



**Juventudes raperas:** prácticas,  
representaciones e itinerarios en el  
Área Metropolitana de Buenos Aires

Compilador  
**Martin A. Biaggini**



OBRAS  
COLECTIVAS  
SOBRE RESULTADOS/  
AVANCES DE  
INVESTIGACIÓN



**Juventudes raperas:**

prácticas, representaciones e itinerarios  
en el Área Metropolitana de Buenos Aires



## **Juventudes raperas:**

prácticas, representaciones e itinerarios  
en el Área Metropolitana de Buenos Aires

### **Compilador**

Martin A. Biaggini

### **Autores**

Martin A. Biaggini

Lucia Calvi

Lisa Di Cione

María Del Valle Ojeda

Josefina Heine

Virginia Peterson



Juventudes raperas : prácticas, representaciones e itinerarios en el Área Metropolitana de Buenos Aires / Martín Biaggini ... [et al.] ; Compilación de Martín Biaggini. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2024.  
Libro digital, PDF - (Obras colectivas sobre resultados / avances de investigación / Narodowski, Patricio; 5)

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-631-90815-5-8

1. Historia de la Música. 2. Ensayo Sociológico. 3. Actores Sociales. I. Biaggini, Martín II. Biaggini, Martín, comp.  
CDD 780.8

Secretaría de  
Investigación y  
Vinculación Tecnológica

Dirección de  
Gestión de la  
Investigación



Rector: Dr. Arnaldo Medina

Vicerrector: Ing. Miguel Binstock

Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica: Dr. Patricio Narodowski

Dirección de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe

1ª edición, diciembre de 2024

© 2024, 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 Obras Colectivas 2023, realizada por la UNAJ.

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/>

<b>Agradecimientos</b> .....	9
<b>Introducción</b>	
<i>Martin A. Biaggini</i> .....	11
<b>Capítulo 1. Del Bronx a zona oeste: antecedentes históricos del origen del rap</b>	
<i>Martin A. Biaggini</i> .....	19
<b>Capítulo 2. “Haciendo rap juntxs”. Relato de una experiencia de trabajo artístico colectivo en el marco de un proyecto de vinculación territorial universitario</b>	
<i>Lucía Calvi</i> .....	29
<b>Capítulo 3. La figura del productor musical y algunas modalidades de trabajo en la escena del rap contemporánea: las operaciones técnico-discursivas y algunas poéticas sonoras</b>	
<i>Lisa Di Cione</i> .....	47
<b>Capítulo 4. Fuerte Apache y el rap: representaciones simbólicas y territoriales</b>	
<i>Josefina Heine y Martin Biaggini</i> .....	75
<b>Capítulo 5. Haciendo rap en los kilómetros. “Oeste Under”: Vidas divertidas, autogestivas y creativas</b>	
<i>Virginia Peterson</i> .....	95
<b>Capítulo 6. Ganarse el respeto y ser el mejor: algunas disputas en el rap practicado por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires</b>	
<i>María Ana del Valle Ojeda</i> .....	123
<b>A modo de epílogo</b> .....	155
<b>Bibliografía</b> .....	159

<b>Canciones</b> .....	173
<b>Filmografía</b> .....	174
<b>Otras fuentes</b> .....	174
<b>Autores</b> .....	175

## **Agradecimientos**

A la comunidad de la Universidad Nacional Arturo Jauretche: docentes, no docentes y alumnos, ex alumnos, quienes acompañaron las distintas etapas del proyecto, pero también alentaron la realización de múltiples actividades académicas, de vinculación y divulgación.

A su rector, Arnaldo Medina, al rector emérito Ernesto Villanueva, y al vicerrector Miguel Binstock por marcarnos siempre el camino. A la Secretaría General María Teresa Poccioni y a los directores de la Secretaría Académica y de la Secretaría de Política y Territorio, Gabriela Peirano y Julián Dercoli, y al Secretario de Investigación y Vinculación Tecnológica Patricio Narodowski, quienes promueven la producción y divulgación del conocimiento como uno de los pilares de nuestra universidad.

A las directora y vicedirectora del Instituto de Estudios Iniciales, Carolina González Velasco, y Mónica Garbarini, 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 Revista Mestiza y a la editorial UNAJ por su trabajo imprescindible. A la Red de Estudios Interdisciplinarios sobre rap y hip hop con quienes expandimos internacionalmente nuestro trabajo.

# Introducción

*Martin A. Biaggini*

El presente trabajo reúne resultados preliminares del proyecto de investigación de carácter interdisciplinario titulado “Identidad y representación territorial: la participación de jóvenes en las prácticas de rap” y del proyecto de vinculación territorial titulado “Haciendo rap juntxs”, producto de cuatro años de compartir el territorio con diversos grupos de raperos y raperas, 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 que evidenciaron la configuración de las juventudes que asisten a la UNAJ como prosumidores. En estos se evidenciaron el uso de plataformas y redes como YouTube, Instagram y otras en las que se publican y distribuyen temas de música urbana, entre otras de rap local, audiovisuales de encuentros competitivos en espacios públicos de la zona, etc. Ante esos resultados presentamos desde 2018 varios proyectos de investigación que se centraron en reconocer las prácticas, discursos y construcciones simbólicas de los raperos del Área Metropolitana de Buenos Aires y la dimensión poético-textual de la canción rap, considerándola un tipo específico de discurso poético de la cultura popular. Partimos de la hipótesis de que las

juventudes que producen rap en el AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires) reconocen su entorno inmediato, reúnen las problemáticas territoriales y construyen un discurso cargado de elementos de resistencia al poder, este entendido como: el Estado, la educación formal, las fuerzas policiales, etc.

En paralelo presentamos distintos proyectos de vinculación territorial que se desarrollaron en continuidad, que colaboraron a reforzar el vínculo que teníamos con el territorio, mediante el cual organizamos con algunos grupos de distintos barrios del AMBA una red de raperas y raperos llamada “Haciendo rap juntxs”. Desde la Red pudimos concretar actividades en conjunto: conversatorios, shows, talleres, encuentros artísticos, intercambio con escuelas, universidades y otros grupos, en las cuales se dio un intercambio de experiencias y saberes entre el equipo y la juventud rapera. Este proceso, que permitió que el equipo conformado por docentes, alumnos interactuara con la escena rapera, lo que facilitó alcanzar los resultados colectivos.

Paralelo a estas actividades comenzamos a realizar reuniones periódicas para poder organizar las metas del proyecto de investigación, las tareas que el grupo iba a desarrollar y las líneas de trabajo en las que cada integrante se desenvolvería. Nos vimos obligados a cambiar el plan de trabajo presentado inicialmente, en el cual el trabajo de campo, el diseño de entrevistas y la observación participantes se habían pautado en los primeros seis meses. El proyecto de vinculación empezó a demandarnos mayor participación, del proyecto original surgieron nuevas actividades y sub proyectos, lo que nos condicionó a estar en permanente actividad en el territorio hasta el día de hoy. Durante el trabajo de

campo extendido pudimos reunir entrevistas diversas, bitácoras etnográficas, registros fotográficos (realizados por la profesora María Marino y Martin Biaggini), recopilamos distintos video clips y letras escritas por las y los raperos (muchas de ellas se fueron publicando en la Revista Mestiza de la Universidad Nacional Arturo Jauretche en la sección “Poéticas del conurbano”). Parte de las fotografías formaron una muestra itinerante que se expuso entre otros lugares en la UNAJ, en la casa de la Cultura de Ituzaingó, en las muestras Documentar Hip Hop, entre otras.

En el primer año de trabajo y resultado de las diversas reuniones comenzamos a participar en distintas actividades académicas nacionales e internacionales con posters y ponencias que mostraban nuestras primeras aproximaciones al problema de estudio. De esa manera pudimos ser parte en el “I Encuentro re pensar el Hip Hop: actores, practicas, cuerpos y territorios” (UNAM, México, 2022), la “9 Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. Saberes, luchas y transformaciones” (CLACSO, México, 2022), el “Evento científico: El cerebro y la música. Neurociencia y Arte” (UNAJ, Florencio Varela, 2022), “I Jornadas Internacionales sobre la Producción Artística de los Conurbanos” (UNA, UNAJ, UBA, UNQ, CABA, 2022), “Jornadas de arte, música y tecnología JAMTEC” (UNQ, Quilmes, 2022), “VI Foro de Comunicación y hip hop” (Embajada de España en Argentina, CABA, 2023), “II Encuentro re pensar el hip hop” (UNAM, México, 2023), “III Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos” (UNAJ, Florencio Varela, 2023), “Foro del Pensamiento Latinoamericano” (UNLa, Lanús, 2023), entre otros eventos

académicos y de vinculación territorial. Gracias a estas participaciones comenzamos a compartir nuestro trabajo con distintos grupos nacionales e internacionales con los cuales observábamos intereses similares. Este proceso dio como resultado la conformación de la Red Interdisciplinaria de Estudios de Rap y Hip Hop, anclada en el Programa de Estudios de la Cultura (PEC), que desde el año 2021 viene trabajando intensamente. Pudimos publicar algunos artículos y capítulos en revistas académicas y diversas compilaciones. Producto de ese proceso, que aun continua, es resultado este volumen, que reúne algunas conclusiones preliminares.

El primer capítulo, titulado “Del Bronx a zona oeste: antecedentes históricos del origen del rap en EEUU” de Martin A. Biaggini, presenta el estado del arte de nuestro proyecto de investigación. Expone la búsqueda bibliográfica de los trabajos que abordan el surgimiento del rap en EEUU, Latinoamérica y Argentina desde una perspectiva de la historia cultural. El texto aborda el surgimiento del hip hop y el rap en EEUU, los procesos que hicieron que se mundialice, las experiencias en Latinoamérica y particularmente en Argentina. En ese contexto se enuncia la clasificación de tres generaciones (vieja escuela o pioneros, primera generación y juventud rapera 2.0).

El segundo capítulo, titulado “Haciendo rap juntxs: una experiencia de trabajo artístico colectivo en el área metropolitana de Buenos Aires” de Lucia Calvi, analiza la experiencia de vinculación territorial como un aporte a la producción de conocimiento a la extensión universitaria. Entendemos que poder narrar y compartir con otros la experiencia implica un

enriquecimiento del saber académico en la producción de conocimiento y resolución de problemáticas en el ámbito comunitario. Teniendo en cuenta lo que antecede, el presente trabajo relata una experiencia de trabajo colectivo sobre el proyecto de vinculación territorial llamado Haciendo rap juntxs (2022 -2023). Entre los datos relevados se identificó que existía la necesidad por parte de los y las jóvenes de fortalecer sus trayectorias musicales a efectos de ampliar el alcance de su música, compartir saberes y optimizar capacidades de expresión a través de la práctica del rap y su difusión en el territorio. En este sentido, teniendo como base teórica las perspectivas que plantean las y los autores tales como Rossana Reguillo Cruz, Howard Saúl Becker, Robert Castell, Raymond Williams y Stuart Hall entre otros y otras, contaremos cómo se configuró este espacio colectivo trabajo que trasciende el objetivo de inicial del proyecto de vinculación territorial y como sostiene Rossana Reguillo (2007) conforma espacios de pertenencia y adscripción identitaria de los y las jóvenes que forman HRJ. Además, abordaremos cuestiones relacionadas a la forma interna de asociación cultural (Raymond Williams) que les permite pensarse dentro del entramado de la cultura a través del arte. En esta línea nos apoyaremos en Howard Saúl Becker para dar cuenta que no se puede hacer arte en solitario y que la conformación de redes (Robert Castell, 1995) de interacciones y actividades colectivas dan lugar a aquello que llamamos arte.

El tercer capítulo titulado “La figura del productor musical y algunas modalidades de trabajo en la escena del rap contemporánea: las operaciones técnico-discursivas y algunas poéticas sonoras”, de Lisa Di Cione, aborda dos casos de estudio

de la producción independiente de hip-hop en barrios populares del conurbano bonaerense y su circulación en una escena transterritorial de circulación en redes y plataformas digitales. Todo el trabajo se enmarca en una teoría general de la mediatización del sonido orientada al desarrollo de una “musicología de la producción fonográfica” que nos permite reflexionar sobre las rupturas y continuidades entre la era analógica y la digital.

El cuarto capítulo, titulado “Fuerte Apache y el rap: representaciones simbólicas y territoriales” de Josefina Heine y Martin Biaggini, plantea la música rap como un movimiento cultural, social y territorial en el que la juventud se siente cada vez más representada. En este sentido, las letras que se escriben configuran espacios polisémicos de representación porque no solo dialogan con el contexto social y cultural, sino que también construyen espacios de resistencia y pertenencia. Este trabajo busca describir y analizar, de forma interdisciplinaria, las construcciones barriales y territoriales que hacen en sus canciones un grupo de raperos oriundos del barrio Fuerte Apache, desde la perspectiva teórica de las ciencias sociales y del análisis del discurso. Comenzaremos por contextualizar la importancia de Fuerte Apache en la escena del rap de Buenos Aires y luego nos centraremos en las letras de las canciones para trabajar cómo se configuran y representan los diferentes espacios en las historias que se cuentan. Nos interrogamos entonces sobre la importancia del barrio como configuración identitaria y colectiva y en sus diferentes espacios- la casa, la calle, el pasillo, el monoblock- como referentes espaciales y simbólicos indiscutibles. Así, la mirada hacia lo territorial se ratifica desde un pensar situado, en el que se

develan prácticas significantes cargadas de cotidianidad y ritualidad.

El quinto capítulo, titulado “Haciendo rap en “los kilómetros”: autolesión, género y territorio” de Virginia Peterson da cuenta cómo el trabajo autogestivo es generador de diferentes grados de sociabilidad, redes de relaciones e identidad para la escena rap en una zona denominada “Los Kilómetros” en el partido de La Matanza del conurbano bonaerense (Buenos Aires, Argentina). El texto se centra en la trayectoria profesional de la rapera Luna Lizarraga quien invierte su tiempo y recursos para desarrollarse en el ámbito artístico a la par que visibiliza prácticas musicales y corporales asociadas a este género musical. Por medio de entrevistas en profundidad y observación participante en eventos, la autora analiza este campo cultural e indaga sobre el sentido de categorías como “respeto” y “aguante” en ese contexto en particular.

El sexto capítulo, titulado “Ganarse el respeto y ser el mejor: algunas disputas en el rap practicado por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires” de María del Valle Ojeda, es resultado del trabajo de campo realizando en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Tiene como objetivo dar a conocer algunas de las variantes y diversas jerarquías que surgen entre la juventud rapera, los criterios con los que demarcan estas distinciones y reclaman cierta legitimidad o desventaja. Para ello indagaremos en las maneras en que los jóvenes con los que se construyó la investigación disputan el reconocimiento, y en particular en la lucha para “ganarse el respeto” como propiedad con la que disputan su visibilidad y defienden su honor.

Por último, a modo de epílogo, cierra el recorrido planteado por los capítulos y abre la puerta a la creación de un archivo del hip hop argentino.

# Capítulo 1

## Del Bronx a zona oeste: antecedentes históricos del origen del rap

*Martin A. Biaggini*

El hip hop o cultura hip hop engloba a un conjunto de prácticas artísticas musicales, visuales y performáticas (el rap, el break dance, el grafiti y el Dj entre otras) que se originaron en la década de 1970 (Chang, 2017; D, 2017), cohesionadas en el espacio público y que poseen una marcada asociación con el ámbito suburbano: los suburbios de la ciudad de New York era una zona que en 1953 sufrió un intento de renovación urbana, cuya intención era demoler los barrios pobres de Manhattan, pero que culminó separando a la élite blanca de los afroamericanos, afrocaribeños, latinos, judíos, irlandeses e italianos producto de la segregación racial (Chang, 2017). Este hecho hizo que diversas prácticas culturales (entre ellas musicales), se mezclan conformando nuevas. Tal como lo explica Flores (2000: 80) “como vecinos y compañeros de trabajo, los afroamericanos y los puertorriqueños de Nueva York habían estado festejando juntos durante años. Durante décadas frecuentaron los mismos clubes, con bandas negras y latinas a menudo compartiendo cartelera”. De esa manera el lugar se transformó entre la década de 1960 y 1970, en el favorito de la inmigración latina: “Las grandes masas de

negros pobres comenzaron a integrarse rápidamente en vecindarios homogéneos y de igual manera empezaron a intercambiar elementos culturales propios de Estados Unidos y el Caribe” (García Naranjo, 2006: 9). En estos barrios se organizaban reuniones sociales al aire libre llamadas fiestas de la cuadra (block parties), que consistían en encuentros callejeros armados por jóvenes que no tenían recursos para ir a las discotecas y no se identificaban con la música de moda. En estas fiestas, el aporte de los inmigrantes jamaicanos fue fundamental porque fueron los que difundieron el llamado sound system: conseguían grandes parlantes que conectaban gracias a la electricidad de los postes de alumbrado, a través de los cuales hacían sonar música grabada en casetes que llegaba de Jamaica (Chang, 2017), y en las cuales los Djs, los breakdancer, raperos y grafiteros se unían en un espacio público común. Pero más allá de la discusión de cuántos y cuáles son los elementos que conforman el hip-hop, lo que sí puede quedar claro es que el primer elemento de los cuatro fundamentales que integraron la cultura hip-hop fue la música, e inmediatamente después vino el baile, y tal como lo plantea Flores (2000), teniendo como antecedente experiencias previas de la juventud en cuanto a formas asociativas (en muchos casos delictivas), que ayudaron a expresar su posición histórica y colectiva ante las relaciones de poder y privilegio que prevalecían.

Como toda cultura popular, el hip hop, posee un hito de origen que enuncia que el 11 de agosto de 1973 Cindy Campbell organizó una fiesta en el Bronx Oeste que se convirtió en el mito fundacional del hip hop, ya que ese día su hermano, Clive Campbell (el Dj Kool Herc), logró “hacerse un nombre como DJ”,

al decir de Chang (2017: 111), gracias al acceso que tenía a un sound system. Este sistema, que consistía en colocar parlantes a la calle para reproducir música, se remonta a Jamaica en la década de 1950 donde nacieron como una forma de resistencia contra la regulación (o censura) de la corona inglesa sobre qué temas musicales se transmitía en radio: “En ese entonces y desde diferentes tiendas musicales se logró crear sistemas de sonidos en el país que reflejaran lo que los jamaiquinos querían escuchar. Su música, sus historias y sus voces encontraron un lugar para ser amplificadas a través de aparatos enormes que hacían que el barrio entero estuviera de fiesta” (Gómez Ospina, 2021)

En el Bronx las pandillas estaban desapareciendo y aparecían las *crews* que se sentían atraídas a las fiestas barriales, ya que allí encontraban la oportunidad de exhibir su talento. Fue Kool Herc quien notó que las personas esperaban el break instrumental de las canciones para bailar “cuando la banda deja de tocar y la sección rítmica se explayaba de manera más primitiva. Nada de melodías, estribillos o canciones, lo importante era el Groove, el ritmo mismo, que se debía potenciar y mantener” (Chang, 2017: 109-10), de esta manera tomaron las secciones, los cortes de los discos y los encadenaron o replicaron sin ningún elemento de la canción. Esto proporcionó una base rítmica cruda para la improvisación y la mezcla adicional, y permitió a los bailarines mostrar sus habilidades durante el descanso. Según Chang (2017) la verdadera acción tenía lugar dentro de los cyphers de baile, grupo de bboys y bgrils que se reunían a fin de competir entre ellos, generalmente formando círculos y turnándose para exhibir habilidades. Con el tiempo esta práctica fue evolucionando gracias a una nueva

generación de breakers que incluyeron nuevos pasos inspirados en las artes marciales, o bien pasos y movimientos descubiertos por accidente, entre otros. Por su parte, el rap, que había comenzado como una forma de fraseo sobre la música, realizada por los Maestros de Ceremonia (MC), o presentadores y animadores de las fiestas de hip hop, comenzaba a ganar más espacios. Al comienzo, estas prácticas se mantenían en el circuito underground, y entre las primeras formas de distribución de los raps era través de casetes que pasaban de mano en mano, recién con el lanzamiento del sencillo *Rappers Delight*, de la agrupación *Sugarhill Gang* (1979) que vendió más de siete millones de copias en todo el mundo. Al igual que con el rap, el break dance sufrió una fuerte exposición mediática iniciada en las páginas de medios gráficos, como la publicación del artículo sobre el break de la historiadora de la danza Sally Banes (1981), y continuada en la producción de numerosos documentales y films de ficción, que catapultaron al break dance a todo el mundo.

En cuanto a un análisis social, la cultura hip hop o la práctica del hip hop podría encuadrarse en lo que Williams (1988) denomina cultura emergente, ya que son prácticas que se producen en relación a los sentidos dominantes, y surgen como una nueva formación cultural, la cual sufre el proceso de incorporación intencional por parte de la cultura dominante, la cual la condiciona y limita. De esa manera, una práctica emergente, realizada por las juventudes latinas y afrodescendientes, habitantes de la periferia urbana de la ciudad de Nueva York, es apropiada por la industria, primero discográfica (transformando la práctica del rap en temas comerciales de quince minutos de

duración en principio, y luego de menor extensión para facilitar su comercialización), y luego gracias a films comerciales producidos por Hollywood. Es en ese momento que la cultura popular se transforma en masiva, y al decir de Jesús Martín Barbero, la cultura masiva nace de la popular (que se desarrolla en contraposición a la oficial o hegemónica), pero niega el conflicto de clase (Barbero, 1998). Una vez transformado en cultura masiva, el hip hop se mundializa en un proceso de transnacionalización de capitales, mercancías y bienes simbólicos liderado por EEUU. Este proceso mundial no fue equitativo, ya que la asimetría, causada por las desigualdades tecnológicas, económicas y la capacidad de comercialización internacional, producen formas diversas de participar en dicha mundialización y a su vez refuerza la desigualdad. Tal como lo explica Bourdieu (2017: 153), el proceso que mencionamos en la introducción forma parte del capital simbólico que EEUU puso al servicio de sus formas de imperialismo. En la misma línea, Hannerz (1998: 34) refuerza esta idea planteando que la globalización pareciera en gran parte sinónimo de occidentalización. Según algunos autores, este fenómeno de la ampliación del alcance de las industrias culturales, posee una amplia hegemonía de la industria audiovisual (Ramonet, 2004; Martín Barbero, 2001; Martín Barbero y Rey, 1999; Rey, 2004). Pero este proceso en el que se “culturalizó la economía” no ocurrió naturalmente, tal como lo explica Yudice (2002: 31) sino que fue cuidadosamente coordinado mediante acuerdos sobre el comercio y la propiedad intelectual como el GATT (Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros y Comercio 1947-1994) y la OMC (Organización Mundial del Comercio), y mediante leyes que controlaban el movimiento del trabajo

intelectual. De esa manera, en la segunda mitad de la década de 1970 y la primera de 1980, comenzaron a exportarse los primeros discos de rap (entre ellos el simple *Rapper's Delight* que vendió más de 7 millones de copias en todo el mundo). En el año 1980, el disco de Sugarhill Gang fue editado en Argentina por la compañía RCA con el nombre castellanizado *Delicias de un charlatán*. En Venezuela, el gerente general de la disquera Promus, Chuto Navarro, le encargó al comediante Perucho Conde la grabación de un tema de rap. De esa manera se grabó *La cotorra criolla*, tema musical que muchos consideran el primer rap en castellano. En esa misma línea, Arnaud Rodríguez y Miele editaron *Melo do Tagarela*, versión de *Rappers Delight* brasileña, con una letra satírica pero crítica en cuanto a su temática (Martins, 2015).

En ese periodo se estrenaron los documentales *Style Wars* (Tony Silver, 1983) y *Street Dance* (título original *Breaking n Enterin*, 1983), este último sobre el movimiento de hip-hop en la costa oeste; los largometrajes de ficción *Wild Style* (Charlie Aeham, 1983), y *Flash Dance* (Adrian Lyne, 1983), este último obtuvo gran éxito comercial, y en la misma participaron integrantes de la Rock Steady Crew quienes en algunos fragmentos del film mostraban el break dance. Gracias a este éxito aparecen otros films de ficción de menor presupuesto: *Beat Street* (Stan Lathan, 1984) y luego *Breakin* (Joel Silber, 1984) y *Breakin 2* (Sam Firstenberg), esas dos últimas comercializadas en Latinoamérica como *Breakdance 1 y 2*, con la participación de la Rock Steady Crew. Seguida a esta serie, aparecen *Body Rock* (M. Epstein, 1984), *Delivery Boys* (K. Handler, 1985), y *Krush Groove* (M. Schultz, 1985) con la participación de Kurtis Blow, Run DMC, Fat Boys entre otros. Estos films se

estrenaron en el circuito comercial de salas de cine, y muchos fueron directamente a los videoclubs y se alquilaban en VHS (Video Home System). Este proceso provocó lo que Hannerz (1998: 42) propone como cambio del hábitat de significado, adaptando el término introducido por Bauman, ya que nuestros hábitats de significados dependen de lo que estamos físicamente expuestos pero también de las capacidades que hayamos desarrollado para salir adelante. En ese sentido, el autor plantea que son los agentes institucionales y corporativos los que moldean deliberadamente partes importantes de nuestros hábitats de significado, pero la redistribución de la cultura no es únicamente un juego en el que unos ganan y otros pierden, sino que se entremezclan viejas corrientes de significado y formas simbólicas y cobra vida una nueva cultura.

Para mediados de 1984 el break dance formaba parte del mainstream estadounidense e internacional: ese año los New York City Breakers inauguraron los Juegos Olímpicos de Los Ángeles, se publicaron manuales de baile, participaron en programas de televisión y hasta participaron en la ceremonia de asunción presidencial. Los Dynamic Breakers lograron realizar diversas presentaciones en vivo, ganando importantes sumas de dinero, líneas de juguetes tenían su nombre y vendieron superficies de linóleo portátiles para bailar, y algunas marcas como las de cigarrillos Conway o los restaurantes Mc Donald grabaron publicidades con escenas de break dance (Chang, 2017). Para Kitwana (2004) fueron las ideas de libre mercado las que marcaron la generación de estadounidenses en cuanto a constitución de identidad:

En la corta década que va de 1985 a 1995, el movimiento cultural dominante de nuestro tiempo, la cultura hip-hop, se ha convertido, aparentemente de la noche a la mañana, en la cultura popular estadounidense más importante. Este protagonismo del arte del hip-hop, y más concretamente de la música rap, en la cultura popular estadounidense ha dado a los jóvenes afroamericanos una visibilidad nacional e internacional sin precedentes, en un momento histórico en el que las imágenes a través de la plaza pública del siglo XII de la televisión, el cine e Internet son más importantes que nunca para la identidad. (Kitwana, 2004, p. 116)

Si bien la comercialización del hip-hop en general y el rap en particular los estandarizó como productos comerciales, alejados de sus significados originales, permitió que estas formas de expresión artística llegaran a diversos lugares del mundo, por lo que “la red simbólica de las prácticas del hip hop, ahora de alcance global, y la experiencia marginal que envuelve su origen tuvo buen recibimiento en los barrios pobres y segregados de algunos países latinoamericanos” (Alvarado Hernández, 2016, p. 89). En ese sentido, podemos encontrar los trabajos que abordan su origen en Brasil (Martins, 2015), Chile (Poch Plá, 2011), Colombia (García Naranjo, 2006), México (Jiménez López, 2019), Perú (Jones, 2015) y Argentina (Biaggini, 2020, 2021), entre otros, produciendo espacios culturales transnacionales y formas

colectivas de identidad por la adscripción de los jóvenes a esas prácticas.

### **La práctica del rap en Argentina**

Tal como lo explicamos al comienzo de este capítulo, el primer rap de alcance internacional, *Rappers Delight*, se distribuyó en todo el mundo, y en nuestro país tuvo su edición local con el título castellanizado de *Delicias de un charlatán*<sup>1</sup>. Y con él, otros discos del género se vendían en edición local, en los estantes de las disquerías de la músicaailable o disco. Sin embargo, el rap como género musical no era conocido por el público y no se había conformado una escena (Biaggini, 2020). Fue recién a mediados de la década de 1980, gracias a la promoción de la figura de Michael Jackson y su estilo de baile (el break dance) y luego al estreno local de las películas estadounidenses *Beat Street* (1984) y la saga *Breakdance* (1984/5), que mostraba la práctica del hip hop y sus elementos, el hip hop de la mano el break dance y, luego, el rap, comenzaron a conocerse en Argentina. La finalización de la dictadura militar (1976-1983) liberó la prohibición de emitir música en inglés en los medios de comunicación locales, y el mercado de la música estadounidense comenzó a copar las radios, los canales de televisión y las productoras fonográficas. Muchos jóvenes comenzaron a copiar y fueron influenciados por esta práctica y, de esa manera, comenzaron a aparecer los primeros raperos locales, conformados por experiencias aisladas y diversas,

---

<sup>1</sup> Nótese que, ante el desconocimiento del rap como estilo de canto, se tomaba como metáfora del rapeo a un “charlatan” o “hablador” en Argentina, a una “cotorra” en el tema venezolano *La Cotorra Criolla*, o a un “parlanchin” en la versión brasilera *Melo do Tagarella*.

las cuales compartían espacios con el resto de la escena alternativa. Algunos comenzaron a rapear desde la conformación de la cultura hip hop local, otros desde el ambiente de la música under (Biaggini, 2021). Más allá de estos orígenes, podemos acordar que, desde mediados de los años 1980 comenzó a gestarse un movimiento de rap local, que se fue desarrollando hasta el presente, y en el que podemos reconocer tres etapas o generaciones: la primera, autodenominada **vieja escuela**, que abarca los raperos que surgieron y actuaron durante los ochenta hasta los inicios de los años noventa (momento en el que el hip house deja de estar de moda, cuyos referentes locales son Jazzy Mel, Mc Ninja y Luciano Jr, entre otros); la **primera generación**, que comienza a principio de los años noventa, y es la que conforma una verdadera escena musical (aparecen las primeras fiestas de rap y hip hop, publicaciones y programas de radio y cable y se editan entre 1997 y 1998 los compilados *Nación hip hop 1 y 2*), culminando en 2001 con el premio Latin Grammy a la mejor banda de rap/hip hop para el *Sindicato Argentino del hip hop*; y, por último, **la juventud rapera 2.0** que surgen con la democratización de las tecnologías de la comunicación e información y la aparición de las redes sociales, y llega hasta nuestros días.

