



Universidad Nacional de San Martín  
Instituto de Altos Estudios Sociales  
Doctorado en Antropología Social

# **“JUGÁRSELA POR EL RAP”: Música, Trabajo e Individualidad en la carrera de un rapero del conurbano de Buenos Aires.**

**Sebastián Matías Muñoz Tapia**

Tesis de Doctorado presentada a la Carrera de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Doctor en Antropología Social.

**Director: Pablo Federico Semán**

**Buenos Aires,  
Octubre 2020**

Muñoz Tapia, Sebastián Matías

“Jugársela por el rap”: Música, Trabajo e Individualidad en la carrera de un rapero del conurbano de Buenos Aires

/Sebastián Matías Muñoz Tapia; Director Pablo Federico Semán. San Martín: Universidad Nacional de San Martín, 2020. -283 p.

Tesis de Doctorado, UNSAM, IDAES, Antropología Social, 2020

1. Música. 2. Clases Populares. 3. Individualización – Tesis

I. Semán, Pablo Federico (Director). II. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. III. Doctorado.

## RESUMEN

**Sebastián Matías Muñoz Tapia**  
**Director: Pablo Federico Semán**

Esta tesis trata sobre cómo se construyen, sostienen y proyectan las carreras con la música rap y cómo ello se asocia con el problema de la individualidad. Así, mediante una perspectiva etnográfica se realiza un estudio del caso de un rapero y productor del conurbano de Buenos Aires –Núcleo–, su grupo –La Conexión Real– y su *home-studio* de grabación –El Triángulo. Se propone que las categorías de “jugársela” y “estar jugado” cristalizan los modos de hacer y significar las trayectorias raperas, mediante el reconocimiento de la incertidumbre, la actitud de arriesgarse por el objetivo de vivir de la música y la valorización del individuo. Esto se sustenta en el desarrollo de un conjunto de habilidades y la elaboración de la obra artística, vinculadas a personas (la familia, los amigos, los raperos y la “cultura hip-hop”), objetos, espacios y “energías”. De este modo, en primer lugar, la tesis narra el desarrollo histórico del rap en Buenos Aires enfatizando las transformaciones estéticas y tecnológicas que se generaron en la música desde los años ‘2000. Esta historia está signada por la digitalización, los cambios en las relaciones entre sus principales actores (sellos, artistas, consumidores), el apareamiento de un segmento de emprendimientos musicales novedosos y el proceso de popularización del rap en esta ciudad. En segundo lugar, se investiga la forma en que una serie de jóvenes se involucraron y se dedicaron al rap, aprovechando un conjunto de oportunidades propias de la situación contemporánea y cómo enfrentaron los desafíos para darle continuidad a su que-hacer. Se plantea que en carreras estabilizadas cíclicamente por mediadores múltiples, el formato del rap promueve grupos de trabajo flexibles que realzan la figura individual. En tercer lugar, la tesis se focaliza en un conjunto de situaciones y prácticas que dan cuenta de un “hacer rapero” que combina cuestiones laborales, de amistad y artísticas mediadas por tecnologías, patrones de acción y valoración estético-sociales. En esa línea, se estudia la localización y la producción de proximidad de un *home-studio*, las dinámicas de creación musical de un “sonido rapero” y un “saber moverse” para gestionar la economía, la reputación y las interacciones. Finalmente, se trata la auto-construcción a través de la obra artística (en canciones, redes sociales y tatuajes). Se expone que la elaboración del personaje público del artista al mismo tiempo que acentúa las fragilidades y las fuerzas personales, se presenta ligado a relaciones interpersonales y “energías”. Esto último, permite indagar en una teoría nativa del “jugársela”. De este modo, la presente tesis intenta contribuir a los debates sobre arte, trabajo, culturas populares, individualización, digitalización y el desarrollo del rap en Argentina.

**PALABRAS CLAVE:** Carrera Artística, Rap, Mediaciones, Individualización, Digitalización.

Buenos Aires,  
Octubre 2020

## ABSTRACT

**Sebastián Matías Muñoz Tapia**  
**Director: Pablo Federico Semán**

This thesis aims to analyze how careers are built, sustained, and projected within rap music and how this is associated with the construction of individuality. Thus, through an ethnographic perspective, the thesis is a case study of a rapper and producer from the Buenos Aires suburbs –Núcleo–, of his group –La Conexión Real– and of his recording home-studio –El Triángulo. The thesis claims that the categories of “*jugársela*” (“take a risk”) and “*estar jugado*” (“in a bind”) crystallize the ways of doing and signifying rap trajectories through the recognition of uncertainty, the attitude of taking risks to make a living from the music, and for the self-valorization as an individual. These are based on the development of a set of skills and the elaboration of the artistic work linked to people (family, friends, rappers, and the “hip-hop culture”), objects, spaces, and “energies”. Thus, first of all, the thesis narrates the historical development of rap in Buenos Aires by emphasizing the aesthetic and technological transformations that were generated in music since the 2000s. This history is marked by the digitalization, the changes in the relationships among its main actors (record labels, artists and consumers), the appearance of a segment of new musical ventures and the popularization process of rap in this city. Secondly, it investigates how a series of young people got involved and have dedicated themselves to rap by taking advantage of a set of opportunities, that is typical of the contemporary situation, and by facing the challenges to be able to sustain the continuity of their way of doing rap. It is argued that in careers stabilized cyclically by multiple mediators, the rap format promotes flexible working-groups that enhance the individual figure. Thirdly, the thesis focuses on a set of situations and practices that show a “rapper know-how” that combines labor, friendship, and artistic issues mediated by technologies, patterns of action and aesthetic-social assessment. Following this line of study, this thesis contemplates the location and the production of proximity in a home-studio, the dynamics of musical creation of “rapper sound”, and the skills to manage the economy, reputation and interactions. Finally, the self-construction through the artistic work (in songs, social networks, and tattoos) is discussed. The thesis demonstrates that the elaboration of the artist’s public character accentuates his weaknesses, but also ponders his personal strengths linked to interpersonal relationships and “energies”. Simultaneously, it allows for investigation of a native theory of “*jugársela*”. In this way, the thesis intends to contribute to the debates on artistic work, popular cultures, individualization, digitalization, and the development of rap in Argentina.

**KEYWORDS:** Artistic career, rap, mediations, individualization, digitalization.

Buenos Aires,  
October 2020

A María Soledad, Juan Víctor y Simón

## AGRADECIMIENTOS

A Marcos, Yesica, Mahia y Luna por abrirme las puertas de su casa para hacer la investigación.

A los distintos raperos y raperas con quien compartí en Buenos Aires, especialmente Frane, Marciano y Pela por la música y la amistad. También a Asterisco, Kris Alaniz y Juanito Flow por acompañarme al Triángulo las primeras veces. A los miembros de La Banda: Pato, María, Paula, Rio, Danilo, por compartir ensayos y responder mis preguntas. A todos quienes conocí en el Triángulo y especialmente a los miembros de La Coneccion Real.

A Pablo Semán por su generosidad, sus recomendaciones y su paciencia para orientar a este DJ-sociólogo en el proceso de hacer una tesis de doctorado. Agradezco especialmente a Guadalupe Gallo por su acompañamiento a lo largo de la investigación y sus lecturas exhaustivas.

A Ornela Boix, Paula Cuestas, Soledad López, Victoria Irisarri, Nicolás Welshinger, Agustina Battaglia, Thiago Hauro Santos y Carolina Spataro. Sus sugerencias y sus textos fueron de gran importancia para la elaboración de esta tesis.

A IDAES/UNSAM por sus docentes y no-docentes. Especialmente agradezco las lecturas de Máximo Badaró y Luis Ferreira en los talleres de tesis, y Axel Lazzari y Cristiana Schettini por sus clases. A CONICET por financiar esta investigación (2015-2020).

A Diane Ghogomu y Segundo Bercetche por ayudarme a dar los primeros pasos en el documental Buenos Aires Rap que hicimos juntos.

A mis compañeros de doctorado María Bargo, Luana Ferroni, Matías Ronis, Elea Maglia y Dilan Bozgan, por sus lecturas, sus generosidad, sus traducciones y apoyo.

A Gabriel Nardachionne por darme un espacio en su grupo de investigación. A los miembros del GEAP, especialmente a Luciana Martínez, Denise Osswald, Amadeo Gandolfo y Guido Sciurano.

A mis amigos y amigas de la vida que de alguna manera ayudaron a esto. Francisco Dzol, Francisco Muñoz, Javiera Gandarillas, los cabros de Tergiversarte, Habitual, Flu, Replika, Pedro Poch, Flora, Aude, Laetitia, Mauri Fisek, Juanchi, Dani, Antonino, Mora, Zeb, Milena, Pato, Fabiola, Richi, Toño.

A todos quienes hacen y viven hip-hop.

## LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1 Portada Disco Jazzy Mel (1990).....	48
Ilustración 2: Portada disco The Message (Grandmaster Flash & Furious Five, 1982).....	48
Ilustración 3: Fotografía de Núcleo con Luna (2008) .....	90
Ilustración 4: Fotografía Núcleo en Realeza Estudio (2009) .....	90
Ilustración 5: Afiche de la serie de televisión Broder .....	95
Ilustración 6: Fotografía show de "La Banda" en Tecnópolis (2015) .....	100
Ilustración 7: Fotografía show La Conexión Real en Juventud Urbana 1 (2018).....	103
Ilustración 8: Fotografía show de La Conexión Real en Juventud Urbana 2 (2018).....	103
Ilustración 9: Fotografía show La Conexión Real en Uniclub por 1998 (2014).....	114
Ilustración 10: Captura video Clip "Ese lugar" de Tortu (2013).....	117
Ilustración 11: Captura de video Clip "Onda Expansiva" de Fianru (2013) .....	117
Ilustración 12: Carátula disco Literal de Urbanse (2017).....	118
Ilustración 13: Captura Instagram Pela (2018).....	119
Ilustración 14: Fotografía barrio que antecede al Triángulo 1 (2016).....	140
Ilustración 15: Fotografía barrio que antecede a Triángulo 2 (2016).....	140
Ilustración 16: Fotografía líneas del tren para acceder a Triángulo (2016).....	141
Ilustración 17: Fotografía frente de Triángulo Estudio (2019).....	142
Ilustración 18: Fotografía de patio del Triángulo 1 (2017) .....	143
Ilustración 19: Fotografía de patio del Triángulo 2 (2017) .....	143
Ilustración 20: Fotografía raperos en "sala de espera" del Triángulo (2017).....	144
Ilustración 21: Fotografía Núcleo grabando en el Triángulo (2016).....	147
Ilustración 22: Fotografía Núcleo grabando en el Triángulo (2018).....	148
Ilustración 23: Fotografía comiendo en el Triángulo 1 .....	153
Ilustración 24: Fotografía comiendo en el Triángulo 2 .....	154
Ilustración 25: Captura video "Classic Shit" (2018) .....	165
Ilustración 26: imagen de Nuendo y sus canales de audio .....	174
Ilustración 27: Fotografía de Núcleo y yo en Triángulo (2018).....	183
Ilustración 28: Fotografía Núcleo trabajando en una canción (2018) .....	185
Ilustración 29: Captura de meme compartido por rapero sobre producción musical digital (2018) .....	190
Ilustración 30: Captura de Instagram de fotografía de La Banda en Teatro Vorterix (2017) .....	194
Ilustración 31: Captura de Instagram Núcleo con placa YouTube de 100.000 suscriptores (2019) .....	196
Ilustración 32: Video Clip de La N y La F.....	200
Ilustración 33: conferencia de prensa recital Juventud Urbana con Martín Insaurrealde (intendente de Lomas de Zamora), Jessica Cirio (Influencer), Núcleo y otros raperos .....	213
Ilustración 34: pedido de ayuda de FaceBook.....	213
Ilustración 35: Captura de Instagram, Núcleo y su madre (2016).....	217
Ilustración 36: Fotografía raperos comiendo sándwiches de miga en el Triángulo (2018).....	224
Ilustración 37: Captura Instagram Tatuaje Núcleo "Voy en busca de más" (2017).....	236
Ilustración 38: Captura de Instagram Fuck de World (2016).....	238
Ilustración 39: Captura documental "El Núcleo del Triángulo" tatuaje ruptura cadenas (2014) .....	239

Ilustración 40: Portada álbum Mi Sangre, Mi Familia (2012) .....	241
Ilustración 41: Contratapa álbum Mi Sangre, Mi Familia (2012) .....	241
Ilustración 42: Captura Instagram de Núcleo y sus hijas (2017).....	244
Ilustración 43: Captura videoclip "Ritmo y Poesía", con su familia rapera .....	244
Ilustración 44: Captura Instagram Núcleo adelante de "La Banda" (2016) .....	245
Ilustración 45: Fotografías de Núcleo con niños fans en Formosa.....	246
Ilustración 46: Captura de Facebook de tatuaje de fans de La Conección Real 1 (2013) ..	247
Ilustración 47: Captura de Facebook de tatuaje de fan de La Conección Real (2013).....	247
Ilustración 48: Fotografía de "templo" del Triángulo (2015).....	249
Ilustración 49: Fotografía estatuilla de Buda en el Triángulo Estudio (2015) .....	251
Ilustración 50: Captura Documental "El Núcleo del Triángulo" tatuaje de Buda.....	252
Ilustración 51: Captura Instagram Núcleo 'serio' 1 (2017).....	254
Ilustración 52: Captura Instagram Núcleo 'serio' 2 (2018).....	254
Ilustración 53: Captura Instagram Núcleo 'serio' 3 (2018).....	255
Ilustración 54: Captura Instagram Núcleo 'serio' (2014).....	255

## **LISTA DE TABLAS**

Tabla 1: Discografía de La Conección Real y sus integrantes .....	116
Tabla 2: Presencia en internet de los miembros de La Conección Real (Enero 2020) .....	121

## **LISTA DE GRÁFICOS**

Gráfico 1: Nube de palabras canciones de Núcleo .....	218
Gráfico 2: Gráfico de barras canciones Núcleo.....	219

## **LISTA DE DIAGRAMAS**

Diagrama 1: Elementos y responsables de canción Boom-Bap. ....	169
Diagrama 2: Estructura de canciones en bloque.....	171

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
I ENTRADA AL CAMPO Y PRIMEROS INTERROGANTES .....	12
II CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO Y OBJETIVOS .....	17
III EL ‘RAP EN ACCIÓN’ .....	21
a) Salir del ‘resistencialismo’ .....	22
b) Populismo/Miserabilismo, Apropiacionismo/Imitacionismo, Esteticismo/Sociologismo....	24
IV METODOLOGÍA Y TRABAJO DE CAMPO.....	28
V ESTRUCTURA DE LA TESIS.....	33
CAPÍTULO 1: EL RAP EN SUS VARIACIONES Y USOS. SU SITUACIÓN CONTEMPORÁNEA MÁS ALLÁ DEL ‘RESISTENCIALISMO’ .....	37
1.1 UN PANORAMA SOBRE LOS SENTIDOS Y FORMAS DE HACER RAP EN BUENOS AIRES.....	38
1.1.1 1985-1990: el breaking, los usos puntuales del rapeo y los sintetizadores .....	43
1.1.2 1990-1995: Divertido yailable versus “cheto”, “yankee” o “raro”: el primer acercamiento mainstream.....	45
1.1.3 1996-2001: El disperso ‘under’ se acerca a otro posible mainstream: lo ‘alternativo’ y la emergencia de una red colaborativa específica .....	49
1.1.4 2001-2007: ¿La independencia es posible? Underground, freestyle y el lento inicio de la digitalización.....	54
1.1.5 2008-2013: Diversificación y expansión: home-studios, YouTube y rap “para todos los gustos” .....	58
1.1.6 2014-: Años vertiginosos: masividad, el renovado interés de los “grandes” y el giro trap .....	63
1.2 LAS VARIACIONES Y USOS DEL RAP, SUS ESTABILIZACIONES RELATIVAS Y LAS CARRERAS ARTÍSTICAS .....	70
CAPÍTULO 2: “DIFÍCIL NO ES LLEGAR, ES MANTENERSE ENTRE LOS BUENOS”. VINCULACIONES PARA “JUGÁRSELA” POR EL RAP .....	76
2.1 CARRERA ARTÍSTICA, INDIVIDUACIÓN POPULAR Y VINCULACIONES..	77
2.1.1 ‘Vinculaciones’: mediaciones múltiples para afirmar las trayectorias artísticas.....	83
2.2 NÚCLEO: ESPACIO PROPIO, “COSAS”, ‘MULTIACTIVIDAD’ Y “AVALES”	84
2.2.1 De marcos a B-boy Núcleo: primer involucramiento con el hip-hop .....	84
2.2.2 “Hacerlo en serio”: la profesionalización rapera.....	92

