas jóvenes producen y configuran la práctica. Como veremos, son actividades que las personas jóvenes organizan a través de la diversidad de formatos de festivales, recitales y encuentros que se habilitan por la música, y que se desarrollan en un ambiente festivo. En ellos sobresale un elemento que caracteriza los modos en que llevan adelante la práctica de manera más amplia: la importancia de la sociabilidad. Es decir, las formas de interactuar y de estar juntos que dan relevancia al encuentro y al vínculo de quienes comparten “sentimientos, experiencias, estéticas y formas de expresarse y sentir en común” por el rap (Urteaga, 2011, pp. 152-160). En esta tónica, los eventos son espacios musicales que articulan relaciones sociales en las que se inscriben lazos, afectividades, sensibilidades y experiencias (Frith 2003, p. 186), y que se manifiestan en formas lúdicas de intercambio social, de fiesta y disfrute.

Ahora bien, entendemos los eventos como una actividad colectiva y forma de organización social (Gallo y Semán, 2016, pp. 21-26) que se realizan desde y alrededor de la música del rap. Estas se producen en distintos formatos, escalas y presupuestos y en los que se invierte para hacerlos posible. En su generalidad, requieren de algún tipo de gestión previa y mediante redes de colaboración entre gente de “la movida del rap”, así como con otros actores. Estas labores de gestión conllevaban una amplia variedad de actividades: realizar la invitación a artistas y DJ, conseguir el equipo de sonido necesario o juntar el dinero para rentarlo, establecer acuerdos y negociaciones con dueñas, dueños, gestoras y gestores de las locaciones donde se realizaban, diseñar los *flyers* y hacerles difusión en sus redes sociales, por mencionar algunas. El poco tiempo que las personas jóvenes dedicaban a las actividades de grabación y producción de nuevos temas musicales y videoclips contrastaba con la constante y activa participación en dichas actividades. No recibían ningún tipo de ganancia o remuneración económica por cantar u organizar estos espacios, y les demandaba tiempo para ensayar, practicar y trasladarse a los distintos lugares en que estos se realizaban.

El moverme en distintos circuitos de rap me permitió ver que las personas jóvenes también participaban en eventos que se realizaban en bares y clubes, así como centros culturales en colaboración con otros actores, muchos de ellos gestores culturales o que trabajaban en algún ministerio del gobierno de la ciudad. Más allá de si estos se realizaban únicamente entre “gente de la cultura”, o en colaboración con otras instituciones como el gobierno, todos los eventos implican una serie de intercambios y situaciones de acuerdo que no están ausentes de conflictos (Magnani, 2005, p. 177). Esto pone en relieve que el rap es articulador de relaciones sociales donde se generan acuerdos, que se hacen posibles por redes de colaboración entre actores con los que emergen obras y productos, en este caso, la música (Becker, 2008, p. 55).

Los eventos musicales tienen un poder explicativo para dar a conocer la relación que establecen con los espacios y cómo hacen música en la ciudad. Los actores asisten a eventos que se llevaban a cabo en distintos puntos del AMBA, y en una diversidad de espacios: en la modalidad de lo público, como las calles, esquinas y plazas; también en centros culturales, bares, boliches y clubes nocturnos. La versatilidad de locaciones en que estos realizan me permitió ver cómo lograron hacer de un gimnasio un espacio de rap improvisado, lo que expone la capacidad que tienen de tornar cualquier espacio en una experiencia de música y celebración (Chang, 2017, p. 47).

La diversidad de locaciones en que las personas jóvenes desarrollan estas experiencias musicales esclarece que el rap es una práctica que produce territorios. Es decir, la calle, la plaza y los distintos escenarios no tienen una densidad afectiva en sí mismos,²⁷ sino que es el rap el que produce socialmente estos espacios, posibilita su apropiación simbólica, y los hace lugar: territorios vividos, habitados y significados como propios, tal como apunta Ángela Garcés (2010, pp. 171-173). Desde esta óptica, coincidimos con la autora en considerar al rap como *territorio musical*, en cuanto que no son los espacios en sí mismos, sino es el rap el que guarda y contiene los referentes simbólicos que comparten las personas jóvenes, con los que construyen adscripciones, afectos y pertenencias. En una tónica similar, Pablo Semán habla de la música como lugar, ya que implica una espacialidad que se vive, se apropia, y donde se comparte el tiempo y se construyen “experiencias vitales”. De acuerdo con ello, es un lugar que se apropia y produce “en el emplazamiento, en las maneras de haberse acomodado en él, en el sentirse

27 Como Maritza Urteaga propone que sucede en la construcción social de los espacios (2011, p. 190).

recibido, acogido, donde se coloca por el frente a la amistad, el grado de pertenencia entre sus participantes y se comparten modos de vida semejantes” (2016, p. 54).

Por otro lado, los eventos tienen la particularidad de que, en un mismo sitio y momento, la música se produce, consume y circula. Se produce en cuanto las raperas o los raperos se suben al escenario y hacen fluir sus rimas al sonido de los *beats*; se consume en la interacción de los artistas con su público, en el “agite” de estos que se manifiesta en sus brinco, bailes y gritos; y circula en cuanto se comparte allí mismo, pero a la vez transmiten en vivo en sus celulares o las graban para subir a sus redes sociales.

El rap no es un producto que esté “dado”, sino que se configura por una serie de mediaciones entre los distintos espacios, artefactos, actores, emociones que, como explica Hennion sucede con la música, lo hacen posible. Siguiendo esta perspectiva del autor, la música –en nuestro caso particular, el rap– no es solo objetos ni tampoco personas, sino precisamente una *zona intermedia*, las mediaciones entre estos que la hacen emerger “a través del empleo activo de una multitud de participantes y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos” que hacen a la música aparecer (2002, p. 19). Las labores de gestión y organización de los eventos implican una multiplicidad de mediaciones entre aspectos materiales e inmateriales como infraestructuras, escenarios, micrófonos, equipos de sonido, celulares, *pendrives*, computadoras, emociones, ambientes e interacciones que producen música, y hacen de los espacios, un lugar.

Prestar atención a estas mediaciones, dice DeNora, desvela los mecanismos con los que las personas jóvenes hacen música, cómo es que esta funciona y actúa en la sociedad. Desde esta mirada:

se deduce una tarea importante para el análisis sociomusical: la de observar a los actores cuando se involucran en actos que introducen a la música en ámbitos extramusicales, y viceversa, cuando la música se emplea para la construcción de mundo, y cuando algunos aspectos de los ámbitos y materiales no musicales se emplean para construir música y responder a ella (2012, p. 197).

Los eventos arrojan luz sobre el uso y la interacción que las personas jóvenes tienen de y con artefactos y otros aspectos que introducen a la música, cómo esta construye mundo y organiza sociedad. Siguiendo la consideración de la autora, vemos que la producción de territorios es uno de los factores de habilitación de la música, así como la *fuera y poder* que tiene el rap como una forma de vida que se lleva a la acción.

Los eventos tienen el poder de reunir a jóvenes de distintas zonas y localidades de la ciudad. Esto esclarece con mayor claridad que el rap no es una práctica que se realiza exclusivamente en los límites de los barrios y las esquinas, sino una práctica espacializada que produce circuitos, es decir, que se construye por el uso del espacio que no está atado a la contigüidad, sino que articula puntos discontinuos y traza distancias que lo hacen parte de un conjunto más amplio (Magnani, 2014, p. 3). Nunca dejó de sorprenderme cómo un espacio podría congregar a jóvenes de lugares disímiles del AMBA, quienes recorrían cortas y largas distancias para volver a sus hogares. La primera vez que fui a Lost, un evento que por más de diez años lleva ofreciendo en Capital una experiencia de fiesta de hiphop, Charley me explicaba, casi gritando debido a los altos decibeles de la música: “este es el único lugar que suena buen rap en Capital, casi todos nos conocemos... esos de allá son del sur de

la ciudad, y esos de allá, son de provincia... no importa si vienen de muy lejos, ellos vienen igual” (Charley, comunicación personal, 19 de octubre de 2017).

Algunos de los trayectos que las personas jóvenes realizaban para asistir (así como los que yo hacía particularmente cuando iba a zona sur de conurbano u oeste) podían llegar a convertirse en una odisea para llegar. Por ejemplo, para ir a un evento en Capital, a raperos como Ponjah o Free Soul (que vivían en distintos puntos de la zona oeste) les podía tomar más de dos horas entre el tiempo de trayecto, de espera y cambio de transporte, e incluso, invertir varios pesos más por las distancias. A partir de estos datos de observación, coincidimos con Otávio Raposo en que los eventos de rap son “detonadores de acciones y encuentros que fomentan el flujo de los actores por el espacio urbano que los pone en contacto” (2015, p. 8).

En este sentido, tienen un efecto importante en la manera en que las personas jóvenes se vinculan con la ciudad, ya que son centrales en la activación de circuitos y trayectos que en ella realizan: constituyen una motivación para desplazarse hacia distintos puntos de la ciudad y para encontrarse (Bover y Giorgetti, 2015, p. 68). Así mismo, activan circuitos e itinerancias que conectan puntos discontinuos, distantes y hacen de AMBA “un polo dinámico en la vida cultural” (Semán, 2018, p. 241). De esta manera, los actores no solo son usuarias, usuarios, espectadoras o espectadores “de la movida del rap”, sino que toman un rol activo y protagónico en la emergencia de escenas musicales, así como en la manera en que estas producen conexiones y circuitos en la ciudad.

El llevar un estilo de vida de rapera o rapero implica fungir un rol activo en la práctica, ya que “el acto de representar al rap es una forma privilegiada de darle soporte al movimiento y requiere una participación

en su seno” (Raposo, 2015, p. 12). Sumado a la importancia que las personas jóvenes otorgan a la convivencia, los eventos generan un sentido de “apoyar”, de hacer “algo por la cultura” y de activar el “movimiento” de hiphop. Ya sea como públicos, como “hermanos” que asisten para hacer el “aguante” o como artistas, gestoras o gestores, los eventos son una actividad que demanda tiempo y muchas veces recursos. Quienes llevaban labores de gestión y organización, varias veces me llegaron a decir que les implicaba diversos gastos para conseguir los equipos y otros recursos. Incluso, han llegado a “poner de su propia bolsa” o hasta “casi dejar sus cordones”, como Onestho (comunicación personal, 20 de mayo de 2018) me expresó una vez. Como hemos dicho, no reciben dinero de los encuentros en los que cantan y organizan, aunque ganan otras cosas: conexiones, contactos de raperas y raperos y otros actores, así como visibilidad dentro de las escenas de rap.

El participar activamente en estos espacios musicales es un componente con el que las personas jóvenes disputan su reconocimiento como raperos. Según esta consideración, *respetan* a quien dedica energía y tiempo en apoyar la “cultura”, a quien contribuye en la activación de actividades que le den soporte a la práctica y generen conexiones entre zonas y artistas de la ciudad. En este sentido, remite al compromiso auténtico y lealtad que le tienen a la práctica, ya que su participación y “apoyo” se hace por “onda”, y más allá de los intereses económicos.

“¡Venimos de abajo para colocarnos arriba!”

Desde estos flujos y circuitos que producen con la música en la ciudad, dan relevancia a mostrarse como raperas o raperos, visibilizar el lugar del cual provienen, y los aportes que la localidad que representan, hacen al rap y a la “cultura”. Desde las rondas de *free* en sus presentaciones frente al público mencionan quiénes son y de dónde vienen: “¡Bue-

no mi nombre es Bri-O, de La Matanza para el mundo!, “Yo soy Milito y ¡Ciudad oculta está en la casa!”, “Representando a la zona Sur”, por mencionar algunos ejemplos. Esta práctica adquiere relevancia cuando las raperas o los raperos van de visitantes a cantar a otras zonas de la ciudad o más allá de sus circuitos habituales, ya que ahí se encuentran con otras raperas, otros raperos, públicos y actores. Desde sus letras, su *flow* y su habilidad para moverse en el escenario, muestran quiénes son como raperas o raperos y representan con orgullo el territorio al que se sienten pertenecer.

La frase con la que se cerró un encuentro de hiphop: “¡Venimos de abajo para colocarnos arriba!”, o aquella con la que Real Valessa terminó su presentación en un bar ubicado en el sur de capital: “¡De Casanova a capital, siempre representando al conurbano!” (comunicación personal, 28 de mayo de 2018), ponen en relieve la construcción identitaria que cruza territorialidades y un sentido de pertenecer a lo popular. Desde estas posiciones, el cierre de Real Valessa refiere con honor al conurbano y a su localidad, ubicada en lo que comúnmente se asocia con lo lejano, lo distante en oposición con Capital, que lo hace sonar y lo hace visible por medio de su música. Estos datos brindan luz al análisis del rap como práctica espacializada, su imbricación con la ciudad y la producción de sentidos: trasciende los límites barriales en cuanto que se produce en una multiplicidad de espacios, circuitos y trayectos; en medio de este flujo, devuelven la mirada al barrio, a aquellos lugares específicos que les identifica, con los que construyen sentido y los tornan fundamentales para ser y hacer rap.

Para Raposo (2015), estas posiciones con las que se muestran a sí mismos son estrategias que las personas jóvenes emplean para conquistar su visibilidad. El sentirse señalados negativamente por otros como “chorros”, “negros” y a sus localidades como “peligrosas”, “picantes” y

distantes, era un tema que surgía con frecuencia en las charlas e interacciones, así como en sus improvisaciones y canciones. Para las personas jóvenes, tomar la palabra, crear rimas y volverlas sonido por medio de la expresión del rap, significa una posibilidad de subversión de estos significados que revisten con orgullo. Las barras cantadas con frecuencia por Ponjah en los eventos nos permite ejemplificar con mayor claridad esta idea:

Decime si caminaste en el Oeste, y ¡mentime que no tuviste miedo!, mi *friend*, ¡no!
¡no caminaste por los guetos, no! / Somos los Warriors (¡Warriors!) desde los barrios bajos, ¡Oh, na na na na! / Somos los Warriors, (¡Warriors!) contenidos líricos, sonidos ácidos ¡bro! (Covacha Records, 2018, 0m35s).

El ser “un rapero que viene de abajo”, que “representa al conurbano”, según sus propias denominaciones, es valorado como lo auténtico y como real, como componente que construye reconocimiento dentro de la práctica musical. Estos hallazgos arrojan luz para comprender al rap como “operaciones”, como plantea Michel de Certeau (1996A) a través de sus rimas, de sus modos particulares de ser y de hacer por medio del rap, realizan una especie de “trabajo artesanal”, en donde toman los significados habituales, se los apropian y los reinventan. Así, colocan en el mapa estos lugares de donde provienen y de los cuales enuncian quiénes son, haciendo localizable lo inlocalizable (p. 120). Desde estas operaciones artesanales, se muestra la construcción de procesos identitarios llevados a la acción en formas de organización como los eventos, que se traducen en estrategias de reivindicación y reconocimiento (Martins, 2015, p. 2).

En estos modos particulares de hacer y nombrar la ciudad, configuran otras cartografías: en los nodos, las conexiones y las escenas que se producen por medio de la música. Así, articulan lo distante, recomponen los flujos del paisaje urbano, y hacen del AMBA un flujo dinámico por medio de la práctica musical. Junto con ello, hacen emerger otros centros y puntos de referencia, que, por medio del rap, los renombran y hacen visibles (Feixa, 1998, p. 83).

El sonido del *underground*

El *under* es el estilo que representa eminentemente estas posiciones enunciativas, que las vuelve sonido, formas de organización y de llevar adelante el rap. En ella destaca un sentido de reivindicar el rap “verdadero”, en cuanto a que no traiciona el valor de la autenticidad ni transacciona con el mercado, manteniéndose al margen de las grandes productoras, industrias discográficas y, como dicen las personas jóvenes, las multinacionales (Biaggini, 2020, p. 69; Gallo y Semán, 2016, p. 19; Ochoa, 2002). Las raperas o los raperos del *under* se autodenominan “reales” en oposición a quienes se han vuelto famosos, quienes se “han vendido” y a quienes con frecuencia acusan de falsos y “fanfarrones”. El valor de la autenticidad que defienden entrecruza posicionamientos éticos y estéticos en la forma de hacer rap, ya que sus letras, ritmos y sonoridades, si bien se producen desde la diversidad y desde “su estilo propio”, no “suenan a lo que todo mundo quiere escuchar” y al *mainstream*. Cuando crean nuevos temas, generalmente lo hacen con bajo presupuesto, con equipos básicos o en estudios caseros de amigas, amigos, conocidas o conocidos, una característica que también se muestra en los eventos que organizan. Desde este encuadre, un raperero me compartió su punto de vista con cierto orgullo, y me dijo que en el *underground* se lograba hacer música con “cualquier cosa”.

En la imbricación de posiciones éticas y elementos estéticos, el clivaje de clase es fundamental en la forma en que las personas jóvenes conciben y llevan adelante esta corriente del rap. El sentido de pertenecer y representar con orgullo a los sectores populares se coloca en el centro de gravedad y, según sus consideraciones, los coloca en una posición de ventaja frente a las raperas “chetas” y los raperos “chetos”, que no vienen ni practican el rap de “abajo”. Si bien con recurrencia refieren al rap como una práctica “universal”, que “no discrimina” porque “cualquiera la puede hacer”, para ellos el ser del *underground* es lo que proporciona *respeto* y legitimidad. Un comentario que me hizo Judas permite introducir con mayor claridad estas formas de referir a esta corriente: “vos sabés cómo vivo y en dónde vivo, a mí me gusta estar en mi barrio, con mi gente, ¡me gusta representar al *under*, representar al barrio!” (Judas, comunicación personal, 11 julio de 2018).

Hemos explicado que la categoría del *underground* imbrica dimensiones éticas, estéticas, formas de producción musical, y clivajes de clase vinculado a lo territorial. En el campo se fue esclareciendo que, nutrida de la imagen y valencia de lo barrial, las personas jóvenes asocian esta corriente con aquellos territorios en donde este se vive, se practica y representa. Vale la pena reintroducir el oeste del conurbano como ejemplo en el cual las personas jóvenes pertenecientes de dicha zona la referían orgullosamente como “la cuna del hip-hop de Buenos Aires”, y que eminentemente representaba al *underground*. De manera recurrente hacían una sustantivación al referirse a dicha ubicación espacial como “zona del *under*”, o incluso referir a varios eventos como parte del “OesteUnder”. Aunque a grandes rasgos, vemos que desde las relaciones que se configuran entre la práctica musical y la ciudad se produce una especie de “territorialización del sonido”, como Cingolani y Bergé (2017) refieren, ya que los imaginarios que las personas jóvenes construyen de dicha zona del AMBA se asocian con un estilo de rap que le dota

un carácter distintivo. Acaso una obviedad, pero es importante aclarar que esta corriente de rap no se realiza ni representa exclusivamente a la región del AMBA. De hecho, en los distintos eventos a los que asistí, interactué con jóvenes de otras zonas y localidades que también se adscribían y enunciaban como parte del *under*. Desde las categorías selectivas de barrio, tanto la calle como las posiciones de clase que enuncian como “venir de abajo” también vinculan este estilo con aquellos territorios desde los cuales construyen sus pertenencias.

De acuerdo con las raperas y los raperos, ellos no se muestran interesados, o al menos, así lo expresan, en hacerse famosos, cantar frente a públicos multitudinarios y volver sus temas virales en el internet. Sus producciones musicales no tienen un grado de influencia a gran escala, ni cuentan con patrocinadores ni reciben dinero del *streaming*. Por las formas particulares de producción, refieren al *underground* como una forma de expresión que se saca a “todo pulmón”, que “viene del corazón” y desde “la verdad de los sentimientos” (Ochoa, 2002). Relacionado con la categoría de vivir para el rap, consideran que esto les permite mantenerse fieles a quienes son y a su sonido, así como libres de las tendencias de las modas y las multinacionales que “chupan” a las raperas y los raperos para “hacerlos famosas o famosos”. Así mismo, al dar centralidad a los eventos, ocupan un rol protagónico en la activación de escenas de rap en la ciudad a través de “modos particulares de producir, con escalas y radios propios de acción; con dinámicas específicas de creación de públicos, con criterios de legitimidad y autenticidad diferentes” (Boix, 2013, p. 58).

El rap “marginal”, también referido como el *under*, se define también por los modos y las condiciones materiales que las personas jóvenes emplean para su producción. Se consideran fieles a la práctica, ya que con poco presupuesto y de una u otra manera, se las ingenian para seguir

haciendo rap. En sus eventos era común que experimentaran fallas de sonido que casi siempre lograban maniobrar: pasar la extensión de luz por la azotea y conectarla de un kiosco, colgarse de la fuente de luz que abastecía a una feria concurrida, prestar pequeños parlantes e, incluso, emitir bases de *beat box* para evitar la interrupción de las competencias.

De esta manera, las fiestas, los eventos y los recitales que se producen desde estos modos de hacer rap y significarlo, generalmente se realizan en pequeñas escalas, desde la cercanía de las amistades y los públicos conocidos, con poca inversión económica y equipos propios que muchas veces ponen a disposición del encuentro. A modo de cierre, compartiremos brevemente un relato del campo que surgió en uno de los eventos del *under*, ya que nos permite recuperar los distintos elementos que hemos abordado a lo largo de este capítulo. Veremos cómo en esta experiencia confluyen dimensiones identitarias, enunciaciones, territorialidades, así como otras mediaciones entre artefactos y ambientes con las que las personas jóvenes hacen música.

Con el cora y a todo pulmón

Este evento se realizó en un club nocturno ubicado en Gregorio de Laferrere, zona oeste del AMBA. A pesar de que había empezado casi dos horas después de la hora planeada, se sentía un ambiente festivo y relajado. Conforme fue avanzando la noche, este se fue tornando en una experiencia de tensión y frustración, particularmente para los Warriors (o los Original Warrriors Crew), agrupación de la que Ponjah, Judas, Onestho y otros jóvenes más forman parte. Habían quedado como el último grupo en la lista para cantar, lo cual, contrario a mis percepciones, no necesariamente es considerado algo favorecedor. Días después del evento, Judas me explicó:

Fuimos al último, ¿qué te pasa loco?, ¡nunca va al último!, llega un momento donde nos gusta tocar en lo mejor del *show* ¿entendés? Donde está toda la crema, ¡no cuando ya tocaron nueve fulanos, menganos, y que luego se van! (Judas, comunicación personal, 11 julio de 2018).