## Capítulo 2

# “Haciendo rap juntxs”. Relato de una experiencia de trabajo artístico colectivo en el marco de un proyecto de vinculación territorial universitario

*Lucía Calvi*

*Seguimos marcando la diferencia, seguimos llenando cabezas huecas, seguimos tranquilos sin competencia, las manos arriba, resistencia.*

Haciendo rap juntxs.

*Cypher*<sup>2</sup> “Resistencia”

En el presente capítulo describimos y analizamos el desarrollo y los primeros resultados del proyecto de Vinculación Territorial de la UNAJ “Haciendo rap juntxs” (desde ahora HRJ), que significó una experiencia de vinculación universitaria llevada a cabo por integrantes de nuestro grupo de investigación en conjunto con varias agrupaciones (crews<sup>3</sup>) de raperas y raperos del Área

---

<sup>2</sup> Son rondas que los raperos/as usan para improvisar uno/a después de otro/a.

<sup>3</sup> Grupo de personas que trabajan en una tarea en común, generalmente bajo una estructura jerarquizada.

Metropolitana de Buenos Aires. Partimos de la premisa de que todo proyecto de vinculación territorial universitario tiene la misión de fortalecer el tejido sociocultural en el que se inscribe. Según las bases para la convocatoria a Proyectos de Fortalecimiento en Acciones Sustantivas de Ciencia y Tecnología en Universidades Nacionales 2023 que emite la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación dice:

Las universidades son actores clave en el tejido social, por su desempeño en actividades de docencia, investigación y extensión, con las que dan cumplimiento a sus misiones básicas y se vinculan con el entorno socioeconómico. La investigación constituye una parte central de los objetivos estratégicos de la totalidad de las instituciones de la educación superior y, en particular, las universidades se constituyen como las principales generadoras y promotoras de conocimiento en el marco del sistema científico nacional, por ello resultan fundamentales a fin de concebir la ciencia y la tecnología, en relación directa con el territorio (2023:3).

En este sentido y con la convicción de que narrar y compartir con otros la experiencia de un proyecto de vinculación territorial enriquece el saber académico en la producción de conocimiento y resolución de problemáticas en el ámbito comunitario y de la extensión universitaria, es que el principal objetivo de este capítulo es relatar la experiencia del proyecto de vinculación territorial de la Universidad Nacional Arturo Jauretche titulado

Haciendo Rap Juntxs. Este proyecto, que por tercer año consecutivo gana la convocatoria que realiza la SPU, surge del trabajo de campo etnográfico realizado en la investigación “Identidad y representación territorial en el conurbano: la participación de jóvenes en las prácticas de rap” (UNAJ 2021-2023) dirigida por Martín A. Biaggini y busca fortalecer, desde una perspectiva de género y un trabajo colaborativo, las prácticas de rap en la juventud del conurbano.

El grupo de coordinación del proyecto es interdisciplinario y está compuesto por un historiador y licenciado en artes combinadas (Martín Biaggini), una licenciada en Letras (Josefina Heine), cuatro licenciados en Comunicación Social (Marisa Pignolo, Gisela Longobucco, Leonardo Rueda y Lucía Calvi), una licenciada en comunicación audiovisual (María Marino), una diseñadora de imagen y sonido (Mercedes Sánchez) y dos egresados de la carrera de Trabajo Social de la UNAJ (Mario Trofino y Antonio Aguirre). Enunciar este punto nos permite señalar la importancia de contar con distintos enfoques y aportes para acompañar procesos, abordar situaciones, tomar decisiones, buscar soluciones y generar acciones que contribuyan a la construcción de sujetos protagónicos de su realidad, que puedan y sepan articularse con las oportunidades y potencialidades de asociación con otras instituciones y organizaciones orientadas a la sostenibilidad de proyectos comunes.

En efecto, desde el equipo de coordinación de HRJ se busca afianzar el vínculo entre la universidad y su entorno ampliando oportunidades en pos de una transformación social. Coincidiendo

con Margarita Rozas Pagaza (2001:28) entendemos a la intervención profesional como una intervención que cobra sentido en relación a las dimensiones temporales, espaciales e institucionales en que el que se desarrolla. Es decir que comprendemos que nuestra intervención profesional está íntimamente ligada a los procesos sociales como procesos históricos en los cuales se participa, modificándolos y modificándose al mismo tiempo. Consideramos, entonces, que nuestra práctica profesional trasciende la voluntad individual y la perspectiva tecnocrática del ejercicio profesional para darle lugar a la construcción de un espacio colectivo de trabajo donde los protagonistas sean los destinatarios del proyecto.

En este sentido, uno de los puntos más relevantes del proyecto es la metodología de trabajo planteada donde las iniciativas del grupo motorizan las intervenciones y acompañamiento del equipo de coordinación. Por ejemplo, a partir de una broma de uno de los jóvenes surgió, en un encuentro del taller de escritura creativa, la idea de escribir un libro. Entonces, el equipo docente elaboró una propuesta viable para concretar este anhelo. Fue así cómo se destinó el financiamiento del proyecto a la publicación del libro de antologías de letras de rap *Haciendo rap juntxs* con edición de Leviatán (2023).

Otro punto para resaltar es el alcance del proyecto, ya que cobró cierta notoriedad por parte de organismos nacionales e internacionales, y generó trabajo remunerado. Entre los organismos internacionales que se interesaron en el proyecto podemos encontrar la organización sin fines de lucro Today's

Future Sound, Fundación Hora de Obrar, la organización de derechos humanos Serpaj Paraguay y la asociación sin fines de lucro Calleescuela Paraguay. En el caso de organizaciones nacionales podemos encontrar a la organización ecuménica CREAS de Argentina y el Servicio Penitenciario de la Provincia de Buenos Aires.

En relación con el trabajo remunerado, Maximiliano Ruggiero (aka Ramdas) y Daniel Fernández (aka Danyrap) integrantes de HRJ fueron convocados por la Secretaría de Política y Territorio de la UNAJ para dictar talleres de rap en distintas organizaciones sociales e instituciones de los partidos de Florencio Varela y Quilmes. Por su parte, Cristian Alexander Devincenzi Lemos (aka Lucale), también integrante de HRJ, firmó un contrato discográfico con Universal Music UMPG bajo el sello Tommy Gun Records.

Finalmente, teniendo en cuenta lo que antecede, tomaremos como base teórica las perspectivas que plantean autores y autoras tales como Rossana Reguillo Cruz, Howard Saúl Becker, Robert Castell y Raymond Williams entre otros, para relatar cómo se configuró este espacio colectivo trabajo, que trasciende el objetivo inicial del proyecto de vinculación territorial y, como sostiene Rossana Reguillo (2007), conforma espacios de pertenencia y adscripción identitaria de los y las jóvenes que forman HRJ. Además, abordaremos cuestiones relacionadas a la forma interna de asociación cultural (Raymond Williams, 1981) que les permite pensarse dentro del entramado de la cultura a través del arte. En esta línea, nos apoyaremos en Howard Saúl Becker (2008) para

dar cuenta de que no se puede hacer arte en solitario y que la conformación de redes (Robert Castell, 1995) de interacciones y actividades colectivas da lugar a aquello que llamamos arte.

## **La juventud rapera de Haciendo Rap Juntxs**

Si bien la cantidad de raperas y raperos que integra HRJ fue variando a lo largo de las tres ediciones del proyecto, actualmente HRJ está conformado por 17 jóvenes entre los cuales hay 4 raperas y 13 raperos de sectores populares, de entre 18 y 30 años, procedentes del segundo y tercer cordón industrial del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA).<sup>4</sup> Más de la mitad de los participantes alcanzaron a finalizar sus estudios de nivel medio y un porcentaje muy mínimo llegó a cursar y finalizar una carrera terciaria y/o universitaria. La mayoría vive en barrios marcados por la fragmentación y la desigualdad social, donde existen situaciones de abandono, violencia, deserción escolar, adicciones, delincuencia y contextos individuales y familiares atravesados por dificultades económicas/laborales. Muchos de ellos y ellas, por elección o consecuencia, fueron padres o madres a temprana edad y llevan adelante crianzas monoparentales configurándose así como el único sostén de la familia.

---

<sup>4</sup> AMBA se llama a la zona urbana común que conforman CABA y 40 municipios de la Provincia de Buenos Aires: Almirante Brown, Avellaneda, Berazatagui, Berisso, Brandsen, Campana, Cañuelas, Ensenada, Escobar, Esteban Echeverría, Exaltación de la Cruz, Ezeiza, Florencio Varela, General Las Heras, General Rodríguez, General San Martín, Hurlingham, Ituzaingó, José C. Paz, La Matanza, Lanús, La Plata, Lomas de Zamora, Luján, Marcos Paz, Malvinas Argentinas, Moreno, Merlo, Morón, Pilar, Presidente Perón, Quilmes, San Fernando, San Isidro, San Miguel, San Vicente, Tigre, Tres de Febrero, Vicente López, y Zárate.

En el marco de los encuentros realizados dentro del proyecto de vinculación territorial manifestaron que se acercaron a la cultura hiphop y puntualmente al rap entre los 14 y 18 años. Elena Pensa (aka Elena LNA) comenta:

Cuando tenía 16 conocí el rap. Si bien escribía para expresarme, no me animaba a mostrarlo. Un día encontré un celular y cuando entré al reproductor tenía un montón de música instrumental y canciones de Los aldeanos. Me acuerdo que llegué a mi casa, agarre mis escritos y los empecé a recitar sobre un instrumental de rap y la flashee (comunicación personal, 21 de octubre 2022 en UNAJ. Taller de fotografía y audiovisual)

Por su parte, Erika Belén Córdoba (aka La Brujah) rapera de zona sur del conurbano (barrio La Flecha, Carlos Spigazzini, Ezeiza) nos cuenta:

A los 11 años encontré un pendrive perdido lleno de música del género rap, y a partir de ese momento nació mi relación con la cultura hip hop (comunicación personal, 21 de octubre 2022 en UNAJ. Taller de fotografía y audiovisual)

Del mismo modo, Juan Figueredo (aka El versátil) nos dice que conoció el rap cerca de los 14 años, al escuchar un CD del rapero estadounidense Lil Wayne. Además, nos agrega:

El rap es una salida para los pibes del barrio. A nosotros nos gusta porque a veces que estamos en la crew

ranchando y vienen nenitos chiquititos y se ponen a improvisar con nosotros y eso te re alegra porque sabes que el día de mañana si querés poner un taller de rap ahí sabes que se va a llenar de chicos y los va a sacar de la calle para que no vean lo que vimos nosotros de chicos (1 de junio de 2023 en el Suburbio estudio, Villa Fiorito. Grabación del Cypher Resistencia)

Tal como sostiene Roxana Morduchowicz (2012) la música es por excelencia el consumo cultural más valorado por los jóvenes y el principal indicador del paso de la infancia a la adolescencia. Como podemos ver los tres testimonios nos muestran que el rap irrumpió en sus vidas durante la adolescencia y los deslumbró.

Por otro lado, indentificamos que estos jóvenes han encontrado en el rap una forma de narrar y narrarse que implica una experiencia lingüística, territorial, afirmativa y performática que se construye de forma permanente, consciente e incesante (Calvi y Heine, 2021). Es decir que la canción rap es, en todas sus dimensiones, una experiencia lingüística y territorial a través de la cual los sujetos se constituyen, cobran identidad, al tiempo que se convierten en portavoces de lo que sucede en su barrio, en su comunidad. Veamos dos ejemplos. Los autores de estos temas son Daniel Bravo (aka Dany de Caraza) con su tema “Alma de guerrero” y “Partido de la Matanza” del rapero Mariano Alejandro Velázquez (aka Pinta Ruido). Dice “Alma de guerrero” (2023):

(...)

Yo vengo de la calle cartoneando todo el día  
Me mira siempre raro cuando paso mi vecina

Señora esté tranquila que no soy un criminal estoy  
Buscando plata pa poderme alimentar  
Me ven por la mañana y me preguntan ¿cómo hago?  
Por andar con mi carro piensan que soy un vago  
Voy juntando los cartones y voy juntando las botellas.  
Mientras me tomo una y eso fue por culpa de ella  
El día está difícil porque el billete no llega  
No sé qué mierda hacer y esta birra que me pega  
La plata no me alcanza y es poco en la balanza encima  
en mi casa tengo que llenar 3 panzas. (...)  
(Dany de Caraza, 2023: 101)

En cuanto a “Partido de la Matanza” (2023), Pinta Ruido canta:

Después del dos mil  
El país se vino abajo  
El corralito, los saqueos  
La falta de trabajo  
Se acercaban las fiestas  
Los precios elevados  
Nunca hubo solución  
De parte del Estado

Con el país en crisis  
Más drogas, más delito  
Pilcha Kaappa, zapas Filas  
Corte hongo los pibitos  
En el puente de Liniers  
Polis que me paraban

No sé si era por la cara  
O por la ropa que usaba  
(Pinta Ruido, 2023: 67)

Ambas canciones, que se encuentran en el libro *Haciendo rap juntxs*, funcionan como un documento, un testimonio, donde los protagonistas narran en primera persona cómo viven y qué sienten. Podemos observar que ambos casos refieren a un proceso de desempleo estructural y precarización del trabajo donde las personas deben desplegar estrategias de subsistencia. Asimismo, aparecen representaciones sociales ligadas a la delincuencia o la exclusión a partir del uso de determinada ropa y corte de pelo, entre otros.

Con relación a sus condiciones laborales, en general son trabajadores que se desempeñan en barberías, docencia, taller mecánico, comercio, venta ambulante o recolección de cartón para generar ingresos y poder solventar. A su vez identificamos que en paralelo a sus principales fuentes de ingreso desarrollan actividades ligadas a la cultura hiphop con baja o nula remuneración porque responden a un proyecto de vida. Por ejemplo, algunos se dedican a la organización de eventos de rap como el Oeste under<sup>5</sup> y venta de indumentaria relacionada con este género musical, mientras otros, con equipamiento informático básico, montan un Home Studio<sup>6</sup> y lo alquilan a

---

<sup>5</sup>Espacio para el desarrollo de eventos de hip hop.

<sup>6</sup>Estudios de grabación de música o sonido hogareños/ domésticos.

colegas para que graban y editan sus canciones a un monto mucho menor que un estudio comercial.

## **El proyecto HRJ**

El proyecto “Haciendo rap juntxs” plantea un intercambio de herramientas conceptuales y prácticas sobre rap con las crews o grupos de raperos y raperas. La finalidad es fomentar, compartir y optimizar capacidades de expresión sobre dicha práctica mediante la realización talleres, conversatorios, clínicas y charlas sobre rimas, uso de metáforas, historia del rap argentino, fotografía y realización audiovisual entre otras. Estas actividades buscan el fortalecimiento de la práctica del rap en el territorio.

Bajo esta premisa, nos presentamos a la tercera edición de la Convocatoria UNAJ Vincula 2021-2022 para proyectos de vinculación territorial, vinculación tecnológica y curricularización de la vinculación. A través de la Resolución N° 73/21 nos notificaron que nuestro proyecto había sido aprobado por el comité evaluador sin financiamiento, pero con la salvedad de que podríamos ejecutarlo bajo la categoría de “Reconocimiento institucional” mediante conformidad expresa del director/a y de los miembros que componen el proyecto. A esta situación se suma la pandemia por COVID-19, conocida también como pandemia de coronavirus. Escenario que provocó que, luego del Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio (ASPO) decretado en 2020, se instalará el Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio (DISPO) en 2021 y que duraría hasta 2022.

Teniendo en cuenta las situaciones mencionadas, todo el grupo de trabajo decidió acomodar el proyecto y ejecutarlo igual. Se acordó desarrollarlo en formato virtual a través de encuentros por la plataforma Zoom<sup>7</sup> con el objetivo de establecer contacto y formar un espacio de trabajo colectivo que nos permitiera conocernos, saber cuáles eran sus intereses y tejer redes para organizar los próximos trabajos. Comenzamos con el armado de un mail, formulario de inscripción y un perfil en redes sociales como Instagram y Facebook para poder llegar a nuestro público objetivo. Según ha señalado Natalia Tosello (2023: 19) (...) “las transformaciones socioculturales emergentes vinculadas a las nuevas tecnologías de la información y la comunicación nos llevan a encontrar nuevas formas de aproximación hacia los jóvenes”. En este sentido, enviamos un mail a los y las raperas que formaron parte de la investigación contándoles de qué se trataba el proyecto e invitándolos a participar mediante la inscripción online del proyecto. También los invitamos a seguir las redes y les sugerimos hacer extensiva la invitación a su grupo de amigos y amigas.

Una vez conformada una base de datos de participantes los invitamos a participar de los encuentros virtuales con el objetivo de presentarnos y saber cuáles eran sus intereses. Allí surgieron cuestiones muy interesantes relacionadas a los trayectos musicales de cada uno. Plantearon la necesidad de trabajar sobre escritura creativa de letras (rima y métrica), intercambiar saberes relacionados a la composición de bases para temas musicales y profundizar en el lenguaje audiovisual. Fue así como planificamos

---

<sup>7</sup>Sistema de videollamadas y reuniones virtuales.

los encuentros y los ejecutamos. Es de destacar que se armó un grupo de WhatsApp y que fue sumamente importante para la construcción del espacio porque nos permitió mantenernos comunicados, profundizar las relaciones y seguir trabajando de manera remota.

Llegó la cuarta edición de la Convocatoria UNAJ Vincula 2022-2023 y el grupo estaba consolidado. Se había generado un espacio de pertenencia y adscripción identitaria (Reguillo, 2007) tan fuerte que el proyecto se consolidó como un espacio de trabajo colectivo. Digamos que el sentido del proyecto es compartido por sus miembros y se basa en prácticas de confianza, compromiso y reconocimiento de un otro. Esto decían Julieta Roldan (aka Shuu):

Para mi haciendo rap juntxs es un proyecto muy grosso que dio en el clavo, que me ayudo a encontrarme conmigo y también a encontrarme con un montón de gente que está guiada hacia un mismo camino que es el rap, el hip hop, que nos une el sentimiento y la verdad que estoy agradecida de ser parte de este proyecto (1 de junio de 2023 en el Suburbio estudio, Villa Fiorito. Grabación del Cypher Resistencia).

Por su parte Daniel Fernández (aka Danyrap) comenta:

Estoy contento de este colectivo, que comenzó hace un poquito más de un año, donde hemos podido compartir un montón de experiencias, conocernos con los pibes, las pibas. La verdad es que el proyecto generó muchas otras cosas de las cuales estamos re contentos y si bien sabemos

que es un ciclo que empieza y termina me parece que esto va más allá del proyecto, vamos a seguir compartiendo y eso es lo que más me emociona y agradezco ser parte de haciendo rap juntxs (1 de junio de 2023 en el Suburbio estudio, Villa Fiorito. Grabación del Cypher Resistencia).

En esta convocatoria surgió la idea de publicar un libro de antología de letras de rap y, como contábamos con financiamiento, pudimos concretarlo. El libro fue presentado en el stand 47 de la Feria del libro 2023 y en el auditorio Leonardo Fabio de la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Cabe destacar que para muchos de los jóvenes fue la primera vez que formaban parte de un libro y asistían a la Feria. Para ilustrarlo se citarán algunos mensajes del grupo de WhatsApp. En el marco de la asistencia a la Feria se dijo:

Grupo, muchas gracias por todo lo que hemos vivido el día de hoy. La verdad fue una gran experiencia a ver estado ahí y ser parte de algo tan groso cómo es esto de haciendo rap juntos. (Luna Lizarraga, 12 de mayo de 2023. Grupo de WhatsApp)

Qué lindo, qué lindo es haciendo rap juntxs y las oportunidades. Gracias por todo, vamos por más. Emoción pura. (Ezequiel Alberto Iglesias, aka Echu, 12 de mayo de 2023. Grupo de WhatsApp)

Ya con el libro impreso, el grupo de raperos y raperas, por iniciativa propia, armaron un logotipo tag<sup>8</sup> y estamparon remeras para que cada vez que hicieran una presentación o entrevista los pudieran identificar como el colectivo HRJ. También se encargaron de la difusión del libro a través de diferentes vías y como consecuencia de la difusión fueron convocados para dar entrevistas en programas de Televisión como Desde el conocimiento en C5N y en radios como AM 530 Somos Radio, FM 90.1 La Boca; FM 91.3 Soldati y FM 88.5 Mestiza entre otras. Además, como ya hemos señalado en la introducción, varios organismos e instituciones nacionales e internacionales nos contactaron para conocer el proyecto, hacer presentaciones/talleres o brindar un show.

Otra de las iniciativas que tuvo el grupo fue la realización del cypher *Resistencia*, un documental sobre el proyecto y la puesta en marcha del programa de radio “Rapeando la posta”. El programa se emite todos los martes de 20 a 21 hs. por Radio Sur 88.3 y está producido y conducido por Daniel Fernández, más conocido como “Dany rap,” y Julieta Roldán, cuyo alias es Shuu. Estas acciones nos permiten pensar, en términos de Raymond Williams (1981), en la forma interna de asociación cultural que tienen. Según Williams, se encuentran tres tipos de organizaciones. El primer tipo se basa en la afiliación formal de sus miembros, el segundo está organizado alrededor de alguna manifestación colectiva pública y el tercero se basa en una asociación consciente o de identificación grupal limitada a trabajos informales u ocasionales. Podemos señalar que HRJ sería el tercer tipo de

---

<sup>8</sup> Su traducción al español es etiqueta y es una de las principales formas del graffiti.

organización ya que existe una identificación grupal que tracciona el quehacer del grupo. En esta línea nos apoyaremos en Howard Saúl Becker para afirmar que no se puede hacer arte en solitario y que la conformación de redes (Robert Castell, 1995) de interacciones y actividades colectivas dan lugar a aquello que llamamos arte.

En la quinta edición de la Convocatoria UNAJ Vincula 2023-2024 que ganamos con financiamiento la propuesta versa sobre la realización de un disco digital con cuatro temas. Para ello, se organizaron encuentros virtuales y presenciales donde se abordaron temas tales como organización de subgrupos de trabajo para composición, edición y grabación del tema musical. En otro de los encuentros trabajamos sobre la legislación de la actividad musical y para ellos nos reunimos con Benarbé (Bucu) Cantlón, director del Instituto Nacional de la Música (INAMU). Por otro lado, el estadounidense Eliot Gann, doctor en psicología, artista de hip hop, DJ y director ejecutivo de Today's Future Sound en colaboración con TeamBeats Argentina brindaron varios talleres sobre beats.<sup>9</sup> Estas acciones fueron importantísimas porque fortalecieron al grupo y generaron una trama de cooperación. En palabras de Howard Becker denomina a la trama de cooperación “mundo del arte”, y lo define como la “red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que lo caracterizan” (Becker, 2008: 10).

---

<sup>9</sup> Beat es el concepto que relacionamos con el ritmo, y es la base de las músicas urbanas, desde el hiphop al trap o al reguetón.

En este sentido, la cultura hip hop ilustra de forma acertada la idea de cooperativismo para que el hecho artístico suceda.

Actualmente nos encontramos en febrero de 2024 y el grupo de HRJ<sup>10</sup> está trabajando en la grabación de los temas del disco y el diseño de tapa. Luego, pasarán a organizar el lanzamiento y las estrategias de difusión, circulación y distribución del mismo.

## **Conclusiones**

Hasta aquí, hemos presentado un recorrido por el proyecto HRJ desde una perspectiva interpretacionista. La etnografía como perspectiva de análisis nos permite comprender los fenómenos sociales incorporando la propia visión de los actores involucrados (Guber, 2001). Por lo tanto, las conclusiones a las que llegaremos no serán otra cosa que interpretaciones reflexivas que se deriven de la propia experiencia en el campo.

Evidenciamos que el proyecto fue un gran punto de intercambio y de encuentro para jóvenes raperos. El primer año del proyecto, pese a las circunstancias mencionadas, superó ampliamente nuestra expectativa ya que se conformó un colectivo de trabajo. El segundo año, el proyecto creció y hubo un proceso de apropiación

---

<sup>10</sup> El grupo HRJ está compuesto por Elena Pensa (aka Elena LNA), Ezequiel Alberto Iglesias (aka Echu), Daniel Fernández (aka Dany Rap), Julieta Roldán (aka Shhu), Marcos Duarte (aka Mr Hyde), Mariano Alejandro Velázquez (aka Pinta Ruido), Cristian Alexander Devincenzi Lemos (a.k.a Lucale), Luna Lizarraga (aka Luna), Jonathan Ariel Gallo (aka El Joni2020), Daniel Bravo (aka Dany de Caraza), Maximiliano Ruggiero (aka Ramdas), Erika Belén Córdoba (aka La Brujah), Ezequiel Arias (aka Dey), Juan Figueredo (aka El Versátil) y Juan José Bataglia (aka Juan Doble H).

por parte de los jóvenes que se vio reflejado en las propuestas y acciones que realizaron por iniciativa propia y con conciencia colectiva. Y el tercer año, si bien lo estamos transitando con la grabación del disco virtual, podemos aseverar que lo que hasta aquí se ha generado es un espacio de trabajo que va creciendo en pos de anhelos individuales y grupales.

En relación con el alcance del proyecto, podemos decir que hemos superado ampliamente el objetivo inicial y vemos que HRJ es una experiencia que tiene mucho de formación, mucho de recorrido y mucho de saber. Con esto, estamos en condiciones de afirmar que el espacio de HRJ aparece como un escenario indispensable para el fortalecimiento de las prácticas de rap porque genera condiciones de inserción de los sectores más vulnerables de la población y despliega el potencial existente.

Para finalizar, queremos apuntar que han quedado fuera de este escrito algunos puntos interesantes para relatar, profundizar y reflexionar en futuras publicaciones. Por ejemplo, abordar tensiones o disputas por intereses particulares que se presentaron en el espacio de trabajo y las formas en que el grupo las enfrentó y resolvió. Asimismo, comentar y analizar la repercusión de la publicación del libro en las redes sociales y las formas colectivas de acción que trazó el grupo para responder los comentarios peyorativos. Por otra parte, queremos dejar planteado el interés de presentarnos a la sexta convocatoria UNAJ Vincula 2024-2025 para seguir desarrollando y afianzando el proyecto.

## Capítulo 3

### **La figura del productor musical y algunas modalidades de trabajo en la escena del rap contemporánea: las operaciones técnico-discursivas y algunas poéticas sonoras**

*Lisa Di Cione*

Este capítulo se basa en el testimonio de dos raperos y productores independientes de hip-hop en barrios populares del conurbano bonaerense. Lucas Betancourt, (más conocido como “Martes 13”) y Ezequiel Arias (más conocido como “Dey”). Ambos comparten la necesidad de alzar la voz con empleo de infraestructura accesible y en función de una modalidad autogestiva. La ampliación de acceso a la tecnología para la grabación, edición y procesamiento de audio digital les permite obtener un producto funcional a los requisitos de las redes sociales convertidas en plataforma mediática de sus producciones. A comienzos del siglo XXI, Jesús Martín-Barbero (2003) señalaba una profunda transformación en las sociedades contemporáneas marcada por la “deslocalización” y “destemporalización” de los saberes respecto de los lugares tradicionalmente legitimados. En la actualidad, desde la periferia geográfica y discursiva, los jóvenes disputan los lugares de producción y los itinerarios de circulación, modifican su

capacidad de apropiarse de objetos simbólicos y se convierten en sujetos del discurso.

### **Músicos, técnicos, ingenieros y productores**

Para Antoine Hennion el “productor” (*producer*) de la música popular es un mediador clave que funciona como una interfaz entre la música y el mercado. Lo hace mediante la doble tarea de dar forma al producto y a su potencial audiencia de manera simultánea: “el productor representa el público para el artista y la música para los medios” (1989: 400). En el marco de lo que se postula como una sociología de la intermediación, su figura condensa la totalidad del ciclo comprendido entre producción, circulación y consumo.

Dado que las relaciones humanas están asociadas a los servicios y objetos que producimos, el problema del “productor” se asimila al de la “representación musical”. Inscripto en las tradiciones filosóficas de Nelson Goodman y sociológica de Howard Becker (*Maneras de hacer mundos* y *Los mundos del arte*, respectivamente), Hennion no habla de música, sino de “operaciones” y “representaciones”, es decir, de las relaciones y los objetos. Ese es su mayor aporte<sup>11</sup>.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el problema de la

---

<sup>11</sup> Su objetivo es mostrar cómo se puede hablar de una realidad a través de una teoría de la mediación que define la realidad no como un “estado” de hecho sino por la oscilación entre “dos estados” estables pero ideales, alcanzados a partir de la denuncia de ciertos intermediarios en detrimento de otros en torno a un polo que va de los medios (pantallas, soportes y objetos) a los intermediarios (músicos, mecenas, productores, etc.).

“representación musical” se convierte en un tema de estudio como consecuencia del trabajo colaborativo en el estudio de grabación analógico, donde el “productor artístico” (*record producer*) y su participación en el sistema de *broadcasting* cobra mayor importancia, entre otros intermediarios.