2.3 CICLOS DE ESTABILIDAD: ENTRE LA ‘SUSTENTABILIDAD VINCULAR’, LA BÚSQUEDA PERSONAL Y LA FRAGILIDAD.....	95
CAPÍTULO 3: “HACER LO QUE SE TIENE QUE HACER”: LA ARTICULACIÓN INDIVIDUO/COLECTIVO EN LOS MIEMBROS DE LA CONECCIÓN REAL .....	101
3.1 ¿QUIÉNES COMPONEN EL GRUPO? UN VISTAZO A SUS CASILLEROS SOCIOLOGÍCOS.....	104
3.2 “HACERSE RAPEROS”: ATRACCIÓN INICIAL Y PRIMEROS APRENDIZAJES .....	107
3.3 LA CONEXIÓN TRIANGULAR: FORMACIÓN DE UN CÍRCULO COLABORATIVO, PROFESIONALIZACIÓN E INDIVIDUALIZACIÓN .....	110
3.4 DIFERENCIAS EN LAS CARRERAS RAPERAS: ESTÉTICA, POPULARIDAD, “AVALÉS” Y GESTIÓN.....	116
3.5 EL FORMATO DEL RAP Y SU INCIDENCIA EN LA ARTICULACIÓN INDIVIDUAL/COLECTIVO.....	124
3.6 HACER COSAS PARA EL GRUPO Y HACER COSAS PARA MÍ.....	128
CAPÍTULO 4: ‘LOCALIZAR’ Y “RANCHAR” EN EL TRIÁNGULO .....	132
4.1 LÍMITES, EXTENSIONES Y ASOCIACIONES EN LOS ESTUDIOS DE GRABACIÓN .....	133
4.2 LA LOCALIZACIÓN DEL ESTUDIO: FRÁGIL, DOMÉSTICO, TECNOLÓGICO Y “MUY RAPERERO” .....	138
4.2.1 Habitantes: personas y perros.....	149
4.3 “RANCHAR”: CIRCULACIÓN PARA COMPARTIR SIN OBJETO EXPLICITADO.....	152
4.3.1 Cambios de clave y tiempos: del “ranchar” al “producir” .....	158
4.4 DEL LABORATORIO AL “CENTRO CULTURAL”: UN ESPACIO QUE REFRACTA E IRRADIA .....	160
CAPÍTULO 5: LA PRODUCCIÓN DEL “SONIDO RAPERERO”: “FLUIR”, “ENGANCHAR” Y “PULIR”.....	162
5.1 LAS DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN MÚSICAL RAPERERA.....	166
5.2 LA PUESTA A PUNTO PARA GRABAR A OTROS .....	172
5.3 UN MÉTODO ASENTADO, GRABAR VOCES Y LA ‘INTER-PRODUCCIÓN’ .....	175
5.4 EL “FLUIR” DE LOS SCRATCH.....	179
5.4.1 La tele-grabación de scratch.....	186
5.5 LOS ETNOMÉTODOS DEL “SONIDO RAPERERO” .....	188

CAPÍTULO 6: “SABER MOVERSE” ENTRE LOS “NÚMEROS” Y EL “RESPETO”: GENERAR ‘VALOR’, SOSTENERSE Y SOSTENER LOS COLECTIVOS .....	192
6.1 LA GESTIÓN DEL “PERSONAJE ARTÍSTICO” .....	195
6.2 FORMAS Y CRITERIOS PARA REGULAR LOS INTERCAMBIOS LABORALES.....	202
6.2.1 Diferencias en las definiciones, las regulaciones colectivas y el ‘tacto’ .....	205
6.3 ORGANIZAR Y ORGANIZARSE PARA LOS EVENTOS .....	208
6.4 EL “SABER MOVERSE” Y EL ‘INVENTO DEL ARTISTA’ .....	214
CAPÍTULO 7: “MI SANGRE Y MI FAMILIA”: LA AUTO-CONSTRUCCIÓN DE NÚCLEO ENTRE FRAGILIDADES Y FUERZAS .....	216
7.1 EL RAP Y LAS REDES SOCIALES COMO DISPOSITIVOS DE AUTO- CONSTRUCCIÓN .....	220
7.2 FRAGILIDADES .....	222
7.2.1 Fragilidades sociales .....	225
7.2.2 Fragilidades íntimas .....	230
7.3 FUERZAS .....	232
7.3.1 “Jugársela”: proyectando el aguante y el arreglárselas .....	232
7.3.2 “Especial dedicación”: Mi familia, la crew, las bandas y los fans .....	240
7.4 LAS OTRAS RELACIONES: ENERGÍAS, NATURALEZA, UNIVERSO Y LA RELIGIÓN “HASTA AHÍ” .....	248
7.5 DE LA SERIEDAD AL HUMOR: LA AMPLITUD DEL PERSONAJE PÚBLICO .....	253
REFLEXIONES FINALES.....	259
BIBLIOGRAFÍA .....	270
VIDEOGRAFÍA CITADA DE NÚCLEO .....	281
DISCOGRAFÍA CITADA DE NÚCLEO.....	282
GLOSARIO.....	282

# INTRODUCCIÓN

A mitad de Octubre de 2019 se estrenó Broder en la televisión pública. Una serie que trata la historia de Roma y Mirko, dos hermanos del sur de Argentina que conocen al rap cuando se van a vivir a la casa de su abuela en Buenos Aires. La casa está situada al lado del *home-studio* El Triángulo, gracias a lo cual comparten con raperos y raperas y se acercan al mundo del graffiti, la grabación musical, los eventos y el “freestyle”<sup>\* 1</sup>.

Entre de los personajes se encuentra Núcleo, el dueño de la casa-estudio y principal interlocutor de esta tesis, quien actúa de sí mismo. Este rapero y “productor<sup>\*</sup>” insistió al director de la serie, para que la misma no pierda su conexión con la “realidad” y mantuviera la “esencia rapera”. Siguiendo esta premisa, a pesar de sus elementos ficcionales, el equipo de trabajo intentó recuperar la cotidianeidad de este mundo sin exagerar en demasía la trama y los conflictos. La manera de hablar y saludarse, las bromas, las vestimentas y las estaciones de tren, las personas quedándose a dormir en el estudio, las enseñanzas de Núcleo o la adrenalina ante un show en vivo son experiencias que se viven en el Triángulo. Por cierto, esto se mezcló con historias de amor, peleas callejeras y el viaje iniciático de Mirko por hacerse “MC<sup>\*</sup>” y ganarse el respeto de sus pares, desplegando el nudo argumental de la serie.

Durante dos meses, Núcleo, su familia y algunos amigos, trabajaron junto a un equipo de actores profesionales, maquilladoras, vestuaristas, sonidistas, directores de arte y camarógrafos. Broder le proveyó a Núcleo buena parte de sus ingresos durante el segundo semestre de 2019, permitiéndole arreglar la casa e incluso comprarse un auto. No obstante, esto no le generó una estabilidad a largo plazo. En medio de la pandemia, ya el 2020, la vida de Marcos –Núcleo– y su familia continúa con muchas incertidumbres.

Son a este tipo de asuntos a los que ingreso en esta etnografía que se pregunta sobre cómo se construyen, sostienen y proyectan las carreras con la música y cómo ello se

---

<sup>1</sup> Utilizaré itálicas en extranjerismos que no sean conceptos nativos específicos del rap de Buenos Aires. Si existe un uso recurrente de ciertas palabras durante el texto italaré solo en su primera aparición. Por otro lado usaré comilla simple (‘...’) para referirme a categorías académicas relevantes al texto y comilla doble (“...”) para categorías nativas del rap de Buenos Aires o citas textuales. También si el uso es recurrente solo las utilizaré en la primera aparición. Escribiré con un asterisco (\*) la primera aparición de conceptos nativos importantes del rap en esta investigación que serán definidos en el glosario. Recomiendo leerlo en su totalidad para facilitar la lectura. Por último, aunque predomina un tono neutro, utilizaré la primera persona singular en los lugares que requiera remarcar mi presencia en campo o destacar alguna propuesta analítica específica.

relaciona con la construcción de la individualidad. Considerando la situación contemporánea del rap en Buenos Aires, asociado a un cambio en el panorama estético y tecnológico y la popularización de esta música, me centro en la trayectoria de Núcleo, su grupo musical –La Conección Real– y su home-studio –El Triángulo. Propongo a las categorías nativas de “jugársela” y “estar jugado”, como un modo de hacer y significar lo que hacen los raperos para dedicarse a la música. Analizo la forma en que diversos dispositivos y maneras de auto-construcción acentúan el accionar y la figura individual, al tiempo que permiten reconocer sus vínculos constitutivos con otras personas, tecnologías digitales, convenciones musicales e incluso “energías”. La historia de la asociación entre estos elementos genera diversos grados de estabilidad y posibilidades de proyección que influyen en dinámicas estéticas y laborales.

## **I ENTRADA AL CAMPO Y PRIMEROS INTERROGANTES**

Dada mi inserción en el campo, me interesa ligar mi experiencia en el rap y la relación que desarrollé con Núcleo y el Triángulo, con mi entrada al campo y la elaboración de la problemática de la tesis. Puedo adelantar que el trabajo de investigación se fundió con una práctica colaborativa musical, pues además de sociólogo/antropólogo devine en el DJ\* de Núcleo y su banda.

En Santiago de Chile, durante la Carrera de Sociología, leí trabajos académicos sobre el rap que me resultaban lejanos en tanto consumidor y músico. Si bien es cierto que milité en una serie de talleres y colectivos en que decíamos utilizar al “hip-hop”\* a modo de “herramienta de transformación social”<sup>2</sup>, no dejaba de encontrar exagerado el énfasis puesto en el carácter ‘resistente’ dentro de los estudios que había leído<sup>3</sup>. Por mi parte, además de ir a talleres donde nos ocupábamos de acentuar lo ‘político’ del rap, también salía a divertirme, a conocer gente o a ganar dinero y, claro está, a hacer, escuchar y bailar música, algo que apenas aparecía en la bibliografía académica que conocía. En los trabajos

---

<sup>2</sup> Un resumen de la historia del llamado “rap político” de Chile está en el libro “Del Mensaje a la acción” (Poch, 2011).

<sup>3</sup> Por ejemplo, un caso es el de Ganter y Zarzuri (2002), quienes hablaban del hip-hop en particular y las ‘culturas juveniles’ en general, en tanto formas de revertir la razón ordenadora y totalizante, una oposición frente al ‘orden moderno’.

a los que acudía, encontraba una caracterización parcial del hacer rapero. Por otro lado, se combinaba en mí la intención de estudiar los fenómenos musicales, el gusto por hacer rap y el problema de vivir de la música. Me repiqueteaban las palabras de mi padre que es actor y siempre me mencionó lo difícil que es dedicarse al arte. Me sugería que lo viviera más bien al modo de un “lindo *hobby*” o algo que pudiese complementar con otro tipo de actividad laboral. Así, durante algún tiempo he trabajado de sociólogo y he tratado de darle un espacio a la música. En ciertos momentos he intentado combinar ambas disciplinas, pero nunca me “la jugué” enteramente por el rap.

Al llegar a Argentina, realicé un documental – “Buenos Aires Rap” (Muñoz, Bercetche, & Ghogomu, 2014)<sup>4</sup> – que trataba de rescatar la multiplicidad de usos y formas de esta música. Creí que podía aprovechar lo que sabía como DJ, las cámaras de un amigo y mezclarlo con la sociología. Un financiamiento estatal (Fondo Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) nos ayudó a concretar el documental el año 2014. Este trabajo audiovisual fue un recorrido por la ciudad en el que aparecían personas de distintas clases sociales y países, con diferentes maneras de vivenciar esa música, “una ensalada de fruta” –decía uno de los entrevistados. Algunos se centraban en la religión, otros en la política o en la diversión; entre las personas que aparecían habían muchos argentinos, bolivianos y un senegalés; varios querían llegar a “vivir del rap” mientras que otros no lo concebían como su objetivo principal. Gracias a ese proyecto, entré en esta música como un “DJ chileno<sup>5</sup> que estaba haciendo un documental”, lo que también convertí en mi carta de presentación en la academia.

En ese proceso conocí a Núcleo. Lo entrevisté a la salida de un recital en el conocido teatro Vorterix. Lamentablemente, por no ser convocado por los organizadores y uno de sus ex colaboradores, ese día Núcleo no pudo tocar. Recuerdo su queja ante esta situación y el carácter serio que mostraba. Estaba vestido de ropa ancha, gorra y mi primera impresión fue que era un tipo “muy rapero”. Luego de aproximadamente un año, él se me acercó a través de Facebook. Sabía que yo era DJ y que había tocado con Salvaje Decibel, una agrupación chilena de “rap político” que tenía cierto reconocimiento entre los más

---

<sup>4</sup> Documental disponible en youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONZlplbok&t=3900s](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONZlplbok&t=3900s)

<sup>5</sup> En ese momento los raperos me solían decir que el rap chileno “estaba más desarrollado”, había una “movida” y referentes, frente a un rap argentino que no era muy masivo y no había “explotado”.

asiduos escuchas de esta música. Fue a mi casa a proponerme participar de su grupo: La Conexión Real. Pero desistí de la invitación. A la fecha, yo tenía otros proyectos musicales –la banda dub Nairobi y el rapero Marcianos Crew–, con los que sentía mayor afinidad estética. No me sentía cercano al “sonido” de lo que hacían en el Triángulo. Sus bombos, sus redoblantes, el tipo de “*samples*”\* que utilizaban y algo de las letras, sencillamente no resonaban en mí. Por otro lado, me era difícil comprometerme en otro grupo musical considerando el escaso tiempo que podría dedicarle. A la vez, veía cierta proyección en las bandas en que participaba, especialmente Nairobi, que tenía algo de popularidad y estaba en un sello independiente reputado. En ese entonces, no sabía que unos años más tarde iba a compartir esta tesis con Núcleo, el Triángulo y La Conexión Real.

En paralelo al documental trabajé de sociólogo en una consultora de opinión pública y estudios sociales, fundamentalmente haciendo investigación cuantitativa. No me sentía a gusto con lo que hacía allí, así que realicé una maestría de sociología de la cultura. No tenía redes académicas en Argentina, pero pensé que el documental y la maestría podían ayudarme a entrar a ese mundo. Me percaté de una vacancia de estudios de ciencias sociales sobre el rap en este país, pues habían pocos trabajos y no muy detallados. Además reparé en que podía utilizar parte de mi experiencia de músico, tallerista y aficionado. Me presenté a una convocatoria con el aval de mi director y obtuve una beca. Inicié un doctorado de antropología, con lo que incorporé otras miradas teóricas y fui adentrándome en el método etnográfico.

Debía convertir mis intereses y experiencias en un objeto sociológico. Deambulaba entre dos ideas. Un análisis sobre “la construcción del campo del rap en Buenos Aires” y, otro sobre las “formas de individuación en el rap”. Quería sistematizar la diversidad que había visto en el documental y también me llamaba la atención la relevancia que se daba en el rap al individuo, donde muchos MC rapeaban en primera persona sobre la auto-superación, sus problemas y aspiraciones personales. Mis primeros interrogantes se mezclaban con textos que destacaban la importancia de las nuevas tecnologías digitales en las transformaciones del consumo, producción y distribución musical (Ochoa, 2003; Yúdice, 2007). En relación a ello, leía como en Argentina se producían modificaciones en los patrones de catalogación genérica, se pluralizaban e individualizaban los gustos; se redefinían los roles de producción y valoración musical y de las figuras de los músicos; y por

último, surgían maneras novedosas de gestionar las carreras y dar estabilidad a su que-hacer (Gallo & Semán, 2012). En este horizonte, me interesaba situar mi trabajo con el rap recalcando el proceso de creación artística y, por cierto, no ser tan parcial respecto al tema del poder, diciendo ligeramente que el rap es ‘resistencia’. Quería rescatar las complejidades del fenómeno, las preocupaciones propias de los raperos y, en tanto músico, buscaba evitar una etnografía en *mute*, que descuidara la relación con los sonidos<sup>6</sup>.

Para que la investigación se encaminara hacia rumbos concretos y asibles, fue necesario buscar un grupo específico, lo que me reconectó a Núcleo y el Triángulo. A principios del año 2015 me resultó atractivo por dos cuestiones. En primer lugar, me sorprendía el crecimiento de este home-studio, la enorme cantidad de discos y su creciente popularidad. Por esa fecha, en el Triángulo –que se inauguró en el año 2010, sin mucho presupuesto ni equipos– se habían producido (grabaron, ecualizaron, y masterizaron) más de cuarenta discos, una cifra inédita para el rap argentino. Todo lo cuál era realizado y distribuido usando tecnologías digitales. En segundo lugar, me llamaba la atención la carrera de Núcleo y de algunos de sus cercanos. Si a este MC se lo inscribe en las estadísticas laborales, estaría categorizado dentro del 46,8% de las personas ocupadas con empleo informal en la Argentina del 2017 (Mario, 2017). No obstante, desde hace un tiempo podía “vivir” o “sobrevivir de la música”. A su manera, Núcleo logró trabajar enteramente con el rap, algo que muchos otros músicos no logran. Me decía que se “la jugó”. ¿Por qué lo hizo? ¿Cómo lo hizo? ¿A qué se refería con “jugársela”?