Volviendo al relato, luego de que varios grupos ya se habían presentado, empezó a caer una lluvia intensa, un factor que, según lo que me comentó Onestho, había afectado todavía más la calidad del sonido. Cuando la tormenta bajó, la gente que aún quedaba se empezó a ir, dejando el espacio casi despoblado y con un público que prácticamente estaba conformado por los raperos que faltaban de cantar y un par de acompañantes más. Alcancé a escuchar comentarios en los que varios raperos manifestaban su enojo ante dicha situación. Una de las *crews* que se subió al escenario de alguna manera logró levantar nuestros ánimos gracias a la entrega de su presentación. Minutos después tuve la oportunidad de conversar con uno de ellos, mientras que la nueva dupla que comenzó a cantar también estaba ingeniándose las con el mal sonido. Hopper me expresó su molestia con la mala organización que había tenido este evento y con el sonido “desprolijo” con el que comúnmente tenían que rapear en este tipo de fiestas. Con un tono de frustración me hizo un par de comentarios como: “Acá siempre tenemos que lidiar con estos problemas con el sonido”, o que en el Oeste siempre ocurrían situaciones similares en donde el sonido se daba en un “estado de precariedad que no está bueno”. Mientras hablábamos, en el medio de su presentación, uno de los raperos le pasó su micrófono a su compañero porque este había dejado de funcionar. Ante ello, Hopper prosiguió: “¿Viste? Ahora no hay nadie que esté encargando de las pistas, nadie está apoyando ya en el sonido de los controles” (Hopper, comunicación personal, 22 de abril de 2018).

Nuestra charla se vio interrumpida por un chico que se acercó a felicitar su trabajo, con el típico gesto de saludo de manos y un choque de hombros con el que las raperas y los raperos reconocen y demuestran su *respeto*, a lo que le contestó: “Bueno, hicimos lo que pudimos, con este sonido no se puede hacer mucho” (Hopper, comunicación personal, 22 de abril de 2018). Los raperos que cantaban en ese momento terminaron su intrincada presentación agradeciendo el apoyo al público que se había quedado hasta el final de la jornada a pesar de las fallas del sonido y de la tormenta. Con voz fuerte y dirigiendo su mirada al público, uno de ellos cerró diciendo: “¡Gracias por el respeto, familia, ustedes son lo más puro del *underground!*”.

Luego de la espera, los OWS finalmente se subieron al escenario y, a pesar de su descontento con la situación, comenzaron a rapear. Sus rimas y *beats* se escuchaban cada vez más atropelladas por un cable eléctrico que producía un ruido intenso que nos hacía tapar los oídos. “¡La concha de tu hermana!”, dijo Judas en el medio de su presentación y, con el micrófono en mano, se sentó al borde del escenario para intentar seguir, ya que al parecer ahí se lograban reducir mínimamente los problemas del sonido. Me subí a la parte de atrás del escenario a tomar fotos en uno de los momentos que, para mi punto de vista, se había convertido en el punto más álgido de la noche: los ánimos bajos que tenían estaban mutando en una energética presentación. Los raperos transmitían potencia y convicción en el escenario, lo que generó reacciones entre el poco público que los escuchábamos. Sus expresiones en el rostro, sus desplazamientos en el escenario, sus movimientos de cuerpo al sonido de las cortadas pistas reflejaban que estaban cantando con entrega, “con el cora” y “a todo pulmón”. Judas cantaba con los ojos cerrados, su cara estaba roja y del cuello sobresalía una vena saltada. El público abajo y cerca de escenario interactuaba con sus rimas y su *flow*, en este espectáculo que parecía un remolino y una descarga de emociones.

Este fragmento del campo da cuenta de un evento de *underground* que fue organizado por “onda”, por medio de la participación y colaboración entre conocidos y “gente de la movida del rap”. Se trata de una experiencia que surge desde y alrededor de la música que como observamos, no está dada, sino que surge a través de distintas mediaciones entre equipos, espacios, artefactos, emociones, actores y muchos otros más. Nos permite constatar, tanto en los eventos musicales así como en el rap de manera más amplia, cómo por ser una práctica musical, el sonido es un elemento que toma un lugar central en la producción de experiencias y en los modos particulares de hacer música. Como mencionamos, el rap *under* se produce con poco presupuesto y, según las consideraciones de los raperos, generalmente con baja calidad. En el caso del campo, esto se reflejó en la falta de organización y en las fallas del sonido que influyeron de manera importante en la forma en que se desarrolló esta experiencia concreta.

El ingeniárselas para hacer rap con lo que “se tenga y como se pueda” es uno de los elementos que destaca al rap *underground*, lo que construye respeto y legitimidad entre raperos, pero que, a la vez, no está ausente de tensiones y conflictos. A pesar del sonido “precario” que generó enojos y frustraciones, cantaron con “el cora” y a “todo pulmón”, provocaron reacciones y se ganaron el reconocimiento de su público. Aunado a ello, observamos la dimensión territorial como elemento constitutivo del *under*, ya que se vincula con ubicaciones de la ciudad y las formas particulares en que ahí se produce. Vemos una vez más, que el rap es un recurso que organiza espacios, produce encuentros, experiencias con las que las personas jóvenes ejecutan tácticas para reinventar sentidos: en una conjunción de elementos, el rap *under* es el que se hace, nace desde “abajo” y desde el barrio, lo que lo hace mantener la autenticidad de aquella forma de vida que organiza sus vidas y le dan sentido.

Conclusiones

Una de las perspectivas teóricas que han iluminado este trabajo es la que ofrece DeNora (2004, 2012) para explicar que la música, en nuestro caso el rap, como práctica musical, es un dispositivo que organiza sociedad y que construye mundo. La construcción identitaria es un aspecto central en la forma en que se relacionan con la práctica, con la que afirman quiénes son, organizan sus pertenencias y los sentidos que hacen de sí mismos y de sus circunstancias sociales. El llevar un estilo de vida de rapera o raperero implica distribuir el tiempo que le dedican a la práctica con otras responsabilidades como el trabajo, ya que, en nuestro universo de estudio, la música no proporciona los recursos para sostenerse económicamente. Y si bien no viven del rap, lo viven de otra manera: principalmente desde los espacios de encuentro, las situaciones de convivencia entre amigos y “hermanos” con quienes tienen en común este estilo de vida.

Aunque el internet y la accesibilidad de diversas tecnologías han revolucionado las formas de hacer música y relacionarse con ella, los actores dedican poco tiempo y recursos a la producción de nuevos temas musicales y la grabación de videoclips en contraste con varios raperas o raperos que se han hecho famosos con su música. La actividad protagónica con la que hacen rap es a través de los eventos musicales. Estos se desarrollan desde situaciones sociables que dan centralidad al vínculo y la convivencia en un ambiente festivo. Así mismo, tienen efectos en la manera en que las personas jóvenes viven espacios y se relacionan con la ciudad. Encuentran en ellos una motivación para moverse cortas o largas distancias, lo que los lleva a hacer trayectos en el espacio urbano.

Estas escenas musicales son un prisma que nos permite conocer el rap como una actividad musical y como forma de organización colectiva. Nos desvelan que la música –así como los lugares en que esta se

práctica– no es algo dado, sino generado en una multiplicidad de mediaciones que configuran flujos, encuentros, circuitos, relaciones entre distintos actores, aspectos materiales e inmateriales. Siguiendo a De-Nora, esto pone en relieve que, si bien la construcción identitaria es un aspecto fundamental en la práctica, es tan solo uno de los múltiples usos y elementos que la música que habilita: las personas jóvenes practican espacios, hacen de ellos territorios vividos y significados como propios, que se implican con modos particulares de enunciar a la práctica y a sí mismos como raperas o raperos.

La experiencia que compartimos de un evento del *underground* muestra que el rap se configura por una multiplicidad de dimensiones –económicas, éticas, territoriales– que se vinculan con condiciones materiales de producción musical y de espacios, entre otras. En el caso particular de este estilo de rap, las personas jóvenes colocan en el centro de gravedad un sentido de pertenecer y reivindicar los kilómetros, el barrio, el “de abajo”. De esta forma, a través de sus rimas, en los circuitos y trayectos que moldean en distintos puntos de la ciudad, hay un sentido de hacer visibles estos lugares y de (re)nombrarlos. Al “tomar la palabra”, hacerla fluir sobre los *beats*, y al traducirla en un “estilo de vida” desde estas significaciones, adoptan posiciones como “estrategias de visibilidad” con las que reivindican los lugares de donde provienen, así como también los mundos que construyen desde y alrededor de la música.

El rap “ha mutado bocha” en los últimos años, y lo seguirá haciendo cada vez con mayor celeridad y vertiginosidad. Ante ello, la pregunta de qué es el rap para las personas jóvenes, cómo lo hacen, y qué es lo que este hace en ellos, debe estar en constante renovación. Por ahora sabemos que para ellos es un poder que les da la *libertad* para practicar espacios y relacionarse con la ciudad desde los modos particulares de habitarla y de nombrarla, así como de organizar y darle sentido a sus vidas.

“Saber moverse” entre los “números” y el “respeto”: la gestión de un rapero del conurbano de Buenos Aires

SEBASTIÁN MUÑOZ TAPIA

Hoy me dijeron que estaba perdiendo el tiempo.
Cómo explicarles que adoro este movimiento.
La calle, la noche, los cyphers, sus elementos.
Las manos en el aire, el acento del rap argento.
Estoy dentro, por salir a la carretera.
Un abrazo de mi vieja y que sea lo que Dios quiera
Me la juego por esto y misión cumplida
Con esto no pierdo el tiempo, me estoy ganando la vida ¿okey?
Núcleo, “Classic Shit”

Introducción

En el 2016 antes de un evento de rap en Buenos Aires se realizó una charla sobre el hiphop y la autogestión. Cuando le tocó hablar al rapero y productor musical Núcleo, luego de presentarse, señaló que los barrios están llenos de “maradonas”, haciendo referencia al talento y el deseo de superarse. Pero además de ello, recalcó que hay que sacrificarse, dedicarse, confiar y apostar. El antropólogo Jooyoung Lee (2015), para el caso de raperos de Los Ángeles (Estados Unidos), observó algo similar: más allá del “talento” –en términos de habilidades

musicales–, diferentes MC con aspiraciones de salir del *underground* subrayaban la relevancia de aspectos manageriales y comerciales para lograr este objetivo. Hay que aprender a gestionar la carrera del modo correcto, algo que mis interlocutores bonaerenses señalaban con la expresión “saber moverse”.

En el 2017, a un mes del lanzamiento del disco *Real* en uno de los teatros más importantes de Buenos Aires, Núcleo se cuestionaba la idea de seguir haciendo música. Fue leyendo una serie de signos que parecían indicar lo difícil que sería llenar el lugar. Conversaba con uno de sus colaboradores y le decía que “hay que ser realista”, que “ya no sabe qué hacer” y que estaban “re-jugados”. La productora que hizo el contacto con el teatro aún no había hecho publicidad. Núcleo sí lo había realizado por sus redes sociales, pagó en Facebook, mandó a hacer 500 *flyers* en papel, le pidió a un conocido *freestyler* que subiera un video a sus redes.

Este recital finalmente resultó un éxito relativo: con cerca de 600 entradas vendidas y unos 200 invitados (la capacidad del lugar es de 1500 personas) y algunas pérdidas económicas, derivadas de los costos que implicaba hacer el recital en ese lugar. Esta experiencia marcó una serie de desafíos respecto de cómo gestionar la carrera, aumentar la capacidad de convocatoria o vincularse con organizadores. Muestra también el vínculo entre las características de la música y su alcance.

Para Gallo y Semán (2016) la gestión, como una actividad importante en los nuevos emprendimientos musicales de Buenos Aires, refiere al modo en que encaran las relaciones con el mercado, la creación de públicos y la búsqueda de compensación económica. Es una pregunta que, en mi caso, aparece como “saber moverse”, esto es modos de arreglárselas y proyectarse para vivir de y para la música, que se combina

con la intención de mantener una propuesta estética. En esa línea, este capítulo está en la intersección entre algunos debates contemporáneos sobre el trabajo artístico y la economía digital. Así, frente a cierto romanticismo de un arte separado de lo económico, este texto comparte la preocupación de autores que destacan cómo artistas en general, y músicas y músicos en particular, asumen el desafío de la gestión de su carrera como parte integrante de su quehacer, en donde se vinculan preocupaciones estéticas con las económico-laborales (Boix, 2016; Jovenet, 2007; Lee, 2015; Menger, 2001).

Con la idea de “jugársela”, en otros trabajos traté cómo las carreras artísticas de Núcleo y sus colaboradores –el grupo La Conexión Real– obtenían una particular sustentabilidad, basadas en la búsqueda de equilibrios entre habilidades, personas y objetos, que con cierta fragilidad lograban diversos grados de estabilidad contingente. Al tiempo, exploré formas de profesionalización que incluían aspectos estéticos y de gestión, orientados colectiva e individualmente (Muñoz, 2019, 2020). En este caso me interesa describir y explicar la expresión nativa “saber moverse” al dar cuenta cómo este rapero hace su gestión musical en la construcción de un personaje público, la reputación y, finalmente, las tensiones y soluciones relativas a lo monetario. Estos elementos requieren considerar que el panorama estético y tecnológico del rap contemporáneo en Buenos Aires.

De este modo, la experiencia de Núcleo se puede observar en un movimiento histórico más amplio, donde se vislumbra una serie de oportunidades y desafíos laborales, en que se combinan los procesos de digitalización y la paulatina popularización del rap en esta ciudad. Así, como se señalé en otros trabajos (Muñoz, 2018a), en las décadas de 1980 y 1990 el rap era poco conocido –siempre bajo la sombra del rock o la cumbia– y muchas veces mal visto –tanto por periodistas

como por muchos jóvenes—. Por ejemplo, cuantiosos bailarines de *breakdance* y raperos eran molestados por ser considerados “chetos” (de clases altas), “yanquis” (imitación estadounidense) o “raros” para los ojos de otras jóvenes y otros jóvenes. A la vez, el registro musical para solistas o bandas nacionales era difícil de realizar, donde buena parte del volumen de producciones se hicieron al alero de sellos discográficos *major*. Los *home studios* e internet fueron claves para cambiar esta situación, dar mayor autonomía a la movida del rap *underground* y potenciar a su expansión y posterior masificación a partir de la década de 2010 (Muñoz, 2018b). El caso de Núcleo, es icónico en este sentido y ha sido un vector relevante para entender la historia de este cambio en las condiciones de posibilidad para hacer rap y los sentidos que se adjudicaron a él.

Por otro lado, es posible ligar los esfuerzos de Núcleo al desarrollo de una configuración sociomusical más general producida después de los 2000. Gallo y Semán (2016) hablan de un conjunto de agrupaciones y emprendimientos de Buenos Aires que marcan un modo de hacer y relacionarse con la música propia de una generación, relacionados con las transformaciones de la digitalización, los cambios en la industria de la música y el apareamiento de un segmento novedoso de artistas, gestores y públicos. Estos autores identifican un pliegue de escala meso (ni totalmente determinadas por las grandes industrias discográficas ni extremadamente localizadas) que alcanza cierta solvencia económica y logra dar continuidad a propuestas estéticas. Así, junto a su equipo de investigación (Boix, Gallo, Irisarri y Semán, 2018; Gallo y Semán, 2016) proponen el concepto *música de uso* para tratar maneras de hacer y relacionarse con la música propias del panorama estético y tecnológico contemporáneo bonaerense, que explican la multiplicación de personas activas en su capacidad para transformarse en hacedores y gestores musicales.

El análisis que se presenta es parte de una etnografía, en que confluyó la observación participante, entrevistas y el análisis de canciones. De este modo, siguiendo a Howard Becker, se realizó un estudio de caso, esto es un análisis “exhaustivo de situaciones particulares, organizaciones o tipos de acontecimientos” (2016, p. 17). A continuación, se revisarán cuatro temas principales: la gestión del MC, el problema de la reputación, la regulación de los intercambios laborales y, finalmente, la organización de los eventos.

La gestión del MC

Para construir un público, las raperas y los raperos deben “sacar material”, esto es música, videos y fotografías, de forma constante. Núcleo y muchos otros me comentaban sobre la gran importancia de hacer discos y *singles*, pues ello les permitía, entre otras cuestiones, conseguir fechas, reproducciones o ser entrevistados. En el rap existe una necesidad de renovación acelerada (Jouvenet, 2007)²⁸ donde suele decirse que hay que “mantenerse activo”. Actualmente esto lleva a algunas raperas y algunos raperos –especialmente quienes realizan *trap*– a entrar en la vorágine de los *singles* sin álbum. Aunque Núcleo se considera más tradicionalista del álbum ha indagado en la fórmula del *single* con video en YouTube, el cual permite mantener su presencia para el público, otros artistas y organizadores.

28 La renovación (productiva, interpretativa o comercial), la “continua innovación” y la “gran dosis de flexibilidad y adaptación a los inagotables cambios simbólicos” (Zallo, 2011, p. 164) parece ser un rasgo extendido en el trabajo artístico-cultural. Con el advenimiento de la digitalización esto parece acelerarse aún más.

Por otro lado, la creación de públicos requiere distribuir y difundir el material, actualmente realizado por medios digitales casi en su totalidad. Previo al 2015 Núcleo privilegiaba distribuir su música en MP3 para su descarga libre y la venta de CD en conciertos o tiendas. Actualmente, distribuye su música con las plataformas de *streaming*, tiene el canal de YouTube de su estudio (El Triángulo) y un perfil en Spotify. Nunca realizó un disco en un *major*. Hoy para subir a Spotify, Núcleo trabaja con una distribuidora digital que administra sus canciones en esta plataforma a cambio de un porcentaje de sus ingresos.²⁹ El *streaming* resulta un ingreso relevante que Núcleo ha sabido manejar como MC y productor de El Triángulo.

YouTube paga al dueño de un canal por cada video subido según: tiempo de visualización, cantidad de visualizaciones (CPV: costo por vista, que es dependiente del país) y número de clics a los anuncios (CPC: costo por clic). Spotify paga por reproducciones de acuerdo al país y el tipo de cuenta de la reproducción, si son usuarios que no pagan o si son *premium* (que están suscriptos a la plataforma con pago mensual). El dinero de *streaming* se divide entre la artista, el artista, las artistas o los artistas y su equipo (la distribuidora digital y el sello discográfico), si es que lo tiene.

29 Las distribuidoras digitales hacen el contacto entre artistas y sellos independientes y ciertas plataformas de *streaming*. En YouTube esto no es necesario, pues cualquier usuario puede subir su propio contenido. Desde el 2019, Spotify tiene un sistema directo para artistas, sin pasar por la intermediación de distribuidoras.

Figura 1.

Núcleo con placa YouTube de 100.000 suscriptores (2019)



Nota. Adaptado de @nucleoakatintasucia [Fotografía], 2019, Instagram (https://www.instagram.com/p/BzjGtQwI5P_/)

Asimismo, para la difusión, Núcleo utiliza las redes sociales, principalmente Instagram, luego Facebook y antes Fotolog. En oportunidades fue entrevistado en los medios de comunicación tradicionales, haciendo notas para grandes revistas o diarios (desde *Clarín*, *Página 12*, *La Nación*, hasta *Rolling Stone* o *Billboard*). También ha aparecido en páginas o canales de YouTube en internet o radios generalmente administrados por personas más directamente vinculados al hip-hop, como la *Revista Flow* o el programa radial *El quinto escalón* (hoy llamado *Damn!*).

Más allá de los anuncios sobre nuevo material –discos, *singles*, videoclips y, recientemente, su participación como actor de la serie *Broder*– o eventos –recitales, encuentros y competencias–, es importante

el cultivo de un perfil virtual en las redes sociales. Para esto Núcleo sube fotografías, algunas espontáneas, otras estudiadas y preparadas, a veces tomadas por fotógrafos, en las que se aprecia un cuidado de su estética personal (la ropa, la vestimenta, el corte de pelo). Así utiliza las redes para mantener un contacto con los seguidores, en lo artístico y su cotidiano, lo que permite un fenómeno intermedial (Ochoa, 2003). María Claudia Lamacchia destaca cómo ese combo entre *smartphones* y redes sociales habilita a los músicos a “contar sus novedades ‘en el momento’ o postear ‘aquí y ahora’ fotos o videos” (2016, p. 142) sin necesidad de un programador (computacional). De tal modo, además de herramientas de difusión del material, estas plataformas operan como nexos constantes con los fanáticos.

La reputación y los “números”

La evaluación del material artístico –música, videos, fotografías– y de los perfiles en redes sociales permite preguntarse por la gestión de la reputación y el trabajo para obtenerla, en el sentido de cómo los artistas y sus obras son destacadas y distinguidas por los públicos, sus pares o especialistas (críticos o periodistas). Howard Becker propone que la producción social de la reputación va más allá de la valorización de los artistas por sus trabajos. Mientras que, según cierta teoría nativa, se reconocería a los artistas por sus dotes especiales y a sus obras por una belleza o excepcionalidad, el autor señala que “la reputación de los artistas, trabajos y el resto deriva de la actividad colectiva de los mundos del arte” (2008, p. 396). Se retomará esta última idea en cuanto perspectiva analítica productiva para observar algunos dispositivos y criterios que construyen esta reputación en el caso de Núcleo.

Un primer indicador reputacional refiere a los “números” de internet. En esta música existe una carrera por aumentar las reproducciones en

las plataformas, así como los *followers* (seguidores en las redes sociales) en Instagram, ya que dichos incrementos se monetizan: podrían llevar a un aumento del caché en los conciertos al dar notoriedad al artista, potenciar o a ayudar a vislumbrar las redes de apoyo, que en trabajos anteriores se nombraron como “avales” (Muñoz, 2019, 2020).