Tan pronto como músicos, ingenieros y productores devienen aún más involucrados en diferentes facetas del proceso de grabación, ocurren dos cosas: la autoría se convierte en algo difuso, y la inseguridad en las relaciones de producción guía las fuerzas de poder por el control estético del producto final [...] George Martin, fue completamente único en esto. Él fue un colaborador creativo quien aprendió el arte de la producción artística en los años 1950s, entre otras cosas, trabajando en grabaciones con líderes de bandas americanos y bateristas como Spike Jones, famoso por su humor musical. Las grabaciones permitieron a Jones agregar efectos sonoros de instrumentos no ortodoxos utilizados en las *performances* en vivo, tales como lavarropas y bombas de automóviles. Martin llevó a las grabaciones de The Beatles el mismo espíritu de experimentación técnica, y en algunos casos el mismo sentido del humor (Chanan, 1995: 144-145)<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> *As soon as musicians, engineers, and producers become even more involved in different facets of the recording process, two things happen: authorship becomes diffuse, and insecurity in production relationships drives the forces of power for aesthetic control of the recording, final product [...] George Martin, he was completely unique in this. He was a creative collaborator*

En el último cuarto de siglo XX, coincidente con el pasaje de la grabación analógica a la digital, se toma conocimiento de la existencia de las diferentes instancias del proceso productivo. En su estudio sobre grabaciones de *rock*, el musicólogo Albin Zak asigna diferentes roles a los ingenieros y los productores: “Los ingenieros son de hecho responsables de gran parte de lo que escuchamos en una grabación” (2001: 165)<sup>13</sup>, son quienes entienden mejor el potencial de las herramientas tecnológicas para llevar a cabo los objetivos musicales y, en este sentido, el ingeniero funciona como un “traductor” (*translator*) para los otros miembros del equipo de grabación<sup>14</sup>. Aunque no lo menciona, según esta perspectiva, el rol del “técnico de sonido” podría ser asimilado al del ingeniero. El “productor”, en cambio, está necesariamente asociado a la compañía discográfica y, especialmente en el caso del *rock*, suele tener injerencia en la propuesta estética:

...es la persona responsable de entregar un determinado proyecto a tiempo y dentro del presupuesto, y ha habido productores que hacen poco más que pagar facturas y mantener el proyecto a

---

*who learned the art of artistic production in the 1950s, among other things, working on recordings with American bandleaders and drummers like Spike Jones, famous for his musical humor. The recordings allowed Jones to add sound effects from unorthodox instruments used in live performances, such as washing machines and car pumps. Martin brought to The Beatles' recordings the same spirit of technical experimentation, and in some cases the same sense of humor* (Chanan, 1995: 144-145).

<sup>13</sup> *Engineers are in fact responsible for much of what we hear on recording* (Zak, 2001:165).

<sup>14</sup> *The engineer is, in a sense, a translator for the other members of the recording team. Musical ideas, human presence, artistic personalities, the sounds of instruments, voices, and rooms must all be translated from their original state into the medium of the recording. Communication and empathy are critical* (Zak, 2001: 165).

tiempo, dejando las tareas creativas a escritores, arreglistas, músicos e ingenieros. Pero la mayoría de los productores de *rock* también desempeñan algún tipo de papel estético, que puede superponerse con la composición de canciones, los arreglos, la interpretación y la ingeniería, ya sea en la participación real o en la prestación de un juicio crítico de asesoramiento (Zak, 2001: 172)<sup>15</sup>.

En el ámbito de la industria fonográfica argentina se documenta la participación de “técnicos de sonido” e “ingenieros”, pero la figura del productor ocupa un lugar central y, aunque sus competencias y funciones se complementan con las de otros intermediarios conforme han ido cambiando las condiciones laborales del sector a lo largo del tiempo, no ha perdido vigencia. En una publicación dirigida a músicos y profesionales del sector se lo define operativamente:

El término “productor” se asocia a distintas funciones según sea el campo de acción en el cual nos ubiquemos. Pero lo relevante es que, a partir del

---

<sup>15</sup> *The producer is the person who is responsible for delivering a given project on time and on budget, and there have been producers who do little more than pay bills and keep the project on schedule, leaving creative tasks to writers, arrangers, musicians, and engineers. But most rock producers play some sort of aesthetic role as well, which may overlap with songwriting, arranging, performing, and engineering, either in actual participation or in lending critical judgment of advice* (Zak, 2001: 172). La autoridad en cuestiones estéticas también es mencionada en algunos manuales de grabación. Por ejemplo, Huber y Runstein (1997) afirman que el ingeniero debe tratar de ayudar, el productor es quien tiene la última palabra: “El ingeniero debe tratar de ayudar, pero también debe recordar que el productor tiene la última palabra y que debe aceptarse su juicio sobre la calidad de una interpretación o grabación” (1997: 449).

momento en que se decide “producir” algo, (ya sea un CD, un espectáculo o una gira) alguien tiene que encargarse de que ocurra de la mejor manera y esta persona es el productor. Si hablamos de la producción de un disco, podemos organizar el trabajo en dos grandes campos: la producción ejecutiva y la producción artística (Absatz, 2006: 24).

Según esta definición la “producción ejecutiva” se ocupa de administrar los recursos para que todo el proceso se desarrolle de una manera eficaz: obtener el mejor resultado con los medios y capacidades disponibles y, eventualmente, generar los recursos faltantes. En cambio, la “producción artística” trabaja sobre los aspectos específicamente musicales y sobre el concepto general de la obra. Esto significa que tiene injerencia en las decisiones estéticas y se hace cargo de la dirección “artística” del proyecto que implica desde buscar la mejor manera de presentar una canción a la audiencia hasta encontrar la forma de integrar las necesidades del artista con las posibilidades materiales de la producción ejecutiva:

El productor artístico es quien coordina las acciones, marca pautas y tiempos, y actúa de nexo entre los aspectos técnicos que existen en el estudio y las cualidades y pretensiones del intérprete. La producción abarca aspectos muy diversos: desde lo estético, técnico y económico, hasta lo organizativo y psicológico (Absatz, 2006: 24).

El trabajo del productor abordado en este capítulo se ajusta a esta

definición, pero se desliga de la responsabilidad “ejecutiva” de generar los recursos económicos necesarios para la ocasión. Los productores de rap entrevistados, por lo general también rapean, manipulan fragmentos de audio digital y tienen un papel fundamental en la creación de canciones: su trabajo implica supervisar y coordinar todos los aspectos técnicos y artísticos de la producción musical. Trabajan de manera independiente de las discográficas y ofrecen un servicio directo al músico y/o intérprete que solicita su participación. Por lo general, producen proyectos vinculados a los géneros y estilos asociados al hip hop, trap, reggaeton y cumbia. Cobran honorarios por su trabajo durante el proceso de selección de sonidos de los instrumentos virtuales, grabación, edición, mezcla, masterización y, en algunos casos, la composición de *beats*. Suelen brindar orientación clave para concretar la idea de una canción y, ocasionalmente, colaboran en la posproducción y difusión mediática, mediante el posicionamiento en las redes sociales.

Por una cuestión operativa, en este capítulo se utilizará la palabra “productor” de manera general para designar al responsable de la dirección artística del proyecto fonográfico, tarea que recae indistintamente en un músico, un técnico o un ingeniero de grabación<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Albin Zak (2001) utiliza la palabra “grabador” (*recordist*) en el mismo sentido que aquí se propone “productor”. Prefiero seguir utilizando “productor” y evitar la ambigüedad del nombre en inglés, cuya traducción se presta a confusión con el nombre del aparato utilizado durante el proceso.

## El rap y su vinculación con el *hip hop*

Según la *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, “hip-hop” es un término organizador para los cuatro “elementos” de la cultura expresiva correspondiente a los diferentes “modos humanos de estar en el mundo”: retórica (*rap*), paisajes sonoros (*disc jockey*), cartografías visuales (*graffiti*) y movimiento corporal (*B-boys* y *B-girls*) (Pardué, 2014: 356). La comercialización masiva durante la década de 1980 en Estados Unidos ayudó a fusionar los términos “hip-hop” y “rap”.

Actualmente, el “rap” se asocia con la práctica musical de la cultura *hip hop* que consta de un vocalista, o “maestro de ceremonia” (MC), recitando palabras sobre un *beat* (bases rítmicas o melorrítmicas compuestas por breves segmentos de sonido grabado en una especie de “collage sonoro”). Estas bases pueden haber sido creadas mediante *beatboxing* (vocalizaciones rítmicas basadas en la capacidad de producir sonidos imitativos de instrumentos de percusión utilizando el aparato fonador); a partir de fragmentos de grabaciones comerciales preexistentes; o bien, sobre *samples* digitales yuxtapuestos y manipulados por quienes se autodefinen como “productores”. Joseph G. Scholss señala que los *beats*, junto a las rimas o “poesía rítmica”, constituyen la parte musical de la cultura del hip-hop:

Esta división del trabajo se deriva de la música más antigua del hip-hop, que consistía en actuaciones en vivo en que un DJ tocaba las secciones más rítmicas de los discos populares, acompañadas por un MC (maestro de ceremonias) que exhortaba a la multitud

a bailar, compartiendo información local y mostrando su propia habilidad con el micrófono. Cuando el hip-hop se expandió a contextos grabados, ambos roles se volvieron más complejos: Los MC's comenzaron a crear narraciones cada vez más comprometidas, utilizando ritmos y cadencias complejas. Aunque los DJ's continuaron haciendo música con bandejas giradiscos cuando tocaban en vivo, la mayoría desarrolló, además, otras estrategias para su desempeño en el estudio y estas, eventualmente, incluían el empleo de sampleo digital. A medida que se extendieron estas técnicas, los DJs se hicieron conocidos como "productores" (Schools, 2014: 5).

En tanto construcción melorrítmica, es importante que el verso mantenga una estructura. En principio, en el caso del rap, debe seguir un tempo y un *flow* definido como una forma particular de vocalizar, articular las palabras y "fluir" sobre el ritmo del *beat*.

La mayoría de los especialistas ubican el origen del hip-hop en el Bronx hace más de cincuenta años, pero actualmente sus cultores reconocen una herencia africana ancestral. Si hablamos de hip-hop en América Latina debemos repensar su historia y ubicuidad. La práctica del hip-hop surge de una red compleja y dinámica de sonidos, imágenes y prácticas migratorias, arraigada territorialmente, pero también con proyección global. En las últimas décadas, el Área Metropolitana de Buenos Aires, en Argentina, se ha convertido en un reconocido centro de

producción de hip-hop con características distintivas que merecen atención.

En este trabajo propongo trascender la idea de “música producida por jóvenes de sectores populares” y analizar, en cambio, la creatividad, capacidad de gestión y organización en función de una producción de rap diversa frente a una lectura simplista y homogénea de rap como “forma de protesta”. Es decir, comprenderlo como el resultado de los límites de la pobreza y, en última instancia, como un mecanismo de respuesta a una eventual carencia.

### **Dos productores radicados en barrios populares del conurbano bonaerense**

Lucas Betancourt comenzó a formarse musicalmente en su infancia mediante la práctica laboral en un grupo de cumbia. Al principio ocupaba el lugar del guitarrista, luego se animó a los teclados y con el tiempo incorporó el lenguaje de diversos instrumentos en un proceso de aprendizaje basado en la observación directa. Cuando comenzó a extenderse el uso doméstico de los primeros programas para la manipulación de sonido digital, empezó a “producir” según el modelo de un amigo y vecino del complejo habitacional del Barrio Ejército de los Andes en Ciudadela, oeste del área metropolitana de la provincia de Buenos Aires, popularmente conocido como “Fuerte Apache” o FA. El equipamiento empleado para grabar y manipular audio inicialmente se reducía a una computadora de escritorio Pentium III de 256 megas de RAM y su micrófono incorporado. Al cabo de tres años, mientras aún cursaba sus estudios secundarios,

comienza a grabar material de su autoría y con el paso del tiempo, logra montar un estudio algo más completo. Finalmente, asociado con su amigo y luego de atravesar un período de dificultades, ambos inauguran oficialmente Harmony Studios. Un estudio de grabación semi profesional que tuvo actividad continuada hasta el inicio de la pandemia del COVID-19. Actualmente Lucas tiene 30 años, es reconocido bajo el pseudónimo “Martes 13” y produce a los artistas importantes de la escena del oeste del conurbano bonaerense, pero también a músicos quienes forjaron su carrera artística fuera de esa territorialidad. A comienzos de 2023, cuando lo entrevisté, se encontraba trabajando en varios proyectos a la vez que daban cuenta de una red diversificada y superadora de la escena del hip-hop local. Trabajó con más de cuarenta músicos. Entre ellos, Fidel Nadal, Flor de Piedra, Grupo Uno y Ezequiel Matthyse, el ex campeón de boxeo que dejó el deporte por el RKT junto al líder de la llamada “cumbia 420”, más conocido como L-Gante.

Ezequiel Arias, más conocido como “Dey”, es un músico y productor de 34 años de Villa Fiorito, partido de Lomas de Zamora, miembro de la *crew* F10rito Family, formada en 2018 y actual responsable de Suburbio Estudio. Originalmente sampleaba vinilos de artistas populares como Dyango. Siempre hizo rap hasta que se acercó a la escena más comercial y consolidada de *drill*, *trap*, *reggaeton*, y RKT. Dey solo sabía grabar y hasta el día de hoy no aprendió a tocar instrumentos convencionales, por consiguiente, utiliza instrumentos virtuales con el teclado de la computadora y recibe la colaboración de su hermano guitarrista de quien aprendió el oficio. En sus comienzos

tenían un grupo que se llamaba Om Shanti<sup>17</sup> cuyas letras tenían un importante contenido de protesta social. En la actualidad no recuerda cuántas producciones para sí mismo y para terceros tiene en su haber. Lo que más le gusta de su trabajo es el proceso de grabación, mezcla y masterización. En 2022, la pérdida de Lautaro Leandro, un miembro de la *crew* conocido como “Lato”, en un violento episodio en Santa Fe, cambió profundamente el curso de las actividades de F10rito Family.

### **La organización del trabajo y los modos de producción**

Ambos productores son nativos digitales y están habituados a las permanentes variaciones de los programas para crear música. Llamados de manera genérica *Digital Audio Workstation* (DAW), estos programas permiten grabar, editar, combinar, procesar, adecuar el audio resultante a cualquier medio de reproducción y constituyen una herramienta irremplazable para cualquier productor musical en la actualidad. En el ámbito de la industria musical profesional *ProTools* es uno de los más destacados, es costoso y demanda una sólida formación técnica. *Ableton Live*, en cambio, se utiliza para la producción de conciertos en vivo y sesiones de DJ y *Cubase* se impone para la producción audiovisual. Entre los productores independientes, en cambio, se impone *FL Studio* (desarrollado por la compañía belga Image-Line Software en 1997) porque es compatible con Windows, se adapta a cualquier tipo de música, ofrece una variedad de instrumentos virtuales, su operación es sencilla, está al alcance de cualquier

---

<sup>17</sup> *Om Shanti* es una combinación entre el mantra budista “Om” y la palabra en sánscrito que significa “paz”. La frase suele ser recitada tres veces seguidas luego de finalizar la práctica de yoga diaria.

interesado y, fundamentalmente, permite actualizaciones gratuitas de por vida<sup>18</sup>.

El proceso productivo desarrollado por Lucas y Ezequiel comprende una serie de etapas y operaciones que no difieren sustancialmente de lo que ocurre en los estudios tradicionales durante el proceso de conversión de la música en fonograma (grabación, edición, mezcla y masterización): primero se realiza una “pre producción” donde se establece la visión general del proyecto, luego se graban las voces y otros instrumentos analógicos, seguidamente se editan y procesan los diversos fragmentos de audio digitalizado, se ajustan los niveles de sonido y se realiza la masterización para que el producto cumpla con el estándar de los medios de reproducción del momento.

Cabe destacar que, a diferencia de lo que ocurría hace décadas en el sistema de trabajo correspondiente a los grandes estudios de grabación analógicos, el productor adquiere todo el protagonismo y asume las responsabilidades que solían distribuirse entre los

---

<sup>18</sup> FL Studio funciona como editor de audio, secuenciador con soporte multipista y protocolo MIDI. Ofrece una interfaz visual automatizable consistente en un secuenciador basado en patrones con diversas herramientas para la grabación, edición y mezcla. El software es muy completo y tiene una cantidad de *plugins* (complementos) que permiten acceder a varios sintetizadores y cajas de ritmo, así como a los ecualizadores, procesadores dinámicos, efectos de retardo, saturación y modulación. Los “proyectos” finalizados en la DAW se pueden guardar en formatos compatibles con Microsoft y de código abierto. Las versiones más recientes tienen soporte para el formato FLAC. Con el *Piano Roll* (un teclado virtual que reproduce cualquier sonido cada una de las notas activadas) y mediante el *Step Sequencer*, permite crear música basada en patrones rítmico-melódicos organizados en la ventana llamada *Playlist* (lista de reproducción) donde se pueden automatizar todas las operaciones de procesamiento de la señal realizadas.

músicos como la composición de ritmos y melodías, la yuxtaposición de partes y el diseño sonoro de las pistas individuales<sup>19</sup>.

Lucas y Ezequiel componen sus propios *beats*. Un *beat*, también llamado “base de rap”, “instrumental” o “ritmo” es la base rítmica de una canción sobre la cual participan los cantantes y los MCs quienes elaboran sus improvisaciones y, por lo general, determina el éxito de una canción. Los productores suelen dedicar tiempo a la elección del beat más adecuado para un determinado “género” o “estilo”. Sin embargo, en algunos casos los clientes llegan al estudio con los *beats* de distribución gratuita, bajados de Internet. Aunque ambos reconocen que cada productor tiene un estilo propio, no son capaces de explicar con exactitud en qué consiste el suyo y admiten que podría estar asociado al empleo de determinados *plugins* (programas complementarios y ampliatorios de las funciones del DAW) o bien, en la manera de

---

<sup>19</sup> El testimonio de Lucas Betancourt es elocuente:

Mi laburo empieza en el momento en que nos sentamos y le pregunto “¿Qué querés grabar vos? Mostrame qué quieres grabar o a qué quieres apuntar”. Yo lo que hago sería como un coaching musical. Voy complementándome con el artista para llegar al objetivo que está buscando el artista. Siempre me tengo que complementar con todos los que vienen, me tengo que adaptar. Y bueno, yo empiezo a hacerle la pista, le hago una referencia ahí sobre la marcha, lo hago grabar, los ayudo a hacer la letra, les digo: “No, esto está mal. Hacelo así que te va a quedar mejor. Cantalo así” (porque yo también canto un poquito, entonces los voy guiando) y una vez que tengo las voces, después termino la pista. Edito todo y entrego el trabajo. Soy muy espontáneo en ese sentido, o sea, todo sobre el momento (Lucas Betancourt, entrevista personal, 6 de mayo de 2023).

utilizar sus prestaciones<sup>20</sup>. Los dos productores consideran que el desafío es crear algún aspecto novedoso en el nivel rítmico, tímbrico o melódico que se destaque entre los sonidos prefabricados de instrumentos virtuales que suelen ser muy utilizados. En “Pibe de barrio” donde el *beat* incorpora gestos de piano y bandoneón característicos del tango y “Ciudad de Dios” que incorpora una original percusión, se pone de manifiesto la referida búsqueda del estilo distintivo de F10rito Family. Lucas y Ezequiel coinciden en la necesidad de prestar debida atención a cada una de las etapas del proceso productivo con la meta de cumplir con los estándares más altos, independientemente de que luego, ese trabajo no llegue a tener el impacto mediático esperado. Para ellos, no se trata de poner en práctica un método de ensayo y error basado en maquetas o “demos” (muestras previas) en el estudio, sino de grabar, editar, mezclar y masterizar profesionalmente un proyecto acabado<sup>21</sup>. Ambos manifiestan que muchas veces parten de la idea de una temática sobre la base del

---

<sup>20</sup> Ezequiel Arias afirma: “Vos lo descongestionas a tu manera. Yo aprendí a hacer de ese programa lo que se me antoje. Lo rompí de todas las formas, le busqué todas las vueltas hasta que decís ‘bueno, lo uso como quiero’, no como viene preseteado” (Dey, entrevista personal, 6 de junio de 2023).

<sup>21</sup> Ezequiel Arias manifiesta claramente sus convicciones al respecto:

Lo que les digo a los chicos, cuando vienen a grabar, es que ese tema no sea un hobby. El primer tema, el segundo, el tercero, el cuarto, apuntar a que sea algo prolijo, algo lindo, que llegue, por lo menos hacerlo desde ahí. Después si llega o no llega, eso ya es otra cosa. Pero pensarlo no desde ‘ah, voy a maquetar’. Yo acá, en el estudio, no uso ese término, cuando me dicen “voy a maquetar algo”, digo no, hermano, si vas a maquetar, no vengas. Si querés venir a grabar, grabamos un tema, lo hacemos, lo producimos y lo masterizamos. Maquetar es casi lo mismo que un demo (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023).

“instrumental” y en el mismo día se graba, se edita y se finaliza<sup>22</sup>. Desde fines de la década de 1960, en la medida de que se fueron adicionando canales en las máquinas grabadoras y mesas de mezcla, los músicos populares han tenido la posibilidad de desarrollar ideas y componer en el estudio de grabación, sin embargo durante el siglo pasado muy pocos gozaban de esa posibilidad. Grabar en un estudio profesional era muy costoso y no estaba al alcance de cualquiera sin el apoyo de un “productor ejecutivo”. Aun así, nadie llegaba al estudio sin haber pasado por un proceso de preproducción y ensayo donde se definían las ideas previas. El desarrollo de programas informáticos livianos y de distribución gratuita o pirateada con actualizaciones periódicas libres orientó un cambio radical en el modo de trabajo actual. Ezequiel Arias recuerda cómo se produjo “Sin poder entender” en el comienzo de la pandemia del COVID-19:

Un día tardamos doce horas. Habremos arrancado a las doce del mediodía hasta las doce de la noche o dos de la mañana haciendo un tema, pero fue un tema que fue bueno hacerlo desde el principio hasta el final.

---

<sup>22</sup> Ezequiel Arias destaca el plusvalor de hacer todo el trabajo sin preproducción: Hacemos todo nosotros desde acá en el estudio, lo hago yo o mi hermano, hacemos las pistas y ahí sale después una letra... y después sale grabar la canción en el día, en el mismo momento que se está escribiendo. Eso es lo lindo que tiene eso de juntarte en un estudio. Estás trabajando, estás en el estudio y no es que venís con algo preparado previo a hacerlo, sino que ya tenés algo haciéndolo mientras estás haciendo la pista, el beat, el ritmo o como lo quieras llamar. Vas componiendo ideas en ese momento y bueno... se graba y sale algo muy lindo, como una frutillita de postre bastante interesante, porque tiene el condimento de ese día (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023).

Empezó con unas ideas chiquititas y mi hermano las hizo más grandes con la guitarra, después le pusimos una batería, hicimos toda la música entera ese día y después la letra misma ese día (Dey, entrevista personal 1 de junio de 2023).

Aunque el tema no está disponible “en las redes”, Dey entona el estribillo entero: “sigo mirándote sin poder entender por qué no puedo y por qué me alejo. Me lo dice el corazón, que no sea un necio y otorga la razón. Porque siento en mi interior algo más que un querer y no ver un ciego”. Ambos entrevistados aspiran a “poder pegarla” y sienten que siempre están “a un paso de”. Dey agrega: “Algunos no tienen ese sueño, pero... ¿A quién no le gustaría vivir de lo que ama”?

### **Cuestión de géneros, subgéneros y estilos musicales**

Durante más de medio siglo, la escena del hip-hop global ha incorporado una cantidad de “géneros”, “subgéneros” y “estilos” con características diferenciales en cada región. La historia del rap, como parte de la cultura hip-hop en el pasado reciente, se remonta al impacto de la música jamaicana en Nueva York<sup>23</sup>. Su práctica se generaliza en la década de 1970 en los barrios populares de la mano de sus musicalizadores conocidos como *disc jockeys* (DJ) quienes utilizaban dos tocadiscos y un mezclador que les permitía jugar rítmicamente en las combinaciones de

---

<sup>23</sup> Blánquez y Leon señalan que, en la década de 1970, la cultura del *sound system* jamaicano migró a Nueva York y allí nació un nuevo ritmo repetitivo, roto y aislado a partir de los *breaks* de discos funk que reforzó la técnica de los DJs, quienes paulatinamente se convirtieron en los nuevos protagonistas (2018: 739).

fonogramas. En la década de 1980, cuando el desarrollo de la tecnología de grabación digital comienza a reemplazar gradualmente a la analógica y se comercializan a gran escala diversos dispositivos MIDI (sintetizadores, secuenciadores, máquinas de ritmo y procesadores) se produce un crecimiento acelerado de la práctica del rap asociada a técnicas y procedimientos como el *turntablism* (mezcla y combinación de fonogramas) *scratching* (efecto de sonido particular), *beatmatching* (alteración del tempo y la ecualización de un fonograma) *breaks* (extracción de fragmentos de un fonograma) y *rapping* o “rap” (expresión vocal artística en lenguaje vernáculo que incorpora rima y habla rítmica sobre una base instrumental). En ese período comienzan a desarrollarse los primeros estilos regionales de rap según el territorio en el cual se practica. En la década de 1990 el hip-hop se mundializa y junto con su incorporación masiva al sistema de industrias culturales, comienza a ser denominado según variedad de subgéneros (“trap”, “electro”, “gangsta”, “G-funk”, “jazz rap”, “alternativo”, “hardcore”, etc.). Con el cambio de siglo el rap se introduce en otros géneros musicales populares como el *soul*, el *rhythm and blues* y el *metal*. Seguidamente será incorporado a los géneros populares de otros países como el *reggaetón* originario de Puerto Rico y la *cumbia* colombiana.

En Latinoamérica especialmente, podríamos afirmar que la emergencia del *trap* fue lo que revolucionó la escena del hip-hop en la década de 1990. El *trap* es un subgénero musical del rap con origen en la década de 1990 en Atlanta (Georgia, sur de EEUU) que alcanza su mayor popularidad con el cambio de siglo. Se caracteriza por un empleo sistemático de instrumentos

electrónicos (metales, maderas, cuerdas y sintetizadores), melodías y secuencias armónicas en modos menores, *hi-hat* (charleston) en subdivisiones binarias o ternarias junto a otros sonidos de frecuencias graves, también llamados *subwoofer* por el tipo de altavoz utilizado para su reproducción<sup>24</sup>. Guarda una estrecha relación con el rap, con el cual suele confundirse a menudo, aunque sus métricas son considerablemente más simples, monótonas, pegadizas y algo más rápidas (140 bpm). Un aspecto distintivo es la notoria y exagerada presencia de *Auto-Tune*<sup>25</sup> de un modo que suele otorgar un aspecto “robótico” a las voces. Otra diferencia es el diseño sonoro de bajo tomado de la caja de ritmo TR-808 modificado: ataque rápido modificado con un *sustain* (sostenimiento) y un *release* (tiempo de extinción) largos<sup>26</sup> que recuerdan más a un bajo que al dispositivo de percusión original (actualmente disponibles entre los

---

<sup>24</sup> El altavoz para frecuencias graves conocido como *subwoofer* debe permitir la reproducción sin recortes en frecuencia, con suficiente presión acústica y sin distorsión en un rango de frecuencias idealmente hasta 0Hz, una meta muy difícil de lograr cuando se trata de frecuencias por debajo de los 20 o 10 Hz.

<sup>25</sup> *Auto-Tune* es un procesador de audio creado por Antares Audio Technologies para manipular las voces y otras configuraciones instrumentales. Se utiliza de manera general como herramienta para ocultar errores de afinación, pero con el correr del tiempo, su empleo se convirtió en una marca genérica presente en diversos géneros y estilos asociados con la música popular urbana del siglo XXI.

<sup>26</sup> *Attack*, *decay*, *sustain* y *release* (ataque, decaimiento, sostenimiento y liberación respectivamente) son las cuatro fases de la “envolvente” de una onda de sonido compleja. Los nombres corresponden a cuatro momentos de la evolución de un sonido en el tiempo. El “ataque” representa el tiempo que tarda el sonido en subir desde un valor inicial de cero hasta su nivel máximo. El “decaimiento” es el momento de la caída inicial al nivel de “sostenimiento” que es el tiempo durante el cual el sonido permanece en determinado nivel. La “liberación” es el tiempo que lleva pasar del “sostenimiento” a su momento de extinción.

sintetizadores virtuales de la DAW). La temática de las letras sobre el tráfico de drogas, la lucha por el éxito social y la ostentación de la riqueza son otra característica distintiva del *trap* respecto del rap “ortodoxo”. Los productores Lex Luger y 808 Mafia se consideran los pioneros del *trap* moderno. A partir de 2010, en Puerto Rico el *trap* se extiende con características propias, vinculadas con el *reggaeton* y conocido actualmente como *latin trap* (*trap* latino). Sus máximos exponentes son Bad Bunny y Duki, entre otros.

Lucas Betancourt (Martes 13) y Ezequiel Arias (Dey) aceptan trabajar diversos géneros y estilos asociados con el rap. Estas elecciones suelen tener un sesgo generacional que separa a los raperos más jóvenes de los productores más “ortodoxos” quienes en ocasiones sienten haber traicionado sus preferencias estéticas en función de seguir adelante con ciertos ideales. Ezequiel Arias admite que debió dejar el rap a un costado e incursionar en el *reggaetón* estratégicamente para posicionarse en mejor en el mercado: “Yo tuve que pasar del rap al *reggaeton* para que la gente me conozca más e incluso ahora en el barrio me miran y dicen ahí va el Dey “[...] Porque el rap no es rentable” (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023).

El *reggaeton* (también conocido como reguetón) es un género musical derivado del *reggae* y su variante *dancehall* jamaicano en Panamá, donde se canta en español e incorpora elementos del hip-hop, pero se consolida como género musical con nombre propio durante la década de 1990 en Puerto Rico. Rítmicamente, deriva del *dembow* jamaicano con un pulso más acelerado sobre la clave

latina conocida como 3-3-2 en dos compases de cuatro tiempos binarios. La melodía suele tener un carácter pegadizo cuyas letras abordan temáticas donde predomina la referencia al placer sexual heteronormativo y patriarcal, lo que constituye una diferencia clave con el rap “ortodoxo”, por lo general, comprometido con la crítica social y el repudio a las relaciones desiguales de poder en términos de clase, género y etnia.