Así, luego de un tiempo de merodeo, los papeles se invirtieron: fui yo a quien le tocó ir a preguntar a Núcleo si podía trabajar con él, en principio como investigador. Posterior a su aprobación, comencé a ir a su estudio en abril del 2015, apenas iniciada la beca doctoral. En este trayecto fui una de las tantas personas que compartió con él su manera de “jugársela” por el rap. Me vinculé con este MC y productor musical, explorando las dinámicas que se dan en su grupo musical y su estudio de grabación casero. Fui parte de La Banda, un proyecto que realizó durante dos años, el cual reunió a un conjunto de

---

<sup>6</sup> María Julia Carozzi (2015) en su trabajo sobre el tango, muestra su progresiva implicación con este baile – primero estudiante y luego profesora–. En tal proceso, da cuenta de la importancia de percibir el movimiento corporal y evitar una suerte de acinesia. Por mí lado, también fui implicándome cada vez más. En tal proceso y en tanto músico, se me aparecía muy relevante el “sonido” con distintas intensidades en mi trabajo. De ahí la preocupación por poner en valor estos elementos estéticos de manera dinámica en esta tesis y la citación constante de canciones y experiencias de producción musical.

músicos (guitarrista, bajista, tecladista, un beatmaker, un DJ y una corista) en la que participé como DJ<sup>7</sup>.

Dada la centralidad inicial que tuvieron Núcleo y el Triángulo en mi estudio, debía justificar el valor etnográfico de estudiar un caso. Howard Becker habla de ‘estudio de caso’ para referirse al estudio “exhaustivo de situaciones particulares, organizaciones o tipos de acontecimientos” (2016, p. 17). Carlo Ginzburg (2010) y Jean-Claude Passeron y Jacques Revel (2005) señalan que el caso no es sólo un ejemplo dentro de una historia, es una forma de plantear problemas. No ilustra algo que ya se sabe integrándose a una colección de objetos, es más bien una pregunta que permite diferenciarse de anteriores maneras de armar esas colecciones. Entonces, no se trataba de considerar a Núcleo como ‘representativo’ de un grupo (¿los jóvenes músicos de clases populares del conurbano bonaerense?), sino más bien explorar en su ‘significación teórica’ (Strauss & Corbin, 2002), es decir, las preguntas de investigación que ayudaba a formular y desarrollar al entender su especificidad. Claudia Fonseca (1999) dice que en antropología el ‘caso no es un caso’, al subrayar lo que denomina su aspecto social y cómo ello surgen en el diálogo entre la descripción detallada sobre el fenómeno, los conceptos nativos, las categorías e investigaciones académicas bajo un horizonte comparativo. Así, la sistematización, enfocada a entender una singularidad y una complejidad social, permitiría vislumbrar fenómenos más amplios.

En concreto, mi caso de análisis hacía posible explorar la digitalización y la individualización en la música, junto con las posibilidades de construir carreras artísticas novedosas en la situación argentina contemporánea (Semán & Vila, 2008; Gallo & Semán, 2012, 2016). Por su lado, entendía la importancia histórica de mi interlocutor principal y esta música en particular. Núcleo y el Triángulo son vectores relevantes dentro de los cambios que se han producido en el rap de Buenos Aires después de los ‘2000, siendo parte de la renovación que implicaron los *home-studios*, los discos auto-gestionados y los videos en YouTube. A la vez, en Argentina, el rap, especialmente en su versión freestyle y “*trap*”\*, fue adquiriendo una singular popularidad, al tiempo que es una de las músicas más

---

<sup>7</sup> En esta tesis me referiré a dos agrupaciones musicales en que participa Núcleo. Por un lado La Conexión Real (con dos C): un grupo de MCs, un DJ y un Beatmaker en que Núcleo es parte. Por otro, La Banda, que con una serie de instrumentistas (guitarra, bajo, teclado, DJ, beatmaking) tocaron (tocamos), las canciones de Núcleo.

escuchadas a nivel mundial (“The Top Songs, Artists, Playlists, and Podcasts of 2018”, 2018)<sup>8</sup>. En tales coordenadas teórico-empíricas mi caso ganaba significación.

## II CONSTRUCCIÓN DEL OBJETO Y OBJETIVOS

Para entender el fenómeno de estudio, las trayectorias de mis interlocutores son consideradas ‘carreras’, en el sentido del “curso de la vida de una persona, especialmente la porción de la misma en que se trabaja” que, sin embargo, no debería entenderse separada del resto de sus actividades (Hughes, 1997, p. 389, la traducción es mía). Así, aun cuando incluyo otros aspectos biográficos más allá de lo laboral, pongo de relieve al trabajo artístico como hilo rojo de la investigación. Con ello, interesa realizar dos operaciones. Por un lado, describir desde diversos ángulos cómo se construyen, sostienen y proyectan las carreras de los raperos, relacionando cuestiones estéticas, económicas y laborales. Por otro lado, ligar tal construcción con una modalidad de producir y dar sentido a una figura de individuo. Para esto, estudio las carreras artísticas desde una aproximación en red, que enfatiza la productividad estética y las integra a una problemática histórica sobre las músicas de Buenos Aires.

Desde la primera dimensión analítica, siguiendo a Becker (2008) se trata al que-hacer artístico como el producto de una acción colectiva en la cual existe una cooperación entre diversas personas con convenciones que los orientan. Retomando a Bruno Latour (2008), en esta red se da valor a la relación entre humanos y no humanos considerando diversas mediaciones (Hennion, 2002), esto es, un conjunto de procesos de asociación emergentes entre elementos heterogéneos propias de mis focos etnográficos. Por ejemplo, las que se producen entre los raperos, las tecnologías digitales, los instrumentos musicales, los fans, la familia o los agentes estatales, al organizar un recital, al hacer una canción o describir una trayectoria a largo plazo. En particular, en esta tesis se reconstruyen las carreras utilizando la categoría ‘vínculos’ (o *attachment*), elaborada por Antoine Hennion (2010, 2017a), la cual enfatiza cómo las personas son activas al experimentar su mundo –

---

<sup>8</sup> Disponible en: <https://newsroom.spotify.com/2018-12-04/the-top-songs-artists-playlists-and-podcasts-of-2018/>

un cuerpo que aprende y reflexiona sobre sí y lo que hace— al tiempo que se relaciona en acto con objetos, dispositivos y colectivos de personas.

Una segunda dimensión, se centra en las dinámicas del hacer rap donde se destaca la ‘performatividad estética’. Esto refiere a cómo la música se involucra activamente en la generación de lo social<sup>9</sup> y no es sólo su ‘reflejo’ (Frith, 2011). Siguiendo a Tia De Nora (2004, 2012, 2016), se considera a ‘la música en acción’ como una práctica y una base para la práctica. Su concepto de habilitación (*affordance*) ayuda a dinamizar el nexo música-sociedad, en que lo estético no es sólo un producto derivado y por ende un objeto de explicación, sino más bien, es un material que activa la vida social. La habilitación es una cualidad de la música (también de objetos, ambientes o tecnologías) que permite a personas o conjuntos de personas realizar ciertas acciones más que otras. La música tiene capacidad performativa, promueve la acción, lo que a nivel más general habla de una dimensión estética de la agencia, que incorpora elementos emocionales, sensibles o corporales. Al respecto, se puede observar la ‘estética’ en su carácter conectivo, donde además de un asunto estilístico, es un recurso para establecer combinaciones activas. Así es como Mylene Mizrahi (2014), en su estudio sobre el funk carioca, describe los circuitos por el que lo estético habilita la construcción de asociaciones, por ejemplo, la forma en que el sonido se conecta con los públicos, los MC y los beatmakers. En la presente investigación, esto será especialmente importante para el análisis de lo que se produce en el estudio de grabación y el alcance de las obras artísticas (canciones o videoclips).

Una tercera dimensión, se centra en la evaluación del tipo individuo que emerge entre redes y formas de auto-construcción. Marcio Goldman (1999) habla de ‘personas’ creadas en articulaciones contingentes de reglas, discursos y objetos, integrando elementos ideológicos y materiales. Con tales elementos, mediante una orientación foucoulitiana, recupera las nociones de ‘dispositivos’ y ‘modos de subjetivación’ para señalar la existencia de individuos singulares y diversos. Con una sensibilidad similar, Latour (2008, 2013) propone redes de producción de interioridad (subjetivadores, personalizadores, individualizadores), como una serie de ensamblados que, con diversos y heterogéneos

---

<sup>9</sup> Frith (2011) en un texto pionero rechazaba una asociación directa entre grupos sociales y música. Proponía que la música es productiva a la hora de generar las agrupaciones y no sólo derivada de condiciones sociales en que existen grupos de los que se deriva su consumo. Esto es una crítica a la idea de homología más o menos directa entre estructuras sociales y estructuras del gusto de Bourdieu (1998) en “La Distinción”.

componentes, habilitan formas de individuo (lo que se distingue de la idea de un espacio interior del sí mismo). Ambas propuestas, permiten entender una red que, extendida en tiempo y espacio, constituye a mis interlocutores (similar a lo que realiza Mizrahi, 2014 al estudiar al MC de funky Mr. Catra). A esto, se suma la construcción de la narrativa personal y su correlato en las obras artísticas, en tanto elementos clave con las que mis interlocutores se dan coherencia (Corcuff, 2008; Benzecry, 2012; Aliano, 2016).

A lo largo de la tesis se observa la constitución de individuos ligados a tres aspectos. En primer lugar, las transformaciones de la música con la digitalización y la reconfiguración de los roles de sus principales actores. Existe una proliferación de formas de consumo, producción y distribución individualizada, junto con una serie de cambios, fusiones y novedades en las formas actuales de hacer música donde cambian los roles de sus participantes ( Semán & Vila, 2008; Prior, 2012; Gallo & Semán, 2016; Guern, 2018). En segundo lugar, los procesos de individuación de las clases populares argentinas, en que se combinan interpelaciones a la valoración de los individuos (por ejemplo, presente en los consumos e influencias de las industrias culturales) con maneras propias de esos sectores para procesarlas, como las interacciones sociales que acentúan la reciprocidad, las lógicas de acción de carácter táctico signadas por situaciones de inestabilidad o la búsqueda de particulares formas de proyección (Merklen, 2005; Semán, 2008; Kessler & Merklen, 2013; Aliano, 2016). En tercer lugar, las características propias del rap. Al observar sus posturas creativas, formas de hacer música y la relación con las tecnologías (Schloss, 2004); las presentaciones en vivo, los roles en la gestión personalizada de la carrera (Lee, 2015); y el énfasis en el problema de la autenticidad en la obra artística (Pécqueux, 2007 lo trata específicamente en torno a las canciones). De forma sintética, Morgan Jouvenet (2006, 2007) para el caso francés, propone al rap como un lugar interesante para observar la tensión entre la importancia de 'lo personal' (al evaluar la originalidad estética, la creación musical o su forma de gestionar las carreras) con la apelación a las redes colectivas, en que los artistas muestran afiliaciones a grupos (por ejemplo, a la banda musical o el barrio).

Finalmente, la tesis se integra una problemática histórica respecto a las músicas argentinas y sus características actuales. Al respecto, sigo los desarrollos del grupo de Pablo Semán, Guadalupe Gallo, Ornela Boix, Victoria Irisarri, en su reformulación del

concepto de ‘música de uso’. Pablo Vila (1987) elaboró tal categoría para entender la importancia privilegiada de ciertos géneros musicales (el tango, el folklore o el rock) en procesos de identificación de grupos sociales y generaciones en determinadas situaciones. Gallo (2011) recupera esta categoría en un sentido específico. Integra las dimensiones anteriores (las de identificaciones y las de las prácticas) en la capacidad performativa de la música (como plantea De Nora, 2004) y observa el modo en que en el *dance* se producen maneras de hacer y relacionarse con la música propias del panorama estético y tecnológico contemporáneo, que explican la multiplicación de individuos activos en su capacidad para transformarse en hacedores y gestores musicales. Así, no sólo el “consumo de música” es un uso social generalizado (como en las identificaciones) sino también la activación de productores dadas unas condiciones socio-técnicas específicas. En esta línea, Boix, Gallo, Irisarri y Semán (Gallo & Semán, 2016; Boix et al., 2018) describen distintos fenómenos que, más allá de los géneros (electrónicos o indies), muestran formas afines que las acciones ‘gestionar, mezclar, habitar’ sintetizan. Con ellas surge una configuración socio-musical cristalizada en la emergencia de agrupaciones y emprendimientos de escala *meso* que no están totalmente determinadas por las grandes industrias discográficas, ni están extremadamente localizadas. Tales agrupaciones, apoyadas por nuevas tecnologías digitales, alcanzan cierta solvencia económica y logran dar continuidad sus propuestas estéticas. De tal modo, surgen maneras novedosas construir mercados o de organizar el trabajo; de consumir música bajo un patrón más individualizado y menos apegado a los géneros musicales; de redefinir los roles en la producción musical, valorar a los artistas o definir su profesionalización y; finalmente, de construir emplazamientos y combinar el ocio, la creación y el trabajo de forma dinámica en espacios cotidianos.

Desde esta perspectiva analítica y esta configuración histórica, tengo el propósito de: (1) indagar en las características y formas de organización actuales de hacer rap en Buenos Aires; (2) estudiar el despliegue de mediaciones que permiten construir, sostener y proyectar las carreras con esta música; (3) caracterizar el papel y la forma en que opera la estética “rapera” atendiendo a: a) su papel constructivo en la producción de individuos y grupos; b) sus relaciones con las tecnologías; c) las distinciones internas y externas al mundo del rap; (4) describir la manera en que se construye la figura del ‘individuo jugado’.

En la tesis planteo dos hipótesis principales. En primer lugar, la construcción de carreras con el rap permite observar un proceso histórico transicional en que convergen procesos de autonomización para hacer y relacionarse con la música; fenómenos de re-intermediación (por las posibilidades técnicas recientes y la acción de las industrias culturales y el estado) y el cambio en los gustos musicales juveniles transformado por la reciente masificación del rap en Argentina. Esto crea un nudo de oportunidades y desafíos novedosos para hacer esta música e intentar vivir de ello.

En segundo lugar, las categorías de “jugársela” y “estar jugado” dan cuenta de un tipo de carreras y un modo de individualización. *Grosso modo*, estar “jugado” es vivir la incertidumbre y “jugársela” es arriesgarse por un objetivo. Los artistas de rap, que intentan mantenerse y proyectarse con la música, construyen y se ven envueltos en un conjunto de ensamblados que, en ciertos momentos, les permiten estabilizarse. Al tiempo, desarrollan habilidades, elaboran una obra artística y efectúan una serie de tácticas y estrategias para recrear la continuidad de sus apuestas. Se orientan hacia un proyecto –mantenerse con la música– con altas dosis de riesgo. En el concepto de “jugársela” se valora el papel del individuo, se lo tematiza en tanto fuente de desafíos y soluciones, presentando a los artistas como personas activas frente a contrariedades personales, dificultades del mundo circundante y fuentes de originalidad. No obstante, también se reconocen las asociaciones con un conjunto de personas (la familia, los amigos, los raperos y la cultura “hip-hop”), objetos, “energías” y espacios que permiten sostener un modo de vivir con la música.

### **III EL ‘RAP EN ACCIÓN’**

Proponer el estudio de carreras raperas en sus ‘vínculos’, destacando la performatividad estética y las formas de hacer y relacionarse con la música en la situación contemporánea, se liga a considerar al ‘rap en acción’. La expresión ‘en acción’ es utilizada por Latour (1992) –la ciencia en acción–, De Nora (2004, 2012, 2016) –música en acción– y Faulkner y Becker (2011) –jazz en acción–, para acentuar una sensibilidad procesual, práctica y compleja. Frente a mundos fijados y sus actualizaciones estructurales, estos autores se centran en describir un despliegue abierto y singular, pero no por ello carente de condicionamientos y sedimentaciones. Así, en sus investigaciones describen cursos de

acción de lo que se podría llamar un mundo en ebullición, en constante elaboración, donde la confluencia de vectores históricos de larga data o coyunturales no niegan la relativa indeterminación práctica de un conjunto de mediaciones en situación (Hennion, 2002). Esta perspectiva se distingue de una serie de posturas que han sido relevantes para interpretar al rap en las ciencias sociales.

### **a) Salir del ‘resistencialismo’**

Como resume Christopher Dennis, parece existir un denominador común en las expresiones hip-hop analizadas por académicos latinoamericanos: “el énfasis en la juventud marginada que emplea su práctica cultural y musical como forma de denuncia a los males sociales que pesan sobre sus comunidades” (Dennis, 2014). Considerando este asunto, se entiende la crítica de Geoff Baker a una cierta ortodoxia en los estudios sobre el hip-hop que habitualmente lo considera como “música confrontacional” (2005, p. 399). También, citando a Maxwell, menciona cómo académicos intentan enlistar formas culturales juveniles en posiciones de agencia política progresista (Baker, 2006). En su perspectiva no se trata de negar las dimensiones políticas del rap, sino más bien comprender que no todo se reduce a ellas.