Pierre-Michel Menger (2014) muestra cómo en el arte se dan continuas maneras de medir la reputación, una suerte de torneo de comparación bajo un conjunto de *rankings*. Héctor Fouce (2012) especifica este hecho respecto a la música en tiempos de la digitalización, y observa cómo conocer la cantidad y el perfil de las seguidoras, los seguidores o las reproducciones es una forma de visibilizar el supuesto éxito de las artistas y los artistas. Internet permite una manera de cuantificación más inmediata que la anterior venta de discos físicos o las canciones más pedidas y reproducidas en las radios. Luego, esta popularidad podría potenciar los recitales, auspicios o contratos. Las grandes productoras y sellos, pequeños y medianos organizadores contemplan “esa información como parámetros para ‘cazarlos’ y/o apoyarlos (mediante becas, eventos, exposiciones, talleres, etcétera)” (Lamacchia, 2016, p. 155).

En tal sentido, resulta sugerente señalar la proliferación de artistas independientes que *irrumper* por internet, así como de las agentes y los agentes de las industrias culturales que se interesan por los números y van detrás de ellos. Esto expresa un singular momento en los mundos del rap bonaerense que vincula el desarrollo de la habilitación digital para los artistas con la cuantificación, que permite un tipo de popularización fácilmente registrable. Ello a la vez muestra la dinámica de desintermediación –lo cual facilita relaciones directas entre artistas y públicos (Fouce, 2012; Gallo y Semán, 2016)– e intenciones de reintermediación –de antiguos y novedosos agentes de

las industrias culturales (sellos, distribuidoras digitales, productoras privadas y públicas) (Lamacchia, 2016). En suma, los dispositivos de medición digital son, por un lado, una herramienta de cuantificación de la popularidad y, por otro, una fuente monetaria directa –relativa a la monetización de *streaming*– e indirecta –concerniente a alianzas futuras para el desarrollo de eventos.

Así, en el caso de Núcleo, sus 42 mil seguidoras y seguidores de Instagram dan cuenta de una persona con cierta popularidad (al 7 de abril de 2022), pero sin llegar al nivel que ostentan las nuevas figuras –en general más jóvenes– relacionadas al *freestyle* o el *trap* que están pegados [referido a gozar de popularidad], como el MC Klan –quien es bastante cercano a Núcleo– con 1,4 millones seguidores o el popular (t) rapero Duki, con 9,1 millones de seguidores (al 7 de abril de 2022). Los números de Núcleo han generado algún interés en agentes de industrias culturales, pero a la vez muestran una popularidad *underground*, de nicho, que no ha pasado la esfera del gran público. Gallo y Semán (2016), respecto a los nuevos emprendimientos musicales, destacan la relevancia de mantener y potenciar una masa crítica de público, que además de comprar entradas o *merchandising*, son relevantes en las redes, como modo de “darle volumen a una movida, agitar el show, crear compromisos de asistencia basados en una comunidad moral y estética” (2016, p. 31). Así los “números virtuales” pueden complementarse (o no) con la capacidad de convocatoria a los conciertos.

La reputación y el “respeto”

Los números pueden llamar la atención a periodistas, organizadoras y organizadores de eventos o sellos discográficos, pero no son el único dispositivo de evaluación reputacional: existe una evaluación estética, que incluye la consideración musical y la visualidad. Estas cuestiones

son valoradas por las periodistas, los periodistas –observables en las reseñas realizadas–, por los públicos –en los comentarios y formas en que se refieren a las músicas y a los músicos en las redes sociales–, y particularmente por las mismas artistas y los mismos artistas respecto a sus pares, todo lo cual requeriría análisis pormenorizados.

Para el caso de esta investigación interesa destacar algunos criterios de valoración entre las raperas y los raperos, que denominan “respeto”, y que condensa al menos tres aspectos. En primer lugar, está asociado a asuntos estéticos, que dan cuenta de convenciones específicas de este mundo social. En este sentido, existe una valoración de la calidad musical del otro: las habilidades para rapear, la narrativa y el contenido de las letras o la elección de los instrumentales. En segundo lugar, existen criterios amicales, pues se valora positivamente el trabajo de alguien cercano, de la misma *crew* o con el que se tiene buena relación.

Karim Hammou (2010) para el caso del rap francés de principios de los 2000 toma al *featuring* –la invitación a hacer canciones juntos– como indicador de la valoración entre raperas y raperos, donde se pone en primer plano el respeto y el honor, considerándolo como un intercambio de bienes simbólicos, en un mundo social que goza de cierta autonomía. En el caso de Núcleo parece combinarse el reconocimiento estético con el amical a la hora de hacer *feats*, lo que marca cierta complejidad de la valoración reputacional. Núcleo hizo un disco completo de colaboraciones –*Mi familia*, dentro del disco doble, *Mi sangre y Mi familia*– pero luego solo realizó *feats* con Fianru –“La N y la F”–, alguien a quien respeta como raperero –le gusta lo que hace– y es parte de su grupo La Conexión Real.

En tercer lugar, se valora tener calle, un saber asociado a experiencias de las clases populares urbanas, algunas de ellas con carácter

riesgoso, algo que en el caso estadounidense se denomina *street credit*. Phillippe Bourgois (2010) ha tratado la idea de respeto, para jóvenes ligados a la vida delictiva a finales de la década de 1980 en Nueva York, en cuanto búsqueda de dignidad y autoafirmación personal sostenida en cuestiones como la violencia, la obtención ilegal de dinero o ropa. Aunque algunos de estos rasgos pueden estar presentes en el rap (especialmente destacados por artistas de *trap* o el *g-funk*), para Núcleo no son los más relevantes. Destaca más bien a personas que han vivido “secuencias” o situaciones complicadas, pero que han podido sobrellevarlas o “zafar” de ellas.

Además de estos rasgos, el factor popularidad, percibido en venta de entradas y números en internet también, se incluye en la ecuación. De este modo, se valora positivamente a quienes les “va bien”, quienes están pegados. Pero a la vez en el ambiente *boom-bap* se habla de cómo el incremento de los *followers* y las *views* también podría relacionarse a la entrada de una nueva camada de públicos de generaciones recientes que se acercaría en gran medida por “moda”: “niñas y niños” o un público “sin criterio” que gustan del *freestyle* o el *trap*. Existe por tanto cierta ambigüedad en torno al reconocimiento por el gran público y el mercado, pues si por un lado se lo considera positivamente también puede generar sospecha.

Pierre Bourdieu (1995), al abordar estas problemáticas, contrapone un subcampo de la gran producción, donde lo importante es consagrarse por el gran público y el mercado, frente al subcampo de la producción restringida, donde los artistas son evaluados fundamentalmente entre pares. En el caso del rap de Buenos Aires está diferencia aparece tensionada. Para el caso francés, Hammou (2010), menciona el complejo vínculo entre el éxito comercial y el reconocimiento entre pares. El mundo del rap francés de inicios de la década de los 2000 parece no

responder totalmente a los veredictos del mercado ni tampoco generar una oposición mecánica entre artistas *underground* y exitosos. Situación similar podría verse también en Buenos Aires.

Por último, Núcleo constantemente se describe a sí mismo como alguien que no es el más popular, pero que, a pesar de ello, se “mantiene real”, cuestión que le permite construir su personaje artístico y afirmar su gusto por el *boom-bap*: frente a las modas actuales, él mantiene su “sonido” y su postura “re hiphop”. Esto se muestra en el capítulo 9 de la serie *Broder* donde Núcleo en un *cypher* (o círculo de MC) rapea lo siguiente:

No vivo de seguidores, ni dependo de *likes*/
tengo un mundo para conquistar debajo de
mis Nikes, perro/ Lo sabe toda la escena, soy
como Jesucristo comparto la última cena /La
verdad es esa/ el que no conoce a Núcleo a
cualquier rapero reza (Barg, Roselli, Zevallo
y Pérez, 31 de octubre de 2019, 5m32s).

Aquí, emerge un cuarto criterio reputacional, que tiene que ver con resguardar la entereza de su trayectoria rapera e incluye un modo de presentarse artísticamente. Este elemento le ha permitido a Núcleo distinguirse positivamente entre sus pares, siendo valorado por ellos, pero también por periodistas y públicos. A nivel más general, se suele valorar que el artista mantenga cierto grado de coherencia a lo largo de su obra y que no realice cambios estilísticos drásticos: sonoros, líricos o visuales. Cambiar estos elementos, pueden llevar a su público fiel a las críticas, decir que tal rapero se “vendió” o perdió su originalidad, si es que esa transición es considerada muy radical. En fin, la *gestión reputacional* rapera puede atender a estos distintos elementos simultáneamente, donde en ocasiones existe un uso estratégico de estos.

Formas y criterios para regular los intercambios laborales

En esta sección se mostrará de qué forma Núcleo resuelve o intenta resolver las dinámicas laborales, lo cual hace aparecer la disyuntiva entre lo monetario y lo no monetario en sus interacciones. Así, surge la pregunta sobre qué actividades involucran dinero, cuales no y de qué forma se regula la cantidad de dinero que se pide o se entrega a otros.

De este modo, siguiendo una distinción clave en la antropología económica, es posible iniciar este apartado diferenciando el intercambio mercantil de otro que no lo es, a partir de una serie de características:

En un régimen de intercambio no mercantil, las cosas no están separadas de las personas, cosas y personas están mezcladas...[así] Mientras una transacción mercantil puede ser reducida a las características de los bienes intercambiados (su naturaleza y su precio), las transacciones no mercantiles no pueden ser separadas de las relaciones personales que generan o dentro de las cuales se producen (Dufy y Weber, 2009, pp. 37-38).

Lo interesante en el caso de Núcleo, las raperas y los raperos es la variabilidad y la ambigüedad de estos regímenes y la posibilidad de generar una imbricación entre ellos. En esta línea, Viviana Zelizer (2009) muestra cómo habitualmente se mezclan las transacciones económicas y las relaciones íntimas en situaciones cotidianas, en las cuales se establecen una serie de distinciones específicas que dan significado a lo que sucede: existen modos de marcar límites entre lo íntimo y económico

mediante nombres y prácticas. Existen distinciones y diferenciaciones que sirven para crear y mantener diferentes grupos de relaciones sociales, lazos sociales y sus significados.

En el ámbito local, Ariel Wilkis y Sebastián Carenzo (2008) muestran una serie de casos que involucran a personas u organizaciones necesitadas (desde revistas, agrupaciones que realizan artesanías indígenas, organizaciones de caridad y cooperativas de cartoneros hasta organizaciones no gubernamentales que reparten alimentos) para quienes la distinción entre intercambios no mercantiles y los que incluyen una transacción monetaria (don-mercancía) es movilizada diferencial y circunstancialmente por los mismos agentes sociales. Aparecen así usos prácticos de tal distinción que producen una serie de disputas y acuerdos que regulan la relación entre las personas y las cosas, donde se ve o no involucrado el dinero.

Por su lado, la idea de amistad, trabajada por Ornela Boix (2015a, 2016) da cuenta de estos temas en los nuevos emprendimientos musicales. La autora señala que la complicidad en la cooperación entre personas en situación de fragilidad económica es mantenida por un compromiso moral y estético que flexibiliza y al mismo tiempo problematiza la relación con el dinero. De esta forma, en el caso de sellos de la ciudad de La Plata, describe situaciones donde hay una delgada línea respecto al límite entre lo monetario y lo no monetario. Observa finos matices entre lo que se hace “de onda” –sin cobrar– y lo que no se estaría dispuesto a afrontar sin un pago en dinero.

En el caso de estudio la expresión “saber moverse” también es utilizada como una manera de lidiar con regímenes de intercambios diversos que es necesario identificar en su carácter circunstancial. En principio, hay actividades en que no se suele involucrar el dinero, por ejemplo, los ensayos para los conciertos y la grabación musical con otras artistas y otros artistas

para las canciones propias. Hay otras actividades donde personas ofrecen sus servicios sin cobrar, cuando alguien hace algo de “cebado” por el hecho de compartir el gusto por el trabajo de otro, por ejemplo, diseñadoras, diseñadores, fotógrafas y fotógrafos. Sobre uno de estos casos, Núcleo señala:

Quería trabajar con nosotros y lo quería hacer él. Cuando estás cebado así con amigos y se genera esa energía, lo querés hacer y lo querés hacer... “a vos no te cobro, yo con vos lo hago porque comparto ese sentimiento, esa sensación”.

Es importante señalar que muchas de estas colaboraciones no monetarias se realizan en los inicios de la profesionalización, donde prima la “prepotencia del hacer”, aspecto que podrá irse modificando a medida que pasa el tiempo. Al respecto, Boix (2015a, 2016) da cuenta de las variaciones temporales en la relación entre lo monetario y lo no monetario a lo largo de un proceso de profesionalización del sello que estudia. De tal modo se entienden las tensiones sobre lo que es apropiado o no hacer en la cooperación interesada. La reconfiguración de la amistad es clave para ver formas de profesionalización, en que se va tensionando la ambigüedad monetaria, donde aparecen plazos, funciones más claras y, de a poco, mayor cantidad de dinero.

En el caso de Núcleo, cuando ya tenía más contactos y reconocimiento, observé una modalidad de vínculo que podría denominar una inversión tácita. Por ejemplo, la que se daba con realizadores audiovisuales y fotógrafos. En general, Núcleo no les pagaba por los trabajos que realizaban –como la filmación de videos y las fotografías–, pero generaba un compromiso implícito de que en ocasiones posteriores podría ofrecerles trabajo remunerado. Esto sucedía cuando Núcleo era parte

de la organización de eventos, como los que realizó municipios y marcas deportivas. Así, el no pago inicial se corresponde con una incierta, pero posible oportunidad laboral futura, no explicitada, sin embargo, asumida. Al mismo tiempo, a Núcleo también le podrían “devolver la mano”, por ejemplo, con un realizar audiovisual que consiguió un contrato para él como director y para Núcleo como actor y por el alquiler de su casa: una productora audiovisual les pagó a ambos gracias a un financiamiento estatal. De esta forma se construyen equipos de trabajo que potencialmente tendrán una remuneración.

Por otro lado, hay otras instancias con mayor presencia de lo monetario, tal como la producción de discos y canciones en El Triángulo, pero especialmente la participación en eventos públicos como recitales o competencias, y la ya referida monetización del *streaming*. De este modo, en referencia a lo primero, una serie de criterios regulan el cobro o no de dinero, así como su cantidad, para la elaboración musical en el estudio de grabación.

En primer lugar, nuevamente, la cercanía y la amistad: a una persona próxima se le suele cobrar menos o incluso no cobrar en un trabajo; en cambio si se trata de un desconocido se le suele cobrar más. En segundo lugar, funciona una regulación de acuerdo a la afinidad estética y, en tercer lugar, la reputación artística o popularidad de la rapera o del rapero. Así, a quien considera una buena MC o un buen MC y a la vez es popular se le podría disminuir el cobro de su trabajo en El Triángulo, lo que no sucedería con una principiante o un principiante, que no tiene reconocimiento en el ámbito. Por último, si una persona ha colaborado en otras circunstancias con Núcleo y desea grabar algo, este último no suele cobrarle, lo cual genera un intercambio de favores. Por ejemplo, cuando un barbero –uno de sus avales– le pidió grabar algunas canciones, Núcleo no le cobró dinero y con ello le devolvió la mano.

Como se ha señalado, además del registro musical, las personas más reputadas pueden potenciar el reconocimiento de los *home studios*, cuestión que podría generar ganancias indirectas mediante el *streaming*, si es que tales personas acceden a subir su material en el canal o en las cuentas de El Triángulo.³⁰ En esta línea, Núcleo ha sabido aprovechar la monetización de su canal mediante el ciclo “24/Siempre”, en que ha invitado a diversas artistas conocidas y diversos artistas conocidos, y otros no tanto. Como señala Lamacchia (2016), es cierto que resulta difícil obtener grandes ganancias como artista mediante el *streaming*, son pocos quienes lo logran, solo los más “virales”. No obstante, gracias a la trayectoria y la reputación de Núcleo y El Triángulo, se ha convocado a diversos artistas al ciclo, entre los que se encuentran algunos de los más populares sumados a una nutrida cantidad de videos de otras MC y otros MC con menos reconocimiento. Es una particular manera de apelar a una amplitud de artistas de nicho y artistas masivos. El último de estos últimos fue el rapero Trueno cuyo video ya lleva 16 millones de visitas (al 7 de abril 2022).³¹

Diferencias en las definiciones, las regulaciones colectivas y el tacto

En la regulación de las transacciones monetarias pueden producirse confusiones respecto a los regímenes de reciprocidad. Por ejemplo, en una situación de campo, un rapero comentaba algo molesto a Núcleo

30 Este asunto se da particularmente en las colaboraciones o *feats*, en que artistas populares realizan canciones con otros de menor popularidad y con ello los ayudan a obtener más reproducciones en *streaming* y seguidoras o seguidores en las redes sociales.

31 Ver “24/Siempre”, Trueno - Cypher en: <https://www.youtube.com/watch?v=vz1ocVXIZIY>

como alguien con quien había colaborado le quería cobrar por una instrumental. Al respecto al narrar su diálogo con el *beatmaker*, tal rapero refería a la discusión que tuvieron: en un principio el rapero había grabado voces para una canción del *beatmaker* sin pedirle dinero. Luego, ese mismo *beatmaker* no devolvía el favor, pues quería cobrarle al rapero por una base instrumental cuando ese último quería hacer una canción propia. El dinero cuestionaba la reciprocidad.

Este caso muestra una disputa respecto a la ambigüedad entre el intercambio de favores y el intercambio de dinero, pues, tal como Boix (2015a, 2016) ha señalado en torno a procesos de profesionalización de músicas emergentes de La Plata, suelen aparecer tensiones entre la amistad y las formas regularizar el trabajo. Así, en ciertas circunstancias he observado cómo no se sabe muy bien si cobrar o no, y cuánto. A veces, en mi trabajo de campo surgía un pequeño tabú monetario, fundamentalmente en situaciones de escasez donde no se cuenta con el respaldo económico de algún agente estatal o una gran productora al realizar un evento o si no existe la suficiente confianza entre las personas que colaboran. Así, el tipo de intercambio se evalúa circunstancialmente de acuerdo a criterios personales que a veces no coinciden. Por lo demás, esto da cuenta de un mundo social donde las relaciones de reciprocidad son enormemente relevantes, al tiempo que la expansión de popularidad del rap ha permitido a algunos tomar en serio la dimensión del valor monetario de su trabajo artístico.

Por otro lado, el trabajo no remunerado puede generar problemas porque cada cual va a su ritmo, lo que refiere a cómo las personas regulan su esfuerzo por un proyecto, y genera *deadlines* ambiguos y flexibles. Cuando existe un trabajo pago suele formalizarse el trato en términos temporales y respecto a las exigencias, si esto no es así nacen varios interrogantes: ¿hasta qué punto sacrificarse por determinado proyec-

to?, ¿hasta dónde llega la disposición para realizar una canción, un videoclip o un evento?, ¿cuánto tiempo y esfuerzo se le puede dedicar a estos proyectos?, ¿cuánto se le puede exigir a otro –que trabaja gratis o por muy poco dinero– para que realice algo?, ¿en qué tiempos? En tales preguntas surgen formas de reciprocidad y transacciones monetarias, que por su ambigüedad pueden generar conflictos cuando alguna de las partes no está lo suficientemente conforme, no tiene tiempo o gran interés en el pedido del otro.

Ante esto emergen soluciones variadas que apelan a la cercanía entre quienes interactúan. Por ejemplo, mediante demostraciones de afecto mutuo en redes sociales (“los quiero” o “aguante La Banda”, “TKM”) o el llamado a compromiso entre quienes emprenden un proyecto colectivo. En este sentido, a veces se habla de “ponerle onda” –como una manera activa y flexible de hacer las cosas–, la responsabilidad –“seamos responsables”–, o se destacaba lo importante que era haber llegado hasta determinada instancia.

Por otro lado, en estos ámbitos he observado el desarrollado cierta cautela, un tacto, relativo a ese arte de manejar las impresiones de los otros (Goffman, 1998). Hay que aprender a pedir una colaboración, usualmente luego de establecer un vínculo de amistad o vislumbrar una cercanía estética –formas de hacer música, estilos sonoros y temáticas–; saber respetar los tiempos de la otra persona, especialmente al considerar que tal –*beatmaker*, DJ, audiovisual o diseñadora o diseñador– tiene otros compromisos que sí le dan ganancias económicas (un trabajo estable, por ejemplo). Negociar los ensayos y regular la insistencia de las colaboraciones en las grabaciones.

Finalmente, también he escuchado a Núcleo manifestar una preocupación por regular la intimidad en las relaciones musicales, pues el

exceso de confianza y cercanía también puede afectar el trabajo. Esto apareció en una conversación que tuvimos junto con otro MC:

hay gente que... con vos podés trabajar, hacer cosas... Pero después, si pasás esa barrera de intimidad... y ya la magia que había viste, “de onda”, con todo esto de laburo, y todo re profesional, y de repente se va todo a la mierda... Entonces yo me doy cuenta de que con toda la gente que trabajé en mi vida me involucré mucho, boludo. Y después esa gente terminó viviendo en mi casa, eeehh... haciendo música conmigo, además de producir un evento, hacer un tema, éramos muy amigos, entonces me terminé peleando con toda esa gente que es re pro[fesional]... trabajando, por ser amigo, boludo... Y estoy aprendiendo como a separar...

En suma, este tipo de vínculos musicales en los que se pide un trabajo no fundado totalmente en el dinero debe buscar mecanismos para mantenerse y cuidarse, como tener tacto en los pedidos y regular la intimidad. Es preciso desarrollar un vínculo agradable para hacer música, considerando que en muchas oportunidades el dinero es escaso. De tal forma hay que saber moverse para enfrentar esos dilemas constantes.