En los últimos años aparecieron nuevos subgéneros vinculados a la cultura *hip hop* como el *drill*, el RKT y la cumbia 420. El *drill* se impone desde los grandes sellos discográficos por la iniciativa de un grupo de productores y raperos comercialmente muy exitosos, asociado con la poética de la delincuencia en Chicago. En muy poco tiempo se extendió a Inglaterra y otros países centrales de Europa hasta volver a cruzar el océano con dirección a Latinoamérica. En las producciones audiovisuales se suelen exhibir armas de grueso calibre y las letras hacen ostentación de la violencia y el consumo como resultado de negocios ilegales. Los “instrumentales” suelen estar compuestos en un tempo más lento sobre un bajo sintetizado al frente y la percusión en un segundo plano. En nuestro país se encuentran artistas como Alejo Isakk, Jíbaro 13, GK31, Candelier, Taylor Mami, y otros.

El RKT en cambio, recibe su nombre como síntesis del “Rescate Bailable”, un reconocido local de entretenimiento nocturno ubicado en la zona oeste del conurbano bonaerense donde fue impuesto por los DJs como sub género del reggaetón<sup>27</sup>. Los

---

<sup>27</sup> El legendario DJ de Rescate Bailable conocido como Kaio afirma:

“instrumentales” de RKT se destacan por un característico patrón rítmico en alternancia de los pares corchea con puntillo-semicorchea y dos corcheas derivado del reggaetón pero en un tempo más lento, un bajo en negra y dos corcheas con el agregado de algún sonido de registro medio en despliegue de arpeggios menores. El movimiento del cuerpo con especial atención en los glúteos es un tema recurrente en las letras del RKT, baile conocido como “perreo”. Uno de los exponentes más importantes de este subgénero es Elián Ángel Valenzuela (más conocido como L-Gante) quien lo considera una especie de “reggaetón celeste y blanco”. Este artista, además, se considera uno de los cultores de la cumbia-420, género creado en 2014 por el rapero fallecido en un accidente vial en 2022, conocido como “El Noba”<sup>28</sup>. El nombre se vincula con leyendas urbanas asociadas al consumo de marihuana<sup>29</sup>. Musicalmente combina elementos de cumbia, *trap*,

---

El estilo RKT fue como un junte de cosas. DJ Pirata y DJ Cris eran los DJs residentes —como se les dice a aquellos que son íconos de la casa— junto con Maxi Gen y, después, entraron Toty Stylee y DJ KBZ con un reggaetón RKT, que es un *kick* de reggaetón, un bajo y un *a capela*. A todo eso se le sumó el estilo de Pirata, otros DJs como Paco Mix, DJ Pity y... hola, acá estamos, con el teclado. Eso fue el estilo RKT: punteos colombianos... a los temas de cumbia colombiana, que eran más o menos crudos y que no tenían tanta masterización, le filtrábamos los bajos y usábamos esos bajos para los remixes. Entonces vos ibas al boliche y te rompía la cabeza (Kaio citado en Conti, 2021: s/n).

<sup>28</sup> L-Gante informa sobre el origen de la cumbia-420: “La Cumbia 420 es un ritmo cumbiero actual, es mi género favorito, el que represento y al cual quiero que nunca se le pierda la esencia de la cumbia, del barrio y que la gente se sienta identificada. Adornamos el *trap* con cumbia, con *drill* francés y con folclore” (L-Gante entrevistado en Página 12, Cultura y Espectáculos, 13 de junio de 2022).

<sup>29</sup> Si bien existen varias versiones del origen del concepto 420, surge en California, cuando un grupo de cuatro estudiantes de una escuela secundaria encontraron un mapa dibujado a mano que supuestamente dirigía a un cultivo de marihuana en Point Reyes,

*drill* y elementos propios de las músicas que suenan en los barrios populares del conurbano.

Ezequiel Arias señala que, a pesar del trabajo sostenido con esfuerzo y compromiso, “hay filtros”. Se refiere a que los raperos tienen conciencia social y acostumbran a señalar las injusticias en sus canciones, lo cual suele generar molestias y aleja a una potencial audiencia. La estrategia de producir otros géneros cuyas temáticas son más pasatistas los acerca a un público que de otra manera no escucharía rap: “Nosotros los raperos somos mucho de decir la verdad, entonces hay que congestionar al sistema de otra manera, eludirlo de alguna manera... que es casi el doble, casi tirando el doble mensaje para poder llegar a más individuos” (Dey, entrevista personal, 1 de junio de 2023). Las cualidades del rap más “ortodoxo” parecerían no estar en condiciones de interpelar a las audiencias masivas, razón por la cual, algunos productores se ven obligados a incursionar en otros géneros para atraer la atención del público hacia aquello que desean comunicar.

---

al noroeste de San Francisco al cual acudieron a las 4:20 PM (sin encontrar el cultivo) luego convertido en punto de reunión cotidiano. La expresión “420” les permitía hablar de la marihuana frente a sus padres sin despertar sospechas. Otra versión asegura que “420” era el código de los policías de California para reportar un delito por consumo de estupefacientes. Una versión alternativa refiere a la cantidad de componentes químicos de la planta *cannabis sativa*. Lo cierto es que este nombre nació en 1971, se extendió a toda la cultura cannábica durante medio siglo y, actualmente, es una referencia global para hablar de nuevas regulaciones. A tal punto que todos los 20 de abril, desde hace muchos años, se celebra el Día Internacional de la Marihuana, en la cual autoconvocados se reúnen a las 4.20 de la tarde (*Página 12*, Suplemento Cultura y Espectáculos, 13 de junio de 2022). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/424631-que-es-la-cumbia-420-el-noba-junto-a-l-gante-era-uno-de-sus->.

## Utilización de las redes

Los productores entrevistados utilizan sus redes sociales personales para promocionar su trabajo. Sus perfiles albergan una variedad de productos audiovisuales identificados mediante categorías bastante inestables. Una de ellas es la de “remix” u “oficial remix” que refiere a la reunión de varios raperos o músicos urbanos en la producción de un tema, también llamado “junte” o “feat”. Debido a que Youtube los obliga subir los audios con imágenes, todo lo que se comparte en esa plataforma podría ser considerado un producto audiovisual. Sin embargo, hay diferencias: las categorías de “audio”, “mixtape”, “live sessions” o “beats free” refieren a producciones realizadas como “proyecto” directamente en el DAW o con los músicos tocando en vivo ya sea en el estudio o en algún evento público y, por lo general, van acompañadas de la expresión “Feat by” o con el nombre del productor y otros colaboradores. En cambio, las categorías de “Official Video Clip”, “Official Remix”, “Video Remix” y “Video Lyric” refieren a producciones audiovisuales que, por lo general, van acompañadas de la expresión “Shot by” e incluyen logos y tags de quienes han colaborado de alguna manera para la realización.

Cuando un productor se encuentra trabajando en un nuevo proyecto, suele compartir los adelantos bajo la categoría “preview” (avance o preestreno) con una imagen fija que suele estar cuidada y se realiza por encargo, porque es necesario que cumpla con determinadas características de calidad. En este contexto, el “demo” ha perdido su función de “muestra” previa a la grabación de un disco tal como ocurría en el siglo XX y se ha transformado en un producto más que alimenta la demanda de actualizaciones

constantes en las redes sociales de los productores de hip-hop. Esta tendencia no es exclusiva de los raperos de los barrios populares, sino que responde a la construcción de la audiencia en función de algoritmos y cantidad de visualizaciones. No obstante, según admiten los entrevistados, todavía se realizan demos o maquetas. Estas versiones preliminares de una canción se utilizan para mostrar la idea general de la canción, tanto a los artistas como a los productores, especialmente entre los más “ortodoxos”. Las “demos” o “maquetas” también pueden ser útiles para buscar colaboraciones o para obtener *feedback* antes de la producción final.

### **Modelo de producción, autogestión y afirmación identitaria**

La mayoría de los estudios académicos y periodísticos sitúan el origen del rap hace más de cincuenta años en el barrio neoyorquino del Bronx. No obstante, resulta destacable que luego de su indudable “mundialización” –en términos estructurales – supervive la figura de un vocalista recitando rimas sobre una base musical llamada *beat* o “instrumental” muchas veces creada a partir de fonogramas y/o secuencias rítmico-melódicas preexistentes.

En la escena latinoamericana, el rap experimentó un constante desarrollo desde mediados de la década de 1990, reafirmando su presencia mediática en aumento respecto de otros géneros populares. Esta sola instancia lo instala definitivamente como un objeto de estudio que amerita un análisis que vaya más allá de considerarlo como una música hecha por jóvenes de sectores populares. En ese sentido, es importante señalar que también

propone un modelo de producción y autogestión asociado a diversas narrativas identitarias.

El impacto que ha tenido en una juventud que busca reafirmarse como sujeto de derecho puede considerarse un efecto directo del replanteamiento de la historia latinoamericana que busca reivindicar un discurso postergado en términos sociales, políticos y económicos. Surge entonces la importancia de la condición de “prosumidores” de los cultores del rap y la cultura hip-hop entrevistados. Esa doble militancia –donde se dan soluciones técnicas mediante un constante “ensayo y error” – construye un discurso que emblemiza lo propio y hace patente el reconocimiento de encontrarse situado en relaciones de poder desiguales. En ese sentido, las eventuales deficiencias técnicas dan cuerpo a una poética sonora que guarda relación con el lugar doblemente periférico que la escena del hip-hop global les reserva a estos jóvenes emprendedores. Si bien el constante desarrollo de las plataformas digitales de difusión y consumo de música han generado cada vez más circulación y consumo del rap y la cultura hip-hop en las redes, el intercambio del formato físico de las producciones en presentaciones y diversas actividades ha permitido que se consolide el concepto de territorialidad con el cual se forja un sentido de pertenencia local. En este contexto, debo señalar que la tecnología disponible –aun siendo precaria en un comienzo– con el tiempo se ha convertido en un elemento de resistencia cultural, validando nuevas formas, modelos de producción y circulación sonora y audiovisual. Sucede con el empleo de las redes sociales como principal vía de difusión de las actividades realizadas aun cuando existe intermediación de la

compañía discográfica. Este fenómeno es indicativo del carácter autogestivo de estos jóvenes productores de rap y cultura hip-hop al momento de construir una potencial audiencia en base a determinados algoritmos o cantidad de visualizaciones o reproducciones.



## Capítulo 4

### Fuerte Apache y el rap: representaciones simbólicas y territoriales

*Josefina Heine y Martin Biaggini*

*es mi barrio,  
es mi gente,  
el lugar donde todos lo llaman tierra de delincuentes,  
el ambiente, que se siente,  
cuando ya no estas re loco y demente,  
en la calle el talento en el viento,  
de nuevo nos dice presente*  
“En Mi Barrio”, AAVV

Tal como expusimos en trabajos anteriores (Biaggini et Al., 2022; Abeille y Biaggini, 2024), en las últimas décadas, el rap en nuestro país se ha configurado como un espacio de consumo e intercambio cultural indiscutible. Cada vez son más las juventudes que se acercan a las prácticas que el rap propone en busca de respuestas a sus cuestionamientos cotidianos, en busca de experiencias estéticas y colectivas. Las letras de las canciones son disímiles y bien plurales en sus orientaciones concretas, pero hay construcciones comunes que son concluyentes y dan cuenta de una necesidad por narrar que no es ajena al espacio.

El barrio se convierte, así, en un espacio de posicionamiento y es desde allí que se narra y se alza la voz. En este sentido, el barrio ya no se determina en términos geográficos o a partir de sus límites cartográficos o estructurales, sino como un espacio cargado de significaciones y relaciones simbólicas. Marc Augé (1996), desde esta perspectiva de análisis, entiende al barrio como un lugar antropológico; esto es: como un universo de significados en el que cada uno de sus habitantes se reconoce y reconoce a los demás, a los *otros*. Por su parte, Carballeda (2015) expone que existimos como sujetos históricos y sociales porque estamos insertos en diferentes formas de discurso. Y, en este marco, los relatos no son circunstanciales, sino que se inscriben en espacios determinados, donde la certeza la acerca y le confiere el territorio, desde una cartografía determinada. Así, la mirada hacia lo territorial se ratifica desde un pensar situado, en el que se develan prácticas significantes cargadas de ritos y cotidianidad.

En este marco de análisis, una de las preguntas fundamentales que guían este trabajo está orientada a discutir si son los sujetos los que configuran y determinan el espacio que habitan o si la relación es diametralmente al revés; esto es: si son los sujetos los que están determinados por el espacio que les toca. No es nuestra intención responder a este cuestionamiento de forma absoluta; no pretendemos alcanzar una única respuesta pero sí analizar el caso de Fuerte Apache como un espacio que se constituye mucho más allá de sus dimensiones geográficas y territoriales. Nos interesa pensar el barrio en relación al rap para analizar y describir cómo esta práctica constituye sus calles, sus esquinas, sus edificios, sus grafitis, su gente.

## Marco teórico y metodológico:

Buscamos, a través de un enfoque interdisciplinario, describir y analizar las representaciones del barrio Fuerte Apache desde la perspectiva de las ciencias sociales y del análisis del discurso. Para esto, tomamos el tema musical *En mi Barrio*<sup>30</sup>, realizado por los raperos más reconocidos del barrio, y alguno de sus temas solistas, para analizar el modo en que cada uno de ellos se vincula con su espacio concreto. Narración, territorio e identidad son tres conceptos que se inscriben en la construcción del barrio y que emergen de las letras en un ejercicio testimonial muy evidente. Nos centraremos, entonces, en una lectura detallada de las letras para ver qué realidades y construcciones simbólicas y sociales se desprenden de ellas. Se realizaron también entrevistas en profundidad a cada uno de los raperos. Un barrio es un reflejo de sus discursos, de sus historias y narraciones y son esas historias las que fuimos a buscar. Así, sostenemos que la mirada hacia lo territorial se ratifica desde un pensar situado, en el que se develan prácticas significantes propias de la cotidianidad, del habitar (Ascher, 2004). Existimos porque habitamos y compartimos diferentes formas de discurso.

Los espacios que habitamos nos determinan, al tiempo que conformamos y delimitamos sus fronteras. En este sentido, y para trabajar en el análisis de las letras, resulta interesante puntualizar en el concepto de territorialidad (Di Méo, 1993), que entiende la relación de los sujetos con una entidad espacial específica. Podemos decir entonces que el barrio, más que un espacio físico,

---

<sup>30</sup> Nota: Según la prensa este tema musical ocasiono un antes y después

es un territorio concreto de relaciones y significaciones (Augé, 1996).

## **El barrio Fuerte Apache**

El Barrio Ejército de los Andes, conocido popularmente como Fuerte Apache, ocupa treinta hectáreas en el partido de Tres de Febrero, zona Oeste del conurbano de Buenos Aires. Su origen se remonta a principios de la década de 1970, año en que se construyeron los conjuntos habitacionales Ciudadela I y II que tenían por objetivo responder al déficit habitacional que existía entre los empleados de la municipalidad local y los integrantes de las fuerzas de seguridad. Al mismo tiempo, debía convertirse en el espacio de reubicación de los vecinos de la Villa 31 (Cravino y Cravino de Olivera, 2004), quienes gracias a la implementación del Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE), dependiente del Ministerio de Obras Públicas de la Nación, encontraron en diversos barrios del conurbano su instalación definitiva. En términos de Cravino y Cravino de Olivera (2004), el barrio se convirtió de un momento a otro en un “depósito”<sup>31</sup> de seres humanos: “[...] era práctica habitual, que un camión del ejército se detuviera y ‘depositara’ en el barrio ex-residentes de diferentes villas miserias capitalinas, debido a que éstas eran demolidas por el Intendente Cacciatore” (Carvino y Cravino de Olivera, 2004: 25). Este traslado ocasionó que parte del barrio se bautizara por sus propios vecinos como Barrio Padre Mujica (sacerdote argentino perteneciente al movimiento de curas del tercer mundo cuya labor comunitaria se centró en la Villa 31). En

---

<sup>31</sup> Nota: el comillado es de las autoras.

el barrio, existe un mural en homenaje al sacerdote asesinado y una agrupación de rap que homenajea su nombre (los MP3). Durante la década de 1980 el periodista argentino José de Zer bautizó peyorativamente al lugar como Fuerte Apache, en medio de la cobertura de un tiroteo en vivo. Desde entonces se produjo un proceso que Reguillo define como cambio de estigma por emblema: se transforman “mediante complejas operaciones cognitivas y simbólicas, los estigmas sociales que sobre ellos pesaban en emblemas identitarios” (Reguillo 2013: 66). Desde entonces el barrio es conocido por externos y residentes como Fuerte Apache.

### **Fuerte Apache y el rap**

Como se ha señalado en el capítulo 1, el origen de la práctica del rap en Argentina se remonta a mediados de la década de 1980 (Biaggini, 2021), y tuvo geográficamente a la zona oeste del conurbano como uno de sus focos más importantes, lugar que nucleaba a los bailarines de break dance pioneros (Biaggini, 2020). Uno de ellos, Juan Carlos, apodado Pitufu por su tamaño, que formó parte de la Morón City Breaker, junto a varios de los pioneros como Mario Pietruzka (luego conocido como el raperero Jazzy Mel), era habitante de Fuerte Apache. Pero el rap aun no era una práctica habitual. Va a ser en la década de 1990 que la escena rap se consolida gracias al surgimiento de fiestas, circuitos de encuentro y publicaciones temáticas (Data, 2020). Uno de los espacios de referencia fue la disquería Dr. Records ubicada en una galería en la ciudad de Morón: no solo era una de las pocas que conseguía discos de rap para sus clientes, sino que también era parada obligada de la escena local. Un integrante de la agrupación

de rap Sindicato Argentino de Hip Hop, premio Grammy Latino 2001, trabajaba en el local y otros raperos que conformaban la escena en los años noventa como Mustafa Yoda, Bola 8, Jazzy Mel, Dj Bart, eran clientes frecuentes. El dueño del local, Ricardo, era vecino del barrio Fuerte Apache, y tenía una relación familiar con Fena, uno de los fundadores del grupo Fuerte Apache (FA). Fena, a su vez, asistía en Ciudad de Buenos Aires al local Nave Jungla<sup>32</sup>, otro centro obligado para la movida del rap local. Allí conoció y entabló relación con los integrantes de la agrupación ADS<sup>33</sup> y Bajo Palabra<sup>34</sup>, entre ellos Chiquito. Gracias a Fena, un grupo de jóvenes del barrio comenzó a escuchar rap y a escribir sus primeras letras. De esa manera, el grupo FA quedó conformado por: Fernando Javier Isasi (Fena), Walter C., Carlos Maximiliano Ocampo (Massi nada más) y Esteban Rodríguez (Esteban el As).

A fines de la década de 1990 era muy difícil conseguir bases musicales sobre las cuales rapear, el contacto con Ricardo facilita su relación con Smoler (integrante del Sindicato Argentino del Hip Hop) quien comenzó a suministrarles algunas bases para que graben sus primeros temas. Tres integrantes de FA (Esteban, Walter y Massi) participaron en el videoclip del Sindicato Argentino del Hip Hop *Donde yo estaré*, de Universal Music, en 2001. Al tiempo, Fena se separó del grupo y Walter fue privado

---

<sup>32</sup> Discoteca y lugar de encuentros emblemática de Buenos Aires de fines de los años 1980 y 1990, idea de Sergio Aisenstein.

<sup>33</sup> ADS, Aliados del Sur, *crew* de zona sur del conurbano surgido en 1997 que formó parte del compilado Nación Hip Hop 2 (AAVV, 2002)

<sup>34</sup> Grupo de cumbia rap, formado por ex integrantes de ADS, cuyo tema "La comisaría" logró éxito comercial.

de su libertad. Se sumaron entonces nuevos integrantes: Jorge Cardozo (Pattu), compañero de colegio de Massi, y Santiago Rodríguez (Picky), hermano de Esteban.

El grupo Fuerte Apache transitó sus primeros pasos con un rap marginal, de barrio, denominado por ellos mismos “estilo monobloquero”. Grababan en cintas piratas, tipo grabación de ensayo, y de apoco comenzaron a escucharse en distintos barrios y principalmente en distintos servicios penitenciarios, con personas privadas de su libertad, que se sintieron identificados con las letras. Luego, el material que existía en cassette fue digitalizado y comenzó a viralizarse en las primeras redes sociales de la época. Este hecho hizo que el productor Pelo Aprile (Pelo Music) se interesara en este fenómeno y se transformara en su primer productor. En este marco, contrataron al director de cine Pablo Trapero para la realización del videoclip del corto de promoción. La carrera del cuarteto rapero comenzó así su incursión en la escena comercial y su carrera muy pronto los llevó a ser elegidos como grupo revelación de la cadena de televisión por cable MTV. Era la segunda vez<sup>35</sup> que jóvenes del barrio lograban éxito mediático, no solo económico.

El grupo FA se separó, pero paralelo a ellos aparecieron otros exponentes como el grupo Los Gangster (del cual surge El Melly como solista), los MP3 (juego de iniciales que representaría las siglas al revés Barrio Padre Mujica), J Mastermix, Los Asesinos de las rimas, Yayi (luego integrante del grupo La Barbería), Nico

---

<sup>35</sup> Nota: El primer caso fue el jugador de fútbol Carlos Tévez.

Noruega y Arwen (hoy Martes 13), como productor, entre otros. En el año 2016 la mayoría de los artistas mencionados realizaron un feat<sup>36</sup> (es el resultado de dos o más raperos en mancomunidad creativa, en el que uno invita a otro a colaborar en su canción) titulado *En mi barrio*, que supera los cuatro millones de reproducciones en Youtube (Hacher, 2016), y facilitó que el propietario del canal donde fue alojado el tema, sea galardonado con el Youtube de Platino, marcando un antes y después en el rap de barrio. En este contexto, Fuerte Apache se transformó en una referencia para el rap barrial, tal es así que muchos raperos buscaron o realizaron feats con raperos de este barrio, o utilizar el barrio como locación de sus propios videoclips (algunas veces hasta pagando un derecho económico).

### **El barrio como relato**

Las historias son las puertas de entrada a los barrios y en ellas se revelan sus calles, sus plazas, pasillos, habitaciones e, incluso, la propia intemperie que el espacio lleva consigo. Los barrios están hechos de relatos y sus historias son su esencia. Nos interrogamos entonces sobre la importancia de Fuerte Apache como configuración identitaria y colectiva y en sus diferentes espacios- la casa, la calle, el pasillo, el monoblock- como referentes sociales y colectivos indispensables a la hora de pensar la territorialidad.

El antropólogo francés Michel Agier (1996) plantea que los límites de las ciudades, de los barrios, no son los de sus estructuras

---

<sup>36</sup> Vocablo en inglés que deriva del verbo “to feature”, que al castellano se traduce como colaboración.

físicas o meramente geográficas, sino que son aquellas vividas y experimentadas en las relaciones sociales y simbólicas de cada individuo y de cada colectivo social. Desde esta perspectiva, el barrio aparece como un lugar antropológico, como un universo de significados y símbolos; y, sobre todo, como un universo de relatos. ¿Hasta dónde llega un barrio entonces? ¿Cuáles son sus fronteras? Al barrio lo construyen sus narraciones pasadas. Aquellas que, instaladas en la memoria colectiva, siguen viajando y se actualizan a lo largo de las generaciones. Y también lo configuran las historias actuales, aquellas presentes en la cotidianidad, en la realidad más inmediata. Tanto las viejas, como las nuevas narraciones tienen la intención no solo de construir y mantener la idiosincrasia del espacio, sino también generar un sentido de pertenencia y, por qué no, de resistencia. Las narrativas territoriales, afirma Damonte (2011), son de base histórica y se actualizan constantemente; y lo que es más importante: se definen no por dominio territorial, sino por vinculación, identificación. Para pertenecer a un barrio hay que vincularse con él a partir de sus historias, sus símbolos, sus leyendas, a partir de los mitos que la rodean. Enunciar: “Yo soy de...” es casi tan importante como evocar el nombre propio. Tenemos un nombre y un barrio y cuando nos mudamos a otros escenarios el barrio se traslada con nosotros; lo llevamos para siempre y lo invocamos a través del lenguaje, a través de nuestros hábitos y creencias.

Así canta el Fena en la introducción recitada del tema *En Mi barrio*:

Yo soy el Fena, represento el verdadero F.A, viví muchas cosas buenas y malas. Aprendí de las traiciones, supe saber quién es mi hermano. Hoy para mí es un placer presentar este tema, hecho no sólo para los raperos, si no para toda la gente, mis amigos de la vida: El Yayi, El Mono, Asesinos de las rimas, Tito y el Dani, El Melly, El Maxi, Alfredo, El Primo y el Real Nota. Ustedes saben quiénes somos. (El Fena, tema *En el barrio*, 28 de junio de 2018, 0m00s-0m51s).

Para Maingueneau (2006; 2004b) la noción de *ethos* se define como una imagen de sí que el enunciador muestra en su discurso a partir de la manera de organizarlo, de cómo se viste, y el lugar que ocupa en la formación social de la que forma parte. Teniendo en cuenta el rol de Fena como fundador del grupo FA (lo enuncia en su introducción) y el respeto que el resto de los raperos le adjudican por ser pionero, sumado a su forma de vestirse, y a su participación en el videoclip como introductor al tema (es el unico filmado en la terraza de los monobloks por lo que tiene a todo el barrio debajo suyo, hace que legitime al resto de sus colegas. En una sociedad en la que la discriminación ante los pobres constituye una ideología dominante, vivir en un barrio marginal y asumirse como marginal es un acto de resistencia que produce discursos a partir de los cuales se construye la identidad del rap de Fuerte Apache.

Luego, continúa cantando Yayi:

Es de los blocks<sup>37</sup> así que estudiatelo! (x3)

No quieras copiarnos porque no lo vas a lograr.

En mi barrio estoy tranquilo, en el tuyo marco estilo,

tiro y sigo caminando lo que tengo demostrando,

en mi barrio yeah, hay de lo que vos no tenes,

lo querés ver entonces escucha lo que hay si lo querés!

En mi barrio, en mi gente, el lugar donde todos lo llaman  
tierra delincuente,

el ambiente, que se siente cuando

ya no estamos re loco y demente,

en las calles el talento en el viento de nuevo nos dice  
presente,

no te miente el talento y la vida hoy hace que flashe tu  
mente.

(Yayi, tema *En el barrio*, 28 de junio de 2018, 0m49s-  
1m27s).

En esta letra, sin duda, existe una impronta y una necesidad muy fuerte por nombrar el barrio, ya sea por su nombre o su estructura edilicia (nombrando los bloks, o monobloks). El barrio adquiere prácticamente la categoría de personaje y se le rinde homenaje y

---

<sup>37</sup> Forma nativa de nombrar a los mobobloks.

reverencia. El barrio es como la madre: da vida, hermanos, cobija, al tiempo que brinda identidad y deja ser. La madre, al igual que el barrio, nunca abandona a su hijo, no lo juzga, sino que lo acepta y acompaña.

Los raperos que viven en Fuerte Apache tienen que contar cómo se vive y sobrevive allí. Tienen que dar testimonio de “esa” realidad que, para muchos, para el poder del Estado, y del mercado, sobre todo, es una realidad que es preferible mantener oculta. ¿Cómo contar el barrio entonces por fuera de las realidades hegemónicas y normativas? Lo que se nombra en relación al espacio tiene que ver con un mundo desigual, desierto de oportunidades, un mundo marcado por la inseguridad. El saber acá está directamente relacionado con el conocimiento de la calle, con no sentirse un intruso, ni siquiera en el barrio ajeno: “En mi barrio tiran tiros, en el tuyo marco estilo y sigo caminando”. El que “más se la aguanta” y el que “más sabe” es aquél que puede caminar tranquilo, sin temerle a las balas. En esta forma de escritura, en la que todas las palabras se presentan juntas y casi al mismo tiempo, se percibe una verborragia que es propia del modo en que vive. ¿Cómo contar el despojo, el abandono, el temor, el aguante, el combate, las balas sino como parte de un mismo todo? El modo en que se narra, el procedimiento consciente (o no) de lo que se expone, muestra un estilo que da cuenta de la dificultad por *habitar*. El barrio para los ajenos es inhabitable y para los propios queda el poder narrar, queda el hacer literatura: se sobrevive porque se cuenta. El relato se vuelve un espacio de supervivencia: “tiras, nudos, pasillo millones de la vida canciones dale empesala contala/que en esta nuestra letra la vivimos nosotros... mi nudo

mi gente mi vos/por cada uno seguimos por nuestros barrios, cantamos por nuestros barrios”. (El Mono, tema “En mi barrio”, 28 de junio de 2018, 3m24s- 3m35s)

El rap es una forma de habitar el barrio y permite que quiénes lo practican se acerquen a distintos modos de experiencia. Quién escribe, el Melly en este caso, no es ajeno a esa realidad, sino que se siente parte de ella y pide que desde ese lugar se lo comprenda. Para juzgar, dice el Melly, hay que conocer: “No miento, mi nombre está escrito en el cemento, contento, también me respalda el talento, cuando digo Fuerte Apache, cuna de talento soy el Melly conozcanme y después hablen de mí”. (El Melly, tema “En mi barrio”, 28 de junio de 2018, 5m44s- 5m50s)

La ya conocida relación de la literatura con las ciudades es de larga data; muchísimos son los autores que han narrado y creado sus ciudades en distintas épocas históricas. El rap, en su voluntad por narrar y contar, despliega su impronta y su ser literario, y muestra el barrio, lo construye, se sumerge en él. Para el universo rapero, el que no muestra el barrio (las tiras, los nudos, la calle, pasillo, monoblock, jerga, relatos), el que no narra desde el barrio, no existe; el espacio necesita ser nombrado y a su vez al ser nombrado es construido. De lo contrario, no se sabe desde qué lugar se habla y el relato se cae, deja de ser creíble. Narrar los barrios es una forma de habitarlos; es un modo de salir de la intemperie.

Pongamos otro ejemplo. En este caso, presentamos una canción muy conocida en el mundo del rap (fue producida por la

discográfica Pelo Music). Se trata del grupo FA y el tema es *El mundo del revés* (2013):

Y me crie como un chico normal.