Así, tomando como corpus los trabajos académicos sobre el rap América Latina, se observa una lectura que privilegia su asociación a alguna categoría social subordinada, lo que puede ser resumido en la idea de ‘subalterno’. Más concretamente, se lo liga a las clases populares, referido a cuestiones económico-laborales, de segregación urbana, de marginalidad (Oliveira, 2014; Pardue, 2008; Poch, 2011; Rivière, 2013) o de personas que viven en situaciones de ‘exclusión’ (Pinho, 2001; Ramírez, 2014; Vélez Quintero, 2009). Luego, existen distintos trabajos que recalcan lo negro o afro: en el caso de Brasil (Almeida y Moreno 2009; Bastos 2008; Mendonça Junior y Nobre 2015; Silva 2006; Stoppa y Carvalho 2009) o Cuba (Saunders, 2015). También los hay los que problematizan el rap indígena, como los guaraníes en Brasil (Armenta, 2018), los mapuches en Chile (Rekedal, 2014); los qom en Argentina (Haddad, 2018), los aymaras en Bolivia (Kunin, 2009). Por último, se destaca la cuestión juvenil, en las ‘culturas juveniles’ colombianas (Castiblanco, 2005; Garcés, 2011a), los circuitos culturales juveniles en Brasil (Laranjeira, Iriart, y Luedy

2018) y en Argentina (Borioli, 2010); o las ‘tribus urbanas’ chilenas (Zarzuri y Ganter 2002).

La pertenencia de raperos de estos sectores sociales lleva a muchos a dar un paso más y caracterizarlos en ‘confrontación’, lo que asume diversas modalidades. Sin entrar en detalle, el rap es catalogado como ‘resistente’ (Castiblanco 2005; Cuenca 2008; Garcés 2011a; Haddad 2018; Laranjeira et al. 2018; Matias-Rodrigues y de Araújo-Menezes 2014; Stoppa y Carvalho 2009), ‘contra-hegemónico’ o ‘poscolonial’ (Martin-Cabrera 2016; Mendonça Junior y Nobre 2015; Nascimento 2014). Así también, Mendonça señala que las letras de rap son una “denuncia exclusión social, violencia policial y discriminación racial” (2002, p. 71). También se caracteriza al rap frente a proyectos institucionales, pues difícilmente responden a los parámetros establecidos por la educación formal, la familia tradicional y los dogmas religiosos y políticos (Garcés, 2011b).

Estas tendencias permiten abrir algunas preguntas: ¿A qué tipo de rap suelen poner atención los científicos sociales? ¿Qué cuestiones subrayan al observar de este género musical? ¿Qué tipo de cooperaciones y conflictos priorizan? ¿Cómo tratar a raperos o colaboradores de clases medias o altas? Muchos trabajos privilegian lo que se denominaría “rap activista”, “rap consciente”, “rap político” o “rap protesta”. Esto refiere un tipo de rap con críticas más o menos explícitas a los “poderosos”, el “sistema”, la “violencia”, el “racismo” o el “consumismo”. Pero el rap tiene una enorme complejidad y variedad, donde por ejemplo también se reivindica el hedonismo, la vida de fiestas y la diversión o las drogas en los estilos del trap o el g-funk que, al menos, plantean ambivalencias respecto a la caracterización resistente. Asimismo, aun cuando es posible, pero no necesario, que una buena cantidad de artistas provenga de sectores ‘subalternos’, esto no niega, por un lado, las posibilidades de distintos tipos de cooperación con personas de otros sectores sociales y, por otro, no requiere un continuo enfrentamiento con ellos.

Desde una perspectiva más general, al repasar algunas tendencias en los estudios sociales de la música de América Latina, Pablo Semán (2015b, 2016) se distancia de un cierto ‘hegemonicocentrismo’. Bajo esta idea refiere a investigaciones que acentúan la existencia de fuerzas enfrentadas, constante y recíprocamente influyentes en un juego de suma cero. El problema que puede tener aquello, es reducir la hegemonía a “una planilla de análisis sin tiempo de despliegue, sin terceridades, indeterminaciones, ambigüedades ni

contradicciones” (Semán, 2015, p. 126). Desde tal perspectiva, un tipo de música sería potencialmente identificada como ‘contrahegemónica’ (‘resistente’) o ‘funcional a la dominación’ (‘reproductivista’), considerando lo que produciría en torno a un cambio sistémico. Con ello se minimizan una serie de elementos y procesos, que no se ajustan rápidamente al juego de jerarquías y relaciones de fuerza, supuestamente más amplias, que adjudica el analista al fenómeno. En resumidas cuentas, hay un problema de homogeneización y pérdida de la complejidad.

En esta línea, frente a posiciones ‘hegemonicocéntricas’, para entender al ‘rap en acción’ no se trataría de desconocer la problemática del poder, sino más bien, como señala una serie de autores ligados al pragmatismo, habría que buscar “un nivel de descripción de esos fenómenos en el cual puedan ser vistos y analizados en tanto realizaciones prácticas” (Barthe et al., 2017, p. 289). Siguiendo a estos autores es mejor realizar una pausa metodológica respecto a las condiciones asimétricas en tanto herramientas de explicación, para indagar en las manifestaciones concretas de los efectos de poder y de los dispositivos que los hacen posibles, considerando una diversidad de jerarquías y potenciales reversibilidades. Por ese motivo, se propone tratar al poder como punto de llegada (Latour, 2008), analizado luego de la descripción de un despliegue donde emergen las diferencias, las estabilizaciones y las disputas entre los involucrados.

## **b) Populismo/Miserabilismo, Apropiacionismo/Imitacionismo, Esteticismo/Sociologismo**

Por otro lado, se pueden reponer algunas polaridades y oscilaciones a la hora de analizar al rap, que habitualmente fijan y reducen su interpretación. En primer lugar siguiendo, a Anthony Pécqueux (2007) para el caso francés y a Tricia Rose (2008) para el estadounidense, es posible distanciarse de perspectivas que tienden a defender o acusar al rap, a demandarle algo que parecería no tener o exagerar lo que tiene. Por ejemplo, Pécqueux observa posturas ‘miserabilistas’<sup>10</sup>, (Grignon y Passeron, 1991) en estudios que

---

<sup>10</sup> Para Grignon y Passeron (1991) el ‘miserabilismo’ sería “el olvido de todo lo que escapa al orden simbólico”(p. 58) posicionando a las prácticas populares degradadas ante una interacción desigual entre clases. El ‘populismo’ sería el olvido de la dominación combinado con la intención de rehabilitación...” (pag. 10), exagerando la autonomía y excelencia de las clases populares (p. 41).

toman al rap en dos sentidos principales. En primer lugar, para encontrar objetos empírica y teóricamente más dignos, como trayectorias laborales precarias, inmigración y nuevas identidades étnicas o políticas públicas destinadas a jóvenes. En segundo lugar, al señalar una cierta incapacidad política para llevar a las últimas consecuencias su supuesta capacidad transformadora, cuestión que lleva a algunos analistas a decepcionarse respecto a esta música.

Frente a estas posiciones, hay otras que reivindican y defienden al rap. Pécqueux identifica formas ‘populistas’ que intentan darle al rap una legitimidad científica al “poner en valor a un objeto no reconocido, por su inscripción en una trama más general o más noble” (2007, p. 32, la traducción es mía). Así, muestra a autores de diversas disciplinas que caracterizan al rap en tanto: una estética posmoderna ejemplar (para filósofos del arte); una base musical sorprendente (para musicólogos); la inventiva *verlan* (forma de argot francés) (para sociolingüistas); la expresión cultural de los barrios desfavorecidos (para sociólogos); o una ligazón con el trance o los *griots* (para antropólogos). Por su lado, Rose recopila una serie de interpretaciones que defienden al rap señalando que esta música no responsable del sexismo y la violencia; que con el rap se expresa la autenticidad de las vivencias de los sectores populares [el *keepit real*]; y otras que afirman que los raperos no tienen por qué ser ‘*role-models*’.

Luego, en los mismos trabajos que se posicionan polarmente se puede entrever una oscilación argumental compensatoria al reconocer algo de la exégesis contraria. Así, quienes salvaguardan al rap, en cierto momento, pueden señalar algunas de sus ‘fallas’, por ejemplo, sus limitaciones respecto a su alcance político para efectuar ‘cambios sociales sistémicos’. En su defecto, quienes lo acusan dan espacio para destacar ciertas ‘cualidades’, como su originalidad estético-narrativa y su capacidad de hablar desde dentro de lo que sucede en los barrios desfavorecidos.

Una variante de estas polaridades remite a la problemática de la apropiación e imitación en el rap. Derivado de su expansión por el mundo, considerando que se inicia en Estados Unidos, Rainer Quitzow (2005) en un artículo pregunta: ¿hasta qué punto el rap es

una manifestación de ‘imperialismo cultural’?<sup>11</sup>. En estudios latinoamericanos sobre el rap se suele hacer referencia a una reivindicación estética y política “a partir del uso de elementos proporcionados por la industria cultural y el mercado” (Ventura, 2009). Frente a esta visión hasta cierto punto unilateral, Quitzow, en un estudio sobre el rap de Santiago de Chile, observa como “la internacionalización del hip-hop, establece una paradójica relación con la cultura capitalista del consumo y la naturaleza contradictoria de su cultura urbana, localizada e internacional” (Quitzow, 2005, p. 4). Más allá del pesimismo, el hip-hop de Santiago genera interpretaciones distintas: “unas que aceptaban el imperialismo y copiaban fielmente las imágenes exportadas”, y otras que, “han utilizado el hip-hop de manera propia para desafiar el sistema y afirmar su identidad” (2005, p. 12).

Arlene Tickner, sin menospreciar la capacidad de las apropiaciones locales, llama a reconocer que:

aun cuando South Bronx o Compton sean guetos de las ciudades de Nueva York y Los Ángeles, la cultura hip-hop allí producida incide de forma asimétrica en las prácticas musicales de nodos satelitales ubicados al sur del sistema, al difundirse a través de los circuitos globales del capitalismo, sobre los cuales EE.UU. ejercen un mayor control (Tickner, 2006, p. 100).

En este tema se podría intentar ir más allá de otro par de ‘-ismos’. Por un lado, un cierto ‘apropiacionismo’ que destacaría la capacidad de los raperos por hacer suyo el rap, sin considerar la influencia asimétrica que ejerce las industrias culturales más consolidadas, como la de Estados Unidos. Por otro, un ‘imitacionismo’, más presente en las críticas no académicas hacia el rap, que pueden caracterizarlo como una copia a lo estadounidense, un producto degradado de lo “yankee”.

En tercer lugar, siguiendo la oposición entre ‘esteticismo/sociologismo’ de Hennion (2002), Boix (2015b) observa estas tendencias en la bibliografía francesa, la cual “contiene a la vez que amplía los alcances de la oposición entre abordajes populistas y los miserabilistas” (2015b, p. 228). El esteticismo es la tendencia analítica preocupada por estudiar el sentido inmanente de las obras fuera de lo social, que habitualmente lleva a establecer un juicio estético (positivo o negativo) de las mismas. Así, hay una propensión a

---

<sup>11</sup> Tony Mitchell (2001), en un estudio sobre distintas versiones del rap fuera de Estados Unidos, se preguntaba: ¿Hasta qué punto en el rap se desarrollan fenómenos de imitación o adaptación al modelo estadounidense?

evaluar las obras según patrones que el investigador suele atribuir al rap. Un caso de esto, es la propuesta del filósofo estadounidense Richard Shusterman (2002) quien rechaza las razones que intentan desacreditar al rap (no se canta, sólo se dice o recitan como canto llano; no suelen usarse músicos en directo ni música original; se compone mediante *samples* de discos ya hechos y a menudo conocidos; las letras parecen rudas y simples, la dicción subestándar, el ritmo estridente, repetitivo y frecuentemente lascivo) para efectuar una defensa de su ‘legitimidad estética’.

Por otro lado, el sociologismo acentúa factores sociales y determinismos externos a la música, caracterizándola como una representación o reflejo de ciertas agrupaciones o procesos de distinción. Así, hay un conjunto de estudios que asociarían directamente al rap a ciertos grupos subalternos, ya sea jóvenes, clases populares, habitantes barrios populares (asociados a la *banlieue* francesa o el *ghetto* norteamericano), migrantes, etcétera (Hammou, 2012; Pécqueux, 2007). Esto llevaría a diluir los “objetos del arte en los contornos de un grupo, pues, contra su consideración de experiencia plena, sería una construcción social que el actor ignora, vinculado a cuestiones como la distinción, identidad o lucha de clases” (Boix, 2015b, p. 229). Como mencioné arriba, en América Latina he observado pocos trabajos preocupados por el análisis de los elementos estéticos del rap frente a la abundancia de interpretaciones ‘sociologistas’.

Desde la perspectiva de un ‘rap en acción’, frente al maniqueísmo de las polaridades interpretativas, hay que evitar decidir de antemano qué elementos o agrupaciones serían más o menos autónomos o heterónomos, señalar rápidamente si son contestatarios/seguidores de la cultura *mainstream* y/o estadounidense, defender o acusar sus estéticas y asociarlos a un grupo social cerrando sus interacciones con otros. Por su lado, siguiendo a Claude Grignon y Jean-Claude Passeron (1991), más que efectuar oscilaciones compensatorias, se trata de dar cuenta de ‘articulaciones’ singulares. Esto quiere decir que los polos recién mencionados pueden estar presentes y en acto de forma alternada y ambivalente (como las cuestiones relativas al ‘poder’ o la ‘estética’), a la vez que pueden establecerse en combinaciones específicas y variables a lo largo de un recorrido práctico. Dicho de otra forma, dado que el ‘rap en acción’ se observa en un despliegue de mediaciones heterogéneas, la interpretación del fenómeno tiene que explicitar una complejidad que no es definible *a priori* por el analista.

## IV METODOLOGÍA Y TRABAJO DE CAMPO

Respecto a las características generales del trabajo de campo, entre el 2015 y el 2018 realicé una observación participante discontinua y con distintos grados de intensidad. Esto lo hice en diversos espacios (el estudio, el ensayo, el “vivo”, la casa de Núcleo, su Tienda) y recorridos (camino al ensayo o un show), además de seguir lo que sucedía en las redes sociales de mis interlocutores (Facebook, Instagram y YouTube) y nuestras conversaciones de WhatsApp y telefónicas. De este modo, siguiendo a autores de la llamada ‘etnografía digital’, a lo largo de la investigación fui conectado espacios *on-line* y *off-line* (Hine, 2007), entendiendo “como internet y las TIC están integradas y dan forma a la vida cotidiana actual” (Gómez & Ardévol, 2013, p. 30 la traducción es mía). Por otro lado, adoptando las recomendaciones de Paul Thompson y Brett Lashua (2014) respecto a etnografías en estudios de grabación, registré audios y videos en el Triángulo con el objeto de atender a la producción sonora y su vinculación a la práctica del trabajo colaborativo, explorando gestos, acciones, interacciones y vínculos con las tecnologías.

También hice entrevistas, más o menos estructuradas según el tipo de información que requería. Realicé relatos de vida (Bertaux, 2005; Bidart, 2006) en los que intenté contrastar la narrativa con lo contado por amigos y familiares. Asimismo, volví a preguntar sobre las prácticas de producción musical, como un modo de reconceptualizar las dinámicas de composición/registro de canciones y los modos de organización y gestión que describí con la observación participante.

Por otro lado, analicé una serie de documentos, desde fotografías, canciones y materiales audiovisuales presentes en páginas de Internet (Fotolog, Facebook, YouTube y sitios web de rap), hasta reportajes periodísticos publicados por raperos, otros en revistas de música o de jóvenes en diarios de circulación masiva. Finalmente, integré estos materiales bajo un sensibilidad histórica, para lo que me fueron relevantes las operaciones metodológicas de las etnografías de Gustavo Blázquez (2009) sobre el cuarteto cordobés, María Julia Carozzi (2015) sobre el tango porteño, Cynthia Novack (1990) sobre el Contact Improvisación y, finalmente, Robert Faulkner y Howard Becker (2011) sobre el Jazz en Estados Unidos. En estas investigaciones observé la combinación de preocupaciones

estético-artísticas, organizativas y laborales, en las cuales articulaban la reconstrucción de las transformaciones históricas de los mundos que analizaban con la descripción de situaciones concretas mediante observación participante.

Por otro lado, como señala Rosana Guber, es posible evaluar los roles desempeñados por el etnógrafo a través de la intervención de la imagen que este desea transmitir, la información voluntaria e involuntaria que suministra a los interlocutores – desde la ropa, el habla o la corporalidad evaluadas según repertorios sociales disponibles–, y “una progresiva negociación recíproca del sentido de prácticas y discursos” (2004, p. 149) que se van generando a lo largo del trabajo de campo. En mi caso, desde el inicio propuse a Núcleo colaborar de alguna forma. Pensaba en grabar o tocar, pero de buenas a primeras él me contestó que no me preocupara, que “de a poco la cosa se va a ir dando”. En los primeros meses de terreno acompañé a algunos MC (Asterisco, Kris Alaniz, Juanito Flow) a quienes conocía de antes. Así, me presentaba como una persona que estaba haciendo una investigación sobre el rap. Me mezclaba con otros que hacían música o iban a “ranchar” (pasar el tiempo, conversar, escuchar música). Luego de siete meses grabé la primera canción para Núcleo, después de haber grabado con Juanito Flow y Kris Alaniz “producidas\*” en el Triángulo.