Organizar y organizarse para los eventos

Los eventos en vivo son importantes para obtener recursos económicos, visibilidad y contactos. A la vez, incluyen desafíos que es preciso aprender a manejar. Algunas artistas y algunas artistas de rap a veces se

contratan para tocar o son parte de la organización. Núcleo, quien realizó ambas, se convirtió en un gestor cultural sin diploma y en un artista que, sin *manager*, sabía dialogar con los gestores culturales. Esto da pie para distinguir un *modus operandi* de artista frente a otro de organizador.

Respecto a los eventos donde es contratado para tocar como artista, Núcleo negocia una serie de temas con los encargados de la organización; se suele acordar un caché (un dinero) y se acuerda su traslado al lugar del evento, especialmente si es fuera de Buenos Aires. Para la evaluación del caché, Núcleo considera y estima los recursos monetarios disponibles del contratante, la cercanía o la confianza que tiene con él y las posibles alianzas futuras. Así, al negociar con quienes organizan un evento al alero del Estado o de una gran productora, es posible exigir más dinero que a pequeños productores independientes. También puede flexibilizar su caché si es que quien lo contrata es del interior –provincias fuera de Buenos Aires– o de otro país, con el objetivo de viajar, para realizar alianzas con organizadores locales para eventos u otro tipo de trabajos futuros. En tales casos, por ejemplo, se pueden pedir, como mínimo, los pasajes y el alojamiento. A los amigos también les puede pedir menos e incluso no cobrar, esto podría involucrar otro tipo de inversión tácita donde Núcleo podría solicitar una ayuda futura con quien colaboró.

Si Núcleo es parte de la organización, existen diversos formatos: el trabajo con grupos locales de rap, pequeñas productoras, o con productoras asociadas al Estado y de mayor envergadura, cada una de las cuales implica diversos niveles de riesgo y de responsabilidad. Así, en el caso de una gira que Núcleo realizó por un conjunto de balnearios en la costa, propuso a organizadores y músicos locales que le consiguieran un local para tocar y le ayudaran a realizar un acuerdo con los responsables de tales espacios. A cambio, los raperos también tocarían en esa fecha.

En el caso del lanzamiento del disco *Real* en un importante teatro de Buenos Aires, Núcleo se contactó con el hijo de un conocido empresario de los medios que tenía una productora. Este último, consiguió el local a bajo costo y ayudó con la publicidad en diarios, revistas y radio. Núcleo por su lado debía solventar el pago a los artistas invitados junto con su movilización de una agrupación chilena, para cuyos integrantes debía comprar los pasajes aéreos y eso aumentaba los costos. Por último, en los eventos estatales o con marcas, Núcleo no va a pérdida, pues, en general es contratado como parte de la organización y se le paga un caché por ello.

La organización de un evento requiere preocuparse por una serie de asuntos que varían según el nivel estimable de convocatoria y presupuesto. Primero, es preciso ocuparse del lugar, esto es, el sitio donde se llevará a cabo el evento, para lo cual se deben negociar distintos arreglos monetarios según las características deseadas: ubicación, capacidad de personas, infraestructura, decoración. En segundo lugar, hay que considerar el sonido, esto refiere al equipamiento de parlantes, mesas de sonido y sonidista. Generalmente estos recursos son provistos por el mismo lugar, pero en ciertos casos requiere ser reforzado –alquilando algunos equipamientos extras, por ejemplo– si es que el local no está muy bien equipado. En tercer lugar, es necesario atender al pago a las artistas y los artistas –los grupos, MC y *freestylers*–, entre quienes hay variaciones en el caché según popularidad, calidad artística o trayectoria. Núcleo se preocupa de dar una paga aceptable según el presupuesto disponible, aunque, nuevamente, se vuelve posible la realización de un intercambio de favores: no se le paga mucho a una artista amiga o un artista amigo, pero este podrá pedir lo mismo para un recital que él organice. También se le debe pagar otros, de acuerdo a si se necesitan y se cuenta con el dinero para el evento en particular, como al *stage manager* –persona que controla el funcionamiento del escenario–, a la fotógrafa,

al fotógrafo, a la visualista o al visualista. En cuarto lugar, cabe señalar la movilización de los equipos –tornamesas, parlantes, instrumentos musicales–, las músicas y los músicos. Estos costos aumentan cuando se debe traer a personas que están lejos: otros países o localidades en otras provincias. En quinto lugar, es necesario conseguir alojamiento para las músicas y los músicos si es que no viven cerca del lugar del evento; las posibilidades varían: dormir en la casa de quienes organizan, obtener cierto descuento en algún hostel o alquilar habitaciones en hoteles. En sexto lugar, hay que ocuparse de la publicidad, el diseño del *flyer* –lo que también implica el trabajo de conseguir quien lo realice– y su difusión. Lo básico es publicarlo en las redes sociales e incentivar a que otros lo hagan, especialmente las músicas y los músicos, también se puede pagar por publicidad en Facebook o Instagram y hacer *flyers* de papel. En otras instancias se hacen conferencias de prensa, se intenta que el evento aparezca en los medios tradicionales –radios, revistas y diarios con alta llegada– o en los medios especializados de hiphop. Asimismo, se envía el *flyer* por Whatsapp o Facebook, donde se les pide a otros artistas si pueden ayudar a compartirlo. Por último, se promueve que los fanáticos publiquen el evento o se los insta a participar por un concurso de entradas. En una oportunidad, observé a Núcleo utilizar la aplicación Invite All, que servía para invitar, con unos pocos clics, a quinientos de contactos de Facebook: “tenemos que usar todas las putas herramientas”– señaló. Una preocupación central es la venta de entradas, si es que es se cobran. Para esto hay que tener entradas físicas o subirlas a plataformas de internet –como Ticketek– para su venta en línea. Luego de eso, se pueden dejar las entradas en una serie de puntos de venta, muchos de ellos son tiendas relacionadas al hiphop (locales de ropa, grafiti, tatuajes o barberías). Al tener las entradas disponibles, se evalúa el grado de avance de la venta y se replantean las estrategias para aumentarlas. Por ejemplo, hacer *flyers* físicos y repartirlos en eventos o poner más publicidad virtual.

Además de los esfuerzos personales y colectivos por la venta de entradas, existe la necesidad de observar las cuestiones de agenda, esto es, el solapamiento de fechas y la disputa por los públicos raperos. En ciertas circunstancias, el hecho de hacer un recital el mismo día o el día anterior a otro recital genera disputas en el mundo del rap, ya que existe un conflicto por apropiarse del público, lo cual se acrecienta en tiempos de dificultades económicas.

Conclusiones

La creación musical, su distribución y difusión, la producción de eventos o tocar en ellos son relevantes a la hora de dar continuidad al rap de Núcleo. Para mantener activo, él debe generar continuamente material (musical, visual, audiovisual) y mostrarse en redes sociales. A la vez, tiene que preocuparse por la valoración de su persona y su obra, lo cual incluye aspectos como la popularidad, donde aparece fundamentalmente su relación con el público. Tal tema se relaciona con los números en internet y la venta de entradas, elementos que parecen retroalimentarse, aunque no de forma directa. Asimismo, debe preocuparse del reconocimiento estético y amical, al tiempo que destacar su posición de “clase”, de alguien que tiene “calle”. Criterios que le permiten obtener valoración de sus pares.

Bajo estas dimensiones se configura una rapera o un rapero que tiene lo que podría llamar una “popularidad media”, asociada o asociado a sus redes meso –ni tan localizadas ni tan amplias–, que reivindica su posición estética (*boom-bap*) y su trayectoria. Por otro lado, hay que detenerse en las maneras de relacionarse con las otras y los otros, distinguiendo situaciones y tipos de interlocutores. “Saber moverse” requiere crear, mantener y extender las redes, en relaciones que incluyen y mezclan formas monetarias con no monetarias. De ahí surge la ha-

bilidad de reconocer las situaciones, a las otras y a los otros con los que se interactúa, saber cómo colaborar –pedir y dar–, saber a quién sí y a quién no pedir o dar dinero y cuánto. Se mezclan aspectos estéticos y relacionales (favores y amistad) con formas de regular los intercambios en que el aspecto monetario aparece con diversas modulaciones. En fin, un rapero como Núcleo –relativamente conocido, pero no al nivel que le permitiría vivir solo de ser MC– tiene que “saber moverse”, una forma de “jugársela” para sortear la fragilidad, darse a conocer, obtener dinero y apoyo, organizarse y organizar sus equipos de trabajo.

Poéticas del rap: reflexiones sobre la identidad y el espacio

LUCÍA CALVI
JOSEFINA HEINE

Hay gente sin casas
casas sin gente,
gente que a plomo mata
y a plomo muere.
Kris Alanis, “Mi Barrio”

Introducción

Hoy en día, y desde hace varios años, la escena sociocultural del conurbano de Buenos Aires alberga a una gran cantidad de jóvenes que se acercan a las prácticas del rap. Son un gran número y, en sus canciones, manifiestan distintos intereses y prácticas; pero hay algo que une y hermana sus voces: el barrio, la música, el ritmo, las vivencias comunes, la experiencia. Solemos reconocerlas y reconocerlos por sus ropas: remeras, buzos, auriculares enormes y ese bamboleo corporal tan particular que las caracteriza y los caracteriza. Así se muestran, pero ante sus letras se despliega un mundo inmenso e inabarcable; un espacio que todas ellas y todos ellos construyen y que les es indispensable para posicionarse, pensarse y resistir. La juventud vive el rap, lo habita, y es el rap el que las alberga y los alberga en un territorio político y cultural que tiene mucho para decir.

En este sentido, concebimos la canción rap como una forma de expresión estética y popular que no intenta representar simplemente una experiencia única e individual. El rap es un grito en primera persona, un *yo* que se desborda y deriva; y es, al mismo tiempo, una experiencia territorial a través de la cual quienes rapean se convierten en portavoces de lo que sucede en su barrio y en su comunidad. La narración es siempre desde el barrio y es la palabra la que va ir construyendo la experiencia en un devenir discursivo que es constitutivo tanto del territorio como de la propia identidad. En este sentido, Jerome Bruner afirma que la narrativa, incluso la de ficción, “da forma a las cosas del mundo real y muchas veces les confiere, además, una carta de derechos en la realidad” (2013, p. 22). La literatura da forma al mundo y eso, sin dudas, es lo que la canción rap muestra y dibuja.

El rap nos obliga a experimentar un momento de eterno presente. Mientras haya voz, mientras haya algo para decir, hay personas, hay espacios. Este acto de enunciación, este ejercicio por tomar la palabra, nos interesa particularmente porque es allí donde las subjetividades emergen, donde las identidades se constituyen. El barrio, la calle, la casa (espacios íntimos y abiertos) son escenarios periódicos en este discurrir y se convierten en núcleos fundamentales para que las voces aparezcan, puedan desarrollarse y, sobre todo, subjetivarse.

En este marco, el enfoque del presente capítulo es primordialmente cualitativo y no intentamos por esto brindar datos precisos o estadísticas certeras en relación al vínculo entre la juventud y el rap, sino simplemente analizar por qué esta práctica se ha vuelto tan extensiva y por qué la narración (las letras) y el espacio resultan elementos indispensables a través de los cuales quienes rapean se piensan y constituyen. Nos centraremos entonces en una lectura detenida de algunas letras en particular (dentro de un corpus muy extenso) para ver qué verdades y discursos se

desprenden de ellas. Enfocadas siempre en el territorio, y sin perder de vista el contexto del barrio y del conurbano, daremos cuenta de los intercambios culturales y simbólicos centrándonos, principalmente, en los conceptos de espacio e identidad. Para ello, partimos de la premisa de que la identidad es ante todo un proceso relacional, de supervivencia, que se funda en la dimensión de lo social y en constante diálogo con el espacio.

Como bien señala Joan Nogué (2007), los espacios encarnan la experiencia, la significan, y se transforman en símbolos concretos para expresar pensamientos, ideas y emociones. Ver cómo las MC y los MC construyen representaciones de sí mismas y mismos, así como de los espacios que habitan, nos permite afirmar que el rap no se reduce a una experiencia íntima e individual, sino que es, al mismo tiempo, una experiencia colectiva, que se encuentra fuertemente atravesada por el territorio, la estética y la política.

Representaciones del yo: subjetividad y resistencia

No es fácil nombrarse, contar quiénes somos, cuál es nuestra historia, cómo y qué pasado nos define. Cuando decimos *yo* un abismo profundo nos recibe y espera que lo llenemos de contenido, de lenguaje, de palabras. No hay persona sin discurso y siempre que libramos la ardua tarea de nombrarnos, de pensarnos, no hacemos otra cosa, sino renunciar a nuestra intimidad. La literatura, diría Daniel Link (2009), y por qué no la persona, nunca se vuelca hacia lo íntimo, sino que sería un éxtimo, la extimidad en su forma más aguda. No existe, así, una experiencia muda porque lo trascendental nunca es subjetivo, sino lingüístico.

En todas y cada una de las letras de rap se percibe una relevante intención de afirmación y reconocimiento. Cuando escuchamos y

leemos letras de rap, lo que finalmente nos queda retumbando es esa voz que relata, esa primera persona que grita, enuncia y testimonia porque la identidad es, sin duda, una necesidad (y un encuentro) y en la canción rap está puesta en primer plano. Resulta interesante entonces dilucidar el modo en que estas identidades se erigen y el papel que juega el lenguaje y la palabra en esta construcción. “Representaciones del yo” puede ser un sintagma contundente y preciso para denominar muchas de las letras del rap. Estas representaciones se dan a partir de un conjunto de esquemas y operaciones culturales que las personas encuentran en su espacio, en su cultura, y son sugeridos y, por qué no impuestos, por su sociedad y su grupo social (Foucault, 1994). Sin dudas, el capitalismo y las políticas neoliberales de mercado instauran, al tiempo que imponen, modos de estar en el mundo; operan siempre en términos normalizadores y crean formas de subjetividad y políticas de reconocimiento que nos hacen dependientes de normas sociales que no elegimos ni controlamos. Lo interesante en las letras es el modo en que las personas se vinculan con aquello que les toca, con eso que les pasa. En este sentido, en la mayoría de las letras se observa una relación dialéctica, ofensiva, en la que el personaje real –en su lucha contra la violencia institucional y normativa– termina por eclipsar al personaje de ficción. A partir de esta acción las personas cobran fuerza, la identidad se deconstruye y puede ser repensada. Evidentemente hay personas que viven en los márgenes, personas que han sido omitidas, ocultadas, negadas. Las raperas y los raperos son conscientes de esa negación, de ese rechazo, y la llevan al extremo porque es allí donde encuentran un lugar en el que su yo no se queda quieto y puede crecer y desarrollarse.

La canción rap tiene mucho de testimonio. Cada una de las letras podría funcionar como un registro testimonial de experiencias en la que quienes rapean se figuran como testigos protagonistas de aquello

que relatan. Nadie les dice qué pasó en tal calle, en el barrio, en la vereda, en la esquina. Ellas y ellos estuvieron *ahí* y están *aquí* ahora para contarlo. Esta voluntad por testimoniar se relaciona también con una necesidad urgente que tienen que ver con salir del anonimato, con la posibilidad de poder contar y decir. En este sentido, el testimonio no está del lado de la verdad, sino del lado de la experiencia (Agamben, 2018). ¿Qué hay de verdad detrás de la canción rap, detrás de esas letras que leemos y escuchamos? No importa; en efecto, no interesa. Porque ni la verdad ni la experiencia, afirma Giorgio Agamben, son previas al acto de discurso; como tampoco lo es la persona. Lo que sí interesa es la elocución y el modo en que se construye la identidad en el proceso mismo de producción de sentido. En sus canciones, las raperas y los raperos construyen experiencias, dan cuenta de ellas, y es en este proceso donde encuentran un espacio para decir quiénes son. La narración es entonces una fuente de indagación y formación al mismo tiempo. Dice Bri-O, un rapero de Villa Celina, en su tema:

Tengo el alma de un poeta, mi mente no se
queda quieta
y este corazón me aprieta
(...) Soy lo que soy, sé bien de dónde vengo y
hacia dónde voy
no vivo del pasado, me interesa el hoy.
Mi cumpleaños hace años no lo festejo
¿Será que me estoy poniendo viejo?
Es mi día especial para irme lejos
y meditar sobre mi vida, nuevamente buscar un
camino a la salida
y escapar de la rutina, de todos los días
(Soy lo que soy, 2013, vv. 1-2 y 15-21).

Vemos acá, ya desde el título de la canción, una intención de afirmación muy fuerte que se remarca por la cantidad de pronombres personales (y verbos en primera persona) que se enuncian y se exponen. El espacio de la experiencia se une, aquí, y de forma indefectible, al espacio de la subjetividad. Agamben (2018), en este sentido, en su texto *Infancia e Historia*, sostiene que el testimonio no está del lado de la verdad, sino del lado de la experiencia. El *yo*, entonces, tanto en el rap como en mucha de la poética autobiográfica, se presenta en términos narrativos, en cuanto espectáculo. Quienes rapean, miremos el ejemplo de Bri-O, son autoras, autores, personas, objetos, protagonistas y testigos de aquello que relatan. El desafío mayor, tal vez, es ir contra la hoja en blanco, ir contra los vacíos y los silencios impuestos por el orden estatal. Hay un vacío que llenar, que se materializa en la hoja en blanco, pero simbólicamente implica reconstruir vacíos identitarios que el Estado se encargó de negar. No es casual acá que se nombre justamente el día del cumpleaños. No hay espacio para los festejos porque son otras las necesidades que acechan y, además, la identidad no tiene ahí, en la fiesta, posibilidad de materializarse. En estos versos se percibe el blanco de soledad frente a un presente continuo que no va a cambiar y una voluntad madura que obliga a pensar: “Mi mente no se queda quieta”. La mudez no permite que aparezca la persona por esto, en esta necesidad de afirmación, la verborragia fluye y se propaga. Los testimonios son documentos y espacios discursivos a través de los cuales se puede narrar el dolor, la soledad, el abandono. Y son, al mismo tiempo, enunciados que develan la idea de una primera persona que se quiere destacar. El reconocimiento se relaciona indudablemente con la supervivencia que plantea el escenario neoliberal y capitalista. Si bien en la canción rap les raperes asumen el rol de portavoces de lo que sucede en su barrio, en su esquina, en sus calles, en la gran mayoría de las letras aparece esta necesidad afirmativa de construcción identitaria, que intenta plantarse como una categoría transformadora.

En esta línea de análisis, resulta interesante repensar el concepto de experiencia que propone Agamben (2018). En este texto, él argumenta que, en el mundo de hoy, hombres y mujeres viven un cúmulo y un sinfín de acontecimientos fragmentarios (rutina, trabajo, dinero) que no llegan a convertirse en experiencia. Para Walter Benjamin (1973), la catástrofe de la guerra había dejado mudo al hombre y, por ello, lo había privado de experiencias comunicables. Para Agamben, los pequeños momentos de la vida cotidiana no llegan a convertirse en experiencia, porque no hay nada que contar, nada que comunicar; la cotidianidad ofrece nada más que un puñado de *shocks*. Si bien es cierta y acertada esta idea, es posible pensar que todavía tenemos algo para contar y decir. Tal vez el rap, la canción rap, es una muestra de que aún las experiencias pueden ser comunicadas. En las letras se narran historias de vida, historias barriales, historias de exclusión y soledad que se convierten en experiencias porque quienes rapean las evocan a través de la palabra. En el rap tomar la palabra implica un acto de valentía y responsabilidad y allí las personas se hacen cargo de quiénes son, de quiénes son los otros; se hacen cargo de su historia y de los signos que les tocan y rodean. Una sociedad que solo naturaliza los signos, sostiene Barthes (2010), es intolerable. La clase dominante utiliza su poder para impartirle a los signos, a las palabras, un carácter eterno, monológico. Es una forma clásica y eterna de expulsar y dividir. Hay un doble juego en las letras de rap: hay una clara intención por deconstruir las formas de la cultura dominante y los signos que hacen posible su estabilidad y, al mismo tiempo, las letras insisten en reforzar aquellos signos, aquellos discursos, con los que se suelen señalar, en términos racistas y despectivos, a los sectores más abandonados por el poder neoliberal. ¿Qué significa esto último? Que la mayor parte de las raperas y los raperos insisten y destacan aquellos signos con los que despectivamente se los suele señalar, porque es desde allí que pueden batallar. Nada parece tan inconsciente y poco se encuentra librado al azar. Es una estrategia inte-

ligente la que plantean; una lucha que solo puede darse desde lenguaje, deconstruyendo signos y formas de significación. Si la juventud rapera aceptaran someramente los signos que se les imponen y dejaran, sin más, que el lenguaje los represente, estarían anulando las múltiples formas que tienen de ser; perderían consciencia y pasarían, finalmente, a ser simples eslabones en la cadena normática que propone el poder cultural e institucional. Acá, en esta batalla signica y cultural, se encuentra tal vez, una de las fuerzas más potentes que tiene la canción rap.

Pongamos otros dos ejemplos. Los que escriben son El grupo Fuerte Apache con su tema “El mundo del revés” y “Boomerang”, del rapero Mantra Elevado. Dice “El mundo del revés” (s/f):

Y me crié como un chico normal.

De un barrio bajo,

Me hacía falta la comida,

Y a mis padres el trabajo

(...)

Y así me fui criando,

De a poquito me hice solo,

Aprendí lo es que es la calle

Y a cuidarme de todo

Entendí que nadie es bueno,

Y aunque mucho quieran darte,

El que hoy te da la mano,

Mañana puede matarte.

Hay que cuidarse,

Y a veces hasta frenar un poco,

Porque aunque seas malo,

Siempre va a ver uno más loco.

(...)

Este es el mundo del revés,

Donde yo vivo,

Donde tu amigo,

Mañana puede ser tu enemigo,

Donde a los chicos les falta,

Que comer, y abrigo,

Donde los buenos se mueren,

Y los malos siguen vivos

(“El mundo del revés”, s/f, vv. 9-12, 18-29, 34-41).