De 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 que es la calle

Y a cuidarme de todo

(...)

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.

(...)

Y muy chico conocí,

Lo que es el dolor,

De tener que llorar,

Un amigo en un cajón,

En otro lado,

Con 14 son niños que se esconden,

En cambio, en mi mundo,

Con 14 todo un hombre,  
Tenes tu fierro,  
Y pa' fumar tu marihuana,  
Tenes tus minas,  
Y te pasas un tiempo en cana.  
(...)

En mi barrio  
Se tendrían que formar profesionales,  
En lugar de que los chicos,  
Sean los criminales.

(FA, *El mundo del reves*, 24 de enero de 2013, 0m00s-4m40s)

En primer lugar, no resulta extraño relacionar este tipo de letras con la historia del barrio Fuerte Apache que enunciamos en la primera parte de este capítulo. Decíamos que el barrio nace en los años 1970 como respuesta al déficit habitacional que existía entre los empleados de la municipalidad local, los integrantes de las fuerzas de seguridad, y los vecinos de la Villa 31. Y decíamos también que el barrio rápidamente se convirtió en “un depósito de seres humanos” (Cravino, Cravino de Olveira, 2004: 25). Se trata, entonces, de un espacio que fue creado a partir del silencio, el abandono y la marginalidad. El territorio no se fue creando a medida que era poblado, a medida que la urbanización se iba realizando y a partir de una voluntad genuina por habitar. Sus habitantes tuvieron que sumergirse, de un momento para otro, en la intemperie de un espacio vacío: vacío de oportunidades, de Estado, de historias y de experiencia. Se crea desde afuera y ese “desde afuera” es fundamental para entender su esencia, su

identidad. Cortés Roca (2018) afirma en este sentido que los barrios marginales no surgen por efecto colateral de las crisis económicas, sino que son el “resultado estructural de la política económica del neoliberalismo” (Cortés Rocca, 2018: 222). El problema, claro, es que estos espacios dejan de ser transitorios para transformarse en permanentes. Parecería entonces que no hay un afuera y el umbral o la puerta de entrada se va siempre desplazando. El barrio crece a partir de sus personajes y cada uno de ellos es, al mismo tiempo, un nuevo punto de partida desde donde el espacio crece.

Un paisaje determinado, cualquiera sea, es el resultado de un conjunto de operaciones culturales sobre un determinado territorio. Si pensamos en Fuerte Apache tenemos un paisaje que es bien representativo dado por el monoblock, el pasillo, las pintadas y la calle. Estos dispositivos, estas características propias del barrio, articulan el espacio con un modo de percibirlo y habitarlo (Cortés Rocca, 2018).

Nuevamente aparece en esta letra, y tal vez de un modo más patente, una necesidad por contar y, al mismo tiempo, testimoniar. El testimonio es clave en el rap y más en la construcción espacial de un barrio (FA) que necesita de su propia representación social; esto es: necesita que los suyos, cuentan la realidad y la verdad que se vive. Solo quién es de Fuerte Apache, dicen quiénes allí viven, puede decir cómo es el barrio, cómo se subsiste en él. La mirada hacia lo territorial, entonces, se ratifica desde un pensar situado. Las coordenadas que marcan la espacialidad, la cartografía, son socioculturales, y muestran

formas de ritualidad, cotidianidad y significación. La construcción del barrio se relaciona entonces con el concepto de territorialidad (Di Meo, 1993) y allí aparece el intercambio, la reciprocidad, la conciencia colectiva, la memoria, la experiencia.

### **Habitar el barrio desde una gramática plebeya**

La historia de Fuerte Apache, su diseño urbanístico y sus prácticas cotidianas, forman parte de una epistemología que tiene una potencia plebeya innegable. Esta potencia intenta despegarse de las prácticas culturales hegemónicas porque el barrio claramente no lo es. ¿Cómo se puede hablar de lo que sucede en FA con prácticas o productos culturales ajenos? ¿Qué se podría decir? La realidad de este barrio se encuentra en las antípodas de lo que se vive y se experimenta en Capital Federal o muchos otros del conurbano de Buenos Aires y también de nuestro país. Lo que se narra, ya lo venimos enunciando, se relaciona directamente con el contexto de producción y con la territorialidad que el barrio propone y obliga. Esta práctica plebeya se sostiene en un pensar situado, en una escritura situada, que tiene un carácter de denuncia y posicionamiento que es innegable. Al mismo tiempo, propone otras formas de pensar que se alejan de la norma y de las prácticas culturales habituales para hablarle a los pares, a los otros, a partir de una lengua común y otra. El rap habla, como en otros momentos lo hicieron otros géneros musicales en nuestro país.

El grupo Fuerte Apache en su tema *Estilo Monoblockero* dice los siguiente:

Llegaron los Tiqui Tiqui  
Para los Taca Taca  
Y yo ya tengo lillo  
Para fumarme tu caca  
Y aunque los medios nos tachen  
Y que los giles se empachen  
Se la vamos a quitar y la vamos a agitar  
Porque somos de Fuerte Apache  
Viviendo entre delincuentes  
En medio del oeste  
donde aprendí a cuidar mi vida cueste lo q cueste  
guacho esta es mi gente  
este es mi medio ambiente

(FA, *Estilo Monobloquero*, 24 de julio de 2019, 0m00s-4m02s)

Hay una voz en esta letra, una potencia detrás de esas palabras que golpea. El rap se hace cargo de su voz, de una forma de lenguaje que es bien suya. Y en este acto se afirman. Hay en este acto por tomar la palabra, a partir de un lenguaje propio, un intento genuino por pensar otra idea de sujeto que se aleje del modelo hegemónico del sujeto occidental, universal. Esta verbosidad que el rap despliega, este desparpajo en relación a la no utilización de la norma, es un golpe de puño al silenciamiento permanente que propone en su narrativa el capitalismo estructural. Hay en estas letras una voluntad por ocupar una posición discursiva a partir de la cual se puede hablar y responder. No hay una voluntad que a priori quiera establecer rimas, pensar estrofas y determinar

estructuras silábicas. El apego a la norma, en todo caso, está dado por el desinterés. La puesta, entonces, está en tomar la palabra y en la creación de una gramática plebeya (de un lenguaje común) que se corresponda con el territorio y con el paisaje. Lo que prima entonces es la identidad del lenguaje en términos de valor cultural. Texto es contexto. Ser consciente de esto permite reconocer e identificar hasta qué punto habitamos palabras que se nutren de nuestra más inmediata realidad y, desde allí, de nuestra historia, nuestros pares, nuestro barrio, etc.

### **Conclusiones preliminares:**

Si bien nuestro trabajo de campo aún continúa, como conclusiones preliminares podemos observar que la canción rap producida desde el barrio Fuerte Apache se ha convertido en un espacio estratégico, político y estético, de resistencia, denuncia, y configuración identitaria. En estas canciones el cuerpo adquiere voz y, en ese pasaje, las personas cobran identidad al tiempo que se constituyen en sujetos del lenguaje de las letras, se percibe entonces una necesidad muy fuerte de reconocimiento, de autorreconocimiento frente a un poder estatal, institucional, que oculta y rechaza.

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 como escenarios arquetípicos de la vida del barrio. 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, sobre todo cuando es el barrio el que conforma su propio estilo (tal como lo bautizaron los FA, estilo Monobloquero).

El rap reflexiona sobre la propia experiencia: una experiencia que tiene mucho de formación, de recorrido y 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, continúa, 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.

## Capítulo 5

# Haciendo rap en los kilómetros. “Oeste Under”: Vidas divertidas, autogestivas y creativas

*Virginia Peterson*

El objetivo del presente proyecto de investigación intenta dar cuenta de qué manera el trabajo autogestivo, como en el presente caso la organización de eventos, es generador de diferentes grados de sociabilidad y redes de cooperación e intercambio como rasgo típico de la cultura hip hop, destacándose el elemento Rap. A tal fin se ha comenzado a realizar entrevistas y observación participante en una serie de eventos, estableciendo un interés particular en dos interlocutoras; Luna y Julieta<sup>38</sup>, dos raperas que residen en la zona denominada *Los Kilómetros* ubicado en el partido de La Matanza del conurbano bonaerense. Nos centraremos en sus trayectorias organizativas y musicales que realizan desde hace más de diez años. A tal fin han invertido su tiempo y recursos para desarrollarse en el ámbito artístico y visibilizar prácticas musicales y corporales asociadas a dicho

---

<sup>38</sup> A fin de referenciar a las interlocutoras las nombramos con sus nombres de pila y no con sus nombres artísticos.

lenguaje. Para finalizar, destacar la particularidad de estas raperas inscriptas en la cultura hip hop que han formado parte en diferentes etapas de la organización de una serie de eventos denominados Oeste Under, algo que vienen gestionando en los barrios y en diferentes espacios culturales ya que para las mismas hay una gran comunidad de artistas que quieren ser escuchados y exhibirse. De esta manera surge la pregunta ¿Estas tareas de autogestión y organización en eventos llamados Oeste Under llevadas a cabo por las presentes las ha habilitado para ponerse frente a la escena musical?

### **Un amor a primera vista**

El presente estudio es el inicio de un proyecto de investigación que incluye el trabajo de gestión y prácticas de rap dentro de la cultura hip hop por parte de dos mujeres que comenzaron organizando eventos y a la par desarrollando sus prácticas musicales dentro del rap. Para la presente exposición se eligió a las artistas Luna y Julieta quienes han formado parte de la organización de una serie de eventos llamados Oeste Under<sup>39</sup>. Sin embargo, es importante notar que Luna y Julieta fueron las que dieron inicio al proyecto.

Hace aproximadamente un año Julieta dejó de ser parte del proyecto y es Luna la que se autodefine en sus redes sociales como organizadora y activista referente de la cultura hip hop. A su vez, en variadas ocasiones así es manifestado por quienes participan de los eventos a través de agradecimientos a su persona cada vez que

---

<sup>39</sup> <https://www.instagram.com/oesteundercrew/>

alguno o alguna rapera entra en escena, ya que el rap es el que suele tener más protagonismo en toda la movida.

Es de destacar que los primeros años de los eventos llamados Oeste Under se realizaron en espacios ubicados en "los kilómetros". En cuanto a la categoría *kilómetros*, es importante aclarar que no es una denominación geopolítica ni limítrofe sino una categoría nativa. Dado que se trata de la Av. Juan Manuel de Rosas que se inicia en la Avenida Gral. Paz -denominada también ruta 3- y que a partir de los barrios de LaFerrere (segundo cordón del conurbano bonaerense) se la comienza a llamar *kilómetros*, independientemente del nombre de la avenida y de la numeración correspondiente. Por lo tanto, la misma es una categoría que surge en el lugar y tiene que ver con sus habitantes, pero como excede el trabajo de esta presentación, por el momento sólo se expresa a modo de aclaración. Dichos "kilómetros" se encuentran dentro del conurbano bonaerense ocupando una posición intermedia entre el interior del país y la gran metrópoli central que no llega a ser asimilada por ninguno de esos dos territorios (Del Cueto, Ferraudi Curto; 2015). Además, el conurbano bonaerense suele representarse como un espacio empobrecido, poco seguro, uno de los lugares más hostiles para ocupar.

En cuanto a las figuras de Julieta y Luna dentro de todo el movimiento, se las podría pensar como actrices mediadoras (Hennion: 2002), ya que llevaron a cuesta todo el trabajo que implica la puesta en escena de un evento, desde conseguir localizaciones, equipos de sonidos, tareas de comunicación y difusión, hasta hacerse cargo de que las y los artistas tengan bebida

y comida para degustar. Todas estas tareas implican distintos tipos de mediaciones y negociaciones con los dueños de instituciones, centros culturales, sociedades de fomentos, bares, etc. Un sinfín de distintos intercambios para que pueda realizarse el evento. En este último año es Luna quién posee mayor reconocimiento dentro de la organización.

El rap como así también la cultura hip hop, desde comienzos del milenio ha comenzado a dejar sus marcas, pueden verse los grafitis plagados por las paredes de dichos barrios como así también verlos reunidos en algún espacio público y observar sus movimientos, performances, que los vuelve distinguibles. En cuanto a quienes le ponen cuerpo y voz; raperos y raperas en sus letras se puede distinguir la singularidad de la vinculación entre historias personales y territorio, la vida en el barrio chico. En concordancia con Grimson el barrio es una modalidad de localización, de marcación de un contexto de interacciones sociales y de identificación social (Grimson; 2009).

Cuentan con la particularidad de introducir la vida cotidiana de los barrios cómo lo venían haciendo otros géneros musicales anteriormente de la misma zona, donde más allá de relatar los imponderables de la vida cotidianas con respecto a las prácticas juveniles (donde aparecen el consumo de alcohol, drogas, el trabajo precarizado en ocasiones tanto de ellos mismos como de sus progenitores, y la aparición de otro en términos de conflictos, con ciertos representantes de instituciones: como la policía), toman partido por contar con orgullo la vida que llevan y el lugar de donde provienen como territorio de identidad y pertenencia.

Más allá de las coincidencias que solemos encontrar dentro de la puesta en práctica de la mencionada cultura, en esta ocasión nos vamos a detener en la trayectoria de dos raperas y sus similitudes en cuanto inicio en la cultura hip hop, si bien sus trayectorias son muy similares este artículo no pretende dar por hecho generalidades, sino marcar algunas particularidades que hicieron posible que estas mujeres se apropiaran paulatinamente de la práctica rapera cuando en general existe predominio de los varones realizando dicha performance.

Como parte del trabajo de investigación, con Julieta y Luna se realizaron entrevistas semidirigidas y charlas informales en los distintos eventos en los que nos tocaba coincidir. Así, se llegó a saber que ambas tienen un poco más de 30 años. Por su parte, Julieta vive en Laferrere entre el km 24 y Luna vive en el Barrio San Javier en Virrey del Pino kilómetro 38, La Matanza, ambos distritos son referenciados con el nombre de *Los Kilómetros*. Y si bien ninguna de ellas tiene como sustento económico su actividad con la música, ambas definen que su pasión en la vida pasa por el rap y por en mantener viva la cultura del hip hop.

Cada una por su lado tuvo la iniciativa de organizar eventos en el barrio, mucho antes de pensarse como artistas de rap capaces de escribir y componer. Así fue que comenzaron a organizar eventos que podían gestionarse en sus propios territorios. En este sentido, Julieta, 32 años al momento de ser entrevistada, cuenta que en el año 2012 asistió y colaboró en la organización del primer *Lafe under* en un club social cerca de la plaza de Laferrere, el cual fue un éxito de convocatoria ya que asistieron más de 200 personas

viendo competencias de Breaking, Grafitis, Raperos y Djs en vivo. Por aquella época Luna, 31 años al momento de ser entrevistada, estaba gestionando *Noches de humo* en un bar frente a la plaza y fue así cómo se conocieron, aunaron ideas y empezaron a organizar eventos en distintos espacios convirtiéndose en organizadoras de Oeste Under, fusión entre Lafe Under y Noches de Humo, según datos que nos proporcionó Julieta. Es de destacar que prontamente a conformarse la organización, ambas se convirtieron en madres, organizando eventos de día, generalmente por la tarde en varios puntos del oeste aunando los cuatro elementos. Formar familia y convertirse en madres no les impidió seguir adelante con dicho proyecto.

Y en todo este proceso de crear eventos, por su parte, Julieta fue conociendo el rap, la escritura y en el año 2015, siendo una práctica que ambas incluyeron mientras gestionaban eventos. Luego crearon un dúo que se llamó *Soundsistas* y con el paso de los años fueron conectando musicalmente con otras interesadas en el rap hasta formar *Clika Mística* junto a otras tres raperas más. Sin embargo, este grupo no duró mucho tiempo, pero les ayudó a ampliar la red de contactos. Finalmente, con Luna grabaron un EP algo que dio cierre al dúo para que cada una luego pueda seguir con sus carreras solistas.

A través de este relato puede identificarse como ambas a través de la organización Oeste Under y la diversidad de eventos en diferentes puntos del oeste mayormente en los kilómetros, habilitaron la posibilidad de ampliar sus redes de intercambio y socialización y a la vez comenzaron a animarse a ser protagonistas

en la escena a través del proceso creativo de escribir y como subirse a un escenario a rapear dando cierre al evento. Por lo tanto, las mismas no sólo se encargaron de organizar el detrás de escena, sino que también se pusieron al frente en cuanto a las prácticas musicales. Una suma de gestoras culturales y reconocidas artistas.

Pero dichas prácticas como veníamos advirtiendo, se fueron incorporando paulatinamente a inicios de la adolescencia y a su vez ampliando redes de relaciones con jóvenes con los que compartían intereses. Donde se destaca las largas horas de viajes junto a la dificultad que implicaba la travesía en cuanto al transporte para llegar a asistir a algún evento en CABA, o en otros lugares del conurbano prácticamente desconociendo las zonas. Asimismo, fueron incorporando el uso de las tecnologías, en principio escaso, para comenzar a apropiarse del género. Con el tiempo se dieron cuenta que lo que buscaban a la distancia podían encontrarlo en su propia zona, en un lugar cercano y sentido como propio. Así fue como cada una por su lado y en conjunto comenzaron a crear encuentros en donde se junte la movida y sea un gran jam de hip hop.

Julieta, cuenta que desde chica se interesó por la música, por escribir, copiar ritmos y hacer versiones propias. Tal es así, que, a los 12 años, ya atraída por el rap, comenzó a conocer más el ambiente y gente que se destacaba en los cuatro elementos. Como ya advertimos, ella nos cuenta en nombre propio lo difícil que era trasladarse para asistir a algún evento en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ya que los viajes podían llevar entre dos o tres horas

y varios transportes distintos, incluso algunos de ellos son los llamados “truchos” como los “cochecitos 0,50 que suelen salir a la vera de las estaciones.

Por su parte, Luna encuentra su interés por la cultura hip hop a sus 14 años a través de un compañero de la escuela secundaria que tenía computadora y podía bajarse la música del ARES<sup>40</sup>, así que le pasaba información sobre el Sindicato Argentino de hip hop. En ese entonces, no tenía acceso a internet, razón por la cual solía caminar unas cuarenta cuadras a fin de encontrar un ciberespacio con el fin de descargar música. Este tipo de prácticas son comunes a muchos otros jóvenes provenientes de dicha cultura, lo que da cuenta de la dificultad para acceder a ciertos recursos.

En paralelo a toda esta actividad, Luna administraba páginas promoviendo la cultura hip hop y a través de ahí fue que comenzó a contactarse con personas que estuvieran haciendo lo mismo en otros lugares. A su vez, ella comenta que la llegada del Fotolog fue un gran disparador para la difusión de esta cultura. En ese entonces vivía en la zona el 28 Villa Scasso donde solían existir prácticas de los elementos de hip hop en la calle y era una manera de conocer amigos y de socializar a través de prácticas artísticas. De esta manera, a partir de estas relaciones empezó a organizar convenciones y encuentros de grafitis hasta que decidió abocarse a los eventos de hip hop que según sus dichos fueron “*un amor a primera vista*”.

---

<sup>40</sup> Se trataba de una plataforma ampliamente reconocida en el mundo del intercambio de archivos y tenía como objetivo principal permitir a los usuarios descargar y compartir archivos.

A partir de ambos relatos nos podemos aproximar a dos cuestiones, por un lado, como de manera paulatina las personas fueron modificando sus prácticas a partir de los avances tecnológicos que transformaron tanto la posibilidad de comunicarse con otras personas que compartían el gusto por la cultura hip hop y producirse un intercambio de amplio alcance. Un término que se acuñó a partir de estas nuevas formas de participación de los receptores es el de prosumer o prosumidor, una conjunción entre productor y consumidor que define a los nuevos usuarios de los medios (Barbero: 1987). Así, Luna y Julieta fueron convirtiéndose en agentes activos ambas prosumidoras, teniendo en cuenta que con el correr de los años fueron adquiriendo nuevas habilidades para comunicarse con una mayor cantidad de personas dentro y fuera del barrio, ampliando las redes de intercambio y procesos de socialización a partir de las tecnologías digitales donde además de consumir fueron convirtiéndose en mediadoras como en productoras de contenido virtual. Ellas fueron construyendo significados a partir del uso de estas herramientas.

Con el paso del tiempo se fueron apropiando, cómo otros jóvenes, de dicha cultura que consumían vía redes e internet para verlo reflejado en la aparición de prácticas culturales en el propio barrio haciéndose con el paso del tiempo cada vez más familiar y cotidiano. Internet y los distintos dispositivos permiten la interacción y el surgimiento del receptor como productor.

Finalmente, Luna se quedó al frente de Oeste Under y en cada uno de los eventos en que se asistió se pudo observar el grado de

reconocimiento que tiene dentro del ambiente, dado que cada rapera o rapero al finalizar sus performances agradecían su colaboración.

Uno de los lugares que suele recordar en los inicios fue Lo de Juan, ya mencionado. Es de destacar que los espacios culturales y de sociabilidad existen desde la existencia de los mismos barrios a través de las Sociedades de Fomento, los clubes barriales, los centros culturales, las bibliotecas, etc. Dichos espacios, depende la antigüedad del mismo fueron cambiando de significado con el paso del tiempo y vuelven a retomar un lugar central en cuestiones comunitarias luego del 2001 cobrando mayor relevancia a nivel cultural, una década después.

### **Una vida Autogestiva**

El trabajo de observación se radicó en los eventos de Oeste Under durante agosto de 2023 hasta el presente, continúa en proceso, por lo tanto, ante el retiro de Julieta en el año 2022 fue Luna quien adquirió principal protagonismo en cuestiones de gestión. Una de sus primeras prácticas fue buscar lugares donde les permitiera expresarse libremente. Mientras la interlocutora relata sus primeras incursiones en las tareas de autogestión siempre menciona la categoría “*respeto*”<sup>41</sup>. En este caso en relación a la búsqueda de lugares, Luna siempre destacaba que harían un uso respetuoso del espacio. Por eso evoca: “*Igual hay mucho respeto con*

---

<sup>41</sup> La categoría “respeto” fue ampliamente analizada en la tesis de maestría “El rap nos trajo hasta acá” de María Ana del Valle Ojeda.

*la demás gente y mi persona. Hay mucho respeto de ambos lados y está re bueno que cada vez que los invite siempre digan que sí".*

Como se trata de los inicios de una etnografía centrada en localizaciones del conurbano bonaerense de los barrios llamados *Los Kilómetros*, el término *aguante* es reiterado por las interlocutoras y es significado como la dedicación de los pibes del barrio a todo pulmón y el intento de hacerse visibles, incluyendo la mutua colaboración haciendo el aguante a compañeros, asistiendo a los eventos y acompañando.

A mediados de la década de los noventa sociológicamente se construyó la categoría de *aguante*, a partir de la identificación de un nuevo actor social que es el seguidor de bandas de Rock Barrial o Rock Chabón<sup>42</sup> cuyas prácticas constituían valores físicos y morales que eran considerados similares a las del fútbol en cuanto a las disputas sociales y actores antagónicos como la policía u otras bandas para el caso de Rock, Al que se le sumó la cumbia villera a partir del cambio de milenio

En cuanto a la escena del rock se proponía la resistencia física en cuanto a los modos de participación y asistencia, aguantarse el pogo, el agite que implicaba ir hacia el escenario a alentar a la banda; poner el cuerpo, resistir, disputar el honor por la autenticidad. En ese entonces construyeron formas válidas de identificación, universos simbólicos y significación de lo legítimo que se oponían a la sociedad hegemónica. Al respecto, la

---

<sup>42</sup> Categoría inventada por la prensa especializada en música. Fundamentalmente en los suplementos Sí del diario Clarín y el Suplemento No de página 12. Solían comunicarse a este tipo de espectáculo como si se tratara de un partido de fútbol.

autenticidad, implicaba ponderar y calificar el valor de la obra de un artista (Semán: 1995; Garriga Zucal y Salerno 2008). Además, las banderas constituían un elemento simbólico cuyas inscripciones indican el lugar de donde provenían, los cuales en ocasiones son lugares alejados en donde transcurría el recital (Salerno y Silva: 2006).

En este sentido, el aguante anclado en el cuerpo en forma de resistencia y performance se resignificará dentro de la cultura hip hop. En el caso de las presentes interlocutoras, para ellas el aguante aquí implica estar presentes, hacerse visibles y poner el cuerpo en el proyecto de un nosotros, cualquiera fuera el elemento que se practique. Es decir, en sumar algún aporte al proyecto creativo de sus pares y en sentido ético y moral por compartir valores ligados al conocimiento del lenguaje musical y la destreza artística.

En esta oportunidad se intentará esbozar y pensar otros tipos de sentidos que se le pueden atribuir a la categoría aguante, como puede ser la construcción de vínculos duraderos y de diversos esquemas de apoyo para lo cual es necesario contar con una amplia gama de ámbitos de encuentro para desarrollar la gestión y redes de cooperación y socialización (Negus:2005).

Luna, refiere al aguante de la gente a través del respeto, de la acción de perseverar, sin “caretear” y sin perder el corazón. El fin es crear una confianza nueva, ayudar a todo pulmón a visibilizar a los pibes del barrio, haciendo el aguante a los compañeros y no comercializando. Por eso ella aclara que no manejan plata, sino

que intentan utilizar otras estrategias como vender remeras para comprar micrófonos y demás artefactos.

En concordancia con el trabajo etnográfico de Del Valle Ojeda, la categoría aguante se encuentra ligada a la categoría respeto ya que se entiende y se obtiene a partir de los modos de hacer y representar brindando estatus y reconocimiento como capital simbólico sumado a aportar sus presencias en los proyectos de los colegas. Dichas categorías nativas y de análisis permiten comenzar a conocer las formas en que las interlocutoras organizan sus relaciones donde las representaciones en vivo, como pudimos observar en los eventos organizados por Oeste Under, crean territorios musicales no dados de antemano (Del Valle Ojeda:2022).

En varios de sus relatos, Luna y Julieta, reconocen el 16 de marzo del 2014 como la fecha en que se dieron a conocer esta serie de eventos y menciona distintas denominaciones que se usaban como "noche under" o "tarde under", hasta que finalmente quedó bajo el nombre Oeste Under que la interlocutora reconoce como más representativo de la zona. Una organización de eventos que se da en espacios culturales, es gestionada por artistas de los barrios y da lugar a una gran comunidad de artistas que quieren ser escuchados y expandirse.

El proyecto autogestivo Oeste Under está próximo a cumplir una década y fue cambiando de coordinación ya que cuando se retiró Julieta apareció Normi quién cumple actualmente y parcialmente esa función ahora, pero ya no en igual jerarquía sino como colaboradora con la gestión cultural que Luna preside. Puede

observarse, que si bien dicha cultura es dominada en cantidad por varones en estos espacios se puede identificar un alto grado de participación tanto en la gestión como en las prácticas artísticas de mujeres.

Así, Oeste Under es un colectivo que genera actividades ligadas a los elementos de hip hop y transcurre en el territorio de La Matanza. Por lo general los eventos se realizan una vez al mes, aunque para el mismo se requiere mucho tiempo de gestión, a la vez que las interlocutoras también necesitan tiempo para desarrollar sus propios proyectos artísticos. Pero dicha organización autogestionada es sostenida por ellas como un modo de vida en el que desarrollan diversas estrategias tanto económicas como sociales para sostener el emprendimiento, los cuales se suelen realizar con pocos recursos económicos, pero en colaboración con varias instituciones barriales que brindan su espacio (Picech;2023).

En este sentido, las tareas de Luna son múltiples y suele reiterar que todo lo gestionado es para los artistas sin necesidad de manejar dinero. En las primeras entrevistas se habló de *Lo de Juan Centro Cultural*<sup>43</sup> como uno de los lugares en que se realizan varios eventos organizados por Oeste Under. Este espacio cultural les brindaba el sonido y bebida a las y los artistas mientras las organizadoras se encargaban de poner en funcionamiento el evento, mediando entre la institución y los artistas y reponiendo lo que los establecimientos no brindaban, en el caso mencionado la comida. Según sus dichos generalmente pizzas o algo casero a

---

<sup>43</sup> Ubicado en el kilómetro 38, Barrio Esperanza, La Matanza, calle el Bambú 485.

fin de darle una retribución a los artistas. Pero como ya se dijo, sus tareas anteceden al evento en sí a través de la difusión y de activar una fecha por mes, a ello las y los interesados se sumaban con la circulación de los Flyers y se encargan de difundirlos.

Para Luna, *"Es toda una gran organización con mucho amor y con mucho respeto, no manejamos plata, ni somos comerciales". "Yo, pongo la cara y eventualmente la gente me acompaña"*. En concordancia con Picech (2023) el hip hop no es sólo música, sino un modo de vivir signado por la autogestión en donde no suele haber apoyo estatal ni privado, los recursos suelen ser escasos, sumado a la complejidad de que la gran mayoría de los involucrados no vive de la música y suelen contar con trabajos precarizados.

En los eventos de hip hop cada uno pone su aporte, ya que al parecer no se maneja dinero ni se cobra entrada en los eventos. De esta manera, nuestra interlocutora si bien es quien convoca y gestiona las locaciones, enuncia que forma parte de un gran equipo de trabajo y que cada vez que convoca gente, la mayoría de las veces le dicen que sí. Así, ella enuncia que su labor consiste en llegar temprano e irse última previo a escuchar a todos los participantes. En cuanto a los ingresos, advierte que lo único aporte económico lo reciben de la venta de remeras con el fin de comprar micrófonos. Según sus dichos:

*Soy la que se encarga de buscar los lugares, buscar las fechas. Bueno y la que se encarga de invitar a los artistas, cómo me encargo de eso. Tenemos un equipo de trabajo, tenemos un Dj fijo, uno que ecualiza el sonido que aprendió durante todos los eventos que eso es algo importante. Y otro me hace los Flyer. Yo*

*soy la que habla con los lugares, tiene que ser gratis y hay que darles a los artistas algo para comer y para beber sí o sí.*

Como se puede apreciar, si bien la gestión actualmente está representada bajo una sola persona, en el sentido de que es Luna quien se encarga de mediar con las instituciones, bares, centros culturales, etc., existe una red de colaboración que acompaña en tareas de comunicación. Sumado a un aprendizaje que se da en la mayoría de los elementos y en los artistas que es aprender el elemento a medida que transcurren los eventos. El evento en territorio, es un lugar de encuentro, de diversión y de aprendizaje, que se da en lugares sentidos como propios, cercanos y cargados de afecto en donde se refuerza la identidad local.