Cuando empecé a ir más al estudio para hacer “scratch”\* y fui conociendo a los *habitués* del lugar, ya no sólo “ranchaba” o estaba haciendo una “nota” (como designaban al trabajo periodístico, al que relacionaban el etnográfico), sino que era reconocido y actuaba en tanto DJ. Ser aficionado del rap (conocer grupos y estilos de rap), hacer scratch, mezclar y saber de “*beatmaking*”\* me permitía interactuar como un músico y una persona del “ambiente”, al decir de mis interlocutores. Al mismo tiempo que desarrollaba la investigación, empecé a ser considerado una suerte de DJ cesionista, al ser reconocido por grabar y presentarme en vivo con varios raperos, entre los que estaba Núcleo. Me conocieron los MC, los “*beatmakers*”\*, los periodistas y algunos productores de eventos, pero no muchos fans. Comencé a tocar en La Banda de Núcleo, a grabar más con él y a participar en algunas de sus presentaciones en vivo. En este recorrido usaba el hecho de ser DJ para profundizar en mis preguntas sobre “el sonido” y tener entrada a ciertos espacios (el ensayo o los recitales). Usaba el hecho de haber tocado en Salvaje Decibel para

posicionarme como alguien que tenía “experiencia” y para conversar de forma próxima sobre lo que ocurre en el rap.

A la vez, con esto se dieron otro tipo de relaciones con Núcleo y personas cercanas a él: “el compromiso con La Banda”, “las inquietudes propias de la creación artística”, “el hecho de grabar, ensayar y mover mis equipos” o “el recibir dinero”. Vivía en carne propia los desafíos económicos, de gestión y de reputación que tienen estos raperos. Esto reconfiguraba la relación que tenía con mi principal interlocutor, al tiempo que aumentaba mi grado de inmersión en el campo. Cuando tocábamos, Núcleo me pagaba y se preocupaba de mi movilización (pues tenía que llevar mis equipos). Cuando me pedía grabar un scratch, no me pagaba, me daba indicaciones, aunque respetaba mis decisiones y tiempos de entrega. En cierto sentido, trabajaba para él. En otro, yo trabajaba con él. Pero más que una relación meramente instrumental, se fue generando una amistad. Por otro lado, aunque yo trataba de ser respetuoso con las decisiones estéticas de mis interlocutores, también opinaba y tomaba decisiones sobre lo que me gustaba: tocaba de cierta forma y decía –no siempre con cuidado– qué me parecía que estaba bien o mal en las canciones o en las presentaciones en vivo. Estas situaciones generaban insumos para discutir con mis interlocutores académicos y me servían para afinar mi reflexión metodológica.

Si por un lado, mi doble pertenencia se iba profundizando, por otro la posibilidad de identificarme con mis interlocutores no era completa; había un conjunto de cuestiones que me diferenciaban de muchos de ellos y me ubicaban en una zona fronteriza. Se me hacía difícil realizar una separación tajante entre “nosotros” (investigadores) y “otros” (nativos), como suele subrayarse en la antropología. Era un DJ, pero también una suerte de “sociólogo-antropólogo” chileno de unos 30 años, vegetariano, que no fumaba tanta marihuana y tenía pocos tatuajes. Más blanco que mestizo, un rapero que no se vestía tan raperero (tan ancho y con gorra). Un tipo que solía volverse temprano a su casa y algo “preguntón” –como me dijeron alguna vez–. Existían en mí un conjunto de “sub-seres” que me iban definiendo al tiempo que no estaba absorbido ni definido totalmente por ninguno de ellos, tal como señala el sociólogo y pianista Aldorf R. Robert (2012) sobre las mezclas entre lo que denomina ‘identidad sociológica’ y ‘musical’ (y en su caso también ‘discapacitada’). De este modo, debía poner mucha atención a las dinámicas

aproximación/distanciamiento (Da Matta, 1999; Lins Ribeiro, 1989) que son claves para que la experiencia encarnada se vuelva reflexiva (Cefaï, 2013).

Lo “universitario” era difícil de manejar, sumado a una cuestión de clase social que va más allá del dinero. Me hacían bromas que daban cuenta de diferencias: “a él le pagan y a mí el gobierno no me da ni bola” (en referencia a la beca), “te lo imaginas a este en el Tropi” (discoteca de cumbia frecuentada por las clases populares), es “medio cheto”. Mis interlocutores tenían el antecedente de una antropóloga argentino-estadounidense, que también era un híbrido entre hip-hopera y cientista social, que escribió un artículo sobre el Triángulo (Rivière, 2013) y les regaló un micrófono de buena calidad con el que todavía graban.

A veces, notaba una lejanía respecto a lo que estaba haciendo, dando lugar a cierta sospecha. Algo que no les pasaba a quienes estudiaban fotografía, cine, diseño o periodismo pues, entre otras cosas, se veía una salida más directa para una posible cooperación musical y un mayor entendimiento de esas disciplinas. Me preguntaban si estaba grabando las conversaciones o si las fotos que sacaba eran para algún documental. Pero, a la vez, valoraban mi colaboración en la redacción de proyectos, como en una ocasión que ayudé a Núcleo a elaborar cartas y presupuestos para vincularse con un municipio del conurbano. Algunos pocos habían visto mi documental. A veces me preguntaban sobre lo que hacía y si iba a escribir un libro<sup>12</sup>. Yo les contaba de como iba mi investigación y la mala situación en que se encontraba CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas).

Luego, otro nivel de complejidad se sumaba por ser chileno. Esto se notaba en la manera de hablar, la incomprensión de ciertas formas de decir o de hacer, o por mi ignorancia sobre ciertos personajes de televisión, música o del deporte argentino. Me hacían bromas sobre “las Malvinas”, y el “apoyo de Chile a Inglaterra”, o de la rivalidad en el fútbol. No tenía esa forma extrovertida y tan buena para el ‘bolaceo’ [hacerse bromas mutuamente], aunque a medida que aumentaba la confianza respondía más a mis interlocutores con contra-bromas. Pero, al mismo tiempo, salía a flote la idea de que Chile era “un país muy rapero”, en lo que se consideraba una buena cantidad de bandas que los

---

<sup>12</sup> Un par de veces Núcleo les dijo a personas que iban al estudio que yo estaba haciendo un libro del Triángulo. En una ocasión, Iván, un boxeador que “ranchaba” continuamente ahí, aclaró: “donde el choco [Núcleo] va a ser el principal”.

raperos argentinos escuchaban, la calidad de discos y recitales que se hacían de esta música, con un buen número de artistas internacionales<sup>13</sup>. De esta forma, cuando me percataba de ello –no siempre lo hacía– trataba de usar las diferenciaciones e identificaciones de DJ chileno como insumo de trabajo y como táctica para desenvolverme en el campo.

Sobre mi relación con Núcleo, el hecho de ir vinculándome con él en tanto DJ fue haciendo que compartiéramos cada vez más en ensayos y grabaciones, y menos en el universo que rondaba en torno a la gestión de presentaciones, cuestión que –durante buena parte de mi trabajo de campo– realizaba fundamentalmente con Danilo, el guitarrista de La Banda, o Pablo, el dueño de la marca de ropa deportiva Camet con quien organizó una serie de recitales y festivales de hip-hop. En pocas ocasiones participé activamente de estos procesos, como ese breve pedido de ayuda en que Núcleo y Pablo se fueron asociando a un municipio del conurbano. El acercamiento a cuestiones relativas al dinero, la gestión de viajes y recitales, en general lo hice en tanto músico más y no en el rol “organizador”, aun cuando en las entrevistas intenté acercarme y profundizar en ello.

Respecto a las características sociales de quienes circulaban en el estudio de grabación, en los ensayos y recitales, puedo decir que primaban personas de clases populares. No obstante, aunque los límites son difusos, no los percibía pertenecientes al estrato más bajo y ‘marginal’. En su mayoría eran hombres argentinos de distintas edades y ocupaciones que vivían más en barrios populares que en villas o asentamientos. Para dar un ejemplo, en el Triángulo podía conversar y compartir con un beatmaker de 17 años que estaba en el colegio y con un guitarrista metalero de 40 años que estaba cesante. Circulaban boxeadores, músicos que trabajaban rapeando en el transporte público, un preceptor de colegio, vendedores ambulantes, un policía, periodistas, bailarines, barberos, trabajadoras de *call center*, estudiantes de secundario, de diseño o fotografía. Nunca vi a un político, ni a un gran empresario. Aunque al final de mi trabajo de campo, el Secretario de Cultura de Lomas de Zamora fue al Triángulo con la intención de invitar a Núcleo a colaborar a la organización de una serie “eventos” (recitales, competencias, festivales). En ciertas

---

<sup>13</sup> Esta complejidad puede compararse con dos casos en los estudios sobre el hip-hop. Por un lado, el de Jooyoung Lee (2015), quien en su estudio sobre las carreras de MCs en un barrio de clase popular de la ciudad de Los Ángeles (Estados Unidos), combinaba el hecho de ser un antropólogo y bailarín de breakdance con tener ascendencia coreana, en un espacio social donde predominaban afroamericanos, chicanos y latinoamericanos. Por otro lado, el de Derek Pardue (2008) quien siendo un aficionado al rap, es una persona blanca y estadounidense, que realizó un etnografía sobre las ideologías de la marginalidad entre los raperos de São Paulo (Brasil).

ocasiones compartí con personas de ‘clase media’ asociadas a la música o el arte (quienes filmaban videos, trabajaban para medios de comunicación o eran organizadores de eventos) o con extranjeros, pero no eran mayoría. En La Banda de Núcleo había tres mujeres más rockeras que raperas (tecladista, bajista y corista), en el estudio aparecía Yesica –la novia de Marcos–, Rosa–su madre– y las hijas de Núcleo a veces con sus amigos.

Luego, de la amplia variedad de agrupaciones y formas de relacionarse con el rap (v. Capítulo 1), en esta investigación circulé en espacios asociados al Triángulo, que suelen identificarse con el sonido “*boom-bap*”\*, con mayor presencia en este mundo desde 2010. El boom-bap es un estilo cercano a lo que se producía en la costa este de Estados Unidos en los años ‘90, distinto a la actual tendencia del trap y otras variantes, como mostraré más adelante. A su vez, buena parte de mis interlocutores tenían una alta identificación con lo que denominaban la “cultura hip-hop”, haciendo música, practicando algún “elemento” (baile, graffiti, DJ) y reivindicándola discursivamente. Lo cual es diferente respecto a ciertas agrupaciones que privilegian principalmente al rap, sin ligarlo necesariamente a los otros elementos, y lo relacionan más bien con lo que denominan “cultura marginal” en el llamado “rap villero” –asociado a los sectores más bajos de las clases populares de Buenos Aires. Al mismo tiempo, no me centré en los escuchas o los fans; en MC de otros países agrupados en torno a tales pertenencias –como los raperos bolivianos–; en agrupaciones religiosas –como el creciente número de artistas evangélicos–; o en MC o bandas de clases medias o altas. Sólo tangencialmente ingresé en el mundo del freestyle y de los nuevos artistas de trap, esto último gracias a que también tocaba con el rapero Marciano más cercano a ese estilo. Tampoco conocí profundamente a muchas raperas, ni indagué en el creciente rap asociado al feminismo, aunque tenía buena relación con algunas de ellas (Sara Hebe o Kris Alaniz).

## **V ESTRUCTURA DE LA TESIS**

Esta tesis narra una serie de procesos en distintos niveles de extensión espacial y temporal, describiendo: (a) el desarrollo histórico del rap en Buenos Aires, (b) las carreras individuales y colectivas de raperos. Posteriormente (c) se realiza un *zoom* sobre un conjunto de situaciones habitacionales, estéticas y gestivas de producción de lo rapero.

Finalmente, (d) se trata la auto-construcción de Núcleo a través de la obra artística. Con ello se complementa la descripción de los recorridos (de mayor duración y de los análisis *in situ*), con lo que puede ser entendido como una teoría nativa sobre el “jugársela”.

En el Capítulo 1 se propone un panorama histórico de las variaciones del rap en Buenos Aires, destacando las transformaciones tecnológicas, estéticas y económicas que se cruzan en los modos de creación, consumo, distribución y formas de agrupación, particulares a los mundos (Becker, 2008) del rap de esta ciudad. Estas cuestiones permiten referir a la popularidad y a las nuevas oportunidades que presenta el rap para hacer carrera en la actualidad, en que se combinan dinámicas de des-intermediación y re-intermediación (Buquet, 2003; Fouce, 2012; Gallo & Semán, 2016; Lamacchia, 2016).

Considerando tal situación histórica, en el capítulo 2 se indaga sobre el caso de Núcleo, cómo se asocia a estas transformaciones y cómo desarrolla su carrera. Así, se reconstruyen una serie de ‘vínculos’ (Hennion, 2012, 2017b) por los que este MC y productor despliega y estabiliza su rap en una serie de redes colaborativas (amicales, familiares, “avales”, agentes estatales), desarrolla sus habilidades estético/gestivas, construye su estudio de grabación y usa las tecnologías digitales. Se da cuenta de cómo se imbrican las contingencias de su ciclo vital, formas de profesionalización singulares (Boix, 2016a) y cambios en el rap argentino. Se propone las ideas de ‘ciclos de estabilización’ y ‘sustentabilidad vincular’ para mostrar una carrera que no es lineal ni formalizada en instituciones, sino más bien sostenida por mediadores en escalas diversas y con diferentes posibilidades de control por parte de Núcleo.

Luego de analizar la trayectoria de este MC, en el capítulo 3 se realiza una comparación entre las carreras de los miembros de La Conección Real, observando sus dinámicas de agrupación y distanciamiento. Así, en la primera parte, se describen los modos de “hacerse rapero” mediante los contactos iniciales con esta música y el hip-hop, las experiencias que les impactaron, los aprendizajes y los objetos (vestimentas, equipos, discos, etcétera). En seguida, se muestra la relación entre la construcción del Triángulo Estudio y La Conección Real donde, gracias al registro de álbumes y videos, los miembros de este grupo comienzan a ganar mayor reconocimiento. Posteriormente se expone el distanciamiento y el afianzamiento de sus carreras individuales, describiendo la individualización de los miembros de ese grupo (Farrell, 2001). Finalmente, se repasa la

incidencia de los modos de hacer esta música en el sentido de sus convenciones (Becker, 2008; Miller, 2016) y su articulación con las tecnologías (Maisonneuve, 2012), donde enfatizo la predominancia de la figura de los MC y la flexibilidad para componer y tocar, para entender la manera de articular lo individual y lo colectivo propia del rap.

En el capítulo 4, se inicia un tratamiento en situación del “hacer rapero”, que en este capítulo se centra en las dinámicas de ‘localizar’ y “ranchar” que se generan en el Triángulo Estudio. Con la primera se describe el emplazamiento de este estudio en un barrio de clase popular del conurbano bonaerense, se examinan sus tecnologías, mobiliarios y las dinámicas entre personas, objetos y perros. Se destaca al Triángulo como un lugar que no establece límites muy precisos con el resto de la casa, el barrio y la ciudad, pero sí modifica a quienes entran allí. Luego, se presenta la acción de “ranchar”, como un conjunto de prácticas de compartir y generar familiaridad, en que se da una circulación de alimentos, bebidas, chistes, experiencias personales y obras artísticas. Se finaliza, subrayando cómo en el Triángulo se generan ‘climas raperos’, donde se produce proximidad y confianza (Gallo, 2016) que trasponen y mezclan maneras de hacer y gestionar la música.

En el capítulo 5 se trata el asunto de la producción del “sonido rapero”. Al describir la grabación de voces y scratch, se muestra cómo se hace música y se logra este sonido. Se relaciona la producción de rap con las maneras en que se hace música con softwares en estudios caseros, lo que se asocia a una particular estética, una desestabilización de los roles y las posibilidades del trabajo a distancia. Se da cuenta de la continua mezcla entre la composición, el registro y la postproducción, en lo que denomino ‘inter-producción’. Con la dinámica espiral del “fluir”, “enganchar” y “pulir” los sonidos, propongo la estabilización de un método de trabajo que da lugar a la apertura creativa. Finalmente, se expone como el desarrollo de la misma obra (las canciones de rap) es un mediador muy importante en la “producción” (Becker, Faulkner, & Kirshenblatt-Gimblett, 2006) del “sonido rapero”.