Nuevamente aparece, en primer lugar, esta necesidad por narrar y contar que venimos trabajando. En esta letra aparece la autorrepresentación y también una voz barrial y colectiva que se planta en términos de resistencia. Quienes hoy rapean construyen sus propios relatos, así como el rock argentino constituyó en su momento de oro los suyos. En este tema se desprenden también algunas ideas que emergen en muchas de las letras, que tienen que ver con la injusticia, la soledad, el conocimiento de la calle, el respeto y la importancia de estar alertas: si no se está despierto, el mundo te lleva por delante. Destaquemos algunos versos: “Me hacía falta la comida/ y a mis padres el trabajo” (vv. 3-4); “Aprendí lo que es la calle/ y a cuidarme de todo” (vv. 7-8); “El que hoy te la mano/mañana puede matarte” (vv. 11-12) / “este es el mundo del revés” (v. 17). En la política liberal de la desposesión, el que no tiene propiedades, no solo tiene que luchar para que lo reconozcan dentro del espacio social, sino que tiene que pelear también para que nuevas desgracias no sigan invadiendo el prolongado esfuerzo de configuración. Este escenario que se narra, sin embargo, es el único espacio posible a través de la cual la identidad puede ser pensada. Hay una diferencia, sin

embargo, en relación a la letra anterior. Acá aparece una voz colectiva, un grito barrial, vecinal, que viene a unir aquello que el poder pretende desgranar, licuar. El mundo del revés es un espacio narrativo, claro, pero da cuenta de una realidad con la que se convive diariamente; compañeras y compañeros que prestan pelea y que comparten una realidad común, en las que se hermanan las infancias, las historias y el barrio.

En cuanto a “Boomerang” (2015), Mantra Elevado canta:

A veces necesito un beso
Pero me acuerdo que estoy en el mundo de ellos
Y les tiro todo el arsenal verbal con tal
De cambiar lo normal, ¿eso está mal?
(...)
Compartiendo rimas, como comida
En la casa del pobre
Humilde ante humilde
Dando hasta lo que no sobre
Porque un hombre consciente
Vale más que millones
(...)
(Mantra Elevado, 2015, vv. 5-8, 12-17).

Una vez más, se plantea entonces una relación muy fáctica entre reconocimiento y la necesidad de resistir. Y se resiste con los versos, la palabra, y con los verbos que los llevan a gritar el desamparo: “Compartiendo rimas, como comida” (v. 5) dice la letra, y nunca mejor enunciado. El rap es el alimento que necesitan para seguir adelante, para salir de la soledad y afirmarse. La idea de cambio, en relación al contexto y a la realidad que les toca, es otro de los tópicos que suelen repetirse. La realidad debe cambiar, pero también se insiste en el cambio personal.

Quienes rapean, como protagonistas y testigos de aquello que relatan, van mostrando distintas facetas, distintos eventos y distintas identidades en una misma letra. Van cambiando porque la identidad no es un velo transparente y permanente, sino un flujo cambiante que se construye en el devenir y a partir del contacto estrecho con las *otras* y los *otros*. Este *continuum* de las identidades es muy claro también en los videoclips y en el modo en la temática de las letras. Durante el transcurso de las canciones, quienes rapean siempre se están trasladando: van hacia adelante y hacia atrás, cambian de escenarios, caminan, recorren los espacios: no paran. Nunca están quietas o quietos cuando cantan. Esta idea de movimiento, que enuncian en sus letras, es una de las claves que las mantiene vivas y los mantiene vivos. La identidad, entonces, no es una categoría esencialista y pura, sino más bien una instancia estratégica y posicional (Hall, 1997).

Con esto, y a partir de los ejemplos que venimos analizando, la pregunta podría ser si se quiere ser reconocida o reconocido a cualquier costo o desde qué lugar. ¿Cuáles serían, entonces, las articulaciones que habría que plantear, desde el rap en este caso, para decontruir mecanismos que dentro del reconocimiento liberal y estatal no hacen más a aislar, juzga, reprimir, desubjetivar? Lo interesante es que la juventud rapera intensifica el imaginario que se tiene de ellas y ellos. No intentan plantear otro costado desconocido del *yo*, sino que multiplican y exacerbaban el modo en que el Estado, los medios de comunicación y las instituciones les representan. En este sentido, las identidades emergen por y a través de las políticas de poder y son un producto de la marcación de la diferencia y exclusión. Por momentos, y a través de alguna de las letras, podemos pensar que hay *otras* y *otros* que son *internas* o *internos* al barrio (quienes no se la “aguantan”, que “aflojan”, que “no saben rapear”); sin embargo, hemos demostrado que el desafío y el grito identitario que brota de las letras no está allí, porque

allí, en ese *otra interna u otro interno* no hay una falta, sino un par, una igual o un igual.

Todas y todos necesitamos, a pesar de la violencia normática, ser reconocidas o reconocidos. Insistimos en que es desde las propias formas de regulación y juzgamiento que quienes rapean pueden encontrar espacios de significación y deconstrucción. Allí donde se plantea que no hay persona, o que no hay persona tal como lo concibe el liberalismo, la canción rap viene a mostrar la realidad y la identidad de muchísimas jóvenes y muchísimos jóvenes que encuentran en estas prácticas nuevas formas de ser y estar en el mundo.

Diálogos con el afuera: representaciones del espacio

Continuando con esta perspectiva de análisis, resulta interesante pensar cómo se representa el espacio en la canción rap y su relación con los procesos identitarios. Partimos de la idea de que un espacio no está circunscripto solo a una descripción territorial y al ámbito socioeconómico, sino que es un elemento de acción combinada con las personas que lo construyen.

Es allí, a partir de las actividades y prácticas culturales, que se establecen los espacios para dar origen a una ciudad, un campo y un barrio, entre otros. En este sentido, “Un paisaje es siempre un dispositivo que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo. Por eso, los paisajes son núcleos potentes de construcción de identidades y modos de distribución de autoridad” (Cortés Rocca, 2018, p. 227). Es desde la práctica, pensada como acción, que la sociedad va interiorizando el funcionamiento de estos espacios para luego poder representarlos, contarlos y contarles a otras y otros sobre los lugares que habitamos.

En este sentido, Stuart Hall (1997) sostiene que la representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por o representan cosas. Es decir, que la representación es la producción de sentido a través del lenguaje. Y esto ocurre cuando los conceptos que se forman en la mente funcionan como un sistema de representación mental que clasifica y organiza el mundo en categorías con sentido. Si aceptamos un concepto para algo, podemos decir que conocemos su *sentido*. Pero no podemos comunicar este sentido sin un segundo sistema de representación, un lenguaje.

A partir de lo expuesto, daremos algunos ejemplos sobre la forma en la quienes rapean representan el barrio, la calle y la esquina. Dice Jonatán Cabral, alias “El Bandolero”, en su canción “En mi barrio”:

En mi barrio muchas cosas
fuimos a pasar
amores y desamores
que jamás olvidarás
amigos y enemigos
también
encontraras amigos que de este mundo
se tuvieron que marchar
cuantas noches de giras
momentos de alegría
amanecido con los pibes
en una esquina
disfrutando de la vida
y olvidando los problemas
demostrando que mis compás

siempre dan pelea
(El Bandolero, 2015, vv. 1-17).

A través de esta estrofa podemos ver que la narrativa del rap es un lenguaje cronicado porque los hechos son narrados en orden cronológico y por testigos presenciales o contemporáneos, ya sea en primera o en tercera persona. La crónica aspira a entender el movimiento, el flujo permanente de una época: personas, bienes y discursos, que no solo reconfiguran el horizonte espacial de nuestras sociedades, sino señalan, ante todo, la migración constante del sentido (Reguillo Cruz, 2000a). Es decir, que, a través del uso de pronombres posesivos y personales, vemos que quien rapea se sitúa en el rol de testigo de lo que allí sucede. Al sentir el *barrio* como propio, lo puede leer, interpretar y narrar. Podemos ver cómo El Bandolero en los versos: “En mi barrio muchas cosas fuimos a pasar”/ “Amores y desamores que jamás olvidarás”/ “Amigos y enemigos también encontraras”/ “Amigos que de este mundo se tuvieron que marchar” (vv. 1-9) describe las relaciones y entramados sociales que están presentes en el lugar.

El *barrio*, entonces, puede pensarse como un dispositivo. Foucault (1989) define el dispositivo como la red que puede establecerse entre un conjunto heterogéneo de elementos. Es decir, el barrio comprende una estructura que se organiza a través de los elementos que componen la vida cotidiana. Podemos decir, además, que el barrio representa un dispositivo de enunciación en el que comprender sus elementos se vuelve fundamental para ilustrar su modo de funcionamiento en el seno de una comunidad determinada. Cuando hablamos de elementos nos referimos al espacio de la *calle* y la *esquina*.

Kris Alanis, una rapera del interior de país que se radicó en el conurbano, a través del tema “Historia de barrio” dice:

Recuerdo cuando era adolescente
la vida me giraba diferente
directamente no giraba
nunca fui al mc Donald
la play station era cara
así que en la calle
al ladrón y al policía yo jugaba;
En la esquina con los guachos
buscando algún gancho
que se prenda ese ancho
para ficar bien pancho,
pero la yuta ya se acercaba
con su tacho
y como cucarachas
todos corríamos pal rancho
(Kris Alanis, *s/f*, vv. 1-15).

Aquí podemos ver dos cuestiones. La primera es que nuevamente aparece el lenguaje cronicado y el rol de la rapera en el lugar de testigo tratando de dar cuenta del flujo constante de la vida en el barrio. Para hacerlo apela a los espacios de la *calle* y la *esquina*. Esto lo vemos reflejado en las dos estrofas citadas. La segunda cuestión que podemos señalar tiene que ver con el sentido que representa la calle.

En la primera estrofa observamos que la calle excede su significado literal para dar lugar al plano de la enunciación. La *calle* es esa escena pública donde conviven diferentes realidades en una misma realidad. Este elemento es mucho más que una línea que permite la libre circulación de personas y vehículos; es en efecto la conexión de un espacio con otro dentro del barrio. Y aquí la esquina cobra un sentido único e inigualable. La esquina, ese rincón donde dos

líneas se encuentran en un ángulo, se convierte en otro importante espacio de enunciación. Los versos: “En la esquina con los guachos / buscando algún gancho” (vv. 8-9)/ “Que se prenda ese ancho / para ficar bien pancho” (v. 10-11) / “Pero la yuta ya se acercaba / con su tacho / y como cucarachas / todos corríamos pal rancho” (vv. 12-15) posicionan a este lugar como el espacio de ocio, como punto de encuentro de las personas jóvenes.

Tanto el tema “En mi barrio” de El Bandolero como el de “Historia de barrio” de Kris Alanis muestran la esquina como un punto de reunión donde el encuentro con un otro se plantea en términos del disfrute y placer. En cambio, la calle termina asociado a las tensiones que existen en el barrio. Podríamos decir que representa la parte más dramática de vivir en el barrio.

Hasta aquí, nos hemos preguntado por los *espacios del afuera*: el barrio, la calle y la esquina, pero ¿qué pasa con los espacios del *adentro* como la casa? ¿Cómo aparece representada en las letras? El rapero apodado “El Adry” en “Drama” dice:

Me levanto de la cama
La vida llena de drama
Salud para los míos, bendición para mi mamá
(El Adry, 28 de junio de 2018, 0m15s-0m23s)

A través de la estrofa citada vemos que hace referencia al espacio de la *casa* cuando habla del dormitorio utilizando la palabra cama. Además, nos permite inferir que la casa es habitada por su mamá y otras personas cuando dice “Salud para los míos, bendición para mi mamá” (v. 3).

La *casa* encierra el espacio de lo privado, lo íntimo y está cargada de significados complejos, valores connotativos y simbólicos. Por lo general está ligada a lo afectivo y al desarrollo de la vida cotidiana que dialoga constantemente con los espacios del afuera. La *casa* se presenta, entonces, como un lugar sacro, de bienestar y albergue.

En contraposición con los espacios del adentro como la casa, los espacios del afuera (el barrio, la calle y la esquina) dan cuenta de las relaciones y entramados sociales que están presentes en el lugar. Representan, en algún punto, la hostilidad, el conflicto, el ocio, el placer y displacer. Esto lo podemos ver reflejado en el mismo tema que citamos anteriormente: “Drama” de El Adry.

El drama en la calle nos hizo vivo
a jugar callado y ganar cuando nosotros kisimos
asi es que nos isimos
los dueños hood
pibes de negocio en el pari enpiesa el ruido
en las redes el lio
el drama de saber que otro pibe sube
y es por los mios
Les pesa otra cara en su meza
Saber que con destreza se encara la pobresa
Vino y asado waxho hoy yo lo pago
Aka estamos todos buscando el centavo
viviendo en un barril como el chavo
cayendo a los paro nos yueven los tragos
estas caras se conocen cicatrisis y tatuados
estos son todo mis mano no se sientan sarpado
que si arranka el drama ya estaban robado
(El Adry, 28 de junio de 2018, 1m18s- 1m57s)

A lo largo de este capítulo hemos visto cómo el barrio comprende una estructura que se organiza a través de los elementos que componen la vida cotidiana como la calle, la esquina y la casa recreando el paisaje y posicionando a quien rapea en calidad de testigo de lo que allí ocurre.

De esta forma retomamos, la idea de Paola Cortés Rocca (2018, p. 227): “Un paisaje es siempre un dispositivo que articula un espacio con un modo de percibirlo y habitarlo. Por eso, los paisajes son núcleos potentes de construcción de identidades y modos de distribución de autoridad”. Es decir que los espacios encarnan experiencias colectivas e individuales que dan cuenta de ideas, pensamientos y emociones de muy diversos tipos.

Conclusiones

Para concluir, observamos que la canción rap se ha convertido en un espacio estratégico (político/ estético) de resistencia, denuncia, posibilidad. Hemos analizado cómo, en la canción rap, el cuerpo adquiere voz y, en ese pasaje, las personas cobran identidad al tiempo que se constituyen en sujetos del lenguaje. En cada una de las letras, se percibe entonces una necesidad muy fuerte de reconocimiento, de autorreconocimiento frente a un poder estatal, institucional, que oculta y rechaza. El yo en el rap se asume en esa negación y cobra una actitud transformadora, de supervivencia individual y colectiva.

Lo interesante, como venimos trabajando, no es la creación de identidades estables, toleradas y fácilmente reconocibles por el orden imperante, sino “la desestabilización de los ideales regulatorios que constituyen el horizonte de esa susceptibilidad” (Athanasίου, 2017: 87). En esa desestabilización (a veces más consciente que otras) se ubica la canción rap, en su lucha por dar testimonio y salir del anonimato. El orden im-

perante es el primer *otro* que la juventud rapera necesita; es el *afuera constitutivo* que la determina.

En relación a la construcción de los espacios, situamos al *barrio* como el proveedor, por excelencia, del repertorio de muchas de las letras. Vimos cómo la calle y la esquina aparecen escenarios indispensables en la construcción del arquetipo de rapera o rapero. Además, pudimos verificar que las narrativas contienen elementos que reflejan diferentes formas de relacionarse con el espacio y que los productos culturales que de allí emergen dan cuenta del complejo mundo de representaciones.

Vimos que el rap reflexiona sobre la propia experiencia; una experiencia que tiene mucho de formación, de recorrido y mucho de saber. Con esto, la experiencia siempre se presenta como una instancia lingüística, como un presente perpetuo de construcción de sentido que es en su esencia fragmentaria y, por ello, continua, móvil, incesante y discursiva. La experiencia, entonces, logra su encuentro en el *continuum* del intercambio lingüístico. Quienes rapean se rebelan frente al lenguaje estable de la burguesía para desmitificar los signos y sacarlos de su estado de comodidad y solidificación. El rap, con esto, es verborragia pura; son los signos enchufados, estallados y reestructurados en pedazos. El rap es un espacio ideal para pensar nuevamente, y una vez más, la categoría de espacio, subjetividad y resistencia.

Rap y feminismo

LUCÍA CALVI

Rappers, bad girls, samplers vengan

Rappers, bad girls, samplers salgan

Rappers, bad girls, samplers vamos

Rappers, bad girls, a luchar!

Somos la fuerza, crecen varias valen por quinientas

Temerarias en el área represalias cuentan

Luchona, feminazi, tus pseudónimos de mierda

Revolución y libertad lo que me representa!!!

Real Valessa, Clipper, Brasita, Morena15 y Dj SistaV,

“Hay que decirlo”

Introducción

Cuando comenzamos a realizar las entrevistas a las MC y los MC del Gran Buenos Aires y alrededores durante el período de junio 2018 a marzo 2020, encontramos declaraciones que expresaban de forma explícita la importancia del movimiento feminista en sus vidas. Estos testimonios situaban el evento Ni Una Menos como un hito que les permitió desarrollar confianza en sí mismas y en sus capacidades.

Ni Una Menos se trató de una convocatoria al Congreso nacional, realizada por un grupo de mujeres periodistas a través de las redes sociales (Twitter mayormente), como reacción al feminicidio de Chiara Báez en Entre Ríos. Si bien la mayoría de las entrevistadas no participó de la manifestación, muchas compartieron el evento en sus redes, se expresaron y tomaron conciencia de la magnitud de este suceso.

Esta identificación llevó a suponer que la forma en que las nuevas generaciones de MC mujeres desarrollan su quehacer artístico en el ámbito del hiphop remite a un proceso de empoderamiento que solo se podría haber gestado a la luz del movimiento feminista y, puntualmente, del Ni Una Menos.

Según Manuel Castells (2012), el significado de un movimiento radica en la productividad social e histórica de su acción y en el efecto en sus participantes y en la sociedad que intentó transformar. En otras palabras, la acción social generada por un movimiento o colectivo como el de Ni Una Menos supone, tal como explica Ana de Miguel Álvarez (2003), que se subviertan los códigos culturales dominantes.

Es decir que la forma en que el colectivo Ni Una Menos denunció y puso de manifiesto lo que sucedía en la sociedad trastocó la manera en que se asignaba visibilidad a distintas violencias contra las mujeres. Además, provocó que muchas mujeres que nunca se habían sentido identificadas con el feminismo o que no sabían de su existencia empezaran a encontrar en este movimiento un espacio de contención y representación.

En efecto, la demanda y las consignas feministas se trasladaron a diferentes ámbitos de la sociedad al poner en evidencia el entramado de un sistema que alimenta pensamientos y acciones sexistas (Bell Hooks, 2017). En relación con el ámbito artístico la filósofa Andrea Giunta expresa:

En esta ocasión el feminismo se articuló con fuerza en el campo artístico. El reclamo se inscribe en una demanda de transformación específica, que da cuenta de las articulaciones de distintas y sutiles formas de abuso

que caracterizan las prácticas patriarcales en el campo del arte (2019, p. 250).

Así, el rap como forma de expresión artística, estética, performática y popular también tuvo la necesidad de transformar sus prácticas, que estaban fuertemente atravesadas por el régimen patriarcal.

Es menester señalar que este escrito se enmarca en una perspectiva de género que constituye la base fundamental de la teoría feminista contemporánea. Joan W. Scott manifiesta: “debemos entender el género como una construcción histórica y como un campo de articulación de relaciones o de producción de significados de poder que operan desde la diferencia sexual a través del lenguaje y el discurso” (1986, p. 268).

Para el feminismo esta categoría de análisis se vuelve relevante porque permite, por un lado, cuestionar las relaciones de poder y desigualdad entre mujeres y varones y, por el otro, pensar sobre el orden social establecido.

En este marco, también se debe indicar que nos referiremos al concepto de empoderamiento concebido como un proceso de transformación, como apunta la antropóloga mexicana Marcela Lagarde (2003), a través del cual cada mujer se faculta de la conciencia de tener derecho a tener derechos y a confiar en la propia capacidad para conseguir sus propósitos. A la vez que se la habilita para esto y desarrolla esta conciencia.. Es decir que el empoderamiento es un arma estratégica y eficaz, tanto de liberación personal, como de provecho colectivo.

Teniendo en cuenta la perspectiva desde la cual se parte, se presentará un corpus acotado de entrevistas realizadas a raperas con la finalidad

de mostrar que sus experiencias están atravesadas por la agenda política que nos propone el feminismo.

Algunas características generales de las raperas que conforman la muestra

En general, las raperas entrevistadas son jóvenes que residen o vivieron en contextos barriales marcados por cierta vulnerabilidad económica y social. Muchas veces, se encontraron expuestas a situaciones de abandono y violencia familiar, experiencias de deserción escolar, *bullying* y contextos individuales o familiares atravesados por dificultades económico-laborales.

Se acercaron a la cultura hip-hop por medio de una familiar, un familiar, una amiga o un amigo y utilizan el rap como una forma de expresar lo que sienten. Encuentran en este género una manera de interpretar la realidad y denunciar las cosas con las que no están de acuerdo.

Señalaron que existen dos tipos de competencias: las de plaza y las de escenario, más conocidas como competencias profesionales (aunque ambas puedan desarrollarse en las mismas ubicaciones). Con relación a esto, marcaron que la diferencia entre una y otra reside en la forma en que se llevan adelante las batallas: mientras que en las competencias de plaza el público es más reducido y no existe un marco que contenga o sancione acotes machistas o discriminadores, en las competencias profesionales hay mayor cantidad de público y ese tipo de rimas no son aceptadas ni bien vistas.

Usualmente, los contextos en los cuales desarrollan sus prácticas raperas son en competencias de plazas con pares de distintos barrios y lugares. En menor proporción, participan en torneos y competencias

profesionales a nivel nacional e internacional, en donde se enfrentan a competidores y competidoras de elite.³²

Si bien muchas aspiran a vivir del rap, son muy pocas las que pueden hacerlo. La mayoría tiene actividades paralelas que les permiten generar ingresos para poder solventarse. Esto quiere decir que combinan su trabajo de raperas con otro tipo de trabajos como barbería, peluquería, docencia y negocios de indumentaria (entre otros).

La incidencia del movimiento feminista y la gesta Ni Una Menos en raperas

Para comprender cómo el movimiento feminista contribuye a repensar en todos los ámbitos las reglas del régimen patriarcal que los constituyen, es necesario entender que un intenso movimiento de transformación está en marcha en nuestro país desde fines del siglo XIX, inicios del XX (Dora Barrancos, 2014).