Actualmente pasaron a trasladarse a sitios fuera del segundo cordón como las zonas de San Justo y Ramos Mejía, aunque en el trayecto de esta década se centraban en *los kilómetros* en espacios que generalmente duraban entre uno o dos años como es el caso del ya nombrado *Lo de Juan* en el kilómetro 38.

A modo de ejemplo, El día 6 de agosto del 2023 nos dirigimos junto a Martín Biaggini<sup>44</sup> hacia la Localidad de Ramos Mejía con el fin de registrar el evento organizado por Oeste Under en el espacio La sala del Gordo<sup>45</sup>. Dicho espacio contaba con un patio cerrado rectangular en donde en uno de sus lados se encontraba un escenario, en una de sus paredes laterales se encontraba, el

---

<sup>44</sup> Martín Biaggini es el director del proyecto de investigación “Identidad y representación territorial: La participación de jóvenes en las prácticas de rap” y de dos proyectos de vinculación por parte de la UNAJ y el PEC. Uno de ellos es “Haciendo rap jutxs”.

<sup>45</sup> Sala de estudio y grabación.

baño y las salas de ensayo junto a un pequeño buffet. Detrás de ese espacio hay un gran patio con equivalentes dimensiones que el espacio anterior y en una de sus paredes laterales una habitación que funciona como radio. Allí pudimos advertir en concreto las tareas de Luna, su atención hacia los artistas y la circulación de comida y bebida aportada por la sala como así también la disposición del sonido y la intervención con grafitis de todas las paredes que formaban parte del patio. Esa misma tarde le ofrecieron a Luna un espacio de radio en la mencionada sala, espacio que continúa en la actualidad.

El evento se realizó por la tarde y parecía establecerse en cierto orden, cada artista se reconocía con sus pares a través de saludos y de mutuas presentaciones, prontamente cada uno de ellos comenzó a destacarse en lo que venía a realizar, el papel de los cuerpos podía identificarse fácilmente, quienes estaban concentradas y concentrados en realizar un grafiti en tiempo récord, algunos prediseñados, cuerpos que se desplazaban por la pared mientras el resto observaba, quienes ponían sus cuerpos al movimiento del break al sonido producido por los DJ, en esta ocasión tres que estaban subidos al escenarios concentrados y concentradas en el equipamiento de sonido en donde sus cuerpos forman una unidad con los objetos.

Todas y todos parecían haber adquirido con el correr del tiempo y de frecuentar en los eventos la creación de resonancias afectivas a través de prácticas de memoria corporal y de movilidad constante, en el cual el evento además de fortalecer el mutuo

reconocimiento forma parte del aprendizaje de la práctica (Vila: 2017)

En el encuentro se destacaba que hacían estos cuerpos en esta situación social particular. Los saludos, los abrazos, las charlas entre tres o cuatro personas daban cuenta de cómo se había creado afectó a través de la movilidad de sus cuerpos y de los reiterados eventos, al parecer todos se conocían y reconocían conformando circuitos de reciprocidad que dichos encuentros necesitan para que se den con la fluidez en que aconteció.

Después de tres horas de evento, el broche final, quienes parecían tener el protagonismo o quienes se encargaban de cerrarlo eran los y las raperas que estaban convocados. En el Flyer puede verse que ocupan la centralidad del texto. Da la impresión de cierta importancia dónde a la movilidad corporal se le suman elementos discursivos y articulaciones identitarias ya mencionadas que no se pueden separar de la práctica creativa.

En ese momento el público y el resto de los artistas dejan de circular por el espacio para concentrarse de cara al escenario, dándole centralidad a la escena. Puede apreciarse la transmisión de afecto entre muchas personas, que se da a través de un conjunto de procesos que implican trabajo en conjunto, trabajo en colaboración que se observa como la capacidad de los cuerpos en recrear acciones junto a otros, es un momento de apoyo mutuo, prestando atención a las performances, cantando, aplaudiendo, etc. Este estado de ánimo colectivo, atmósfera afectiva que modela y le da sentido a su vida cotidiana (Vila;2017).

Como nos contaba Luna, tanto la práctica de gestión cultural como sus prácticas creativas no mueren en el evento, sino que forma parte de su vida cotidiana al estar inmersas y vinculadas con diversos actores de la escena ya sea en la coordinación de ciertas acciones como las diferentes mediaciones tienen efectos palpables en las vidas y en los cuerpos.

Una de las categorías que suele mencionar Luna y que luego fue percibida en otros encuentros es la del "aguante de la gente a través del respeto, perseverar, sin caretear, sin perder el corazón". Tanto Julieta, como Normy y Luna si bien reivindican el discurso y el activismo feminista, no es ese el lugar ni los elementos simbólicos que las han convertido en gestoras y luego en músicas. Sin llegar a dar por sentada una conclusión, parece que el trabajo de gestión fue el lugar que les dio la posibilidad de componer, rapear y ponerse en escena. Se escucha un quiebre en la voz de Luna al autoproclamar: "Y después pasé por otro lado. Cuando vi el micrófono y la hoja de papel. Me gusta esto de escribir, el micrófono".

### **Influencia del activismo feminista**

En este apartado se intentará desentrañar el lugar que ocupan las últimas propuestas del feminismo en Oeste Under. Uno de los interrogantes planteados en situación de entrevistas fue ¿qué opinión tenían las interlocutoras con respecto al activismo feminista? De manera enunciativa Luna establece que el feminismo vino a romper esa barrera en el hip hop y que hoy las mujeres se destacan en todos los elementos, lo cual quiere decir que se animan.

Es importante destacar que existen antecedentes académicos al respecto. Pionera en el tema, Calvi, ha realizado una vasta serie de entrevistas a mujeres que residen en barrios marcados por la vulnerabilidad económica y social. La autora, se encuentra con declaraciones explícitas sobre la importancia del movimiento feminista en sus vidas y que las mismas mencionaban el evento “*Ni Una Menos*”<sup>46</sup> como un hito que les permitió desarrollar confianza en sí mismas y en sus capacidades.

Según la autora, adscribirse a este espacio de creatividad le remite a un proceso de empoderamiento brindándoles herramientas simbólicas que sólo se podría haber gestado a la luz del movimiento feminista y, puntualmente, del *Ni Una Menos* (Calvi, 2019).

De cualquier manera, adscriptas o no a las prácticas feministas activistas, estas mujeres rompen estereotipos ya que son músicas, gestoras, productoras, creadoras capaces de colaborar en sus propios espacios. Se trata de procesos de identidad que se entretejen conforme se vinculan y establecen redes con otras mujeres cercanas dentro de sus territorios con la intención de trabajar juntas en donde profesionalizan su trabajo y diversificación de saberes que derivan en redes de cooperación socioafectivas (Dávila Trejo: 2023 Calderón López: 2023).

---

<sup>46</sup> El 3 de junio de 2015 nace Ni una menos como una expresión masiva destinada a visibilizar la violencia por motivos de género. Año a año, la fecha vuelve a promover la necesidad de seguir trabajando en contra de las distintas expresiones y modalidades de la violencia por motivos de género.

Sin embargo, no puede entenderse la adscripción del feminismo sin pensar la territorialidad. En términos generales ellas representan al barrio y lo popular reivindicando el territorio y a la vez resignificando sus formas de pensar y hacer y su lugar en el rap, "En donde enuncian que desde abajo vienen para colocarse arriba, tanto para sí, como para las raperas que están por venir" (Del Valle Ojeda: 2022;14). Las raperas remiten su origen al contexto de lo barrial, al barrio y a espacios urbanos que son enclaves representativos para la cultura hip hop local (Arias: 2023)

Paralelamente existen otros espacios dentro de la cultura hip hop integrado por quienes se auto perciben mujeres surgido en pandemia donde se debaten cuestiones de género, tanto de modelo de feminidad en el rap como de las políticas culturales. El colectivo rosarino Concha Gorda Club Vol.1 viven, comparten y difunden lo que se conoce como "cultura hip-hop" que definen como espacios para ranchar y autogestionar actividades que las representan (Picech: 2023).

El día cuatro de noviembre de 2023 a las 16 horas, nos presentamos al evento en que habíamos sido convocados a través de una invitación a fin de asistir, organizado por Oeste Under titulado "Power Girl", protagonizado íntegramente por mujeres y disidencias, en el flyer se anunciaban las siguientes artistas; Mc Sl, Luna, Afronela, Lna, Normy, Erika, Iris Maica, Miss Valery, Aninoesta, Mohicana, Maar Caro (raperas); Dj Nanu Selektá y Leticia Irupé (grafitera y muralista). El evento transcurrió en el centro cultural Aura Urantia en la calle Marcón 3655, San Justo, La Matanza. En el primer cordón del conurbano bonaerense.

Nos encontramos allí con un evento cuyo papel protagónico era de las mujeres y disidencias, sobre todo raperas en cuanto a cantidad de artistas que realizaban sus performances sobre un escenario. El sitio estaba constituido por un espacio cerrado y dos patios, uno trasero y el otro adelante donde funcionaba una feria artesanal. Siendo la feria artesanal una práctica que se realiza todos los sábados en dicho centro cultural. En el espacio cerrado cobraba centralidad el escenario donde cada una de las raperas realizaba sus performances, junto a la DJ que no se la vio bajar del escenario. Mientras en simultáneo se realizaba un mural.

Para sorpresa, el público estaba constituido en igual proporción de géneros y cuando las raperas entraron en escena quienes estaban ocupando el espacio comenzaron a ponerse de cara a la performance, cantando y alentando a sus compañeras. Allí, nos encontramos prácticamente con las mismas personas que habían asistido a los eventos anteriores en que realizamos trabajo de campo y entrevistas. Al parecer con el correr de la década se fue gestando cierta identidad cultural y referencia común amplia que implica diversión, creatividad y redes de apoyo que a primera vista parece no advertir diferencia entre géneros. ¿Podría tratarse de una experiencia social constituida y construida más allá de lo que se podría pensar como activismo feminista?

La formación de Oeste Under precede a los hitos del “Ni una menos”, si bien ha permitido que las mujeres comienzan a ocupar y animarse a ponerse al frente de proyectos creativos, en este caso existe una experiencia de sociabilidad previa anclada en la relación entre los elementos del hip hop y la vida cotidiana que acontece

en los barrios y que para estos actores sociales pertenecer a dichas prácticas artísticas ha modificado sus prácticas cotidianas. A su vez tal vez dicha organización de este evento en particular en donde las mujeres son protagonistas de la escena puede deberse en parte a los discursos y prácticas promovidos por el activismo feminista puede haber influido en la vida de nuestras interlocutoras creando nuevos significados culturales y relaciones sociales de manera inseparable.

Una de las particularidades observadas fue que muchas de estas artistas, por lo general "las raperas", suelen estar desde el inicio hasta la finalización del evento y algunas de ellas se trasladan con toda su familia, parejas e hijos, como en el caso de Luna y de Normy.

La familia en estos casos apoya las prácticas de estas mujeres y las acompañan a donde vayan. Podría pensarse en un modelo de familia opuesto al de la familia moderna y tradicional. La particularidad de la familia moderna fue la de retirarse de la esfera pública de sociabilidad entendiendo la vocación de la familia en términos principalmente emocionales y se centró cada vez más en la pareja. De esta forma, la familia se individualizó y su legitimidad pasó a derivar no de su contribución al orden social sino de su contribución al bienestar personal de los individuos (Illouz; 2014, 143).

Por su parte nuestras interlocutoras reconocen a los eventos como un espacio propio en el que a la vez forman parte de un grupo de pertenencia que les brinda un espacio de socialización mayor que excede al hogar, una serie de espacios en el que fueron

construyendo a lo largo de una década un lugar creativo, divertido y de afectos realizando diferentes acciones y prácticas, tanto de organización y gestión como de expresión artística individualizada en donde pueden desplegar sus performance y adquirir protagonismo en la escena.

Todas estas actividades y acciones exceden el espacio del evento, por ejemplo; componer, escribir y organizar forma parte de sus vidas cotidianas en el que alternan la vida familiar junto a las actividades creativas y de socialización, ocupando cada vez más la esfera pública. Si bien muchas han sido educadas bajo el paradigma que indica que su tiempo debe ser utilizado para hacer algo por el otro, encuentran la manera de utilizar el tiempo de un modo que consideran más placentero. Ellas se apartaron de los rígidos mandatos familiares que prohíben determinadas prácticas condicionadas a su condición de género, ocupando diversos espacios de socialización que reconfiguran sus prácticas cotidianas. Construyendo a través de los eventos un espacio de socialización que incluye lo familiar y las habilita a realizar prácticas de gestión y fundamentalmente prácticas en las que se destacan como participantes activas. De esta manera, las interlocutoras se apropian de la música de modos en que esta se constituye en un dispositivo habilitante y promotor de la acción (De Nora; 2000).

Tanto la organización de los eventos como las performances raperas que realizan nuestras interlocutoras podrían funcionar como un espacio a partir del cual modifican mandatos sociales en relación al género y a la vez la generación de diferentes redes de

compañerismo y amistades que exceden y conviven con la vida familiar. Dichos eventos podrían funcionar como un espacio de habilitaciones en donde las mujeres construyen un espacio de reivindicaciones diversas en el que deciden en qué usar el tiempo. Se trata de un espacio que no es un lugar de resistencia feminista pero sí de agencia (Spataro; 2013)

Las prácticas artísticas que implican la cultura hip hop, en especial el rap, componer, escribir y ponerse en escena podrían dar cuenta de los modos en los que se organizan los imaginarios alrededor de la música. (Spataro; 2013). Según Spataro, la configuración de feminidades no ocurre solo como emancipación o subordinación, la música habilita otros procesos más allá de la reproducción de la cultura sexista o su denuncia. En donde, a partir de la apropiación de un objeto cultural ellas conforman un grupo de pertenencia y un espacio de socialización complejo al que reconocen como lugar propio. La música les permite expresar o mostrar ciertas identidades construidas previamente, identidad grupal (Spataro; 2012).

En cuanto al rap, en este caso, les permite a las interlocutoras en principio romper y rechazar determinados mandatos sociales asociados a la división sexual del trabajo en donde las mujeres se ocupan de las labores de cuidado y mantenimiento dentro del ámbito privado. Les permite crear, tener un espacio propio, centrarse en sí mismas y conquistar espacios de socialización dentro de sus áreas de intereses cooptando el espacio público y saliendo de las voluntades familiares derrotando el aislamiento tradicional en que las mujeres han estado insertas (Radway; 1991).

## **A modo de cierre**

Este trabajo representa los primeros acercamientos hacia las prácticas de gestión cultural a través de la realización de eventos llamados Oeste Under y la presencia de las mujeres haciendo rap en el territorio del conurbano bonaerense, en este caso creando territorio musical en las zonas denominadas “los Kilómetros”.

El abordaje se realizó a partir de la voz y trayectoria de las interlocutoras que dieron vida al proyecto, Luna y Julieta. Ambas, encargadas de mediar y negociar con las diferentes localizaciones. Las mismas se pensaron en sus propios territorios habilitando la posibilidad de aumentar redes de colaboración y socialización.

En sus discursos se destacan categorías como el aguante y el respeto en el sentido de mencionar a un colectivo cultural que pone el cuerpo haciéndose presente, participando y colaborando con el fin de hacerse visibles generando un estatus de reconocimiento y construyendo, como establece Del Valle Ojeda (2022), “territorios musicales” no dados de antemano.

Estas prácticas brindan la oportunidad de pasar por una experiencia emocional colectiva que se genera a través de las reiteradas interacciones. Al parecer el rap ocupa un lugar central en la escena arrasando con la atención del público. Para ello, De Nora (2000), establece que la música modela categorías de emoción, donde la práctica musical gestiona emociones en un entramado de intensificaciones y encuentros que producen subjetividades corporales y al mismo tiempo identificaciones.

Por último, se menciona la influencia del feminismo durante el desarrollo del proyecto Oeste Under que, al parecer, aunque tome elementos del movimiento, no constituye en sí un lugar de resistencia feminista, pero sí de agencia.



## Capítulo 6

### **Ganarse el respeto y ser el mejor: algunas disputas en el rap practicado por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires**

*María Ana del Valle Ojeda*

Cuando inicié el trabajo de campo para conocer qué es el rap, y en particular, qué es el rap para los jóvenes en Buenos Aires, tuve una experiencia que me pareció reveladora en uno de los primeros eventos a los que asistí. Estaba en Villa Unión, Laferrere, cuando la organizadora, una b-girl de Laferrere conocida como Free Soul, me pidió tomar algunas fotos con su celular. No habían pasado más de un par de minutos cuando varios jóvenes ya se habían acercado a posar y pedirme que les tomara una foto o video. En ese momento comencé a comprender lo importante que era para ellos que su imagen como raperos, así como el ser parte de la activación de la “movida de rap”, fuera documentada. Un par de semanas después logré que llegara desde México mi cámara semiprofesional, lo que resultó en un punto clave para mi investigación, ya que el tomar fotos y videos se volvió una labor demandante y parte de mis actividades cotidianas. Nunca dejé de sorprenderme la manera en que los jóvenes buscaban ser retratados frente a mi lente: con cada fotografía se revelaba la

importancia que los jóvenes en relación con la práctica de rap dan a ser vistos, escuchados y reconocidos.

¿Cómo entienden los jóvenes el reconocimiento? ¿Cuáles son algunos de los criterios con los que demarcan distinciones entre quién es reconocido y quién no lo es? ¿Cuáles son las principales disputas que surgen al interior de la práctica del rap?

Estas son algunas de las interrogantes que ordenan el presente artículo, una versión adaptada de un capítulo de la tesis que realicé para obtener el grado de Magíster en Antropología Social a la que titulé: “El rap nos trajo hasta acá: una etnografía sobre los jóvenes de rap en el AMBA”. En ella analizo el rap como una práctica cultural musical llevada a cabo por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires. Con la finalidad de explorar las preguntas planteadas, nos enfocamos en el respeto por ser una categoría nativa y propiedad que ordena de manera importante las relaciones entre raperos, y que otorga visibilidad y prestigio en la práctica del rap.

Esta investigación se nutre de dos perspectivas que consideramos importantes para el análisis: por un lado, la comprensión del rap como un fenómeno que lejos de ser monolítico, se construye desde la heterogeneidad y pluriformidad de estilos, sonoridades, líricas. Por otro lado, de una perspectiva en juventudes desde la que, tal como advierte la antropóloga Maritza Urteaga (2011), buscamos conocer a los jóvenes y la práctica en “sus propios términos”, es decir, desde aquellos aspectos que ponen “por delante”, que dan sentido a sí mismos y a la práctica.

El artículo consta de tres partes. En la primera, conoceremos desde una perspectiva general las lógicas en que los jóvenes entienden y disputan el reconocimiento. Para ello analizamos el respeto a la luz de la noción de capital simbólico de Pierre Bourdieu (1990, 2007), por ser una propiedad que organiza el campo social juvenil y que proporciona prestigio. En la segunda parte centraremos la mirada en el rap “marginal” o rap underground. Daremos cuenta de las distintas dimensiones que, según las consideraciones de los raperos, constituyen y distinguen esta “corriente”, para desde ahí comprender las principales disputas que emergen al interior del rap con las que reclaman el respeto, y por tanto, un lugar distintivo en la práctica. Con la finalidad de profundizar en este análisis sobre cómo entienden y disputan por el respeto, en el tercer capítulo damos cuenta de algunas experiencias de campo que surgieron al calor de las fiestas o eventos de underground, por ser las actividades protagónicas con las que llevan adelante la práctica y donde se juega de manera importante el respeto.

### **Apuntes de la metodología**

Al leer es importante recordar que el trabajo de campo se llevó a cabo de inicios de noviembre de 2017 a finales de julio de 2018. La principal herramienta que utilicé fue la observación participante, por lo que me implicó “estar ahí” en el flujo de la vida cotidiana de los raperos y seguir las diversas actividades en las que llevaban adelante la práctica musical de rap. Ello me llevó a asistir a los estudios de grabación, a talleres de rap, a espacios de reunión o “ranchadas”, y en particular, a fiestas, recitales o eventos de rap. Y como estas se celebraban en una amplia diversidad de locaciones,

la investigación se realizó en múltiples puntos del Área Metropolitana de Buenos Aires, y no solo en un barrio o localidad.

Los actores de la investigación eran jóvenes, principalmente varones, entre 19 y 33 años de edad. Un aspecto compartido entre ellos es que no vivían del rap, es decir, no generaban ganancias económicas de él, aunque sí les demandaba tiempo de su cotidianidad, y muchas veces invertir dinero para organizar y gestionar eventos. Compartían el tiempo que le dedicaban a la práctica con otros aspectos de su vida como el trabajo, los estudios y el desarrollo de otras responsabilidades como las del cuidado.

Para delimitar el referente empírico no se tomó en cuenta apriorísticamente el nivel socioeconómico o su lugar de procedencia, tampoco un estilo o manera particular de hacer rap, sin embargo, conforme se fue desarrollando la investigación, empezaron a generarse relaciones de cercanía con actores que se adscribían a la práctica y se nombraban a sí mismos como raperos de “abajo”, “del gueto”, “del barrio”, del rap underground. En el presente artículo nos enfocaremos en este estilo de rap, así como en experiencias que surgen en el marco de las fiestas y eventos para entender algunas de las lógicas con las que disputan por la legitimidad.

Vale la pena mencionar que el trabajo de campo se realizó cuando aún se consideraba un fenómeno incipiente y que estaba en “expansión”, aunque ya había ganado popularidad y alcanzado dimensiones masivas, en gran parte, por el aumento de popularidad que tuvieron las icónicas batallas del “Quinto Escalón”. Desde entonces al día de hoy, el rap argentino ha crecido

de manera importante, en gran medida, gracias al uso de plataformas virtuales y tecnologías que han favorecido su crecimiento y expansión masiva.

La manera en que se ha ampliado el alcance del rap argentino es tal, que podría considerarse referente a nivel global y ha colocado a algunos de sus exponentes entre la lista de los raperos más influyentes en la historia del rap. El rap en esta parte del mundo, de acuerdo con los jóvenes, “ha mutado bocha” y lo seguirá haciendo con mayor celeridad y vertiginosidad. Ante ello, la pregunta sobre qué es el rap y en particular, qué es el rap para los jóvenes, debe estar en constante renovación. Por ahora, compartiremos algunos de los hallazgos encontrados sobre cómo disputan el respeto y, con ello, su reconocimiento por medio de la práctica del rap.

## **1. El respeto como capital simbólico**

En una ocasión, mientras caminaba con Charley por la cuadra de su casa, me dijo: “Acá en mi barrio todos me saludan y me conocen porque rapeo”. Este tipo de comentarios que, por lo general, eran realizados en un tono de alarde y presunción, eran muy recurrentes en los jóvenes, y permite ilustrar la importancia que le dan a exhibirse como raperos, más aún, “de ser alguien”, ganar visibilidad y ser escuchados. En esta tónica, en varias visitas que hice a sus localidades vi interacciones en las que algunos vecinos mostraban interés en ellos y hasta admiración. Una de ellas fue cuando, luego de haber charlado por varias horas con Milito en su casa en Ciudad Oculta, me acompañó a la parada del transporte público. Mientras caminábamos por los pasillos de la villa para

salir a la avenida principal, varios niños se nos acercaron corriendo para saludarlo, como si se tratara de algún tipo de celebridad. Aunque desconocemos —y ponemos en duda— si todos los raperos de este estudio han llegado a experimentar este tipo de gestos por parte de sus vecinos o vecinas, los jóvenes refuerzan la importancia que le dan a la construcción de su imagen como raperos, pero, sobre todo, a la construcción de una imagen como raperos respetables, que son valorados y reconocidos por medio del rap.

La manera en que los actores se vinculan con la práctica y construyen sentidos está fuertemente impulsada por la búsqueda de “llegar a ser alguien”, por “hacerse de renombre”, lo que según sus lógicas se entiende y consigue al “ganarse el respeto”. Para los raperos el respeto es una palabra con la que hacen distinciones entre sí, y por ello la consideramos como categoría “nativa”. Pero también la consideramos una categoría de análisis que nos permite conocer las formas en que organizan sus relaciones, diferenciaciones y jerarquías. Desde esta mirada, entendemos el respeto como capital simbólico, porque se trata de una propiedad que, desde las perspectivas de los raperos, construye prestigio, reputación y legitimidad, y como tal, organiza el campo social en el que ocupan diferentes y desiguales posiciones (Bourdieu, 1990: 206). Empleamos este concepto a trazos gruesos, ya que no hacemos un análisis de los operadores analíticos de capital, campo y habitus que articulan y construyen la noción de capital simbólico; sin embargo, nos valemos de él y lo ubicamos en la realidad empírica de nuestro espacio social que queremos conocer.

De acuerdo con Bourdieu (2007), el campo es dinámico, ya que se conforma por relaciones entre los actores que operan como fuerzas magnéticas, a través de un juego de poder en el que compiten o luchan por obtener prestigio. Como hemos señalado, este se define en función del respeto, porque es un bien que se distribuye en el campo y que define las posiciones que los raperos ocupan en él: quien logra adquirir respeto, logra tener mayor poder en dichas posiciones. En otras palabras, y en términos bourdianos, entendemos el respeto como capital simbólico, porque es una propiedad que organiza las relaciones entre raperos, y es un bien legítimo en tanto que es capaz de “conferir a quienes la posean, fuerza y poder en este universo” (Bourdieu, 2007: 205). Por ello, un raperero que “se ha ganado el respeto” es aquel que tiene cierto nivel de legitimidad, que es valorado, y, en consecuencia, tiene poder y prestigio en el campo. Así, los raperos producen un sistema de categorías con los que diferencian a quienes son valorados de quienes no, y son estos los criterios con los que llegan a hacer distinciones entre quienes admiran y respetan o, por el contrario, a quienes se refieren con desprecio y desaprobación.

Esta consideración arroja luz para entender que el rap es una práctica que se construye de manera plural, diversa y a través de relaciones que no están ausentes de disputas y conflictos. Las distinciones que se forman en el rap presuponen posiciones diferenciadas y jerarquías, ya que están atravesadas, como todas las relaciones sociales, por el componente de poder (Urteaga, 2011:170). Ello explica que, si bien los jóvenes encuentran en el rap un sentido de pertenencia con el que comparten modos de

vida similares, también se construye por relaciones de competencia y división (Olvera, 2018:251).

Ahora bien, las relaciones que configuran el campo cultural musical del rap y que están atravesadas por el componente poder, están mediadas por una regla de juego importante: el respeto no se obtiene por el mero hecho de rapear; el respeto se tiene que ganar. Con la finalidad de conocer las lógicas con las que los jóvenes disputan el poder o reconocimiento, daremos cuenta de algunos de los criterios con los que entienden y estructuran el respeto, y por tanto, con los que demarcan distinciones, y reclaman cierta legitimidad o ventaja dentro del campo.

### **Algunos componentes de respeto**

La investigación de José Garriga Hacer amigos a las piñas (2014) ha sido esclarecedora para analizar la construcción del respeto a la luz de la noción de capital simbólico de Bourdieu. Se trata de una etnografía que realiza con miembros de la hinchada de fútbol, y en la que encuentra que la búsqueda de reconocimiento se obtiene mediante el capital simbólico violencia, siendo uno de sus componentes primordiales “el aguante”. Ello no solo permite ganar reconocimiento entre los miembros de la hinchada, sino también construir relaciones de negociación con otros actores, como los directivos del club.

Por otro lado, aunque realizada en los años ochenta y en otras geografías —un barrio puertorriqueño afectado por la pobreza y la exclusión social en la ciudad de Nueva York—, Philippe Bourgois (2010) en su libro *En busca de respeto* también analiza

la violencia como capital simbólico, ya que, en el contexto de economías clandestinas de la inner city, la violencia es la propiedad con la que los actores se ganan el respeto y defienden su honor. A pesar de la relevancia de ambas etnografías en el análisis del respeto a la luz del operador de capital simbólico de Pierre Bourdieu, encontramos que, a diferencia de aquellas, en nuestro estudio el respeto no entiende ni disputa por el capital violencia; este se entiende y se obtiene a partir de los modos de hacer y representarlo, que analizaremos a continuación. El trabajo de campo nos permitió identificar que, en la generalidad, sin importar con qué corriente o estilo de rap los jóvenes se sienten identificados, comparten algunos componentes o estructurantes del respeto. Entre varios de estos, destacan dos principales: el nivel o capacidad que se tiene para rapear, y el valor que se le da a la autenticidad.

En una ocasión, mientras caminaba de madrugada por una avenida en Capital con un grupo de raperos con los que había asistido a un evento de rap, uno de ellos empezó a imitar en tono de burla una parte del coro de otro raperero que había rapeado aquella noche. Luego volteó conmigo riendo y me dijo: “¡Lleva años cantando la misma canción y ni se le entiende lo que dice!, ¡es un gil!”. Esta situación nos permite mostrar que la respetabilidad o prestigio está mediada por tener un “buen nivel de rap”. Ello se refleja no solo en el talento, sino también en las habilidades y destrezas que se tiene para rimar, la capacidad de “encajar” las rimas con las bases o instrumentales, el ritmo y el flow, que es el estilo propio que se tiene como raperero, así como

en la calidad del contenido de las letras que expresa en sus presentaciones e improvisaciones.