En el capítulo 6, se profundiza en la gestión de lo musical, la preocupación de aspectos económicos, laborales y organizativos, en distintos focos etnográficos (internet, el estudio, los recitales). Al respecto se revisa lo que Núcleo denomina “saber moverse”. Por un lado, esto se trata del hacer música, videos y fotografías, a la vez que distribuir y difundir ese material. Por otro, refiere al cultivo de un perfil en las redes sociales

(Instagram y Facebook) y el problema de la medición de la reputación por seguidores y reproducciones. Se continúa con el tema de la colaboración y la combinación de lo monetario y lo no monetario. Se indaga en los criterios que guían el cobro o no de dinero, las tensiones en sus definiciones, las regulaciones colectivas y de la intimidad, junto con el desarrollo del 'tacto' con la que Núcleo enfrenta situaciones de escasez económica.

En el capítulo 7 se describen las formas de auto-construcción de Núcleo, considerada como una manera de dar coherencia a su personaje público. Surgen una serie de fragilidades y fuerzas que se presentan en su obra artística. Respecto a lo primero, se muestra cómo este rapero habla de los problemas sociales, dificultades económicas, tensiones con personas que les son cercanas (traicioneros, falsos) y otros más lejanos (poderosos, políticos). Luego, cómo se refiere a problemas íntimos, sus propias confusiones y dificultades para dar sentido a su proyecto vital. Frente a esto, enfatiza sus fortalezas, primero en su entereza personal bajo la idea de "jugársela". Asimismo, se observa la importancia que adjudica a las relaciones con sus cercanos, su "familia directa" y su "familia rapera", y su referencia a las "energías", que también lo ayudan o le entorpecen su vida. Finalmente, se refiere al problema de los elementos que prioriza en la elaboración de su personaje artístico, posicionándose como un rapero apegado a la "cultura hip-hop" y una persona responsable ante su familia.

En las reflexiones finales se vuelve sobre la relación entre la carrera artística y la individualidad al proponer al 'individuo jugado', como una singular mezcla entre fragilidad, proyección e hiper-conexión. El panorama tecnológico y estético sumado a la popularización del rap habilita la posibilidad de proyectarse hacia un futuro prometedor a pesar de la inestabilidad actual, en que se acentúa la figura individual. Se propone que el rap, en sus mezclas aparentemente contradictorias adquiere una singular fortaleza que activa y genera una suerte de 'plebeyismo globalizado'. Es en tal complejidad emerge un tipo de resistencia distinta a la que liga *a priori* la subalternidad y la confrontación.

## **CAPÍTULO 1: EL RAP EN SUS VARIACIONES Y USOS. SU SITUACIÓN CONTEMPORÁNEA MÁS ALLÁ DEL ‘RESISTENCIALISMO’**

El 12 de Mayo del 2018 tocamos con Núcleo y su beatmaker DJ Pela como teloneros del recital del rapero venezolano Lou Fresco en Palermo Club (para unas 700 personas aproximadamente). Este MC cultiva un estilo boom-bap muy purista ligado al rap de Nueva York de los ‘90. Ese mismo día, el “trapero” puertorriqueño Bad Bunny hacía el primero de sus tres Luna Park, en los que invitó a los argentinos Khea, Cazzu y Duki, con quienes realizó una canción (Loca Remix). Una semana antes Duki había realizado su recital en el teatro Gran Rex (para unos 3.000 asistentes aproximadamente) con su grupo Modo Diablo. Se notaba la gran popularidad que tenía el trap y su capacidad de convocatoria.

En el camarín del Palermo Club, antes de tocar, Núcleo, Dj Pela, Misionero –uno de los organizadores del enveto y el *host* [anfitrión] oficial de la competencia de freestyle Batalla de Gallos Argentina–, y quien escribe, estábamos intentando entender que había pasado en los últimos meses con el fenómeno del trap. Misionero y Núcleo concordaban en que el “freestyle se está apagando”, algunos de los más conocidos de sus representantes comenzaron a hacer trap y ya no compiten más (Duki, Ecko, LIT Kilha). Misionero decía que entre enero y febrero de ese año “cambió el juego”. El trap le gusta a los “wachines” (niños y adolescentes) –decía Núcleo–, pero yo afirmaba que también se baila en las fiestas. Núcleo asiente diciendo que Duki es gusto de “público bolichero”, “público común”, gente que no es de una “movida específica”, posición que fue apoyada por Misionero. Había un acuerdo en que el trap fue “acaparando todo” (incluso le gana terreno a la cumbia o el rock), que fue superando freestyle en seguidores de donde vienen los MC inicialmente más populares: aunque el freestyle potenció al trap, este lo superó en alcance. Sin embargo, se generaba la duda de hasta cuándo podía durar este fenómeno, porque el público parece muy cambiante: “estaba a pleno con el Quinto Escalón, Batalla de Gallos, llegó el verano... buuu” (mueve la mano hacia abajo, haciendo el gesto de algo que decae), señaló Misionero refiriéndose a como muchas de las personas que seguían esas competencias de freestyle ahora están escuchando y viendo videos de trap. Núcleo afirma: “fijate lo que pasó con los

wachiturros”, una banda de una mezcla de cumbia y reggaetón popular por el 2011 que ya parecían haber desaparecido.

Se percibía que lo que estaba sucediendo era algo importante (“la ola es muy fuerte”), pero también algo incierto. “Querés que tu quiosquito se transforme en un supermercado. Pensá en tu mamá, en tu casa”, decía Núcleo, al referirse a las propuestas de “nuevos jugadores” (grandes productoras, distribuidoras digitales, sellos) a los artistas, considerando las posibilidades económicas que esto implicaba. Hoy por hoy aparecen estos interrogantes. Mientras los nuevos (t)raperos\* son populares en YouTube, en recitales y discotecas, los que hacen boom-bap generan una infinidad de nichos de públicos y artistas.

La rapidez de los cambios actuales sorprende. Lo que se llama “rap”, quiénes y cómo lo hacen, escuchan o bailan va variando en el tiempo y adopta formas diversas que son contemporáneas y a veces entran en disputa. Semán (2015a), en un texto sobre la cumbia, señalaba que en su momento esta música fue una suerte de ‘lengua franca’, en el sentido de sus usos musicales extendidos y lábiles que incluían, pero superaban, las cuestiones estilísticas. En esa línea, se puede explorar hasta qué punto, las maneras de hacer y relacionarse con el rap permiten hablar de una ‘música de uso’ (Boix, Gallo, Irisarri, & Semán, 2018; Gallo & Semán, 2016) que va adquiriendo una singular popularidad.

El objetivo del presente capítulo es efectuar un panorama histórico sobre las transformaciones del rap de Buenos Aires. La entrada de nuevos mediadores o su renovada importancia se vinculan a un recorrido muy singular en esta ciudad. En la actualidad, en el rap se generan continuas des-intermediaciones y re-intermediaciones que no permiten hablar de un modelo definido. Bajo esta caracterización, aparecerán elementos inestables y cambiantes que abren un horizonte de oportunidades y desafíos novedosos para hacer carrera con esta música.

## **1.1 UN PANORAMA SOBRE LOS SENTIDOS Y FORMAS DE HACER RAP EN BUENOS AIRES**

Existe cierto consenso en discursos académicos y periodísticos que alude al hip-hop como una “cultura” nacida en el barrio South Bronx de Nueva York a principios de 1970 (e.g. Chang, 2014; Hebdige, 2004; Rose, 1994), iniciada por jóvenes de clases populares,

principalmente afroamericanos y de ascendencia puertorriqueña. Se afirma que posee cuatro “elementos” o “ramas”: el *b-boying* o *breaking* (forma de danza), el *graffiti* (forma de pintar, generalmente con aerosoles y plumones o fibrones en espacios públicos), el *deejay* (forma de crear y mezclar música, principalmente con tornamesas, una mezcladora, cajas de ritmos, y actualmente computadoras), y el *emceeing* o *rap* (forma de cantar basada en rimar rítmicamente sobre una base “instrumental”<sup>\*</sup>). Estas prácticas, en sus inicios dispersas, serían la base que conformaría la llamada “cultura hip-hop”, la idea del “Planeta Rock” formulada por Afrika Bambaata.

Este conjunto de prácticas asociadas al hip-hop empiezan poco a poco a aparecer en las industrias culturales y espacios de las clases medias (galerías de arte, el periodismo, la fotografía y el documental)<sup>14</sup>. En los años ‘80, especialmente con películas hollywoodenses de bajo presupuesto, continúa de la mano del breaking, su expansión social y popularización por distintas partes del mundo (Chang, 2014). Estas películas eran vistas por jóvenes de distintos países, algunos de los cuales comenzaron a realizar rudimentarios pasos de baile imitando lo que pasaba en ellas. A su vez, los pequeños sellos independientes (como Def Jam) son comprados por grandes compañías transnacionales (Negus, 1999) y se crea *Yo! MTV rap* (Rose, 1994), lo que ayuda a la comercialización y distribución ampliada del rap.

Sobre el *rap* – uno de los elementos del hip-hop y eje de esta investigación–, se afirma que fue iniciado por quienes se preocupaban por animar las fiestas mientras los *deejays* (DJ) pasaban música: los *emcee* (MC)<sup>15</sup>. Usualmente se cita a Dj Kool Herc como el precursor de este proceso (Chang, 2014), pues comenzó a pasar y repetir las partes instrumentales de las canciones, generando los llamados *breakbeats*<sup>\*</sup>, donde aprovechaba de cantar o hablar, lo que luego fue tarea de los MC que empezaron a rapear para él (Hebdige, 2004). Al tiempo, otros DJ aportaban una serie de innovaciones estéticas, por

---

<sup>14</sup> Esto se muestra en el documental “*Style Wars*”(Silver & Chalfant, 1983) o el libro “*Hip Hop Files: Photographs 1979-1984*” (Cooper, 2004).

<sup>15</sup> Un antecedente directo de esta práctica es la cultura del *toasting* y el DJ jamaicano, donde los toasters hablaban o cantaban sobre un ritmo o canción de reggae o dub lanzada en vinilo. Esta práctica ya era realizada en Jamaica unas décadas antes, pero es adaptada a los gustos de las clases populares newyorkinas (funky soul especialmente, también rock e incluso europop).

ejemplo, el uso de las tornamesas como verdaderos instrumentos musicales y posteriormente el *sampling*<sup>16</sup>.

En términos formales, el rap es una música en que se destaca la vocalización rimada (el “rapeo\*”) y la producción de instrumentales (beats o pistas\*) que sirven de base sobre la que el MC canta. En la construcción de los beats suelen utilizarse las técnicas del *sampling* (Schloss, 2004) mediante computadoras y softwares, máquinas de ritmos o *samplers\** (v. Capítulo 5).

Por otro lado, en su versión estadounidense el rap parece tener una serie de ‘tropos’, que indican cuestiones morales y estéticas asociados al “conocimiento callejero”, de los cuales destaco cuatro: (a) la idea de ser y mantenerse “real” –el *keep it real*– como una afirmación por la autenticidad de la persona respecto a sus orígenes y lo que dice en su arte; (b) la de “representar” (*represent*) a un barrio, grupo o “crew\*”, o la misma “cultura hip-hop”, en el sentido de una pregunta por la relación comunitaria con otros y de pertenencia social, espacial o cultural; (c) la del “respeto” (*respect*), como un reconocimiento positivo de otros, por una índole estética (la calidad de lo que hace), o por la valoración de sus vivencias (como ser de un barrio popular y haber vivido situaciones difíciles); y, finalmente (d) la idea de “skills\*”, como las habilidades artísticas que poseen los raperos para desarrollar su arte. Pardue (2008) observa que más que una plantilla o modelo estas palabras aparecen en otros lugares, en que se vislumbran una cierta autoridad performativa a la hora de hacer rap, con múltiples orígenes y usos.

Asimismo, más allá de los “4 elementos” (graffiti, DJ, MC, breaking) sus practicantes discuten, entre otras cosas, la existencia de otros. Así el rapero KRS-ONE (2009) en su “Evangelio del Hip-Hop” incluye al beatbox, la moda callejera (por ejemplo ropa, zapatillas, cadenas, cortes de pelo), el “lenguaje callejero”, el “conocimiento callejero” –“técnicas, frases, códigos y términos para sobrevivir a la vida urbana moderna”- y, algo que será importante para nuestra tesis, el “espíritu del emprendimiento”. Respecto a

---

<sup>16</sup> También se mencionan como antecedentes del rap prácticas arraigadas en la cultura afroamericana como el *spokenword* (poesía relatada generalmente con música funk, soul o blues desde los 50s), el góspel, hasta la *worksong* de los periodos de la esclavitud al sur de los Estados Unidos. A su vez, Dyson menciona desde “los versos revolucionarios de Gil Scott-Heron y Last Poets, a “Here Come de Judge” de PigneatMarkham o incluso como Bessie Smith rapea en alguno de sus Blues” (2004, p. 61) Los más audaces lo relacionan con el relato rítmico de prácticas de cultura oral africana, como la realizada por los Griots. Otros intentan discutir el carácter exclusivamente afro del hip-hop, tanto en sus orígenes como en su desarrollo, y advierten sobre los peligros de su esencialización (Mitchell, 2001).

este último punto el rapero del Bronx señala que “el emprendimiento se centra en la motivación del Espíritu para ser trabajador por cuenta propia, ser inventivo, ser creativo y ser autodidacta”(KRS-ONE, 2009, p. 45).

Será necesario especificar este conjunto de relatos, ideas y prácticas sobre el hip-hop y el rap respecto al objeto de estudio de esta investigación, respetando su singularidad histórica en diversos espacios y momentos. De ahí que a continuación se presenta una serie de transformaciones del rap de Buenos Aires, considerando a esta música como un fenómeno inestable, en que existirían un conjunto de redes en variaciones históricas.

Para este motivo, se concibe al rap como un ‘mundo del arte’, o mejor, una serie de ‘mundos del arte’. Howard Becker (2008) construye este concepto para dar cuenta como una serie de participantes colaboran para realizar algo que denominan arte, en este caso rap. Estos mundos son actividades colectivas ligadas a convenciones (vocabularios, formas de hacer música, rutinas), organizaciones, recursos, dispositivos técnicos, audiencias, formas de hacer carrera y marcos institucionales. Becker destaca, por un lado, que para esta concepción además de artistas hay otras personas que contribuyen y son relevantes para que la actividad colectiva sea posible; y, por otro, que en las interacciones artísticas el conflicto, aun cuando es una dimensión analítica relevante, se integra a otras dinámicas observables en términos prácticos (Becker & Pessin, 2006)<sup>17</sup>. Luego, interesa enfatizar dos puntos. En primer lugar, es posible tratar estas acciones como mediaciones (Hennion, 2002) que constituyen a la red y permiten distinguir formas producir, consumir y distribuir esta música en distintas situaciones históricas<sup>18</sup>. En segundo lugar, se pueden indagar en los ‘sentidos’ sobre esta música (la pregunta nativa sobre “qué es el rap”), en las que por cierto existen disputas.

Siguiendo a Giorgina Born (2005), en su intento de pensar las teorías de la mediación con interrogantes sobre la larga duración, resulta relevante comprender cómo las dinámicas de una historia cultural y el cambio tecnológico median en la música y permiten la estabilización de ciertos ‘ensamblados’. Su enfoque no propone un salto a otro plano de

---

<sup>17</sup> Ambos elementos permiten discutir con la noción de campo de Bourdieu (1995) y son particularmente útiles para observar acciones colectivas que no tienen el grado de institucionalización, formalización, centralización y estabilización que parecería requerir el campo de Bourdieu (Lahire, 2002).

<sup>18</sup> Al respecto, siguiendo a Ornella Boix es posible acompañar y profundizar en los planteos de Becker mediante la propuesta de Hennion(2016a).

lo social que sirva de contexto, separando lo micro y lo macro, sino que restablece diferentes mediadores que con su pregnancia se conectan e implican en diversos y extendidos procesos de asociación. En tales articulaciones se observan fenómenos de ‘inercia’ (Becker, 2009a), en el sentido de configuraciones que persisten y regulan patrones de actividad en formas históricas con estabilidad relativa.

Esto permitirá elaborar un ‘panorama’ de la historia del rap, en el sentido en que habla Latour como el ejercicio de una “puesta en escena de la totalidad”. Frente a la idea de ‘contexto’, este autor observa que su “coherencia es su punto fuerte y su principal debilidad” (2008, p. 268). En esta línea, la siguiente historia generalista describirá nuevas oportunidades y desafíos a los raperos, que serán puestos en relación y localizados en los próximos capítulos. Con esto en mente, se pondrán de relieve las tecnologías musicales; las tendencias estéticas internas, imbricadas y circundantes al rap; la relación entre artistas, públicos y otros colaboradores (sellos, medios de comunicación, estado, productoras y distribuidoras digitales); el papel de las figuras conocidas del rap y el grado de consistencia y articulación de las redes colaborativas.