Más de treinta años de construcción federal y territorial fueron armando y marcando la agenda política del feminismo. Mucho de esto tuvieron que ver los encuentros nacionales de mujeres, la ampliación del movimiento feminista³³ a partir del Ni Una Menos de 2015, los paros internacionales de mujeres que se dieron en los últimos tres años y la difusión de los debates por medio de campañas en línea y medios independientes.

32 Se llaman competidores/ras de elite a quienes participan de los eventos profesionales más importantes: Red Bull, El quinto escalón, Sudamétrica, Freestyle Master Series de Argentina (FMS), God Level, Batalla de Maestros, Supremacía MC y Big Bang entre otras.

33 Protagonismo de las mujeres y de la comunidad LGBT+.

Fruto de este proceso que recoge los intereses y necesidades de las mujeres y de la comunidad de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Travestis, Transgéneros, Transexuales, Intersexuales, Queer y la suma de nuevas comunidades y disidencias (LGBTTTIQ+), el feminismo asume una agenda política amplia que visualiza y denuncia desigualdades en general (género, raza, clase) y que tiene como horizonte de inscripción la transformación completa de la sociedad. En palabras de Andrea Giunta:

El feminismo no busca el fin de la violencia hacia sujetos heteronormativos de clase media, sino hacia un conjunto de identidades que comparten la experiencia de la exclusión, ya sea de género (lesbianas, gays, bisexuales, travestis, transexuales, transgénero, intersex), como clase o de raza: pobres, indocumentados, migrantes, sin techo, indígenas, mestizos, negros (2019, p. 25).

Tal como se expuso anteriormente, entender el alcance y el impacto que tiene el movimiento feminista y los acontecimientos nombrados en el campo artístico (Bourdieu, 1990) y, en particular, en la cultura hiphop a través del rap nos permite observar cómo un grupo social atraviesa el abandono de sus creencias y llega a sacar provecho de las condiciones impuestas para inventar su libertad, y aprovechar así un margen de movilidad (De Certeau, 1994).

Las entrevistas que se presentan a continuación muestran cómo el movimiento feminista se convierte en objeto de prácticas efectivas y productoras de sentido en el rap.

Luyara Cerena, alias “Tink”, es afrodescendiente, nacida en Itajaí, sur de Brasil. Llegó a la Argentina cuando tenía cuatro años y se radicó en Alejandro Korn, partido de San Vicente. Por cuestiones laborales, hace un tiempo, se mudó al barrio de Pompeya, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Desde allí, comenta que comenzó a dar sus primeros pasos en la cultura hiphop a través del grafiti y que luego desarrolló su carrera como MC y *freestyler*. Orgullosa, dice que es la única jueza mujer en la Freestyle Master Series de Argentina (FMS) y comenta:

En 2016 hinché las pelotas en Red Bull³⁴ para que haya dos cupos de mujeres en competencia y un cupo en jurado. Lo hice porque había vivido situaciones de discriminación y violencia. Por ejemplo, en una competencia un pibe me dijo que me iba a meter en una bolsa negra, me iba a matar y me iba a tirar al río. Como el jurado era de varones, votaron a favor del pibe, o sea, pasó a la otra ronda. A ese pibe lo tendrían que haber descalificado por haber dicho esa barbaridad (...) Creo que se pudo hacer ese cambio en el cupo y revisar el reglamento para competir porque el Ni Una Menos fue realmente transformador, ya que permitió generar conciencia de lo que estaba pasando en la sociedad (comunicación personal, 15 de marzo de 2020).

34 Desde el 2005, es la competencia de *freestyle* más reconocida mundialmente que reúne a MC de todos los países de habla hispana.

Además de esta experiencia, mencionó que muchas veces fue discriminada por su color de piel y por ser mujer MC, contó que en más de una oportunidad se vistió como sus pares varones para sentirse respetada. El testimonio de Tink pone al descubierto las estructuras históricas del orden masculino; en palabras de Bourdieu:

El orden social funciona como una inmensa maquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los dos sexos, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa reservada a las mujeres (...) (2000, p. 12).

Así pues, la dominación masculina tiene todas las condiciones para su pleno ejercicio porque se funda en el orden de lo simbólico construyendo esquemas para percibir la realidad. Es decir que la reproducción social de estas representaciones se ve investida por la objetividad de un sentido común que fue construido y consensuado en sistemas patriarcales hasta llegar a ser naturalizados por la sociedad en su conjunto.

El relato de Tink en relación con el cupo femenino en competencias y la falta de sanción ante discursos violentos habla de esa dominación masculina donde los sentidos y esquemas para percibir la realidad se naturalizan. Claramente, expresan violencia de género y simbólica en los cuales se apoya el patriarcado.

Por otro lado, la rapera ubica el evento Ni Una Menos como un acontecimiento que permitió, a partir de hacer visible una situación de violencia generalizada como resultado de las imposiciones de las normas sociales cristalizadas en el Estado y sus instituciones, un cambio en el cupo femenino en competencia y en el reglamento.

Por su parte, Ailén González, cuyo seudónimo es “Brasita”, tiene veinticuatro años, vive con su mamá y su hija, Emma de seis. Es profesora de biología, rapera y *freestyler* del barrio Estanislao Zeballos de Florencio Varela. Brasita cuenta:

A partir del Ni Una Menos hubo un cambio muy grande a la hora de batallar³⁵ en compe grandes porque las rimas sexistas en batallas hombre-mujer, que siempre fueron caldo de cultivo para hacer *punchlines*³⁶ simples y graciosos, quedaron afuera (...) Ahora, se prioriza la del ingenio para generar rimas creativas sin la necesidad de usar insultos discriminadores o que degraden al oponente. Si bien esto fue por momentos resistido y criticado porque al hacer *freestyle*³⁷, no nos

35 Expresión que utilizan para referirse al enfrentamiento (competición) entre dos personas con el objetivo de demostrar quién rapa mejor y quién concibe las mejores rimas.

36 Comúnmente el término se utiliza en las batallas de rap cuando se trata de culminar una frase donde el oponente quede totalmente ridiculizado o avergonzado por la burla que se le hizo.

37 El término define al que hace una improvisación.

pueden privar de lo que queremos decir, después se tuvo que aceptar porque era una necesidad bastante grande que teníamos las pibas de generar ciertas reglas para cortar con la agresión. Ya no era necesario usar acotes que humillen o sean vulgares. (...) En compe de plaza, como esta (rimadero de F. Varela), la cosa es distinta. Siempre hay algún desubicado que hay que ubicar. (...) Creo que el Ni Una Menos nos hizo tomar conciencia de lo que estaba pasando (comunicación personal, 18 de septiembre de 2019).

Brasita señala cuestiones que responden a situaciones de violencia de género dentro de las competencias como son el uso de las rimas sexistas, gordofóbicas o racistas, y posiciona al Ni Una Menos como hito para tomar conciencia en el desarrollo de sus prácticas raperas y generar transformaciones.

En este sentido, se puede afirmar que, en términos de representaciones, el movimiento feminista desplegó herramientas simbólicas que dieron lugar a un proceso de emancipación que continúa en expansión.

Pensemos en la insistencia de Tink para que haya dos cupos de mujeres en competencia y un cupo en jurado en la Red Bull, y en Brasita cuando expresa que había una necesidad de establecer reglas para terminar con la agresión.

Eran pasadas las 17 de un frío martes de mayo, cuando pactamos juntarnos en el rimadero de la Estación de Florencio Varela con la MC y *freestyler* Aylene Ibarra, más conocida como “Saga”. Ese día, como

todos los martes del año, había “compe de plaza” como la llaman las raperas y los raperos. Saga vive en Guernica y comenta que viaja en tren de un lado a otro. Con más raperos que raperas rapeando de fondo, se hizo la entrevista.

Saga, a través de esta cita, nos invita a pensar en desigualdad de género en relación con la brecha salarial y la incidencia del movimiento feminista para empoderarse:

Es un tema, recién ahora, creo que con todo esto del movimiento feminista empezaron a pagar en algunos eventos. Al principio, costaba que te paguen y ni hablar que te paguen bien. Ahora, si alguien quiere que esté, le digo: ‘bueno, es tanto’. Corte, tipo, si querés, bien; y si no, seguí tu camino (...) Creo que estar en la liga permite que me conozcan y vean que esto de rapear va en serio (...) (comunicación personal, 15 de mayo de 2019).

Nuevamente, se observa que aparecen estructuras históricas del orden masculino en las que la brecha salarial entre varones y mujeres constituye una de las variables identificatorias del sistema jerárquico que subordina al género femenino a una situación de violencia fundada en una notoria desigualdad.

Como explica Mirta Lobato (2000), se va trazando un discurso desigual acerca de los géneros, relacionado con la calificación de las habilidades y destrezas que guían los modos de organizar la producción y las relaciones de género, determinando contratos laborales como contratos de género. Estas desigualdades se manifiestan en la valoración del otro,

discriminación en la legislación laboral, complementariedad económica, diferencia salarial, moralidad y valoración del cuerpo y la belleza, entre otras cuestiones.

Por otro lado, Saga ubica el movimiento feminista como un momento bisagra en relación al pago de contrataciones. A partir de la frase: “Ahora, si alguien quiere mis servicios le digo: ‘bueno, es tanto’. Corte, tipo, si querés, bien; y si no, seguí tu camino” (comunicación personal, 15 de mayo de 2019), se puede inferir que el movimiento feminista llevó a que la rapera tome confianza en sí misma y se sienta capaz de defender su trabajo. Además, se refirió a la liga como un espacio que le permite ser reconocida y como consecuencia contratada.

Cabe destacar que en 2019 se conformó una liga llamada Federación de *Freestyle* Femenino, más conocida como la “Triple F”, que busca visibilizar el *free* competitivo femenino. En relación con este tema, Brasita comenta:

La Triple F nace a partir de la necesidad que tenemos las mujeres raperas, muchas veces ausentes en los planteles y *line-ups* de competencias y torneos, de entrenar más profesionalmente (...) Esta liga funciona a modo de trampolín porque nos permite mostrarnos y tener llegada a organizadores de competencias y torneos (comunicación personal, 18 de septiembre de 2019).

Se puede ver que la construcción de un espacio destinado a profesionalizarse dentro del mundo del rap se vuelve importante, porque les permite mostrar el nivel que se exige para ingresar en las listas de MC

que forman parte de ligas y torneos nacionales e internacionales. Si bien esta generación de raperas emerge y encuentra una nueva posición tras el auge del Ni Una Menos, existen antecedentes de éxito en el mundo del rap para algunas mujeres.

En un contexto donde la presencia masculina era preponderante surgió el grupo musical femenino Actitud María Marta (AMM)³⁸. En 1996 la multinacional Polygram les financió su primer álbum titulado: *Acorralar a la bestia* y, rápidamente, se convirtieron en la primera banda femenina de hiphop consagrada de la Argentina. Karen Pastrana es exintegrante de AAM y con relación a la incidencia del movimiento feminista en las nuevas generaciones de raperas, dice:

Creo que la nueva generación de raperas vinieron a decir un montón de cosas con una naturalidad sarpada. Contar historias personales desde un lugar genuino. Me cuesta hablar de aborto. Teníamos la capacidad de hablar de dictaduras, pero no de hablar de las violencias que yo viví en parejas: que me hayan pegado, de haber abortado a los 16 y todo lo que implicaba en ese momento, del dolor que atravesé. Nunca pude volverlo arte ni música. Hay instancias de mi vida que quedaron ahí. Entonces, estas generaciones y este rap vienen a hablar de todo eso y es una manera de sanar. No pudimos tener no-

38 Integrantes del grupo original de hip hop: Malena D'Alessio, Alicia Dal Monte ("Alika") y Karen Pastrana.

sotras, creo, como mujeres esa instancia de lucha porque no hubo una instancia de sanación entonces para sanar esas cuestiones creo que alguien salga hablar por nosotras por lo mismo que yo hice por un montón de pibas que otras pibas lo hagan por mí. Entonces, le estoy muy agradecida a esta generación. Con esta concepción del feminismo y de adaptar el feminismo también a tu vida encontrar la historia de tu propio feminismo. Me parece re sarpado (comunicación personal con Martín Biaggini, el 29 de noviembre de 2019).

Pastrana ubica, como resultado del impacto del movimiento, la capacidad por parte de la nueva generación de raperas de poner en palabras temas de la agenda feminista como lo son la violencia de género o el derecho al aborto legal, seguro y gratuito que su generación no pudo expresar. Además, celebra, alienta y agradece que la nueva generación de raperas haga carne de estas instancias de lucha.

En línea con este testimonio, resulta relevante citar las palabras de Dora Barrancos:

Un sucinto balance final permite reconocer el hondo surco trazado por el movimiento feminista en nuestro suelo y, aunque ni aquí ni en ningún lugar del planeta se trata de un fenómeno multitudinario, sus efectos se miden por las transformaciones que produce en la subjetividad de las congéneres. Lo que importa, en todo caso, es menos la ad-

hesión expresa al feminismo que la actitud de trastocar los viejos valores patriarcales. Lo que importa es el reconocimiento de sí, la adquisición de nuevas sensibilidades y sentimientos sobre la propia existencia, el salto formidable de dejar el sometimiento y conquistar, con la autonomía, planos de mayor dignidad (2019, p. 13).

Está claro que la búsqueda por la igualdad de género implica, necesariamente, reflexionar sobre los estereotipos construidos socialmente sobre el varón y la mujer, como así también pensar en las relaciones de poder en las que estamos inmersos. Solo interpelando las prácticas y los discursos establecidos socialmente como únicos y válidos, surgirán nuevos modos de pensar y actuar que reconozcan a las personas sin importar el género, la raza o la clase.

Conclusiones

A lo largo de este capítulo, hemos sostenido que la forma en que las nuevas generaciones de MC mujeres desarrollan dicha actividad artística remite a un proceso de empoderamiento que solo se podría haber gestado a la luz del movimiento feminista y puntualmente del suceso Ni Una Menos.

Podemos apreciar, a través de varios testimonios que se desprenden del proyecto de investigación, que las transformaciones acontecidas en los últimos años en materia de género y diversidad han tenido un impacto positivo y muy importante en la cultura del hiphop y puntualmente en el rap.

Y aunque se evidenció que las raperas no se encuentran exentas de las reglas que impone el régimen patriarcal, estamos en condiciones de afirmar que la forma en que desarrollan dicha actividad artística remite a un proceso que promueve cambios a nivel individual como colectivo.

Esos cambios los podemos ver reflejados en la actitud de las entrevistadas a la hora de reclamar y conseguir cupos femeninos en competencias profesionales; sancionar comentarios sexistas, gordofóbicos y racistas que surjan en competencias y torneos; defender el valor de sus honorarios cuando las van a contratar; fundar un espacio destinado a profesionalizarse como lo es la liga Triple F e incorporar las problemáticas de género a sus *performances*.

Es justo acá, donde el empoderamiento aparece como consecuencia del accionar del movimiento feminista y la marcha del Ni Una Menos en las raperas, lo cual las lleva a recrear nuevas formas de desarrollar su labor artística, que desafíen las bases en las que se sustenta el poder y la autoridad masculina (y así dejar al descubierto un entramado en el que se cruzan prácticas artísticas, sociales, políticas y económicas). En este sentido, la lucha no es solo una búsqueda de igualdad de oportunidades, sino una batalla cultural contra un modelo y un discurso predominante que busca mantener un sistema de preponderancia masculina.

La convocatoria del 3 de junio de 2015, realizada por el que luego se constituiría como el colectivo Ni Una Menos, fue un hecho histórico, lleno de significación. A lo largo de este capítulo ha quedado en evidencia que las mujeres que fueron entrevistadas en el marco de la investigación, la reconocen como un punto de partida para interpelarnos como sociedad; estamos de acuerdo en que fue un evento que despertó la indignación y tuvo como consecuencia oleadas de empatía y solidaridad.

Para concluir, dejo planteada la intención de seguir problematizando la temática. Sería interesante indagar, a partir del cuestionamiento de ciertas diferencias jerarquizadas que se presentan en los relatos, cómo las raperas sostienen las narrativas sobre sus cuerpos. Además, explorar cómo abordan los temas de agenda del movimiento feminista a través de las letras de sus canciones.

Rap cristiano: jóvenes, música y religión

MARTÍN A. BIAGGINI
JOSEFINA HEINE

Hoy estoy cantando, les digo que salí ileso
ellos solo piden, yo agradezco cuando rezo
antes de decir Señor, aprende sus valores,
arrepíentete de todo antes de que ores.
El Principito, “Historia de barrio”.

Introducción

El presente capítulo analiza la articulación entre música cristiana y construcción de subjetividades a partir de un caso empírico que recupera las experiencias biográficas de dos tipos de músicos raperos evangélicos, el cual está enmarcado en el análisis biográfico y discursivo. Desde esta línea, por medio de entrevistas semiflexibles y a partir de un corpus seleccionado de canciones, indagamos en las biografías de algunos raperos que ya practicaban, o bien, se convirtieron a la religión evangélica. Desde el eje de análisis *rap y evangelismo*, damos cuenta del estudio de algunos casos de jóvenes del conurbano de Buenos Aires en sus recorridos de vida (públicos y privados) hasta llegar a la aceptación de la práctica del evangelismo como forma de estar en el mundo. Algunas de las preguntas que guían nuestra investigación, entonces, están orientadas a indagar el modo en que la religión evangélica junto con

la fuerte presencia de la Iglesia y sus pastores inciden en las cotidianidades de los raperos, en sus prácticas artísticas y en el modo en que se constituyen y *repiensan*, tanto en términos identitarios como en sus vínculos con los *otros* y el barrio.

En la Argentina, durante la última dictadura cívico-militar, el ideal de sociedad integrada a la que había aspirado el peronismo se ve fragmentada en pos de un modelo, económico y social netamente neoliberal (Merklen, 2005). Este quiebre radical profundizó la distancia entre los distintos grupos sociales, al tiempo que agudizó la asimetría en el acceso a los bienes públicos y a los consumos culturales. Se configuraron, entonces, nuevos campos simbólicos y nuevas formas de narrar; se establecieron nuevas formas de relación y de percibir el espacio.

Durante la década de 1990, las políticas neoliberales menemistas radicalizaron esas distancias simbólicas (sociales) y la brecha entre la ciudad y sus alrededores se hizo aún más aguda. En este contexto, el Estado se retiró de la economía y dejó de cumplir su rol como garante del pacto social. El desempleo creció al ritmo de la pobreza y el territorio del conurbano bonaerense comenzó a modificar su paisaje. Relegados de las bondades y seguridades del mercado laboral formal y distanciados de entidades otrora dadoras de identidad (como los sindicatos y los partidos políticos), los sectores populares hicieron de sus barrios una nueva esfera pública para articular estrategias de supervivencia (Auyero, 2001; Merklen, 2005). El barrio, entonces, como espacio de acción inmediato, se convirtió en el territorio único, e ideal, para generar modalidades de protesta y experiencias de constitución subjetiva (Svampa y Pereyra, 2003). La identidad barrial es, en este sentido, un proceso discursivo-relacional, de supervivencia –que se funda en la dimensión de lo social y en constante diálogo con el afuera y, por ello, con los otros–.

Fue a partir del cambio de siglo –atravesado por la crisis de representación estética y política del 2001– cuando se produjo la puesta en discurso del territorio propio, de los conurbanos. Tanto en la nueva narrativa, como en la poesía, la música y el nuevo cine argentino, el conurbano emergió como tema de representación argumental, formal y discursivo.

En cuanto a los cambios musicales, el abaratamiento de la tecnología democratizó la producción, y permitió que músicos y realizadores produzcan a bajo costo. En ese contexto, el *rock chabón* que había caracterizado al conurbano hasta la década de 1990, y luego la *cumbia villera*, que lamentaba el fin del mundo del trabajo y se identificaba con lo marginal (Semán citado en Zarazaga y Ronconi, 2017), daba paso a la práctica del *rap* como nueva expresión poética y musical.

El espacio religioso no permaneció inalterado frente a estas transformaciones. A sus habituales opciones religiosas, vinculadas a modalidades propias de la religiosidad popular (que mixturaban devociones católicas con prácticas como la curandería), los sectores populares incorporaron a las iglesias evangélicas, particularmente pentecostales, a su corpus de prácticas barriales (Carbonelli et al., 2008).

El evangelismo pentecostal y la música

La expansión de la práctica religiosa evangélica en la Argentina (principalmente la pentecostal) es un fenómeno significativo en términos demográficos y, al mismo tiempo, de rápido crecimiento. Según Semán y Gallo:

Esta confesión que representaba en los años 60 menos del dos por ciento de la po-

blación, concentrado en familias de cercana trayectoria migratoria de países de mayoría protestante o evangélica, pasó a constituir al menos un diez por ciento de la población y casi un veinte por ciento de la población de sectores populares entre familias de origen católica (2008, p.102).

Frente a este crecimiento, algunos autores identifican diversas modificaciones en la práctica religiosa y las clasifican en neopentecostalismo y telepentecostalismo, entre otras posibles catalogaciones:

Ese neopentecostalismo modeló el ritual, centralizó el poder eclesiástico, hizo de los pastores autoridades indiscutibles, se eliminaron las formas de gobierno con estilo representativo o congregacional, colocándose todo en las manos de un liderazgo carismático... Hizo del culto una alegría, catarsis emocional, lugar de la música y la danza (Guaygua y Castillo, 2008, p. 79).

La utilización de la música dentro de la práctica evangélica no es un tema de estudio nuevo. La música denominada “cristiana” ha sido lo suficientemente flexible como para adoptar todo tipo de estilos; sin duda, la incorporación más polémica ha sido la del rock, como notó Garma Navarro (2000).