Al respecto, un día Milito me dijo riendo: “Somos re competitivos los raperos”. Mientras preparaba una tortilla de papas, me contó que, en una ocasión, cuando recién empezaba a rapear, se acercó a Parque Chacabuco (ubicado en CABA) porque se enteró de que ahí se reunían varios raperos a practicar. Cuando llegó al lugar sintió una especie de rechazo, que según su interpretación, se debía a cómo estaba vestido, por ser de la villa, y por el nombre artístico que decidió mantener: “Llegué todo tímido, villerito y ellos estaban bien vestidos, re raperos ¿entendés? Yo llegué onda la Cenicienta, y además no conocía a nadie; los raperos lo primero que hacen es verte mal o mirarte diciéndote: ‘yo soy más rapero que vos’”. Milito dejó de cortar las papas y se volteó a verme para continuar con el relato: “Entonces les dije: ‘¡Bueno loco, acá el mejor soy yo!, ¡hagamos una batalla!’, entonces rapeamos, rapeamos, y les gané... luego me invitaron a rapear con ellos”.

En este relato nos comparte que fue su manera de rapear, y en particular, por haberlo hecho con un mejor nivel, lo que le permitió ganar el respeto de quienes en un inicio lo miraban con desprecio y desaprobación. Asimismo, pone en relieve la importancia que los jóvenes le dan a exhibir las aptitudes y destrezas que los hacen posicionarse como “el mejor rapero” y como quien “hace mejor rap”. En los temas que se graban, en sus presentaciones en vivo, o a la hora de participar en una ronda de freestyle, los jóvenes dan importancia al poder demostrar las habilidades que tienen para rapear. Se forma una especie de juego

en el que implícitamente se busca demostrar “ser el mejor”, “tener el mejor nivel”, lo que otorga (o resta) créditos, avances y legitimidad dentro del campo (Bourdieu 2007:190). El tener un mejor nivel de rap y mostrarlo permite ganar la aprobación y reputación entre raperos: proporciona respeto.

Ser el mejor rapeando no es la única manera de hacerse de respeto. Para explicar el valor de la autenticidad como un componente de respeto es importante tomar en cuenta que el rap tiene un fuerte carácter en la construcción identitaria, ya que es una herramienta con la que los jóvenes se nombran a sí mismos y sus circunstancias sociales. Ello puede observarse con claridad cuando los jóvenes hablan de sí mismos y del rap, ya que se refieren a ambos como si fueran una sola cosa: “Yo soy rap”, “yo soy hip hop”, “es nada más y nada menos lo que yo soy, y lo que puedo decir de mí”.

Al respecto, la icónica rapera Karen Pastrana me compartió enfáticamente: “¡El rap es la letra de tu vida!”: surge de la propia experiencia y visión particular de las cosas, por lo que, según sus consideraciones, no se pueden cantar rimas que no sean las de cada uno/a (Olvera, 2018:18). Se relata lo que se vive o se ha vivido, y lo que se piensa sobre determinada situación, por lo que, siguiendo a Karen, “es la radiografía de lo que sos vos y tu honestidad en cuanto a esa escritura”, es por ello por lo que “en el rap no se puede engañar”. Lo expresado por la rapera también me lo compartió Judas (rapero de San Isidro de Casanova): “El rap es el lenguaje que usamos para contar lo que nos pasa”. Esto nos permite entenderlo como recurso con el que se narran tanto a sí mismos como a su propia vida, las maneras particulares que

tienen de experimentar, vivir y entender determinadas situaciones.

En las lógicas con las que los jóvenes entienden el respeto y lo disputan, dan centralidad a la autenticidad y honestidad que se tiene como rapero, la cual se identifica en gran medida en la congruencia que existe entre las letras y la propia vida, a lo que comúnmente refieren con “ser real”. El rapear con alarde sobre una historia que no es propia puede comprometer la legitimidad. Zak (originario de Ciudad Oculta y miembro de Clan O-Culto), dejó claro este punto mientras me hablaba con admiración sobre un rapero de “alto calibre”, que es reconocido en la escena local y del rap callejero o gangsta. Dijo que valoraba a ese artista porque su estilo era “real”, ya que las letras de sus canciones eran de calle, en el sentido que narraban historias de delincuencia y violencia, pero realmente tenían congruencia con las experiencias de su propia vida y del contexto donde creció. Esto le daba legitimidad para hablar de ello, a diferencia de quienes “se quieren hacer los malos, pero no robaron, no hicieron ni vivieron nada de eso”. Estos raperos pierden credibilidad, porque consideran que “solo hablan de lo que vende”, con tal de hacerse de fama y popularidad, y, por el contrario, no hablan “desde su honestidad como raperos”. Este punto lo llegaron a comentar en distintas charlas y también en sus canciones, en las que se refieren con descrédito hacia quienes consideran falsos o charlatanes, es decir, a los “loros” o “urracas”, y “dicen puro ¡bla, bla, bla”.

En suma, las relaciones que se construyen entre jóvenes en el espacio social y juvenil del rap que analizamos no son

homogéneas, sino que se construyen por posiciones diferenciadas de mayor autoridad o desventaja, en tanto que están atravesadas por el componente poder. El respeto es capital simbólico, porque es aquella propiedad que ordena las relaciones entre los raperos, por la que disputan para ganar y defender su reputación. Entre las estructurantes destaca la capacidad que se tiene para rapear y que se definen en una lucha por demostrarse como “el mejor”; así como el valor que colocan al ser auténtico o “ser real”. Si bien esta manera de entender el respeto es compartida por los raperos de manera amplia o sin importar al tipo o estilo de rap con el que sienten mayor identificación, en el campo pudo observarse que los jóvenes que se denominan del underground, le dan particular relevancia a estos criterios. En las siguientes páginas daremos cuenta de cómo los emplean para demarcar distinciones al interior de la práctica, y reclamar cierta legitimidad y ventaja.

## **2. El rap underground, el rap de abajo**

El rap under también es conocido como rap “subterráneo” o “marginal”. Su principal característica es que se construye desde un lugar de enunciación y pertenencia a las clases o sectores populares. Es por ello que los jóvenes se refieren a sí mismos y a este tipo de rap como “de abajo”, de “los kilómetros”, el conurbano, y muchas otras categorías que aluden a estas posiciones ligadas a lo popular.

De esta manera, los jóvenes del under organizan un sistema de diferencias que refleja una retórica de la subalternidad. Al hablar desde ahí, adoptan posiciones desde una relación de poder desigual (Alabarces y Silba, 2014:25), donde lo popular, el venir

“de abajo”, de localidades que se consideran lejanas, periféricas, inseguras, aparece y se reivindica como sinónimo de poder.

Ello les permite colocarse en una posición de mayor ventaja frente a otros raperos de clases medias, ya que “venir de abajo” y representarlo es uno de los principales componentes que construyen el respeto. Asimismo, representa de manera privilegiada a la calle y al barrio, categorías donde se coloca la valencia de lo auténtico y real. De esta manera, ocurre algo similar a lo que Alabarces explica sobre el rock barrial: los jóvenes por medio del rap under o “marginal”, colocan al barrio en la escena, le dan valor y su contenido de autenticidad que se ve nutrida por un sentido de “ser de barrio y permanecer fiel a él” (Alabarces et. al, 2008: 47).

En una canción que forma parte del repertorio predilecto de los conciertos de los Original Warriors Crew (OWC) , Ponjah rapea sobre una instrumental que suena al ritmo del reggae y exclama:

Somos los Warriors (¡Warriors!) desde los barrios bajos,  
¡oh, na na na na!

Somos los Warriors, (¡Warriors!) contenidos líricos,  
sonidos ácidos ¡bro!

Decime si caminaste en el oeste, y mentime que no tuviste  
miedo, mi friend, ¡no! ¡No caminaste por los guetos! ¡Oh!

Decíme ¿qué se siente esa seca de muy temprana,  
levantarte con inspiración en la mañana? ¡Yeaah!

Estos versos muestran cómo las representaciones con las que los jóvenes se refieren a las localidades ubicadas en barrios populares son apropiadas, y cómo subvierten su significado. El venir de “lo marginal”, de los “barrios bajos” (lugares que comúnmente son invisibilizados e incluso señalados negativamente) es resignificado como algo auténtico, genuino y que, según sus consideraciones, otorga fuerza y poder: el “venir de abajo” es revestido con orgullo y se vuelve una estrategia que emplean para “conquistar su visibilidad” (Martins, 2015:1-2).

Ligado a los lugares de enunciación colocados en las clases populares, el rap “de los suburbios” también se caracteriza por las condiciones materiales en que se produce: a través de esfuerzos autogestivos, con bajos presupuestos y según las consideraciones de los raperos, de manera independiente a las grandes productoras e industrias discográficas, plataformas musicales y los grandes pulpos del negocio musical (Biaggini, 2020:69; Gallo y Semán, 2016:19).

Los jóvenes de esta corriente no se muestran interesados (o al menos así lo dicen) en ser famosos, en cantar frente a multitudes y volverse virales en internet. No son raperos que tienen un grado de influencia a gran escala, que cuentan con patrocinios o ganan del streaming (es decir, que reciben una remuneración económica porque sus temas han alcanzado cierto número de reproducciones en plataformas como YouTube), ni firman contratos con grandes productoras musicales. Su lógica de prestigio se construye por criterios de legitimidad distintos, desde la importancia de hacer rap desde la cercanía del barrio y los amigos. La mayoría no cuenta

con equipos de grabación, ni suficientes recursos económicos para grabar y producir sus propias bases y temas musicales. Escasamente invierten tiempo y dinero para producir en estudios de grabación y cuando lo hacen, van a estudios caseros de amigos o conocidos con quienes negocian precios accesibles y a la medida de sus posibilidades económicas. La principal actividad con la que llevan adelante la práctica es mediante la participación, gestión y organización de eventos o fiestas de rap que son claves en la activación de circuitos y escenas musicales en la ciudad.

Al respecto, un rapero me compartió su punto de vista y con cierto orgullo me dijo que el underground era el rap que se lograba hacer con “cualquier cosa”. En este sentido, los jóvenes que representan esta corriente se asumen como los más fieles, leales y comprometidos, ya que, en caso de enfrentarse a dificultades para hacer su música, de una u otra manera se las ingenian para seguir haciendo rap. Incluso, esto es resignificado como una posibilidad para producir su música desde la autogestión, al margen de los intereses del mercado, de lo que “está sonando” en la masividad, lo que te da “más libertad para hacer”.

Observamos que este tipo de rap se realiza en un cruce con varias dimensiones entre las que destaca las condiciones de producción y el sentido de pertenecer a clases populares desde donde reivindican el valor de “ser real” o la autenticidad, lo cual, como vimos con anterioridad, es un estructurante del respeto. La principal crítica o ruptura que hacen al interior de la práctica es a las corrientes que negocian o “transan” con el mercado, que se producen y consumen de manera masiva y bajo las lógicas e

intereses de las grandes industrias musicales. Es decir, se distancian principalmente del rap dominante o rap mainstream, encarnado principalmente por las corrientes de trap y las batallas.

No es nuestro interés homogeneizar ni esencializar las definiciones del trap y las batallas, sin embargo, es importante compartir las principales críticas que (en especial, desde el rap under) realizan a estas corrientes. Charlando con los jóvenes se encuentran opiniones muy diversas sobre qué es el trap, e incluso discusiones sobre si es o no un “subgénero” del rap. Más allá de las tensiones y dificultades, en realidad no se muestran interesados por intentar definir qué es el trap. Según sus consideraciones, puede distinguirse por los ritmos, tiempos, velocidades, armonías y el uso y grabación de las voces, que por lo general, están más intervenidas. Principalmente hacen juicios a la falta de calidad y autenticidad de sus letras, ya que las critican de comerciales y de no ser “reales”.

Con respecto a las batallas, a grandes rasgos podría decirse que implica rimar desde la improvisación y en un formato de combate entre contrincantes. Se definen al elegir un ganador, según los jueces califiquen un mejor desempeño o nivel de rap. Uno de los recursos que pueden influir para determinar al mejor competidor es que se muestre “agresivo” y que propicie una batalla “que derrame sangre”, según la capacidad que tenga de humillarlo con rimas, y con ello mostrarse superior. Hay batallas que se llevan a cabo en pequeñas escalas, con formatos improvisados y “callejeros”, y también las que se realizan en dimensiones multitudinarias, con grandes inversiones de recursos económicos

y el involucramiento de una amplia y diversa red de actores. La principal crítica que los raperos del under hacen a esta corriente de rap es que el centro de gravedad de las batallas se coloca en el competir (incluso a costa de humillar al otro) más que con el afán de colaborar.

Ahora bien, entre las principales rupturas que desde el under se hacen a estas corrientes que encarnan el rap dominante está en la calidad de las letras. Mientras hablábamos particularmente de las batallas, Judas me dijo una vez alzando la voz y con movimientos amplios de sus manos: “¿Estuviste horas en tu casa estudiando una rima para escribir: ‘Pancho, ¿te cojo en otro rancho?’, prefiero perder mi tiempo escribiendo algo más diferente ¿entendés?”. Su molestia tenía que ver con el grado de apoyo, alcance y aceptación que estas han tenido a pesar de que las rimas no eran necesariamente de calidad. En este mismo tono, frecuentemente hacían comentarios desfavorables tanto de las letras como de la creatividad sonora, ya que las consideran monótonas y la “copia de la copia”.

Relacionado con ello, la principal crítica que hacen de estas corrientes del rap dominante y de sus expositores es la relación que establecen con las grandes industrias musicales, la sumersión en las lógicas del mercado, ya que, en la búsqueda por alcanzar fama y dinero, han puesto su imagen e “identidad a la venta” (Chang, 2017:563-564), y su propia voz.

En contraste con el rap dominante, el underground es una forma de expresión que se emite a “todo pulmón”, que viene “del corazón” y que refleja quiénes son realmente, y no la “falsedad” de

lo que está de moda. Como hemos dicho, el principal valor que reivindican es la autenticidad, ya que a diferencia del rap de las batallas y el trap, el under no se vende a las grandes industrias, por lo que, desde sus propios términos, es más honesto y verdadero.

El académico mexicano José Olvera dice que un factor que fue fundamental para llevar al rap dominante o mainstream a su masividad fue la llegada del internet, ya que “los intercambios se aceleraron y pudieron, además, llevarse a cabo sin el control que efectivamente existía en los medios tradicionales de comunicación, expandiendo el acceso a otros sectores de la población” (Olvera, 2018: 75). Las tecnologías como el internet, los smartphones y el apoyo que de las industrias dan a ciertos raperos, fomenta la circulación masiva de sus producciones al grado de hacerse virales. Frente a ello, diversos raperos cuestionan la credibilidad de aquellos que crecieron en esta ola de expansión del rap masiva, ya que lo critican como una moda que es efímera y fugaz. Desde este criterio, critican a quienes buscan la fama y la logran rápidamente como “topos”, ya que “salen de toque del agujero”.

Una vez que hemos apuntado algunas de las jerarquías y disputas que se trazan al interior del rap, en este caso, desde el rap underground, y con las que quienes lo practican reclaman tener mayor legitimidad en el campo, dedicaremos algunas líneas para analizar, a la luz de experiencias particulares del campo, la manera en que los raperos de esta corriente buscan conquistar su visibilidad y disputar el respeto. Consideramos que este análisis es relevante en tanto que, como hemos dicho, las fiestas o eventos de

rap son las principales actividades con las que los jóvenes de este estilo de rap producen y experimentan la práctica del rap.

### **3. La lucha por el respeto al calor del escenario**

En distintos momentos los jóvenes me contaron que el cantar en vivo y el “subirse al escenario” son de las experiencias más significativas de llevar una vida de rapero. Ahí “se sienten vivos” y “descargan la adrenalina”, al momento de “tomar la palabra”, rimar con las bases instrumentales sobre el mic, sudar al calor del momento, fluir en el escenario, de frente y junto al público. Así, a diferencia de aquellas actividades del rap que se realizan de manera individual, los eventos son un espacio colectivo donde la interacción entre artistas y audiencias pasa al centro de la vivencia. Milito me dijo después de cantar en vivo y con una sonrisa que me transmitió satisfacción: “En el escenario es en el único lugar en el que me siento yo mismo”. Coincidimos con Ochoa (2002) en que la experiencia de cantar en vivo se liga con la noción de la autenticidad porque “es ahí donde se muestra la verdad de los sentimientos y la intensidad de la experiencia”, ya que se pone en evidencia la autenticidad y “quién se es en realidad”.

Anteriormente hemos explicitado que, para los raperos, el capital respeto no es algo que se tiene por el simple hecho de rapear, sino que se tiene que ganar, y entre sus principales estructurantes está el nivel que se tiene al rapear y el valor de la autenticidad. Ahora exploraremos de qué manera se disputa y se identifica la presencia o ausencia de respeto en el marco de las fiestas del underground.

La primera vez que fui a un evento de rap como parte de mi investigación fue a uno que Milito me invitó en un centro cultural en el barrio de la Paternal, en CABA. A un costado del pasillo, los organizadores ya habían puesto una mesa con los “controles” y dos parlantes medianos enfrente. No había escenario, pero la disposición del lugar indicaba que ahí era donde cantarían los raperos. Después de un par de presentaciones, Milito y Zak empezaron a rapear. Los sonidos energéticos de las bases musicales y la manera particular que tenían de encajar sus rimas sobre ellas capturaron mi atención, me emocionaron. Milito con una mano sostenía el micrófono, con la otra acompañaba su voz con pequeños pasos que se desplazaban en el escenario mientras se sincronizaban con el ritmo de sus rimas. El público que se había formado interactuaba con ellos, después de alguna rima exclamaban con gritos de aprobación: “¡ohhh!, ¡uhh!”, movían sus manos arriba y abajo al son de la instrumental. Al final de la primera canción, Milito exclamó y cerró la presentación: ¡Ciudad Oculta está en la casa!”. Varios se acercaron a felicitar “¡Rimas zarpadas, guacho!”, chocando sus manos o con un abrazo hombro con hombro.

Por la manera en que interactuaron con el público, tanto arriba del escenario como también, al terminar su presentación, es posible afirmar que son raperos que se han ganado la aprobación y respeto en el rap. No tomó mucho tiempo para entender que la presencia o ausencia de respeto se muestra, de manera importante, en la forma en que los públicos escuchan e interactúan con quien sube al escenario a rapear.

De manera similar, en uno de los muchos eventos a los que fui a LaFerrere, los Original Warriors Crew y otros amigos que iban a “bancarlos” y a “apoyar”, estaban esperando que llegara su turno para cantar. Un rapero rapeaba arriba del escenario, mientras que Free Soul y los demás escuchaban en silencio sentados en un sillón. Su presentación no logró generar ningún tipo de reacción ni provocación, por lo que varios se pararon y se fueron a fumar un “faso” al cuarto que estaba a lado del escenario. Quizá esa fue la única vez que vi a Judas quedarse sentado en un evento, quien me volteó a ver con un gesto de hastío que me hizo reír y me dijo: “¡El hip hop es movimientooo, no esto!”

En estas experiencias musicales, la presencia o ausencia de respeto se demuestra en la manera en que se va conformando la interacción entre el público y los artistas, particularmente en la capacidad que estos tienen de interpelar a sus audiencias, ya que, en gran medida en el rap, el “respeto se gana en la medida en que se provoque a su público arriba del escenario” (Chuck D 2017:110-112).

El “agite” y la escucha son dos de los componentes que permiten demostrar esta capacidad para interpelar al público, así como el nivel de reconocimiento que se tiene en el campo. Particularmente, el “agite” se manifiesta desde la experiencia corporal del público, en la manera en que este dialoga con la presentación del artista y responde, entre otras cosas, con el movimiento de sus brazos, de sus cuerpos al bailar o al saltar; al corear sus rimas, o responder a ellas con expresiones, gritos o aplausos que reflejan su aceptación, como se refleja de manera

particular en el evento descrito ocurrido en la Paternal. Los raperos también realizan presentaciones de temas que tienen características estéticas, tempos y sonoridades más tranquilas, y que no necesariamente estimulan o incitan al movimiento corporal de manera energética, como ocurre con el “agite”. En estos casos, la presencia o ausencia del respeto que se construye desde las relaciones entre públicos y artistas no se manifiesta por el “agite”, sino que se puede notar por la escucha que se le da al raperero que está realizando su presentación. La escucha, al igual que el “agite”, es un componente del respeto, y por tanto, que coloca una mejor posición la práctica a partir de la vivencia particular del cantar arriba del escenario y la capacidad que se tiene de provocar al público. Para entender con mayor detalle la manera en que se entiende y disputa el respeto en los eventos del underground, daremos cuenta de una experiencia del campo que tuvo lugar en un bar en Capital.

Este evento tenía algo especial porque, tal como me escribió FreeSoul por Whatsapp, era “la primera vez que los chicos cantaban en Capital”. Para los Original Warriors Crew, ir a cantar más allá de los circuitos con públicos habituales y, sobre todo, “representar al oeste en Capital” había generado expectativa y emoción. El día del evento llegué pasadas las 12 de la madrugada al lugar ubicado en Microcentro. Subí las escaleras y llegué al epicentro del lugar: el escenario y el espacio de la fiesta se encontraban casi vacíos. Judas, Ponjah, Alejandro, Simón, Mika y otras personas que comúnmente “ranchaban” con los Warriors, estaban sentados en los sillones, charlando en tono bajo o viendo sus celulares, se sentía un ambiente de desánimo. Los jóvenes

habían llegado a las nueve de la noche, debido a que Onestho puso su equipo de sonido para los gestores del establecimiento. Un elemento que sumaba al disgusto generalizado es que la mayoría de los crews y bandas que tocarían esa noche “se habían bajado” del evento. Contrario a las expectativas iniciales que tenían de encontrarse con un público más plural y numeroso —como habían acordado los gestores de la fecha en cuestión—, no éramos más de diez personas las que estábamos ahí. Éramos, como Ponjah dijo, “los mismos de siempre”. Ante la situación, varios raperos me hicieron comentarios con disgusto como: “Esto parece un ensayo”, “nos habían prometido un evento zarpado”, “nosotros cuando cantamos en el oeste llenamos el lugar, ¡acá no vino nadie, sólo nosotros y eso es un bajón!”.

Luego de horas de espera, los OWC se subieron al escenario con pocos ánimos, por la falta de público y porque la experiencia de “cantar por primera vez en Capital” no estaba desarrollándose como lo habían imaginado. A pesar de ello, ya arriba del escenario “la rompieron” con una energética presentación que parecía una especie de relectura y reinención del ambiente de desilusión al que se estaban enfrentando. Si bien, “éramos los mismos de siempre”, en esta ocasión “la agitamos” de manera distinta, desde una experiencia de catarsis que en gran medida se generó por las circunstancias desfavorables del evento. De manera espontánea, el momento más álgido del espectáculo y del “agite” se dio en una parte de la canción cuando alguien de los Warriors expresaba sobre el mic: “¡Yo soy un guerrero!” y nosotros como público que ya estaba familiarizado con el coro de la canción, completamos el verso diciendo: “¡Vaya a donde vaya!”. En esta parte específica del

diálogo entre artistas y público repetimos varias veces la “barra” (“¡Yo soy un guerrero!”; “¡Vaya a donde vaya!”; “¡Yo soy un guerrero!”; “¡Vaya a donde vaya!”) mientras b-boys, considerados también parte de su crew, hacían virtuosamente pasos de break en el piso. Nosotros saltábamos, abrazados en ronda, gritando, como si liberáramos junto con los raperos, y como dice Ochoa, lo más “intenso de nuestros sentimientos” (Ochoa, 2002). Este relato de campo surge al ritmo de la música, el “agite” expresado en abrazos, en los movimientos corporales que eran parte de ilusiones, de desilusiones, y otras emociones surgidas desde y alrededor de la música.

En esta experiencia de campo se pueden identificar tres estructurantes de respeto con los que se disputa no de manera exclusiva, pero sí particular, desde quienes se denominan parte del rap “under”: el lugar de enunciación colocado en los “márgenes”, el “agite” y el “apoyo” que es también un componente de respeto y que explicaremos a continuación.

Hay que recordar que este evento era importante para los OWC porque se trataba de la primera vez que iban a rapear en Capital, por lo que había un sentido e ilusión de representar al conurbano, y en particular al Oeste en Capital. En la parte catártica del evento, cuando los OWC exclamaron “Yo soy un guerrero, vaya a donde vaya”, se observa de manera particular que hay una alusión de “venir de abajo” que contrasta con la experiencia de cantar en Capital. Interpretamos que los jóvenes adoptan una retórica de la subalternidad en la que, si bien consideran estar en una posición desigual —por “venir de abajo”, de lo popular—, se resignifica

como sinónimo de poder. El hablar desde estas posiciones y arriba del escenario representa una posibilidad de nombrar a lo lejano, a los “márgenes” (y a sí mismos como raperos que lo representan) desde un lugar de orgullo y reivindicación.

Se identifica la presencia de respeto en el “agite”, en la capacidad de los OWC de interpelar al público. Al son de los beats y en el calor del evento, quienes estábamos ahí saltamos, gritamos y de alguna manera, nos sentimos raperos al fusionarnos con la música. Ligado al “agite”, otro estructurante que se identifica en este evento es el “apoyo”. Este componente se sitúa en la importancia particular que los raperos dan a las relaciones que forjan por medio de la práctica, a la construcción de lazos y afectos, ya que los asocian con los significados de lealtad y fidelidad, y a los que comúnmente refieren con la noción de “apoyo”. Al igual que el “agite”, se muestra de manera particular en las fiestas y eventos, en tanto que tiene que ver con “bancar” a los raperos en sus presentaciones en vivo, para lo que invierten energía, tiempo y recursos. En el caso del evento expuesto, el “apoyo” se mostró en el dinero que los amigos de los OWC gastaron para el transporte, el tiempo que dedicaron para trasladarse desde el Oeste hasta Capital (lo que para algunos tomó más de tres horas), y sobre todo, en la actitud de acompañar a sus amigos en la experiencia de cantar por primera vez en Capital.

En diversas charlas, y particularmente en las oportunidades que tuve de asistir a diversas fiestas y eventos de rap, se fue esclareciendo que el respeto, expresado por medio del “apoyo”, forma parte de un sistema de reciprocidades, así como de

compromisos, que los jóvenes establecen y renuevan entre sí. De acuerdo con sus lógicas, se respeta a quien respeto merece, en un sentido similar al que el icónico raperero DJ Kool Herc manifestó a mediados de los años noventa frente a la ovación que le hizo su público: “He respetado a los demás para que me respeten, y es así cómo mantengo el flow de mi vida” (Chang; 2017: 549). Siguiendo el caso específico de las fiestas y eventos, este juego de reciprocidades se sostiene por ciertas reglas implícitas como, por ejemplo, quedarse a escuchar a quienes aún no se suben al escenario a cantar.

Al respecto, algunos me contaban la decisión de quedarse a escuchar y “apoyar” a otros raperos a pesar de estar cansados por haber trabajado ese mismo día, estar desvelados o con resaca de la “joda” de la noche anterior. Desde la perspectiva que empleamos de Bourdieu, observamos que el “apoyo” se manifiesta en este juego de reciprocidades donde el capital simbólico respeto “aporta una red de aliados y relaciones que uno sostiene a través de un conjunto de compromisos y deudas de honor” (2007:189). Como hemos visto, estos compromisos se relacionan con el sentido de lealtad entre raperos, y se muestra principalmente con el “apoyo” que se proporciona en los eventos, en el escuchar y en el “agitar” en las presentaciones; porque es ahí donde se refleja el “apoyo al cien por ciento” y, junto con ello, el valor que le dan a los vínculos que forjan con sus amigos.

## **Reflexiones finales**

En este capítulo hemos analizado la manera en que los raperos entienden el reconocimiento, los criterios con los que demarcan

jerarquías o distinciones entre quien es reconocido y quien no lo es dentro de la práctica musical. La selección de esta temática no es casualidad, surge de uno de los hallazgos del propio trabajo de campo: los jóvenes en relación con su práctica ponen por delante un sentido de ser vistos, ser reconocidos, de “llegar a ser alguien”. Ello implica la configuración de relaciones sociales que, como todas, están atravesadas por el componente poder. En el campo cultural del rap, el respeto es la propiedad que ordena las posiciones de los raperos, y por lo tanto, que brinda reconocimiento o prestigio. En estas relaciones entre raperos prima una regla implícita: el respeto no se tiene por el simple hecho de rapear, el respeto se tiene que ganar.

Planteamos que existen distintos estructurantes o componentes del respeto con los que los jóvenes erigen jerarquías o distinciones al interior de la práctica musical. Entre los más importantes destaca el “ser el mejor”, es decir, mostrar el nivel que se tiene para rapear, así como el valor que le dan al ser auténtico, que según sus propias denominaciones se expresa como el “ser real”. Los jóvenes del rap underground, aquel que se crea en “los suburbios”, los “márgenes”, los barrios, dan particular relevancia a estos criterios para marcar jerarquías y reclamar legitimidad, principalmente en contraste con el rap dominante o mainstream que se encarna principalmente por el trap y las batallas. A diferencia de estas corrientes, las lógicas de legitimidad y autenticidad del under colocan en el centro de gravedad un sentido de pertenecer y representar a sectores populares o clase que son invisibilizadas (incluso, estigmatizadas) y afectadas por desventajas sociales. Para los jóvenes de “abajo”, el rap es una herramienta con la que

conquistan su visibilidad. Ello principalmente desde la subalternidad, en donde el venir de los barrios, de la calle, “de abajo”, lugares que apelan al valor de la autenticidad, son resignificados y revestidos con orgullo y honor. Ahí gravita una fuerza en la que es posible tomar la palabra y llevarla a la acción por medio del rap.

Desde estos criterios, en donde venir de sectores afectados por diversas desventajas sociales y la invisibilización se resignifica como símbolo de prestigio o respeto, a diferencia del rap que está de moda, que suena a gran escala, se reproduce masivamente y a gran velocidad, y se controla por las grandes industrias musicales, el under se lleva a cabo en pequeñas escalas, desde la cercanía de los amigos y principalmente en la fiestas o recitales de rap. El rapear arriba en el escenario, constituye el epicentro de la experiencia de poner el cuerpo, ampliar la voz: el lugar privilegiado donde se juega y disputa el respeto. Es allí donde se muestra la capacidad para rapear, de interpelar a las audiencias, así como la lealtad o “apoyo” que se tiene como rapero; donde se muestra quién verdaderamente se es, y se logra hacer visible la presencia o ausencia de respeto.