De este modo, al estudiar el problema de la transformación y estabilización de estas configuraciones, emergen diferentes modalidades de hacer rap en Buenos Aires. Desde los años ‘2000 se destacan los procesos de digitalización<sup>19</sup>, donde ciertas tecnologías comenzaron a ser accesibles y se utilizaron en la producción de esta música. Como ya se ha señalado, este fenómeno tiene un singular impacto en Buenos Aires, en particular, en la emergencia de un conjunto de nuevos emprendimientos que surgen desde el año ‘2000 (Gallo & Semán, 2016) al que es posible asociar al rap. Al respecto, será relevante recalcar fenómenos de des-intermediación y re-intermediación entre los actores que hacen esta música (artistas, públicos, industrias culturales, estado) y cómo esto incide en las carreras artísticas.

---

<sup>19</sup>Siguiendo a David Hesmondhalgh, la digitalización puede entenderse, como “el almacenamiento y transmisión electrónica que involucra convertir imágenes, palabras y sonidos en un código binario capaz de ser leído y almacenado por una computadora –incluidas aquellas de los teléfonos móviles–” (2019, p. 101 la traducción es mía).

### **1.1.1 1985-1990: el breaking, los usos puntuales del rapeo y los sintetizadores**

Desde mitad de los años '80, en distintas zonas de Buenos Aires –como por ejemplo la Galería Jardín, ubicada en el centro de la ciudad, o la “escuelita de Morón”, en el oeste del conurbano bonaerense–, se comenzó a practicar breaking. Este baile –asociado inicialmente a la música funk, disco y electro– empezó a realizarse entre jóvenes que habían tenido acceso a estos géneros por la televisión, por ejemplo, viendo videos de Michael Jackson. A este soporte, se le sumaron diferentes películas, casetes o vinilos que servían para conocer más sobre este baile<sup>20</sup>. A la vez, algunos jóvenes comenzaban a rapear. Boca a boca se comentaban los lugares que servían como puntos de reunión y hasta allí viajaban los b-boys y b-girls (bailarines de breaking) desde distintos lugares de la ciudad. Algunos de ellos bailaban ocasionalmente en programas de televisión o en discotecas. A estos primeros practicantes el historiador Martín Biaggini (2020) le denomina la “Vieja Escuela”, quienes comenzaron a realizar diferentes crews como los Moron City Breakers, La Caballito City Crew y Bron-K-Beat.

Además de aspirantes a b-boys fueron relevantes los DJs, quienes en general eran melómanos coleccionistas de discos (Biaggini, 2020) algunos de los cuales organizaban o tocaban en fiestas, como DJ Bart, y que se empezaron a vincular poco a poco con los bailarines. Así, más allá de los lugares de baile, había ciertos jóvenes que tenían más “data” (información, discos, videos), y realizaban reuniones en sus casas junto a aficionados. Mario Petruzsky, un b-boy que luego se convertirá en el famoso Jazzy Mel, cuenta como muchas veces luego de practicar breaking iban a la casa de DJ Hollywood –un coleccionista de música y mentor de muchos– en Caballito, un barrio del centro de la ciudad. Hollywood, como otros DJ en etapas posteriores (Black o Ácido), fue importante para distribuir discos y dar a conocer una música que era difícil de conseguir por aquel entonces, usualmente encontrada en disquerías especializadas o facilitada por alguna persona que había viajado al extranjero. Estos espacios sirvieron como base para reconocer el breaking al interior de la “cultura hip-hop”.

---

<sup>20</sup> Algo similar se puede decir de Chile (Poch, 2011), Colombia, Cuba o México (Tickner, 2006), Brasil (Macedo, 2016) o Francia (Hammou, 2012).

Por otro lado, artistas consagrados ya mencionaban la palabra “rap”, como Charly García, con “El Rap del exilio” de 1984 y “El Rap de las hormigas” de 1987. Por su parte, Pedro Aznar con el grupo Exilio doméstico en 1989, Los Intocables con “Me hunde y me aplasta”, o Los Fabulosos Cadillacs (con la aparición del rapero Mike D en la canción “El golpe de tu corazón”, en *El satánico Dr. Cadillac* de 1989) también experimentaban con el rapeo, el cual era utilizado por estos músicos como un modo de rimar rítmicamente en sus canciones. El rapeo era un recurso más, dentro de las múltiples posibilidades musicales que en ese tiempo circulaban y se iban haciendo conocidas entre los músicos (junto con otras como el uso de sintetizadores o baterías electrónicas). Esto se puede comparar con el caso francés de los ‘80, donde Karim Hammou (2012) habla de “usos puntuales del rap” por parte de artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, que movilizaban la interpretación rapeada a los fines de aportar un ‘aire de actualidad’ dentro de un cuadro de producción discográfica diversificada.

Además de estos casos, también puedo mencionar otros grupos de clases medias que tocaban y se identificaban con el rap, que Biaggini(2020) los asocia al *under* porteño de mitad de los ‘80<sup>21</sup>. Por un lado, Club Nocturno, que lanza en 1989 el disco *TV rap* y Los Adolfos Rap, que a pesar de no editar discos hasta 1992, empiezan a tocar y ser conocidos en circuitos alternativos, tocando con grupos de rock, metal o *ska*. Los integrantes de Club Nocturno no se acercaron a esta música por el breaking, sino por un aviso del diario para formar una banda de *tecno*, luego de que uno de ellos le gustó de la sonoridad de esta música novedosa: “me encantó... esto no existe, esto es algo nuevo...Me cerraba todo el concepto de las máquinas, las bases y todo ese tipo de cosas”. Al momento de iniciar la agrupación ya contaban con una guitarra, un *sequencer* Yamaha (que utilizaban para ejecutar los bajos), una batería electrónica Yamaha y dos sintetizadores (un Juno 106 y un Casio 5000). Con el profesor de guitarra de uno de ellos, un músico sesionista, grabaron un demo que fue escuchado por un productor del sello BMG. Y, según cuenta Luis Beracochea, su vocalista, dada la novedad del “rap en castellano”, terminaron grabando su primer y único disco: *TV rap*. Fueron llevados a programas de televisión (Feliz Domingo), tenían agente de prensa, aparecieron en radio e hicieron recitales.

---

<sup>21</sup> En esta categoría, también menciona a Coprófagos Rap, Presa del Odio y Santa Mónica.

En su experiencia y en la de músicos consagrados, nos encontramos con personas que utilizaban el rapeo pero que no se identificaban necesariamente con el breaking o la “cultura hip-hop”. A la vez tenían sus instrumentos, y en mayor o menor medida poseían un conocimiento más o menos formal de música (sabían leer notas, conocían acordes y escalas). Como decía, quienes practicaban estas variantes provenían en su mayoría de las clases medias y salvo Los Adolfos Rap, pudieron lanzar grabar y editar sus discos con *majors*. Más allá de la infinidad de personas que pudiesen haber rapeado a finales de los ‘80 o principios de los ‘90, hasta donde tengo registro, sólo estos músicos lograron grabar y editar discos en Buenos Aires. En suma, los instrumentos musicales (en general escasos), el contacto con sellos discográficos y las tendencias estéticas novedosas se establecieron como mediadores importantes para la producción de discos de algo que se comenzaba a llamar “rap”.

### **1.1.2 1990-1995: Divertido yailable versus “cheto”, “yankee” o “raro”: el primer acercamiento mainstream**

Luego de la importancia que tuvo el breaking en los ‘80, esta práctica baja su popularidad a fines de tal década en los medios de comunicación y en los boliches (Biaggini, 2020). A inicios de los ‘90 se inaugura un nuevo momento *mainstream* en Argentina con Illya Kuryaki and The Valderramas (IKV) y Jazzy Mel como sus principales referentes, y otras figuras secundarias: MC Ninja, Luciano Jr. o King África. Aparecían en programas juveniles (Ritmo de la Noche, Jugate Conmigo), sacaron discos y sonaban en las radios y discotecas. Los IKV tienen a Dante Spinetta y Emmanuel Horvilleur como figuras principales. Jóvenes de familias de artistas y que se conocieron gracias a la amistad de sus padres (el primero hijo del prestigioso músico Luis Alberto Spinetta, y el segundo del fotógrafo Eduardo Martí). Desde niños aparecían en los shows de Spinetta o en los de los amigos de sus padres –como Fito Páez o Charly García–, inicialmente bajo el nombre de Pechugos. Posteriormente, influenciados por grupos como Beastie Boys, Public Enemy o Run DMC, cantaban rimas irreverentes ya como IKV. Pudieron grabar en estudios profesionales y con músicos de trayectoria, disponían de instrumentos de calidad, el acceso a discos, saberes musicales y contactos con sellos discográficos. Así, su primer álbum,

*Fabrico Cuero* de 1991, tuvo la producción de la multinacional EMI, algo impensado para muchos otros adolescentes.

Su historia posterior parece ser la afirmación de un estilo ecléctico, en el que –nuevamente– el rapeo es uno de tantos otros elementos, combinados con una correcta interpretación musical y letras plagadas de ironía. Músicas afroamericanas –como el funk o el rap– parecían combinarse con riffs metaleros y un estilo vinculado al llamado “rock nacional”, del que Spinetta (padre) era una de las mayores figuras.

Por su parte, comienza a emerger otro nombre: Jazzy Mel o Mario Petruzky. Un joven de familia uruguaya que vivía en Monte Grande, al sur del conurbano de Buenos Aires, y que venía rapeando desde los tiempos de la “escuelita de Morón”. Oriundo de Montevideo, cuenta como desde pequeño se sintió atraído a la música negra, especialmente el *funk*. Viajó con su familia a Argentina, pero a fines de los ochenta emprendió una apuesta importante: ser rapero en Brasil. En San Pablo logró hacer dos discos (EP), pero decidió volver a la Argentina, donde con ese “currículum” fue contratado por Abraxas, un sello discográfico independiente que se dedicaba a la músicaailable. El periodista Juan Data (2002) observa como a comienzos de los ‘90 existió una “explosión del rap comercial norteamericano y el hip-house europeo”, y Jazzy emuló esa estética. Hizo popular una particular versión de lo que era el “rap”, apareciendo en la televisión, en las radios y las discotecas.

Jazzy no tenía esa “libertad” para hacer lo que quisiese, como parecían gozar y experimentar los IKV. Tenía que “hacer cosas” y vestirse de cierta forma, no necesariamente por que le gustara, sino porque era “conveniente” para su carrera: “Yo nunca fui *figureti*<sup>22</sup>, di ese paso porque había que darlo, había una voz que me decía ‘dale, loco’”(Ortelli, 2015). De todas formas, es interesante como en el caso de Jazzy y otros como MC Ninja, la producción musical no se hacía con los instrumentos clásicos del rock (batería, guitarra, bajo), sino que usaban *samples*, baterías programadas y teclados, con bombo en negra a 125 BPM (velocidad típica de música dance); en las que muchas veces reversionaban instrumentales de grupos conocidos del hip-house.

Por otro lado, llama la atención que los dos representantes más difundidos del rap no mostraban una imagen asociada a lo “callejero”, lo “marginal” o lo “negro”–, como sí

---

<sup>22</sup> Persona que quiere llamar la atención.

existían figuras relevantes en el rap estadounidense (Negus, 1999), el chileno (Poch, 2011), el brasilero (Macedo, 2016), o el francés (Hammou, 2012) por la misma época. En este caso, el “rap” que aparecía al amparo de programas de televisión y radios, –especialmente por los argentinos Jazzy Mel y Mc Ninja y los estadounidenses Vanilla Ice o Mc Hammer–, era un combo que mezclaba lo divertido y lo bailable. Esto generó un particular sentido de lo que sería el “rap” para un amplio abanico de personas. Si muchos disfrutaban de esta música, especialmente en las fiestas juveniles, otros la despreciaban. Al respecto, MC Dereck señala que al rap: “lo tomaron como para la chacota, para diversión”, y a la vez “como algo que era ficticio... como que era para niños y boluditos”. Por su lado, Rasek, menciona que cuando empezó muchos le decían: “no escuches rap”, “es como medio de caretas [asociado a niveles sociales superiores, a una actitud fría o de debilidad]”. Además, la vestimenta hip-hop (gorras, viseras, pantalones deportivos u anchos) “llamaba la atención”, a otros les parecía “raro”. Juan Data menciona: “Te gritaban Jazzy Mel por la calle cuando te veían vestido a la moda hip-hop, como si te estuviesen gritando payaso, ridículo, cara dura”.

Luego, reconociendo que este particular tipo de rap gozó de popularidad (vendía discos, aparecía en la radio y televisión, sonaba en vivo), ¿quiénes lo tomaban de forma peyorativa? Mis interlocutores mencionan que principalmente los “rockeros”. Hablan de una “tradición rockera”, de la “fuerza que tenía el rock en Argentina”, de su popularidad, y de cómo sus seguidores se oponían al rap. En un reportaje de Clarín se menciona que a principios de los ‘90 Jazzy Mel se transformó en el “enemigo público número uno del rock” (Bellas, 1999).

Esta confrontación se entiende al considerar la conjunción de elementos estéticos y éticos que operan como patrones circunstanciales de diferenciación. Los rockeros argentinos suelen criticar lo que consideran “música comercial” a la vez que abogan por una “moralidad contestataria” frente al “sistema”, como un conjunto alteridades difusas: “el mercado de la música, las injusticias estructurales, la arbitrariedad de la persecución policial, etc.” (Garriga, 2008). Para ellos, el rap *mainstream* parecía no tener tales características y por tanto generaba rechazo. Biaggini (2020) menciona el caso de los Reporteros, sección del popular programa de televisión VideoMatch en que unos

periodistas hacían reportajes rapeando en tono humorístico, promoviendo una imagen algo *naif* sobre esta música.

En suma, considerando que los significados musicales se sostienen en el tiempo a través de diversas mediaciones (De Nora, 2004), en este caso la difusión mediática de un particular tipo de rap, las características sonoras y visuales del mismo y una cierta moralidad, permiten estabilizar y extender una interpretación peyorativa sobre el rap por los rockeros.



Ilustración 1 Portada Disco Jazzy Mel (1990)

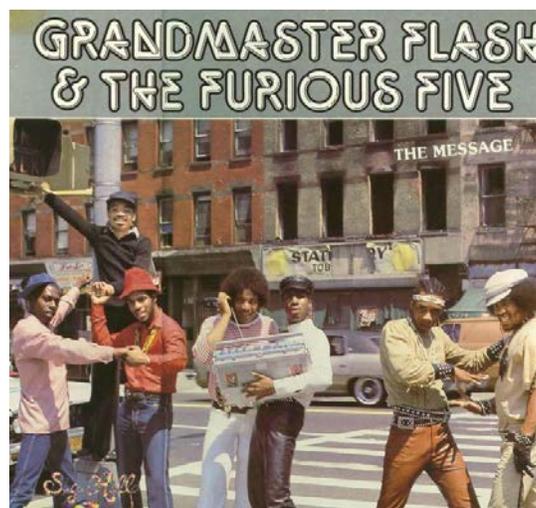


Ilustración 2: Portada disco The Message (Grandmaster Flash & Furious Five, 1982)

### 1.1.3 1996-2001: El disperso 'under' se acerca a otro posible mainstream: lo 'alternativo' y la emergencia de una red colaborativa específica

En una entrevista, el rapero Rasec cuenta una anécdota en la que a una ronda de improvisación de rap a finales de los '90 se les acercó un rockero. Este, en estado de ebriedad, tenía una actitud desconfiada y desafiante respecto al rap:

Que...vengan chabones con la remera de 'Los Redondos', vengan re borrachos, y se quieran meter en una ronda [de rap]... Y yo ya rapeandole 'la fuerza del águila', que es una letra sabiendo lo que es el gobierno, lo que son, lo que es el poder fuerte del mundo, y rapearle una letra y dejarlo re careta. Que los chabones viniendo: 'eeh vo, tipo concheto, ustedes no son nada'. Irse, a pesar de estar re borracho... irse y darse cuenta que estaban re equivocados. Se llevaron algo de rap, algo re diferente.

Hay aquí un conflicto sobre los sentidos del rap. Entre lo que apareció a principios de la década del '90 en los grandes medios masivos y discotecas bajo tal categoría y que era rechazado por el rockero, y lo que Rasec y muchos otros consideraban que era esta música. Esta escena permite marcar un lento desplazamiento sobre los sentidos más extendidos del rap, más allá de sus aficionados más ortodoxos. A la vez, marca la fuerza inusitada del desprecio hacia el rap que tiene una parte no menor de la juventud argentina. Por ejemplo, en una letra tardía del Indio Solari llamada Nike es la cultura, perteneciente al disco *El tesoro de los inocentes*, de 2004, se vincula el hip-hop a una serie de productos de consumo estadounidenses<sup>23</sup>: “Es que el diablo está en el cielo/pero aparte (vos sabés eso)/Masterburguer da cupones y una ópera hip-hop/y Nike es la cultura hoy”.