En este contexto, dentro del evangelismo, y con el aporte de las instituciones religiosas, se originan nuevas posturas que propiciaron la creación de espacios ligados al arte para que las personas jóvenes de las

congregaciones puedan expresarse. Estas prácticas, al mismo tiempo, y como señala Pascuchell, operaron y operan como una estrategia para contener y mantener a los sectores juveniles. En esta línea el *Rap* ha logrado ganar un lugar preponderante dentro el evangelismo. Numerosos raperos evangélicos muestran y publican sus canciones en redes sociales (*Facebook, Instagram, YouTube*), al tiempo que participan de competencias organizadas por entidades religiosas en barrios marginales. Tal como lo expone Carlos Garma Navarro:

Ofrecen cambios de vida radicales, pero también un espacio en las congregaciones donde los talentos y la creatividad de los conversos nuevos pueden ser encauzados, pero ahora para los propósitos divinos. Las iglesias pentecostales ofrecen además la experiencia transformadora de la conversión religiosa, algo que el regreso al catolicismo institucional no ofrece (2000, p. 75).

Recuperar el sentido musical del pueblo, basado en la experiencia y los sentimientos, tiene sentido para jóvenes cuya actividad artística siempre se ha basado en la transmisión de emociones; y para quienes la música fue siempre una forma de comunicación destacada que permite muchas formas de vivencias y experiencias.

Rap cristiano

Durante el trabajo de campo, para la investigación UNAJ 2018-2020 “Identidad y representación territorial en el Conurbano: La participación de jóvenes en las prácticas de rap”, se entrevistaron en profundidad a más de 100 raperas y raperos que habitan y producen su música

en el conurbano de Buenos Aires. Dentro de ese corpus de entrevistados, notamos que muchos de estos jóvenes adscribían hace tiempo a la práctica evangélica, y otros comenzaban a practicarla; es decir: se convertían al evangelismo y comenzaban a predicar su fe desde el *rap*. Ante este contexto, tomamos la decisión de incluir esta nueva variable al proyecto de investigación, y realizamos una clasificación inicial que distingue inicialmente dos grupos: raperos que se reconocen como evangélicos y utilizan su arte para profesar su fe (se autodenominan “raperos cristianos”); y un segundo grupo con jóvenes que, si bien adscriben a la práctica evangélica, continúan denominándose simplemente “raperos”, aunque su práctica artística (incluidas sus letras) se ha modificado notoriamente.

En este sentido, y teniendo en cuenta estas dos categorías iniciales, daremos cuenta, a través de la selección de algunas entrevistas y algunas letras puntuales, del modo en que el evangelismo repercute en la vida de estas raperas y estos raperos, además de la forma en que inciden sus dogmas en la conformación tanto identitaria y autobiográfica como en su relación con las otras, los otros y el espacio. ¿Qué mejor espacio que el *rap* entonces para dar cuenta de las “buenas nuevas”, para revelar los errores del pasado y mostrar, con énfasis, un “futuro luminoso”? ¿Qué sucede con las identidades en este sentido? ¿Qué nuevas configuraciones subjetivas emergen ante la presencia del evangelismo en la vida de la juventud y cómo la práctica religiosa repercute en sus configuraciones autobiográficas son algunas de las preguntas que inevitablemente asoman?

El Principito (Hernán Maximiliano Mendoza) fue un rapero oriundo de Merlo (zona oeste del conurbano), quien falleció en el 2019. Tanto en sus letras como en las entrevistas que le realizamos, cuenta su acercamiento con Dios y con la Iglesia. El Principito narra su conversión;

necesita contarla, dar cuenta de ella. En todos los casos, y no tenemos aquí la excepción, el cambio se produce siempre luego de una llamada divina, un mensaje, un encuentro con Dios. Son raperas, raperos, jóvenes, que han tenido problemas en su devenir cotidiano: delincuencia, adicciones, marginalidad y una inmensa soledad. *La conversión* cambia de raíz, no solo la visión que ellas y ellos tienen de su entorno, de las *otras*, los *otros* y del barrio, sino también de ellas mismas y ellos mismos. Comienzan a vivenciar nuevas formas de experimentación, direccionadas por los dogmas de la Iglesia que reducen, modifican y nuclean sus capacidades subjetivas. Dice el Principito en una de sus letras:

Hoy estoy cantando, les digo que salí ileso
ellos solo piden, yo agradezco cuando rezo
antes de decir Señor, aprende sus valores,
arrepíentete de todo antes de que ores
y no preguntes porqué, él no bendice porque llores.
Algunos me decían, esa es re vieja
o te asustó un plumazo, o te acobardó la reja
o capaz un enemigo que te tiene entre ceja
yo le pedí al de arriba que me proteja
y él me dijo: yo lo haré, pero aquella vida deja.
pero aquella vida deja
(El Principito, s/f, vv. 56-66, subrayado propio).

Y dice luego en uno de nuestros encuentros:

Yo estaba viviendo con mi mamá hasta los 16 años; tuve un problema con las adicciones y un par de tiros con la policía. Siempre la droga de por medio (...) Un día me di cuenta de que yo tenía que escribir lo que

pasaba en los barrios. Cuando nació mi hijo dejé de consumir drogas y empecé a escribir de otra forma, *tuve un encuentro con Dios*, empecé a ir la Iglesia, a cambiar mis letras a cambiar mi mentalidad y decir: no es todo ir meter caño y traer el pan (El Principito, comunicación personal, 25 de febrero de 2018, subrayado propio).

Es notable el cambio que esta juventud comienza a experimentar. Se modifica también su discurso y en casi la mayoría de sus letras empiezan a hablar de Dios. Claramente, la presencia de la Iglesia y del movimiento pastoral, en el barrio primero y luego en la vida particular e individual de cada una y cada uno al mismo tiempo, actúa en términos pedagógicos, terapéuticos e incluso políticos. Emergen así nuevas formas de constitución y configuración subjetiva que invitan –y casi obligan– a cada una y cada uno a contar, a dar testimonio, a revelar sus nuevas condiciones de existencia. En este cruce, la identidad –el autorreconocimiento– pierde pluralidad y libertad porque el diálogo principal es ahora con la Iglesia y Dios. La toma de la palabra se convierte así en la acción fundamental, en el camino indispensable para predicar, revelar, dar fe. Las *otras* y los *otros* –compañeras y compañeros de barrio, de escuela, ahora de Iglesia– son interlocutores indispensables en este cruce y se las necesita y los necesita en todo sentido: para reafirmar la propia fe, para evangelizar, para cambiar la mirada que se tiene o tenía de ellas y ellos. De algún modo, lo que sí queda claro es que la identidad es el resultado de una articulación exitosa entre el sujeto y el flujo del discurso (Hall, 1993). Y está dada, con esto, por las posiciones que los sujetos están obligados a tomar, por las representaciones que construyen siempre a través de una falta, de otra u otro. La identidad

es en esta instancia una necesidad que permite la representación y la subsistencia, pero se configura siempre en el *continuum* que habilita la coyuntura, las instancias de poder: “las unidades proclamadas por las identidades se construyen, en realidad, dentro del juego del poder y la exclusión y son el resultado, no de una totalidad natural e inevitable o primordial, sino del proceso naturalizado y sobredeterminado de cierre” (Hall, 1994, p. 19).

Vico Vk es un rapero, poeta, de Rafael Calzada, que también se convirtió al evangelismo. En una de las tantas conversaciones que tuvimos nos contaba lo siguiente:

Yo andaba en la calle perdido. Mi vieja me llevó al hospital y le dijeron que estaba pasado de sobredosis. Ahí yo sentí una presencia inexplicable; igual yo ya creía en Dios, pero no lo tomaba en serio como ahora. Cuando le dijeron que si no lo traía tu hijo se moría... *Ahí sentí la presencia de Dios, y sentí que no es un mito, no es una historia, que es real.* Él no se ve, pero esta. Y eso me cambió la forma de pensar, de ver a los chicos de la calle que están perdidos y no tienen a nadie que los ayude, y es como que yo con mi música intento ayudar mínimo con una letra, cada canción que yo componga me inspire en dar un mensaje positivo, no todo está perdido (Vico Vk, comunicación personal, 6 de noviembre de 2019, subrayado propio).

Luego, en su tema “Hoy encuentro una salida”, expresa:

Hoy yo ya no tengo duda
Hoy encuentro una salida
Hoy yo tengo la ayuda, de parte del que me dio
la vida
Murió en la cruz para darme vida y luz
Formar mi camino, sobresaliendo su destino.

En el momento en que fumaba esa mariguana
Yo no pensaba que solita, ya la muerte me
ganaba.
Si fumé, si tomé, si robé, si todo lo que yo quise
lo probé.

Todo quedó en el ayer.
El me perdonó porque de la muerte me salvó.
Y del pecado me liberó
(Vico Vk, s/f, vv. 1-11).

En esta línea de análisis podemos ver que la identidad no es un concepto esencialista y estable, sino estratégico y posicional, marcado e institucionalizado por los espacios de poder que ordenan y regulan la disposición de los cuerpos en la sociedad. La identidad nunca logra su unidad y sus múltiples exigencias responden a las formas de estar que propone el mundo actual del capitalismo y la religión, en estos casos. Son interesantes las intervenciones de Ernesto Laclau, en este sentido, cuando afirma que una determinada objetividad logra afirmarse parcialmente solo cuando reprime lo que la amenaza. La configuración de una identidad entonces siempre se basa en la exclusión de algo y en el establecimiento de una dicotomía, de una jerarquía violenta, dada entre dos polos resultantes. Las dicotomías que crean y marcan en sus discursos El Principito y Vico Vk están configuradas por las diferencias entre

Dios y el mundo pagano; la libertad y la prisión; la vida y la muerte; la luz y la oscuridad; la certeza y la duda; la salida y el encierro; los amigos y los enemigos... y podríamos seguir enumerando. Lo interesante es ver o analizar cuáles son aquellos valores “nuevos”, y ahora esenciales, que aparecieron luego del encuentro con Dios. Pero para que estos aparezcan los viejos deben ser nombrados y son la marca, indeleble, de los lugares a los que no se debe volver. Lo peculiar de los elementos que se encuentran en segundo término, dice el autor, es que quedan reducidos a la función de un accidente, en oposición al carácter esencial del primero (Laclau, 1993). Por eso remarcamos nuevamente que en esta conversión la función pedagógica y terapéutica de la religión cumple un papel fundamental, sin dejar de recordar, claro, que esas personas son constantemente desestabilizadas por lo que excluyen, por lo que dejan afuera, por lo que no quieren ser o volver a ser.

En estas luchas subjetivas, el *rap* es siempre el escape, el espacio de encuentro, el camino para estar, la salida y la piedra angular a partir de la cual la enunciación, y la identidad, son posibles. La vida es acá la propia narración y allí, en el acto de contar, es que se estructura. Los sujetos, apunta Paul Ricoeur (1985), se constituyen en el relato que es la forma por excelencia de estructuración de la vida. El *rap* les permite contar, les permite salir, salirse de sí, y volver a *ser*. Vuelven a ser en cada hoja, en cada letra, en cada discurso y en cada acto de enunciación performativa. No es casual entonces que, en estas vidas tan violentadas, tan abandonadas por el Estado, tan cargadas de marginalidad y soledad, la Iglesia y Dios se presenten como casi únicos caminos posibles. Allí donde la vida parece no ser posible, se abre de repente una puerta que habilita a pensar que *algo* es posible:

(...) Me golpeó mucho la vida, pero lo hice porque me sentía solo en la vida. Era chico y

no sabía qué hacer, y salís a robar a drogarte, y a hacer macanas. Cosas que no tenés que hacer. *Ahora que ya soy grande no me drogo, gracias a Dios mi adicción es el rap. Gracias a Dios me di cuenta y quiero triunfar con esto, y quiero que la gente no me vea más como antes. Me cruce hace muy poco con Dios. Hace mucho que Dios me viene llamando a mí, por parte de mi familia, que son todos cristianos, creyentes. (...) Y ahora que crecí, me crucé con Dios hace muy pocos meses, empecé a ir a la Iglesia, y no me avergüenza decirlo. El rap y Dios. Primero Dios y después es rap. Es así. Primero siempre Dios* (Alan de Madero, comunicación personal, 4 de septiembre de 2019, subrayados propios).

Estos ejemplos, los veremos también en el denominado “rap cristiano”, dan cuenta de un compromiso que invita a las personas jóvenes a vivenciar experiencias comunes y colectivas, al tiempo que les permite el ingreso a un grupo que les provee reconocimiento social y los faculta a experimentar un cambio de estatus. Se puede cambiar; es posible y, sobre todo, urgente. Ponemos un último ejemplo que nuclea esta idea de transformación, de cambio. El grupo de Trap Rorro Records, ahora cristiano, expresa en uno de sus temas:

No necesito un par de pesos,
antes pensaba todo eso,
no me daba cuenta ¡que necio!
Hoy Jesús me libro de eso
(Chocho, Dela y Eliseo, s/f, vv. 1-4).

Este grupo de músicos urbanos estaba compuesto por cuatro amigos del asentamiento IAPI (Bernal, Quilmes, zona sur del conurbano de Buenos Aires). En sus comienzos hacían rap tradicional (cargado de todas las metáforas e ideas del género: dinero, mujeres, éxito fácil, etc.), pero luego tres de ellos se transforman al evangelismo pentecostal y tienen que dividirse (uno de ellos dejó el grupo y continuó con su tradicional práctica musical). El grupo, por esto, necesitó realizar un tema musical, videoclip de por medio, explicando el cambio.³⁹ En el video, aparecen los integrantes vestidos con sus nuevas ropas y les hablan a los ojos a sus *yo* pasado (vestidos con la forma en que tradicionalmente vestían en sus *ya* viejos videoclips: ropa deportiva de marca, gorrita, cadenas, etc.). Uno de los integrantes de Rorro Records, Chocho, explica el cambio:

Ahora sí mucho, estoy tratando de acolchonar lo que digo. Antes no, estaba muy metido en el trap, y veía que era mucha droga, mucho esto, mucho lo otro. Y yo pensaba: si esto es lo que gusta voy a hacer esto (...) Pero tanto el trap como el reguetón es un género, y no es solamente que se tiene que hablar de eso porque es un género. Yo quiero demostrar que al *beat* se pueden meter otras cosas, que no sean droga o denigrar a la mujer. Estoy tratando de cambiar esas cosas, porque sé que tanto mi familia como mi sobrina escuchan mi música (Chocho, comunicación personal, 12 de agosto de 2018).

39 El tema musical se titula “Necio” y se puede encontrar en la plataforma YouTube.

Esta transformación abraza una identidad que se define por oposición a una forma de vida anterior, pecaminosa y pagana. Las marcas visibles de esta reformulación identitaria son la prédica moralista en sus letras, vestimenta y accionar.

En cuanto a la otra categoría que planteamos, nos encontramos a lo largo de las entrevistas y en el trayecto de nuestra investigación, con distintos jóvenes que se autodenominan de forma directa “raperos cristianos”. Estos no solo se enuncian desde un género específico –el rap cristiano–, sino que lograron institucionalizarse en redes sociales: Facebook de raperos cristianos argentinos, festivales temáticos, y en la organización Raperos Adoradores en Potencia (RAP). Son raperos que ya practicaban la religión evangélica y sus letras, en casi todos los casos, hablan de Dios y su presencia. El rap es unión, comunión, música y, al mismo tiempo es Iglesia. Primero Dios y después el rap como, aclaran muchos de ellos. En esa línea, y ya desde hace varios años, comienzan a aparecer distintos grupos de rap cristiano, un género en sí mismo a esta altura. A modo de ejemplo podemos nombrar el grupo Cristo Flow Armada Crew (grupo formado en la primera década del siglo XXI con los exintegrantes del género gangsta rap Libres Bajo Palabra, ahora devenidos a raperos cristianos), el grafitero y rapero Cu4tro (exintegrante del grupo Monasterio), o el rapero Dozer (campeón de la batalla Red Bull Argentina en 2018), bautizado por los medios como “el rapero de Dios”, quien compite sin utilizar malas palabras en las riñas de gallo,⁴⁰ entre otros.

Iván de Buenos Aires Flow, un productor de rap de Isidro Casanova contaba lo siguiente:

40 Son contiendas entre quienes rapean, conocidas también como “estilo libre” (*freestyle*), en las cuales dos o más personas compiten.

En el caso de mi viejo era muy busca de la música; donde había música él iba. Y también mucho del evangelio, porque ellos iban a la Iglesia, iba mechando música cristiana y rock nacional a pleno (...) Siempre había música en mi casa, tanto por ir a la iglesia y estar ahí... mi viejo era músico ahí. Me acuerdo de las campañas para evangelizar, mi viejo tenía una banda de rock cristiana y salían a tocar (Iván, comunicación personal, 21 de julio de 2019).

Como expusimos en la introducción, la relación de la música con el evangelismo pentecostal no es nueva. Sí es una novedad la aparición de organizaciones de músicos raperos cristianos, y sus relevantes prácticas: festivales en templos evangélicos, *freestyle*.

El Vikingo es un rapero cristiano que además organiza y produce festivales en los barrios. En uno de los encuentros que tuvimos con él nos contaba: “Siempre llevamos la palabra de Dios. No importaba cómo. (...) Nunca camuflada. Yo nunca saco la Biblia para predicar, porque este ambiente es muy sabio también” (Vikingo, comunicación personal, 8 septiembre de 2019). Y allí mismo nos decía que hay que estar preparado para organizar y predicar en los barrios: “los chicos los 14 y 15 años... vos hablás con ellos de la movida del rap... yo ya he leído libros. Y tienen un dialecto, un léxico...Tenés que estar preparado para hablar con ellos porque te dan vuelta como una media” (8 de septiembre de 2019). No se trata solo de rapear y divertirse... el *rap*, y toda su movida, son algo serio y con esa seriedad hay que trabajar y predicar. El ejemplo ante todo. En su letra “Si no te tengo”, el Vikingo expresa lo siguiente:

Acepta mi perdón
Te ofrezco mi corazón
Con toda mi humildad
Me presento ante ti Señor.
Tu presencia es bienvenida
Sana por completo todas mis heridas
(Vikingo, inédito, vv. 1-5).

Y en otro de sus temas, “Linaje” dice:

Oh, Dios, te alabaré
Mi vida a ti la rendiré
Oh, Dios, te alabaré, te alabaré
(...)
Ven a mi rescate, por favor, Dios
Oh, Dios, te alabaré, te alabaré.
Oh Rey, a ti me rendiré
(Vikingo, inédito, vv. 4-6 y 9-11).

En el rap cristiano Dios está y se hace presente de forma constante, tanto en letras como en el resto de la movida barrial y cultural. Parecería que la totalidad de letras hablan de Dios y es extraño encontrarse con raperos cristianos que elijan otros tópicos para comunicar. El Vikingo (organizador de eventos de rap cristiano) expresa:

Siempre hice rap cristiano. En una frase digo: está lleno de ladrones, encima El Vaticano despiadado ocultado y defendiendo violadores. Es crudo, pero sigue siendo cristiano. Tengo también tengo algo escrito que dice: yo no soy ejemplo, pero sé también que

la hipocresía fue fundada en los templos, yo no tengo drama en darle a mi creencia, ni darles a los otros (...) No hablo de cosas que no son. Cosas que viví. En mis canciones no hablo nunca que me drogué, que fume porro, ¿habré estado borracho en algún momento? Sí. Pero no hablo de eso. No hablo de cosas que no son. A veces me toca predicar en la Iglesia (Vikingo, comunicación personal, 8 de septiembre de 2019).

Por su parte, otro organizador de eventos de rap cristianos, Sergio Gutiérrez, el exintegrante del grupo Libertad Bajo Palabra, dúo de rap de la década de 1990 que formó parte del compilado *Nación Hip Hop 2* (Eh! Discos 1999), expresaba:

Cambió por completo el mensaje, si bien, porque estamos hablando de hip hop, no dejó de ser rap lo mío, siempre con el rap, más allá de que yo hoy hable de Dios, siempre el mensaje va a ser positivo. Para que el que escuche diga: “Guau, qué loco, Dios hizo esto con esta persona, cómo le cambio la vida”. Y eso quiero transmitir sin dejar de rimar o ser *hardcore*, no deja de ser rap lo mío. Yo soy un raperero cristiano. Yo soy un raperero cristiano porque en mis letras hablo de Dios y de Cristo. O sos cristiano o no sos cristiano. No podés ser raperero y cristiano (comunicación personal, 8 de agosto de 2019).

Como observamos, el rap cristiano logra convertirse en un subgénero del rap con una legitimación institucional que lo habilita. Hay un subgénero ahí que ha logrado cristalizarse, que tiene reconocimiento propio. Esta práctica demuestra una tradición cultural mucho más fuerte que en los casos de los raperos que se transforman, en los que el vínculo con la religión es mucho más reciente. ¿Qué pasa, entonces, con la subjetividad? ¿Dónde y cómo aparece la identidad en estos raperos cristianos? Lo que se desprende de las letras y las entrevistas es que hay una construcción identitaria que es más retrospectiva, más hacia *afuera*. Es una subjetividad que se construye, se determina, en la prédica y en el acto mismo de evangelizar. Es interesante porque la identidad vuelve a ubicarse en el lenguaje, en la palabra, pero ahora esa palabra viaja, se eleva y ya no retorna; no tiene la obligación de hacerlo. Es el trabajo del rapsoda. No hay una necesidad de autorreconocimiento, de introspección, como lo notábamos en las canciones de los primeros raperos que expusimos, sino de cantar para otros, como el juglar, el trovador, en un acto colectivo y, sobre todo, evangelizador. La identidad se juega ahora en la misión: en el ejercicio de llevar, conservar y, finalmente, soltar en el momento indicado el mensaje divino.

Conclusiones

Los procesos de constitución de identidades son siempre relacionales y dinámicos, y están sujetos a continuas revisiones, ajustes y adaptaciones. Es indudable que el surgimiento del evangelismo en la práctica del rap ha generado un proceso de construcción identitaria, considerado por quienes no adscriben a ella como una *otredad* en el interior de su propio espacio sociocultural, generador de fricciones y acomodamientos de los subgrupos intervinientes. Asimismo, ha dado origen a una nueva clasificación de las personas en función al capital simbólico al que se adscriben.