Estos puntos pueden ser útiles para pensar al rap desde una perspectiva en juventudes: se trata de una práctica en la que los jóvenes construyen sentidos de pertenencia y comparten modos de vida semejantes, pero que, a su vez, se estructura por relaciones de tensión, disputa y lucha por el reconocimiento. Ello permite entender al rap como género, pero también como una práctica

musical que, más allá de miradas esencialistas y monolíticas, se construye de manera polifónica y heterogénea.

Al mismo tiempo, para cuestionar la mirada en la que comúnmente se busca conocer a los jóvenes de los sectores populares y a sus prácticas: desde la carencia y ausencia. En cambio (y sin invisibilizar las desventajas), el emplear una perspectiva en juventudes permite prestar atención al rol activo que tienen los jóvenes raperos en la producción de la práctica cultural, de construir mundo social y renombrarlo. Hablar desde ahí nos permite conocer el poder de creación, aquellos aspectos que los jóvenes “ponen por delante” y que dan sentido a sus vidas, y la capacidad de gestión y organización que tienen a través de la práctica del rap. En este sentido, el papel activo de los jóvenes no solo recae en un plano simbólico, sino que se traduce en modos particulares de hacer y crear música, así como en el mundo social. En el caso de los jóvenes del underground encontramos una posibilidad de nombrarse y decirse al hacer visibles los lugares invisibilizados o estigmatizados, y ponerlos en el mapa desde un poder de enunciación y reivindicación.

En un mundo en el que las tecnologías influyen en la manera que tenemos de insertarnos en el mundo y relacionarnos, en donde con los avances de las tecnologías parece ser cada vez más difícil escapar de las lógicas del consumo y el mercado, los jóvenes del underground nos hablan de las posibilidades de colocar en el centro otras prioridades. Sin ánimos de esencializar ni romantizar a estos jóvenes y sus prácticas, nos muestran modos de llevar adelante una práctica cultural desde la importancia de recolocar la

mirada en el barrio, desde la experiencia de compartir el espacio de convivencia, de “sentirse vivo” al interactuar en el escenario y a dar centralidad a los afectos, a la lealtad y cariño de los amigos.



## A modo de epílogo

El presente volumen presenta resultados preliminares de un proyecto interdisciplinario exploratorio, descriptivo y analítico, que aún continúa en curso y que, por medio de metodologías cualitativas, intenta contribuir a la comprensión de la construcción significaciones y prácticas a partir de las propias perspectivas de las y los cultores del rap del escenario local del Área Metropolitana de Buenos Aires. Para ello se hizo énfasis, por un lado, a la dimensión poético-textual, a fin de explorar la construcción de sentidos mediante los cuales, las juventudes raperas construyen pertenencias y disputas en la música y las tensiones que se erigen a partir de las relaciones entre los sentidos preferenciales y la subalternidad. Y por el otro, en las formas de organización, asociación y producción que utilizan para su actividad. Esta metodología permitió dar cuenta de los aspectos sociales, culturales, lingüísticos y artísticos con mayor profundidad y permite, además comprender el proceso mediante el cual se construyen los significados y las realidades sociales. Utilizando como técnicas la observación participante (la implementación del proyecto de Vinculación Territorial *Haciendo Rap Juntxs* nos facilitó ser parte de ese proceso) y la realización de entrevistas en profundidad, dimos cuenta de las prácticas, discursos y construcciones simbólicas de los raperos del AMBA y la dimensión poético-textual de la canción rap en la actualidad. Además, se describió y analizó el contexto de producción del rap

en los *home studios* locales, enunciando a sus participantes, los roles que cumplen, la descripción de los ambientes, y sus estructuras organizativas, entre otras.

Sumado a este proceso, a lo largo de cuatro años de trabajo logramos recopilar numerosa documentación testimonial, registros fotográficos y pudimos diseñar un reservorio/mapeo de raperas y raperos y de lugares de encuentro, lo que nos sugiere la idea de poder planificar como futuro proyecto de vinculación, un archivo público que redunde en beneficio del patrimonio archivístico nacional, asegurando el derecho del acceso a la memoria y a la construcción de nuevos saberes, ya que el cuerpo del archivo permite establecer criterios para la constitución de diversos corpus discursivos. De modo que proporcionará a las diversas áreas de la comunidad académica local, regional, nacional e internacional la posibilidad de acceder y seleccionar sus corpus para futuras investigaciones, y abordarlo desde diferentes perspectivas analíticas y críticas para la construcción del saber.

A modo de conclusión consideramos que nuestro proyecto logró visibilizar a través de prácticas artísticas, performances y discursos cómo se produce la construcción simbólica de las juventudes raperas. Si bien la práctica del rap local ya lleva décadas, hasta no hace mucho existía muy poca documentación, sin embargo, en los últimos tiempos ha cobrado relevancia la incorporación de las tecnologías que los han vuelto prosumidores, a través de transformaciones digitales que atravesaron las paredes frente a lo analógico. Si bien se han convertido en verdaderos productores y protagonistas de la escena, puede que para algunos sectores de la

población que produce rap no siempre cuenta con medios tecnológicos o acceso a internet.

Por un lado, intentamos visibilizar a través de los discursos del rap local, las particularidades que lo hacen diferente frente a la práctica global. Un tipo de discurso que podríamos identificar como acción social ya que suelen hacer hincapié en sus historias personales y colectivas. En donde la singularidad de sus composiciones se vincula entre historias de vida personales o comunitarias, en sus propios territorios, “el barrio chico”, haciendo saber la situación que habitan, dificultad para trasladarse a otros eventos en el área mencionada como así también organizarse. Las problemáticas barriales dan pie a la construcción de discursos cargados de elementos de resistencia al poder, este entendido como estado, educación formal, las fuerzas policiales, etc. Por el otro, exponer la centralidad de los eventos autogestivos como actividad colectiva que genera procesos de sociabilidad, lugares que podrían funcionar como espacios donde aprender y consolidar sus prácticas artísticas y desarrollar habilidades. Dichos eventos informales parecerían trazar trayectorias organizativas musicales que podrían generar amplias redes de intercambio, socialización y afectos modificando sus vidas cotidianas. Dentro de los eventos mencionados cobran relevancia los que se generan en sus propios territorios culturales generando resonancias afectivas junto a movilidades corporales y elementos discursivos. Articulaciones identitarias que no se pueden separar de la práctica creativa. Una suerte de atmósfera afectiva, experiencia colectiva, que modela y le da sentido a su vida cotidiana y a la vez la modifica.

Por último, es de destacar que algunos de nuestros interlocutores se han convertido en verdaderos actores mediadores. Tanto organizando eventos, transformándose en comunicadores, como haciéndose cada vez más visibles dentro del género rap, en un cruce entre clase, género y territorios.

Si bien las palabras que anteceden forman parte de nuestros primeros resultados arrojados, aún queda mucha tela para cortar, teniendo en cuenta que la construcción de la identidad rapera y local forma parte de una lucha por afirmarse, que, si bien a primeras luces podría pensarse como propio, es la práctica artística en la que sienten que pertenecen, ya que las prácticas culturales son producto de la construcción colectiva en constante interacción y apropiación social.

## Bibliografía

AAVV (2002), Diccionario de Hip Hop y Rap Afrolatinos. Editorial Zona de Obras.

Abeille C., Biaggini M. (Comp.) (2024), Raperos 2.0: Economía alternativa y redes colaborativas en Latinoamérica y el Caribe. San Isidro: Poliedro.

Absatz, Juan. (2006). "Producción artística y realización musical". En Maccari, B., Schonfeld, S. y Neugovsen, G. (eds.). Industria, cultura y producción musicales. Manuales de formación. Fascículo 1 "El concepto de obra musical en la actualidad", pp. 23-33. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Dirección de Música del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Adams, Kyle. (2015). "The musical analysis of hip hop". En: The Cambridge Companion to hip hop. pp. 118-134. Ed: Justin A. Williams.

Agier, M. (2000): "La antropología de las identidades contemporáneas". Revista Colombiana de antropología 6-19. Enero-diciembre 2000, Volúmen 36.

Alabarces, P. et al (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.), Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular. pp 31-58. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Alabarces, P., Garriga, P. (2008). El "aguante": una identidad corporal y popular. Intersecciones en Antropología (13), (275-

289). Recuperado de  
<https://www.ridaa.unicen.edu.ar//xmlui/handle/123456789/99>  
7, 26 de noviembre de 2019.

Alabarces, P. (2008a). Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.). Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular. Buenos Aires, Argentina: Paidós. pp15-27. et, al.

Arias, A (2023) “Yo acá: rapera y cacique”: construcciones de imágenes e identidades sociales en el rap improvisado por mujeres. Cap. 2 En: ¿Adónde están las chicas? Identidades y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea. RED HIP HOP. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.

Ascher, F. (2004): Nuevos principios de urbanismo, Alianza, Madrid.

Auge, M. (1996): El sentido de los otros. Actualidad de la antropología, Paidós, Buenos Aires.

Banes S. (1981), To the beat. Y All: Breaking is Hard to Do. EEUU: The Village Voice, 22 de abril.

Barbero JM (1987). De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía. Barcelona. GG MassMedia.

Becker, Howar Saul (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

Best, B. (1997). Over-the counter-culture. En Rehead, Steve (ed). The subcultures reader. Readings in Popular Culture Studies. London, England: Black Publishers.

Biaggini M. (2020) Rap de Acá. La historia del rap en argentina. Ed. Leviatán.

Biaggini Martin (2021), “Orígenes de la práctica de rap en la República Argentina (1982-1992)”, Revista Cuadernos de Investigación Musical enero-junio 2021, (12), pp. 102-118 DOI: <http://doi.org/10.18239/invesmusic.2021.12.05>

Biaggini M. (Coomp.) (2022), Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires. Florencio Varela: UNAJ

Biaggini, Martín y Heine, Josefina compiladores (2023). Haciendo rap juntxs. Antología de letras de raperas y raperos del conurbano de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Leviatán.

Boix, O. (2013). Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música (Tesis de posgrado). Universidad Nacional de la Plata, La Plata.

Boix. O. (2016) Gestionar, Mezclar y Habitar. Cap., 2 relajar, gestionar y editar: haciendo música “indie” en la ciudad de la plata. Editorial Gorla

Bourdieu Pierre (2017), Intelectuales, política y poder. Buenos Aires: EUDEBA

Bourdieu, P. (2007). El sentido práctico (Segunda ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.

Bourdieu, P. (1990). Sociología y Cultura. Ciudad de México, México: Grijalbo.

Bourdieu, P. (1997). Razones prácticas: sobre la teoría de la acción. Barcelona, España: Anagrama.

Bourgois, P. (2010). En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuni.

Cabral, P. (2019). “Conflictos, Violencias Y Delitos En Perspectiva De Género Un Estudio Etnográfico Sobre Varones Y Mujeres Jóvenes De La Periferia De La Ciudad De La Plata”. Tesis de doctorado. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

Calderon-lópez (2023) ¡La revolución no será televisada! Transmedialidad, narrativas y agencias entre el rap y el feminismo 2.0. Cap. 8 En: ¿Adónde están las chicas? Identidades y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea. RED HIP HOP. RED DE ESTUDIOS interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.

Calvi. L. (2019) Rap y Feminismo. Cap. 5. En: Jóvenes, Identidades y Territorios. La práctica del rap en el conurbano de Buenos Aires. Editorial UNAJ.

Carballeda, A. (2013): La intervención en lo social como proceso de análisis. Editorial Espacio. Buenos Aires.

Castell, Robert (1995). *La metamorfosis de la cuestión social. Una crónica del asalariado*. Buenos aires: Espacio Editorial.

Chanan, Michael. (1995). *Repeated Takes: A Short History of Recording and its Effects on Music*. London: Verso.

Chang, Jeff. (2014) [2011]. *Generación Hip-Hop (Traducción del original Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation)*. Buenos Aires: Caja Negra Editores.

Chang Jeff (2017), *Generación Hip Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. Buenos Aires: Caja Negra

Chaves, Mariana (2010). *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana*. Buenos aires: Espacio Editorial.

Conti, Dante. (2021). "RKT, malianteo, turreo y cumbiatón: qué son y de dónde vienen estos subgéneros". *Filo News*, 14 de de 2021. En: <https://www.filo.news/musica/RKT-malianteo-turreo-y-cumbiaton-de-donde-vienen-estos-subgeneros-20210412-0032.html>

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.

Cravino Ana, Cravino de Oliveira Maria (2004). "Barrio ejército de los andes ("Fuerte Apache"): evaluación crítica de una intervención urbana - Fundación y Conflicto". VI Jornadas de

Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Consultado en: <https://cdsa.academica.org/000-045/791.pdf>

D Chuck (2017), *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Damonte, G. (2011): *Construyendo territorios: narrativas territoriales aymaras contemporáneas*, Lima: GRADE; CLACSO. 147p

Dávila Trejo (2023) (Posible) Cartografía de raperas en México. ¿Cómo mapear desde una perspectiva feminista? Capa. 5 8 En: ¿Adónde están las chicas? Identidades y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea. RED HIP HOP. Red de estudios interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán.

Dany de Caraza (2023), “Alma de guerrero”, En: Biaggini Martin y Heine Josefina (Eds.), *Haciendo rap Juntxs*. Antología de letras de raperas y raperos del conurbano de Buenos Aires. Ed. Leviatan. P. 101

De Certeau, M. (2008). *Andar en la ciudad. Bifurcaciones*, revista de estudios culturales urbanos. No. 7. Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf) , 8 de septiembre, 2019.

De Nora (2000). “Music in everyday life”. Nueva York. Cambridge University Press.

Del Valle, O (2022). “El rap nos trajo hasta acá”: Una etnografía sobre jóvenes y rap en el Área Metropolitana de Buenos Aires. [Tesis de maestría] IDES – IDAES / UNSAM. Disponible en: <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/2034>

Del Valle Ojeda, María Ana. (2019). “El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires”. Everba, enero, pp. 28-46.

Del Cueto C y Ferraudi Curto C. (2015) Made in conurbano. Música, cine y literatura en las últimas décadas. En Kessler, G. (dir.), El Gran Buenos Aires, UNIPE-Edhasa, Buenos Aires.

Di Cione, Lisa. (2022). “El rap como género musical: samplear o no samplear, esa es la cuestión”. En: Martín Biaggini (et Al). Jóvenes, identidades y territorios: la práctica del Rap en el conurbano de Buenos Aires, Capítulo 1, pp. 21-46. Florencio Varela: Universidad Nacional Arturo Jauretche

Di Meo, G. (1993): “Les Territoires de la Localité, Origine et Actualité” Revista L’espace Géographique 22-4, 306-317. 15 de mayo de 2009  
<<http://www.ifeanet.org/biblioteca/fiche.php?codigo=REV00034197>

Flores Juan (2000), From Bomba to Hip Hop, EEUU: Columbia University Press.

García Naranjo J. (2006), Las rutas del giro y el estilo. La historia del break dance en Bogotá. Colombia: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Garriga Zucal, José y Salerno Daniel (2008). Estadios, hinchas y rockeros: variaciones sobre el aguante. En Resistencias y Mediaciones: estudios sobre cultura popular. Paidós

Garriga, J. (2014). Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada del fútbol. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.

Grimson A. Ferraudi Curto C y Segura R. (2009) La vida política en los barrios populares de Buenos Aires. Buenos Aires. Ed. Prometeo.

Gómez Ospina Nicolas (2021), “Nuestra música no desconcentra, potencia el mensaje”: la fuerza social de los sound systems”, Revista Cartel Urbano, 30 agosto 2021. Disponible en: <https://cartelurbano.com/creadorescriollos/nuestra-musica-no-desconcentra-potencia-el-mensaje-la-fuerza-social-de-los-sound>

Grimson, A. y Semán (2005), P. La cuestión “cultura”. Etnografías Contemporáneas, 1, 11-24.

Hacher Sebastian (2016), “Millones escuchan el rap de Fuerte Apache”, Revista Cosecha Roja, 24/06/2016. Recuperado de <http://cosecharoja.org/millones-escuchan-el-rap-de-fuerte-apache/>

Hall, Stuart (1984). “Notas sobre la deconstrucción popular”. En Samuels, R. (ed): Historia popular y teoría socialista. Barcelona: Crítica. Recuperado de: <http://bit.ly/2jGpbt1>

Hannerz Ulf (1998), *Conexiones transnacionales. Cultura, gente, lugares*. España: Fronesis.

Hennion, A. (2002) “La pasión Musical”. Barcelona. Paidós

Hennion, Antoine. (1989). “An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music”. *Science, Technology, & Human Values*, Vol. 14, N° 4 (Autumn), pp. 400-424 [en línea] <http://links.jstor.org/sici?sici=0162-2439%28198923%2914%3A4%3C400%3AAIBPAC%3E2.0.CO%3B2-Y> (acceso: 18/11/2020).

Jiménez López Enrique (2019), *El breaking en México: cruce de identidades entre la música y la danza*. México: INBAL

Jones, Kyle E. (2015) “Aspectos del hip hop en el Perú”. En: Romero, Raúl R. (ed.) *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Etnomusicología -IDE

Lena, J. C. (Septiembre de 2006). Social Context and Musical Content of Rap Music, 1979-1995. *Social Forces*, 85(1), 479-495.

Illouz E. (2014) *Erotismo de autoayuda. Cincuenta sombras de grey y el nuevo orden romántico*. Editorial Katz.

Mac-coy, Austin. (2017). “Rap Music”. En: Jane Dailey (Ed.). *The Oxford Research Encyclopedia of American History, 20th Century: Post-1945; Cultural History; Urban History*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199329175.013.287> (acceso: 15/06/2023).

Maingueneau, D. (2006), Problemas de ethos. Traducción de Sírio Possenti. In: Possenti, S.; Souza-e-Silva, M. C. P. (Org.). Cenas da enunciação. Curitiba: Criar, 2006. p. 52-71

\_\_\_\_\_. O ethos. Traducción de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. In: Maingueneau, D. Análise de textos de comunicação. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004b. p. 95-103.

Martín Barbero, Jesús (1998). De los medios a las mediaciones. México: Gustavo Gili.

Martín Barbero, Jesús (2003). Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. Bogotá: FCE.

Martin Barbero, J. (2003). Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades. Revista Iberoamericana de Educación, 32, 17-34.

Martins R. Ed. (2016), Cultura de calle y políticas juveniles periféricas: aspectos históricos del Hip Hop brasileño. España: UOC

Martins, R. (2015a) Introducción. (Re) contextualizando los sujetos periféricos, diversidad y espacio urbano: notas introductorias. En Martins, R. Hip-hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas. (pp 1-15) 1ra ed. Barcelona, España: Atlántica comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC.

Martins, R. (2015b) Redes periféricas transatlánticas I: Portugal y Brasil en foco. En Martins, R. Hip-hop, cultura y participación: La

visibilidad de la juventud en las periferias urbanas. (pp1-23) 1ra ed. Barcelona, España: Atlántica comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC,

Muñoz, Sebastián. (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.

Negus, K. (2005). “Cultura, industria, género. Las condiciones de la creatividad musical”. En *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Buenos Aires: Paidós.

Ochoa, A. (2002). El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música. *Trans. Revista Transcultural de Música* núm. 6 sp. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200608>, el 10 de abril de 2020.

Olvera, J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México* (1ra ed.). Ciudad de México, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social Poch Pla P. (2011), *Del mensaje a la acción. Construyendo el movimiento del Hip Hop en Chile, 1984-2004 y más*. Chile: Quinto elemento.

Pardué, Derek. (2014). “Hip-hop (Introduction)”. En: Horn, David (Et. Al) (Eds). *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World, Volumes VIII-XIII Genres: Caribbean and Latin America*, pp. 356-357. London, New York: Bloomsbury.

Pinta Ruido (2023), “Partido de la Matanza” En: Biaggini Martin y Heine Josefina (Eds.), *Haciendo rap Juntxs*. Antología de letras

de raperas y raperos del conurbano de Buenos Aires. Ed. Leviatan. P. 67

Plotkin, Pablo. (2016). “El Melly de Fuerte Apache: príncipe y mendigo del rap”. La Nación, Rollingstone, 13 de mayo. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/el-melly-de-fuerte-apache-principe-y-mendigo-del-rap-nid1898421/> (Acceso: 17/07/2023). Ramonet, Ignacio et al. (2004). Los desafíos de la globalización. Ediciones Hoac. Rey, Germán (1999), “Integración y reacomodamientos de las industrias culturales”. Coords. N. García Canclini y J.C. Moneta. Las industrias culturales en la integración latinoamericana. México: Grijalbo.

Picech, M (2023) “No hacemos rap femenino, somos mujeres haciendo rap” hip hop, autogestión y género. En: ¿Adónde están las chicas? Identidades y estereotipos de género en el rap y la música urbana contemporánea. RED HIP HOP. RED DE ESTUDIOS interdisciplinarios de Rap y Hip Hop. Ed. Leviatán

Radway, Janice (1991): “Conclusiones” en Reading the Romance. Women, Patriarchy, and Popular Literature, Chapel Hill and London: University of North Carolina Press. Traducción: Beatriz Bernárdez.

Rocha Alonso, Amparo. (2020). “De la plaza a las redes sociales: el freestyle en Argentina y su retoma virtual”. En: Del Coto, María Rosa y Varela, Graciela (eds). Medios y Retomas II. Reescrituras y encuentros textuales. El campo de los efectos. Buenos Aires: Biblos, págs. 197-216.

Rey, Germán (2004). Los símbolos del mercado. Manizales: Foro Cultural Mundial

Reguillo Cruz Rossana (2007), Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto. Colombia: Norma.

Reguillo, R. (2013), Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto. Buenos Aires: Siglo XXI

Reguillo Cruz, Rossana (2000). Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles. Buenos Aires: Editorial Norma.

Rozas Pagaza, Margarita (2001). La intervención profesional en relación con la cuestión social. El caso del Trabajo Social. Buenos Aires: Espacio Editorial.

Salerno y Silva (2006): Juventud, Identidad y Experiencia: Las construcciones identitarias populares urbanas.

Scholls, Joseph G. (2014) [2004]. Making Beats: The Art of Sample-Based Hip-Hop (Music Culture). Middletown: Connecticut: Wesleyan University Press.

Seman, Pablo (2017): "Géneros musicales, identificaciones y experiencias en el Conurbano: la periferia influyente". En: Rodrigo Zarazaga, Rodrigo y Ronconi, Lucas (Comps.). Conurbano Infinito: actores políticos y sociales entre la presencia estatal y la ilegalidad. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp. 241-275.

Seman (1995) P. vida, apogeo y tormentos del rock chabón-  
versión 16. uam-x.mexico.

Seman P. y Vila (1999) P. “Rock Chabón e Identidad Juvenil en la  
Argentina Neoliberal. En Daniel Filmus (Comp): Los noventa. La  
política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin  
de siglo, Buenos Aires, Eudeba/Flacso, pp- 225-258 y en Vida,  
apogeo y tormentos del “rock chabón”.

Spataro, Carolina (2012): “Señora de las cuatro décadas”: un  
estudio sobre el vínculo entre música, mujeres y edad”, en Revista  
da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em  
Comunicação (Compós). E-Compós é a publicação científica em  
formato eletrônico. V.15. Nº2.

Spataro, C (2013) ¿A qué vas a ese lugar?: mujeres, tiempo de  
placer y cultura de masas. Universidad de San Martín. Instituto de  
Altos Estudios Sociales.

Tijoux María Emila; Marisol Facuse y Miguel Urrutia. (2012). “El  
hip hop: ¿arte popular de lo cotidiano o resistencia táctica a la  
marginación?” Polis 11(33): 429-449.

Tosello, Natalia (2023). Los pibes del rap. Un recorrido por la  
construcción identitaria de jóvenes en el fin del mundo. Ushuaia:  
Editora Cultural Tierra del Fuego.

Vila Pablo (2017). “Music, Dance, Affect, and Emotions: Where  
We Are Now,” Pp. 1-38 en Music, Dance, Affect and Emotions in  
Latin America editado por Pablo Vila. Lanham, MD: Lexington  
Books.

Williams, Raymond (1981). Sociología de la cultura. Barcelona: Ediciones Península.

Williams Raymond (1988), Marxismo y Literatura. Barcelona.

Yañez, Gio. (2023). “Bases de Rap ¿Qué es un beat en el rap?” Tibetans, 1 de febrero. <https://tibetansmusic.com/que-es-un-beat-en-el-rap/> (Acceso: 10/07/2023).

Yudice George (2002), El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. España: Gedisa

Zak III, Albin J. (2001). The Poetics of rock. Cutting Tracks, Making Records. California: University of California Press.

## **Canciones:**

AAVV, En mi barrio:

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_RtKgiWcra0](https://www.youtube.com/watch?v=_RtKgiWcra0)

FA el mundo del revés

[https://www.youtube.com/watch?v=hflwaS10t\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=hflwaS10t_M)

FA estilo monobloquero

<https://www.youtube.com/watch?v=Uf8RVSD2YAY>

## **Filmografía**

- *Style Wars* (Tony Silver, 1983)
- *Street Dance* (título original *Breaking n Enterin*, Topper Carew, 1983)
- *Wild Style* (Charlie Aeham, 1983)
- *Flash Dance* (Adrian Lyne, 1983)
- *Beat Street* (Stan Lathan, 1984)
- *Breakin* (Joel Silber, 1984) (Estrenada en Argentina como Breakdance)
- *Breakin 2* (Sam Firstenberg) (Estrenada en Argentina como Breakdance 2: Electric Boogaloo)

## **Otras fuentes**

-Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación (2023). Bases para la convocatoria a Proyectos de Fortalecimiento en Acciones Sustantivas de Ciencia y Tecnología en Universidades Nacionales.

## **Autores**

**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, tanto de forma presencial como en la modalidad virtual. 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.

**María Ana del Valle Ojeda:** (Guadalajara, México, 1988). Está en proceso de titulación para obtener el grado de Maestría de Antropología Social en UNSAM-IDAES-IDES y es Licenciada de Relaciones Internacionales del ITESO. 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.

**Martin Alejandro Biaggini:** (La Matanza, provincia de Buenos Aires, Argentina, 1974) es profesor en Historia (ISSJ), Lic. En Artes Combinadas (UNLa), Especialista en Educación Lenguajes y Medios (UNSaM) y Magister en Educación, Lenguajes y Medios (UNSaM). Se encuentra finalizando el Doctorado en Ciencias Sociales (FLACSO). Es docente investigador en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) en la cual es Coordinador

General 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). Es coordinador de la cátedra libre de cultura popular Diego A. Maradona en la Universidad de San Isidro (USI).

**Lisa Di Cione:** (Ciudad de Buenos Aires, Argentina, 1971) es Doctora en Historia y Teoría de las Artes. Licenciada y Profesora de Nivel Medio y Superior en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Profesora Adjunta de la Cátedra de Estudios de Músicas Populares (FFyL, UBA) y Prácticas Culturales (UNAJ). Interesada en la musicología de la producción fonográfica, la mediación y mediatización de las músicas populares en Argentina, integra el equipo científico-técnico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, donde fue Beneficiaria de la I Convocatoria de Proyectos de Preservación y Salvaguarda del Patrimonio Sonoro y Audiovisual. Programa Iberoamérica Sonora y Audiovisual (2019) y coordina el Grupo de Estudio de Musicología de la Producción Fonográfica (GEMPF) que reúne a especialistas de la región / Filiación Institucional: UBA, UNAJ, UNA e INMCV.

**Lucía Calvi:** (Florencio Varela, provincia de Buenos Aires, Argentina, 1983) es licenciada en Comunicación Social, egresada de la Universidad Nacional de Lomas de Zamora (UNLZ), cursó la Especialización en Abordaje Integral de Problemáticas Sociales en el Ámbito Comunitario en la Universidad Nacional de Lanús (UNLA). Se desempeña como docente en diferentes niveles

educativos. Ha trabajado en prensa y comunicación institucional de distintos organismos públicos. Es co directora del proyecto de vinculación territorial “Haciendo rap juntxs”

**Virginia Peterson:** (La Matanza, Argentina, 1976). De profesión Abogada (UNLZ), Antropóloga (UBA), especialista en Gestión Cultural y Derechos de Autor (FLACSO) y Maestranda en Antropología Social (UNSAM-IDAES) cuya tesis tiene como ejes principales; el género rock, la territorialidad y diferentes tipos de socialización. Mi trayectoria laboral se forjó durante más de una década dictando clases en Educación Media bajo la orientación en Sociales y Comunicación en barrios que formaban parte del segundo cordón del conurbano bonaerense en el Partido de La Matanza paralelamente contaba con un estudio jurídico en donde ejercía como abogada. En 2015 ingreso como Docente Universitaria en UNAJ dictando la materia Prácticas Culturales, donde actualmente formo parte del proyecto de investigación sobre Juventud Rapera.



Este trabajo indaga sobre la participación de jóvenes en las prácticas de rap en el Área Metropolitana de Buenos Aires. A través de varios capítulos, se abordan temas como los orígenes del rap en EE. UU., su evolución en Argentina, y las disputas por legitimidad entre jóvenes raperos. Además, se analiza el rol de los productores musicales y cómo el rap construye representaciones territoriales, especialmente en barrios como Fuerte Apache.

El trabajo culmina con "Haciendo rap juntxs", un proyecto de vinculación territorial que busca fortalecer trayectorias musicales y crear espacios de pertenencia e identidad a través del arte rapero.



OBRAS  
COLECTIVAS  
SOBRE RESULTADOS/  
AVANCES DE  
INVESTIGACIÓN

Secretaría de  
**Investigación y  
Vinculación Tecnológica**

Dirección de  
**Gestión de la  
Investigación**

ISBN 978-631-90815-5-8



9 786319 081558