La nueva condición de la práctica del rap cristiano se inscribe en el marco de un proceso de cambio cultural, en el cual la coexistencia entre pasado y presente todavía se hacen evidentes, sobre todo en el caso de la construcción de identidades juveniles: jóvenes cuyo conocimiento puede extraerse de sus realidades y sistematizarse y difundirse a través de sus canciones.

Evidentemente nos referimos a un proceso que, si bien ya es visible, también es cierto que no es generalizable al conjunto de toda la “movida hiphop” (en la cual el rap es uno de los principales elementos). En esta primera etapa logramos realizar una primera clasificación, y nos propusimos interrogantes nuevos a los planteados en el proyecto de investigación inicial, que serán abordados en la etapa 2019-2020.

BIBLIOGRAFÍA |

- Álvarez Núñez, G. (2007). *Hip Hop. Más que calle*. Buenos Aires: Release.
- AA. VV. (2002). *Diccionario de hip-hop y rap afrolatinos (España, Italia, Portugal, Francia, Latinoamérica y África)*. Madrid: Fundación Autor - Sociedad General de Autores y Editores.
- Agamben, G. (2018). *Infancia e historia* (Trad. S. Mattioni). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alanis, K. (s/f). Historia de barrio. *Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/historia-de-barrio/>.
- Arroyo Molt, P. (2017). La creación de pistas en la música rap: el caso de dos *beatmakers* de la escena *underground* del rap chileno. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. https://www.academia.edu/43006602/La_creaci%C3%B3n_de_pistas_en_la_M%C3%BAsica_Rap_El_caso_de_dos_beatmakers_de_la_escena_underground_del_rap_chileno
- Auyero, J. (2001). *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires: Manantial.
- Ayala, M. (s.f.) [Mantra Elevado]. Boomerang [Canción]. S/d.
- Barg, J., Roselli, S., Zevallo, J. (Guionistas) y Pérez, M. (Director) (31 de octubre de 2019). Episodio 9 (Temporada 1, episodio 9). En Vital, L. y Sehinkmen, A. (Productores), *Broder* [Serie web]. Encuentro; Planta Alta; TV Pública.

- Barranco, D. (2014). Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas. *Voces en el Fenix*, 8(32). <https://www.vocesenelfenix.com/>
- Barthes, R. (2010). *Mitologías* (Trad. H. Schmucler). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficante de Sueños: Madrid.
- Benjamin, W. (1973). *Experiencia y pobreza* (Trad. J. Aguirre). España, Madrid: Taurus.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. (Colección: Intersecciones). Buenos Aires: Universidad del Quilmes.
- (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Como construir teoría a partir de casos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bergé, E. y Cingolani, J. (2017). ¿“La Plata ciudad rock”? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido. *Planeo*, 60. http://revistaplano.cl/wp-content/uploads/Arti%CC%81culo_BergeCingolani.pdf
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Biaggini, M. A. (2020a). Rap de acá: la historia del rap Argentina. 1ra ed. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- (2020b). Orígenes de la práctica del rap y el Hip Hop en el conurbano bonaerense (1982-1992). Antigua Matanza. *Revista de Historia Regional*, 4(2), 47-67

- (2021). Practica del rap estilo libre en Argentina: antecedentes históricos. *Análisis*, 53(99).
- Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música* [Tesis de posgrado]. Universidad Nacional de la Plata.
- (2015a). Amigos sí, jipis no: cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Ensamblés*, 1(II), 11-26.
- (2015b). Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés. *Apuntes de Investigación del CECYP*, XVII(25), 219-232. <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/535>
- (2016). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. La Plata: UNLP
- Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V. y Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El oído pensante*, 6(2), 77-99.
- Bover, T. y Giorgetti, D. (2015). Trayectos y trayectorias urbanas de jóvenes en Buenos Aires: territorios y moralidades en juego. En M. Chaves y R. Segura (Coords.). *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 47-71). Buenos Aires: Biblos.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Mexico: Grijalbo y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourgois, P. (2010). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bruner, J. (2013). *La fábrica de historias*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Butler, J. y Athanasiou, A. (2017). *Desposesión: lo performático en lo político* (Trad. F. Bogado). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Carbonelli, M. A. y Mosqueira, M. A. (2008). "Luis Palau en Argentina": Construcción mediática del cuerpo evangélico, disputa por el espacio público y nuevas formas de territorialidad. *Enfoques*, XX(1-2), 153-175.
- Castells, M. (2012). *Redes de indignación y esperanza*. Paidós: Madrid.
- Chang, J. (12 de octubre de 2009). It's a Hip-hop World. *Foreign Policy* 163 [online]. Recuperado el 4 de enero de 2021 de <https://foreignpolicy.com/2009/10/12/its-a-hip-hop-world/>
- (2017). *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. (2.ª ed.). Buenos Aires: Caja Negra.
- Chaves, M. y Segura, R. (Coords.) (2015). *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Chocho, Dela, M. y Eliseo, E. (s/f). *Necio. Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/necio/>

- Cortés Rocca, P. (2018). Narrativas villeras. Relatos, acciones y utopías en el nuevo milenio. En J. Monteleone (Org.), *Historia crítica de la literatura argentina*. (Tomo 12. Una literatura en aflicción). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Covacha Records (2018). *Oeste - Ponjah Aka Warriror OWC* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=jLrng0w_tZE&list=RDjLrng0w_tZE&start_radio=1&rv=jLrng0w_tZE&t=6&ab_channel=CovachaRecords
- De Certeau, M. (1994). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- (1999). *La cultura en plural*. Nueva Visión: Buenos Aires.
- (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones, Revista de estudios culturales urbanos*, 7. http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. En: C. Benzecry (Coord.), *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas, actos y práctica* (pp. 187-212). Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Dennis, C. (2014). Locating Hip-Hop's Place within Latin American Cultural Studies. *Alter/Nativas*, 2, 1-20. <https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/essays1/dennis.html>

Del Valle Ojeda, M. A. (2019). El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires. *Everba. Revista de Estudios de la Cultura*, 28-46.

Dufy, C. y Weber, F. (2009). *Más allá de la Gran División. Sociología, economía y etnografía*. Buenos Aires: Antropofagia.

De Miguel Álvarez, A. (2003). El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres. *Revista Internacional de Sociología (RIS) Tercera Época*, (35), 127-150.

UN3TV (12 de junio de 2015). *Respuesta Hip Hop | 5. DJ Hollywood*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=SBNuQ8z91kk&t=45s>

Economía Femini(s)ta (s.f.). <https://economiafeminista.com/que-es-economia-feminista/>

El Adry (28 de junio de 2018). *Drama*. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=HRtorp9Ryh&feature=emb_title

El Bandolero (2015). En mi barrio. *Revista Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/en-mi-barrio/>

El mundo del revés. Fuerte Apache (s.f.). *Letras.com*. <https://www.lettras.com/fuerte-apache/1005598/>

El Principito (s/f). Historia de barrio. *Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/historia-de-barrio-2/>

- El Triángulo Estudio (12 de junio de 2015). *Kris Alaniz - Historia De Barrio (Video Oficial)*. [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-8U26YlZIw8>
- Fabbri, F. (1982). A theory of musical genres: two applications. En *Popular Music Perspectives*, eds. Philip Tagg and D. Horn, 52-81. Göteborg: Göteborg and Exeter.
- Feixa, C. (1998). La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles. En H. Cubides, M. Laverde, C. Valderrama (Coords.), “*Viviendo a toda*”: *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 83-108). Bogotá: Fundación Universidad Central.
- Foucault, M. (1984). El juego de Michel Foucault. En *Saber y verdad* (pp. 27-162). Madrid: De la Piqueta.
- (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: De la Piqueta.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel.
- Frith, S. (1996). Cuestiones de identidad cultural. En S. Hall y P. du Gay (Coords.) *Música e identidad* (pp.181-250). Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Fuerte Apache (2008). El mundo del revés [Canción]. En *Estilo Monobloquero*. Pelo Music.
- Gallo, G. y Semán, P. (Eds.) (2016). *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-70). La Plata: Gorla.

- Gama Navarro, C. (2000). "Del himnario a la industria de la alabanza un estudio sobre la transformación de la música religiosa. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais Religião*, 2(2), 63-85.
- Garcés, A. (2010). *Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín* (2.^a ed.). Medellín: Universidad de Medellín.
- Garriga, J. (2014). *Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada del fútbol*. Buenos Aires: Prometeo.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Goffman, E. (1998). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Guaygua, G. y Castillo, B. (2008). *Identidades y religión: fiesta, culto y ritual en la construcción de redes sociales en la ciudad de El Alto*. La Paz: Instituto Superior Ecuaménico Andino de Teología (ISEAT).
- Guerrero, J. (2012). El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*, 16. https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_16_09.pdf
- Guillard, S. y Sonnette, M. (Dir.) (2020). Le monde ou rien? Légitimité et authenticité dans les musiques hip-hop (Dossier). *Volume! La revue des musiques populaires*, 17(2). <https://www.cairn.info/revue-volume-2020-2.htm>

- Haddad, R. (2020). El rap originario como expresión cultural en América Latina. En L. González Moreno (Moderadora). *Del archivo a la playlist: historias, nostalgias, tecnologías* (pp. 602-611). <http://iaspmal.com/index.php/2020/11/19/del-archivo-a-la-playlist-historias-nostalgias-tecnologias/>
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). (Trad. Elías Sevilla Casas). London: Sage Publications. <http://socioeconomia.univalle.edu.co/profesores/docuestu/download/pdf/EltrabajodelaR.Stu artH.PDF>
- (2003). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (Coords.). *Música e identidad* (pp.13-39). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hammou, K. (2010). L’histoire du rap en français au prisme d’une analyse de réseaux. En B. Joyeux-Prunel y L. Sigalo-Santos (Eds.), *L’Art et la Mesure. Histoire de l’art et méthodes quantitatives*. Editions Rue d’Ulm.
- Heine, J. y Calvi, L. (2020). La canción rap como expresión poética del conurbano: identidad y espacio. En C. Bartalini y M. Biagini (2020). *Actas del Primer Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos*. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. (Trad. J. Terré). Barcelona: Paidós.
- Hip hop. (13 de diciembre de 2020). En *Wikipedia*. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Hip_hop&oldid=131676654.

- Jouvenet, M. (2007). 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*, 49(2), 145–161. <https://doi.org/10.1016/j.soctra.2007.03.005>
- Krims, A. (2000). *Rap Music and The Poetics of Identity*. Reino Unido: Cambridge University Press.
- Laclau, M. (1993). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lagarde, M. (2001a). *Claves feministas para la autoestima de las mujeres*. Horas y Horas: Madrid.
- (2001b). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia*. Horas y Horas: Madrid.
- (2003.) Vías para el empoderamiento de las mujeres. Proyecto EQUAL I.O. METAL, Valencia. <http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/empoderamiento.pdf>
- (2011). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Madrid: Horas y Horas.
- Lamacchia, M. C. (2016). *La música independiente en la era digital*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Leach, A. (2008). One Day It'll All Make Sense: Hip-Hop and Rap Resources for Music Librarians. *Notes*, 65(1), 9-37. <http://www.jstor.org/stable/30163606>

- (3 de enero de 2021). Hip hop music. En *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Hip_hop_music&oldid=998012878.
- Lee, J. (2015). Open Mic: La profesionalización de la carrera rapera. *Apuntes de Investigación del CECYP, XVII(25)*, 93-116.
- Link, D. (2009). *Fantasmas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lobato, M. Z. (2000). Lenguaje laboral y de género en el trabajo industrial. Primera mitad del siglo XX. En F. Gil Lozano, V. Pita y G. Ini (Coords.). *Historia de las mujeres en la Argentina* (Vol. II). Taurus: Buenos Aires.
- Magnani, J. (2005). Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social, revista de sociología da USP, 17(2)*, 173-205. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702005000200008>
- (2014). Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. *Ponto Urbe, 15*. <http://pontourbe.revues.org/2047>
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo: el surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades, 11(22)*, 111-127. <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>
- Martins, R. (2015). *Hip-hop, cultura y participación. La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas* (1.^a ed.). Barcelona: Atlántica Comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC.
- Martín-Barbero, J. (2003). Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades. *Revista Iberoamericana de Educación, 32*, 17-34. <https://doi.org/10.35362/rie320917>

Mc Ninja (30 de julio de 2004). ¿Existe el hip-hop en Argentina? [Publicación en un foro online], [#56, respuesta al #44]. Mensaje publicado en <https://www.buenosaliens.com/foros/mensajes.cfm/id.2220.t.existe-el-hip-hop-en-argentina.htm>

Menger, P. (2001). Artists as workers: Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254.

----- (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.

Merklen, D. (2005). *Pobres ciudadanos*. Buenos Aires: Gorla.

Morduchowicz, R. (2012). *Los adolescentes y las redes sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Muñoz, S. (2018a). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Question*, 1(60), 1-18.

----- (2018b). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias: Revista de investigación musical*, 22(43), 113-131.

----- (2019). ¿Cómo se hace y sostiene Núcleo? La carrera de un rapero de Buenos Aires. *Avá*, 34, 7-27. <http://www.ava.unam.edu.ar/images/34/n34a01.pdf>

----- (2020). “Hacer lo que se tiene que hacer”: Carreras artísticas y la articulación individuo/colectivo en el rap de Buenos Aires. *Revista Antropologías del Sur*, 7(13), 133-152.

Ni Una Menos (s.f.). <http://niunamenos.org.ar/>

Nogué, J. (2007). *Paisaje y teoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 6. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>

----- (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Olvera, J. J. (2018). *Economías del rap en el noroeste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música*. Ciudad de México: CIESAS.

Olvera Gudiño, J. J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México: Emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. México D. F.: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Publicaciones de la Casa Chata.

Plaza, G. (5 de diciembre de 2020). El rap de los ghettos argentinos. *Gladys Palmera*. Recuperado el 3 de enero de 2021 de <https://gladyspalmera.com/actualidad/el-rap-de-los-ghettos-argentinos/>

Polimeni, C. (2002). *Bailando sobre los escombros: historia crítica del rock latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.

Pukacz, A. (30 de abril de 2020). Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200>

Papa Francisco (2020). *Carta Enciclica Fratelli Tutti. Sobre la fraternidad y la amistad social*. La Santa Sede. https://www.vatican.va/content/francesco/es/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html

Pascuchelli, M. N. (2012). Grupos de rock y evangelismo. El impacto de nuevas creencias religiosas en la producción artística (área metropolitana de buenos aires, argentina) *Mitológicas*, XXVII, 21-31.

Peralta, B. [Bri-O] (2013). Soy lo que soy [Canción]. S/d.

Piña, Y. (2007). Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural underground. El hip hop en sectores populares caraqueños. En D. Mato y A. Maldonado Fermín (Comps.), *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización* (pp. 163-180). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100717014258/mato.pdf>

Raposo, O. (2015). Redes periféricas transatlánticas II: Portugal y Brasil en foco. En R. Martins (Coord.), *Hip-hop, cultura y participación. La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas* (pp. 1-31). (1.ª ed.). Barcelona: Atlántica Comunicación-Publicaciones In-Com-UAB-Editorial UOC.

Reguillo Cruz, R. (2000a). *Ciudadano N. Crónicas de la diversidad*. ITESO: México.

---- (2000b). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma.

- Rocchi, F. (2000). Concentración de capital, concentración de mujeres. Industria y trabajo femenino en Buenos Aires (1890-1930). En F. Gil Lozano, V. Pita y G. Ini (Coords.). *Historia de las mujeres en la Argentina* (Vol. II). Taurus: Buenos Aires.
- Sammartino, F. (16-19 de agosto de 2018). *Ponele onda al Sprechgesang. Algunas definiciones sobre el estilo del Hip Hop*. Ponencia presentada en la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología, La Plata, Buenos Aires, Argentina. https://www.academia.edu/37310527/Ponele_onda_al_Sprechgesang_Algunas_definiciones_sobre_el_estilo_del_Hip_Hop
- Schloss, J. G. (2004). *Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop*. Middletown Connecticut: Wesleyan University Press.
- Scott, J. W. (1986). El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.), *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual* (pp. 265-302). México D.F.: PUEG.
- (2000). El pentecostalismo y la religiosidad de los sectores populares. En M. Svampa, *Desde abajo: la transformación de las identidades sociales*. Buenos Aires: Biblos.
- Semán, P. (2016). Introducción. En P. Semán y G. Gallo (Coords.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 7-14). Buenos Aires: EPC-Gorla.
- (2017). Géneros musicales, identificaciones y experiencias. En R. Zarazaga y L. Ronconi, L. (Coords.), *Conurbano infinito: actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la legalidad* (pp. 241-275) (3.^a ed.). Buenos Aires: Siglo XXI.

- Semán P. y Gallo, G. (2008). Rescate y sus consecuencias. Cultura y religión: sólo en singular. *Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião*, 10(10).
- Svampa, M. y Pereyra, S. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.
- Toner, A. (1998). *Hip-hop*. Madrid: Celeste Ediciones.
- Urteaga, M. (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Vico Vk (s/f). Hoy encuentro una salida. *Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/hoy-encuentro-una-salida/>
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Caravelle, Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, 81-93. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303
- (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música*, 2, <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>
- Vikingo, “Si no te tengo” [inédito].
- Vommaro, G., y Gené, M. (2017). Argentina: el año de cambios. *Revista de Ciencia Política*, 37(2), 231-253. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32453264002>

Wilkie, A. y Carenzo, S. (2008). Lidar con dones, lidar con mercancías. Etnografías de transacciones económicas y morales. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 14, 161-193.

Zallo, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura. Políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.

Zelizer, V. (2009). *La negociación de la intimidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Martín Alejandro Biaggini (Buenos Aires, Argentina, 1974) es profesor en Historia Instituto Superior Saint Jean (ISSJ), licenciado en Artes Combinadas (Universidad Nacional de Lanús-UNLa), especialista en Educación Lenguajes y Medios (Universidad Nacional de San Martín-UNSaM) y magíster en Educación, Lenguajes y Medios (Universidad Nacional de San Martín-UNSaM). Es docente investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) en la cual coordina el área de Estética y Cultura del Programa de Estudios de la Cultura (PEC), las Jornadas Internacionales de Arte, Cultura y Política (UNAJ) y coordina los simposios internacionales de Literaturas y Conurbanos (UNAJ-CLACSO). Es coordinador de la cátedra libre de cultura popular Diego A. Maradona en la Universidad de San Isidro (USI).

Lucía Calvi (Buenos Aires, Argentina, 1983) es licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Lomas de Zamora-UNLZ) y cursó la Especialización en Abordaje Integral de Problemáticas Sociales en el Ámbito Comunitario (Universidad Nacional de Lanús-UNLa). Se desempeña como docente en diferentes niveles educativos. Ha trabajado en prensa y comunicación institucional de distintos organismos públicos.

Lisa Di Cione (Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1971) es licenciada y profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes con orientación en música (Universidad de Buenos Aires-UBA), donde integra la cátedra de Teorías y Medios de la Comunicación en Artes. Es profesora adjunta de la materia Prácticas Culturales (Universidad Nacional Arturo

Jauretche-UNAJ) e investigadora del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Ministerio de Cultura de la Nación).

María Ana del Valle Ojeda (Guadalajara, México, 1988) está en proceso de titulación para obtener el grado de Maestría de Antropología Social (Universidad Nacional de San Martín-UNSaM) y es licenciada en Relaciones Internacionales de la Universidad Jesuita de Guadalajara (UJG). Actualmente trabaja en México en proyectos de reinserción social para exigir el restablecimiento de los derechos humanos. Ha colaborado en distintas estrategias de participación comunitaria en centros penitenciarios y barrios urbanos principalmente con jóvenes.

Josefina Heine (Buenos Aires, Argentina, 1982) es licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Se desempeña como docente e investigadora en distintas universidades nacionales. Trabajó en proyectos de difusión y promoción de literatura latinoamericana contemporánea. Se desempeñó en distintas áreas de gestión artística y editorial y, actualmente, participa de proyectos de investigación que vinculan el lenguaje, la literatura y el territorio.

Sebastián Muñoz Tapia (Santiago de Chile, Chile, 1983) comenzó siendo DJ a los 17 años en Santiago de Chile, donde participó en varios grupos musicales y talleres de hiphop. Estudió sociología en la Universidad de Chile donde, entre otros temas, comenzó a leer textos de ciencias sociales sobre el hiphop latinoamericano, que contrastaba con lo que vivía y percibía. Después de mudarse a Buenos Aires, realizó el documental *Buenos Aires Rap* (2014), con el que intentó reunir su gusto por esta cultura con una investigación académica. Actualmente sigue tocando como DJ y es doctor en Antropología Social (Universidad Nacional de San Martín) y realiza un posdoctorado en la Universidad Alberto Hurtado.



El presente trabajo aborda los primeros resultados del proyecto de investigación de carácter interdisciplinario titulado “Identidad y representación territorial en el conurbano: La participación de jóvenes en las prácticas de rap”, producto de dos años de compartir el territorio con diversos grupos de raperas y raperos para pensar una construcción situada del saber compartido.

Las interpretaciones de las representaciones que estas raperas y estos raperos enuncian en sus prácticas y discursos ayudan a comprender las relaciones sociales, los vínculos que entablan con el entorno, sus acciones y desempeños en sus posiciones, cómo construyen valores, cómo se insertan en la sociedad a través de su arte, sus orientaciones y creencias en relación con el medio y respecto de sí mismos.

De la Introducción de Martín Biaggini

“desde las periferias se alza un nuevo lenguaje, el de la cultura popular, clamando por sueños como forma efectiva y humana de la justicia. En ese lenguaje está dicho lo que hace falta saber y lo que hace falta tener. Es el lenguaje de quienes son dejados en falta. El lenguaje de quienes faltan. Faltan en el lenguaje de la palabra jurídica. Faltan en el sistema productivo. Faltan en las instituciones [...]”

Del prólogo de Emilce Cuda, “Otro lenguaje de lo político”

ISBN 978-987-3679-76-6



9

789873 679766

EDITORIAL | UNAJ