Desde mitad de los '90 se produjeron dos fenómenos importantes. Por un lado, el deterioro económico-social de amplios sectores de la población: una pobreza del 27% en 1995, con un pico de desocupación del 18,8% en 1995, y una recesión constante desde 1998 (Svampa, 2005, pp. 34–35); por otro, “el fuerte avance de la industria cultural y de la influencia de los medios masivos de comunicación en un mercado cada vez más globalizado” (Svampa, 2005, p. 177). En el caso del rap, es importante entender la

---

<sup>23</sup> Un ejemplo de esto son los fans del artista de rock Indio Solari analizados por Aliano (2016). En su trabajo, ya de la segunda década de los '2000, estos fans se oponen al 'hedonismo popular' asociado al consumo de ciertos objetos (como zapatillas deportivas y ropa de marca, teléfonos celulares, etcétera) para privilegiar el consumo de actividades consideradas “trascendentes” (por ejemplo, el hecho de peregrinar a los recitales de su ídolo, hacer banderas o conocer a cabalidad la discografía del Indio).

inserción de la televisión por cable y las cadenas de videoclips, como *MTV* latino o *Much Music*, en algunos sectores de la sociedad argentina en particular y latinoamericana en general<sup>24</sup>. Con esto se consolidaba una alianza tácita entre ciertos grupos nacionales con la estética de los nuevos géneros juveniles originados en el primer mundo (grunge, indie, nu metal, hardcore y rap). Casi todos los grupos que aparecían en los videos estaban en algún sello *major* y la autoproducción de la música seguía siendo escasa. Por su lado, en *MTV* los periodistas comenzaron a usar la categoría “rap latino” o “hip-hop latino”, lo cual se cristalizó en el disco *Latin Lingo* de 1998 producido por *MTV* –dándoles cierta unidad a grupos dispersos por todo el continente–. Por su parte, derivado de la paridad del peso y el dólar (ley de convertibilidad cambiaria), se hacían más accesibles los instrumentos musicales y las revistas de música de otros países. En la Argentina, es un periodo que el periodista Juan Data (2002) denomina “generación alternativa”, en que se destaca la mezcla del rap con el hardcore o el metal.

Dentro de la categoría del “hip-hop latino”, aparecían nombres argentinos como Actitud María Marta (AMM) y el Sindicato Argentino del Hip-Hop, que fueron los de mayor circulación internacional luego de IKV, que desde *Horno para calentar los mares* (1993) y el consagratorio *Chaco* (1995), acentuaron la mezcla del rapeo con guitarras rockeras y reminiscencias al funk, lo que dificultaba su etiquetamiento dentro de un género musical específico. Por su parte, las AMM tenían una impronta particular respecto a grupos anteriores: fue liderado por dos mujeres; en sus temáticas se destaca la crítica social (por ejemplo los problemas del neoliberalismo, la impunidad de los genocidas de la última dictadura militar), y lo que significaba que Malena –una de las cantantes– participará en la organización derechos humanos H.I.J.O.S. Con su primer disco *Acorralar la bestia*, de 1997, AMM cultivaban una sonoridad que mezclaba guitarras distorsionadas con reggae, siempre combinado con un rapeo agresivo de sus dos cantantes. Así, podían perfectamente mezclar estéticas donde prevalecía la ropa ancha, los buzos deportivos, las camperas Adidas o las zapatillas de *skate*, con guitarras eléctricas metaleras y un *groove* más cercano

---

<sup>24</sup> Desde esa plataforma se conocieron en América Latina grupos como Tiro de Gracia y Los Tetas de Chile, o Control Machete de México, al tiempo que en 1998 bajo Polygram, *MTV* sacó el disco “Latin Lingo” en que incluían a estos grupos, más Cypress Hill de USA, GeoRamma, Sindicato Argentino del Hip Hop e IKV de Argentina, entre otros.

al rap. Algunos de estos elementos también eran tomados por grupos como A.N.I.M.A.L. y otros pertenecientes a “la movida hardcore”.

La estética hardcore-rap, que venía acompañada de la práctica del *skateboarding*, no era ajena a lo que pasaba en Estados Unidos, con experimentos como los de Public Enemy con Anthrax o Run DMC junto a Aerosmith, Rage Against The Machine, o la banda sonora de la película *Judgment Night* (1993). Las copias grabadas en casete de estos híbridos circulaban por lugares como el Parque Rivadavia, donde distintos jóvenes vendían o intercambiaban música. Este fenómeno también se vinculó a la gestación de lo que será llamado el “Buenos Aires Hardcore”: una red de grupos musicales, *fanzines*, espacios y recitales, donde se hablaba de “autogestión”, “anarquía”, “*straight edge*”, “*skinheads*”, de bandas como Minor Threat, Agnostic Front o Seven Seconds. A nivel internacional se popularizaba el llamado Nu Metal (siendo Korn o Deftones las agrupaciones con mayor visibilidad), otra vertiente que explotaba la relación rap y metal, que adquiría mayor circulación en un ambiente para el cual los programas televisivos de música, las radios, las tiendas especializadas de discos y la “piratería” eran claves para conocer e intercambiar material.

Luego, más allá de AMM, había varios grupos que usaban el rap que de una u otra forma se inmiscuían en esos ambientes del *hardcore*, *punk* o metal, como En Contra del Hombre, Skate for life o Insane. Los miembros de estos grupos señalan que no existía un “circuito” o una “escena” específica del rap, refiriéndose a un conjunto de recitales, discos y medios de comunicación que los aglutinaran. Sobre esto DJ Tortuga señala: “en Buenos Aires no éramos tantos y no estaba el hip-hop como ‘eh juntemos para que...’ sino estaba más separado todo”. Por su parte, DJ Black afirma que “compartíamos escenario con gente que hacía heavy metal, punk rock... porque no había grupos de rap que uno dijera ‘bueno vamos a hacer una “fecha”\* de hip-hop”’.

La participación en eventos de otros géneros se potenciaba por la mezcla musical de los propios grupos, los cuales fusionaban el rap con *hardcore* y metal. Por ejemplo, el rapero Guapo MC señala como al no tener un sampler, máquinas de ritmo o DJ, tocaban con bateristas, bajistas y guitarristas. En su caso el guitarrista era hardcore y le ponía distorsión generando esa particular mezcla.

Teniendo en cuenta estos ejemplos, es notorio el modo en que emergió una forma de hacer rap distinta de la que habían llevado a cabo Jazzy Mel o los IKV. Todavía el rapeo era usado como recurso para otras músicas, pero en ese momento –a diferencia de lo que sucedía con los rockeros consagrados de los ‘80– se les sumaba una estética corporal, una vestimenta deportiva y una asociación al *skate*. Así también, los fanáticos del rap parecían estar en grupos dispersos y pululando en diferentes ambientes inmiscuyéndose en espacios del *hardcore* y el metal. En suma, se construía una particular alianza, que habilitaba al rapeo y a los raperos a participar en los circuitos de otros géneros musicales que tenían redes colaborativas más sólidas y articuladas.

A modo de recapitulación, tengamos en cuenta que al encontrarnos a mitad de los ‘90, existían ciertos problemas para los raperos, como “¿Dónde encontrarse?”, además de una imagen estigmatizada de “*yankees*”, “chetos” o “raros” aun presente. Por su lado, la cumbia y –cada vez más– el “rock chabón” eran los géneros privilegiados en las clases populares y medias más empobrecidas (Semán y Vila, 2008). El rock chabón, con su particular mezcla entre lo barrial, lo nacional, lo nostálgico y lo futbolístico, logró desarrollar un importante volumen de bandas, discos y público, y con ello estabilizar un circuito de shows (Semán, 2006; Sánchez Trolliet, 2019). Por otro lado, la cumbia –con nombres como Gilda, Commanche o Antonio Ríos– era la favorita en los espacios de baile, y desde los ‘80 había generado una amplia red de producción y difusión, con sellos, programas de televisión y radios, y también publicaciones especializadas (E. Martín, 2011). Entonces, ¿dónde encontrar rap? Circulaba en lugares y formatos disímiles: en ferias piratas o disquerías especializadas se podían conseguir casetes, CD copiados o videos en VHS; en algunas radios y canales de televisión, como Much Music o MTV, comenzaban a pasar “hip-hop latino”. Aparecían grupos que usaban la sonoridad rap, generalmente, en el marco de los ambientes del *hardcore*, además de los inclasificables IKV o los recuerdos de Jazzy Mel.

En ese contexto, Alejandro Almada, un manager de grupos de rock alternativo, se preguntaba si el rap podría obtener “su espacio” en la Argentina. Almada fue el responsable –con el aval Zeta Bosio, el bajista de Soda Stereo– del compilado *Nación Hip-Hop* (NHH). Disco que sirvió de nexo entre discográficas, espacios estatales y privados para la realización de eventos y grupos de rap dispersos. Almada presentó un proyecto para hacer

un disco de rap al sello BMG, luego de que les quedó vacante un proyecto de rock. En su papel de intermediario, fue reclutando como una “bola de nieve” a distintos grupos hasta tener un número suficiente de artistas para generar un álbum.

Este disco permitió aglutinar a una serie de solistas y grupos que estaban circulando por Buenos Aires, Mendoza y Rosario, muchos de los cuales no habían tenido la posibilidad de grabar anteriormente. Todo con una estética más cercana al rap de los ‘90 de Estados Unidos, en el que predominaba el boom-bap de Nueva York, el gangsta rap(o g-funk) de Los Ángeles –como Ice T o N.W.A.–, las influencias de grupos chicanos (Cypress Hill o Delinquent Habits) y House of Pain, más alguna sonoridad trip-hop. Esto se explicita en la velocidad de las canciones (que promedian 94 BPM, velocidad típica del estilo boom-bap, muy distinta al hip-house de Jazzy Mel que optaba por 125 BPM) el uso de breakbeats, samples, scratch o de sintetizadores. Las letras trataban sobre vivencias de jóvenes de clases populares y medias empobrecidas –un ‘ethos’ anti-policial que compartían con otras músicas juveniles; las crónicas sobre el barrio o el relato de un prófugo de la justicia–, algunas canciones críticas al “poder”, a los gobernantes y a la discriminación hacia los jóvenes, y por último la afirmación personal y crónicas en primera persona.

De tal forma, aprovechando el apoyo económico de BMG y los contactos que tenía Almada –por ejemplo, con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o con administradores o dueños de salas de conciertos–, realizaron recitales, giras y fiestas para promocionar el disco. Se efectuaron eventos centrados en el rap o en que había rap en ciertos escenarios (como en Cemento o en el Parque Sarmiento). En paralelo, en discotecas de la ciudad de Buenos Aires se organizaban eventos que daban espacio al hip-hop –por ejemplo en La Negra, La Reina, La Diabla o la Meka– donde el baile y la fiesta permitían una reunión de los hip-hoperos de todas sus disciplinas. De esa forma, se extendió un sentido del rap distinto al que se tenía en la primera mitad de la década del ‘90. Especialmente, considerando que el rap integraba una estética más articulada, con componentes líricos, visuales y sonoros propios, y sustentado en una red colaborativa que aglutinaba diversos grupos musicales, aficionados y espacios centrados en el rap y el hip-hop.

Por otra parte, NHH permitió relanzar y sacar a la luz a una serie de raperos, como Mike D o Super A del grupo ADS. En ambos casos, se destaca, por un lado, la existencia de

algunas esporádicas grabaciones independientes (en general discos de pocas canciones) y, por otro, la recurrencia de ciertas figuras del rap cuya mayor o menor visibilidad en el espacio público fue variando a lo largo de los años. De hecho, algunos integrantes de ADS, formarán posteriormente Bajo Palabra. Grupo convocado por iniciativa del sello discográfico Leader Music, quienes querían realizar un disco de rap con cumbia, en momentos de crecimiento de lo que se empezaba a denominar cumbia villera. Un estilo que comenzaba a vincularse a un vestuario que compartía con el hip-hop y el fútbol –las zapatillas, las gorras, los *joggings*, los buzos deportivos– y que a veces vocaliza ciertos raps.

Por último, de ese semillero, el grupo que tuvo más notoriedad fue el Sindicato Argentino del Hip-Hop (SAHH). Este grupo aportó una canción para el compilado de “hip-hop latino” *MTV lingo*, tuvo un videoclip de alta rotación (un cover de Mil Horas, del clásico grupo de rock argentino Los Abuelos de la Nada) y firmó con Universal Music.

En 2001 sucedieron una serie de eventos disruptivos. La economía argentina se desplomaba, proliferaban continuas y fuertes movilizaciones sociales, se caían las torres gemelas en Nueva York, y el SAHH ganó un *Grammy Latino* al mejor disco de hip-hop latino del año. Como dice Micaela Ortelli (2015), eran tiempos de: “*Jessico*, el disco más taquillero de Babasónicos, de Los Piojos llenando estadios, de Damas Gratis en su plenitud”, así “el logro del Sindicato pasó desapercibido en el *mainstream* argentino”. No pudieron aprovechar lo que supuestamente es el reconocimiento más importante que un músico popular puede recibir por parte de la industria de la música latinoamericana.

#### **1.1.4 2001-2007: ¿La independencia es posible? Underground, freestyle y el lento inicio de la digitalización**

Al hablar del rap desde el 2001, algunos raperos mencionan un cierto “parate” (un freno) en el desarrollo que había tenido esta música en los últimos cinco años de los 90. Argentina atravesó una fuerte crisis económica que dejó a muchas familias afectadas (una tasa de desempleo del 21,5% en mayo del 2002 con la mitad de la población en pobreza por ingresos, según Pérez y Barrera 2018), por lo que no había suficientes recursos para salidas ni compra de equipos luego de la devaluación de la moneda nacional. Por otro lado, existió

una serie de dificultades para organizar eventos luego de la tragedia de Cromañón en el 2004,<sup>25</sup> que incluyó el cierre de locales y mayores medidas de seguridad. A la crisis económico social, los primeros años de la digitalización acompañan a una crisis en la industria discográfica en que el disco pierde su fuerza como unidad de comercialización (Albornoz, 2011; Buquet, 2003; Fouce, 2012). Por su lado, se comienzan a desarrollar diversos fenómenos de música independiente derivado a los nuevos agenciamientos tecnológicos (Gallo & Semán, 2016; Vecino, 2011).

En el caso del rap, la lenta expansión de las tecnologías digitales tuvo un primer efecto notorio en la conformación de nuevos espacios de encuentro, en un principio mediante páginas web (como las ya desaparecidas Hip-hop argento o Hip-hop Baires), donde además de noticias sobre la “escena” existían foros en los que los aficionados podían conocerse y hablar de lo que sucedía. Por su lado, se expandía residencialmente Internet de banda ancha, lo que facilitaba la bajada de álbumes y la venta de discos copiados de artistas tanto nacionales como internacionales. Con ello era más fácil tener acceso a discos de Estados Unidos, pero también de España, Chile o Puerto Rico, de forma que se acrecentó el acceso y el consumo del rap en castellano. Sin embargo, muchos jóvenes, especialmente de las clases populares, no disponían de computadoras en sus casas y acudían a *cibers*: locales donde se ofrecían computadoras con conexión a Internet. De este modo, mientras jóvenes de las clases populares empezaban a tener sus primeros acercamientos a las computadoras e Internet en los cibers de barrio (Benítez Larghi, Lemus, Moguillansky, & Welschinger Lascano, 2014), algunos jóvenes de sectores medios bajaban de Internet discos en MP3s y surgía una nueva fuente para el intercambio de material. Por otro lado, se empezaron a utilizar las plataformas Fotolog, dedicada a compartir fotografías personales y, en el caso del rap, de eventos o discos, y MySpace, sitio utilizado para la difusión de música, que a la vez habilitaba la posible cooperación entre artistas.

Los inicios de esta lenta y desigual democratización tecnológica post-crisis económica-social, así como los cambios en los modos de producir rap y en las tendencias estéticas, se pueden entender mediante una serie de experiencias. Por ejemplo, la de La Organización (La Oz), agrupación surgida a fines del siglo pasado, a partir de la crew

---

<sup>25</sup> Incendio en el recital de la banda de rock Callejeros en el local República de Cromañón, ubicado en el centro de Buenos Aires, que dejó 194 muertos. Luego de tal incidente se produjo un número importante de clausuras de discotecas y espacios culturales en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano.

Mustafastapolo. Eran jóvenes de distintos lugares de la capital y del conurbano que se comenzaron a juntar en el céntrico barrio de Caballito y que tuvieron como mentor a Dj Hollywood, un aficionado al rap de más edad, quien les mostraba y facilitaba música e información. La Oz –conformada por los raperos Apolo, Mustafá y Chili– comenzó a organizar “jams” (encuentros entre aficionados al breaking, el graffiti y el freestyle) y a manifestar una preocupación especial por modificar las técnicas de rapeo –el “flow\*”, las estructuras, la acentuación de las palabras– y a experimentar con las “métricas\*” de las rimas. Un conjunto de técnicas de vocalización, que aun sin nombres claros, les permitió renovar las maneras de rapear que prevalecían en Argentina, que se condensan en el compilado de 1997 *Nación Hip-Hop*.<sup>26</sup> El 2001 lograron hacer *La diferencia*, uno de los pocos discos autogestionados fuera de los majors u otros sellos independientes de por aquel entonces.<sup>27</sup>

Mustafá se desvinculó de La Oz y realizó tres discos (*Cuentos de chicos para grandes*, de 2004; *Prisma El Elemental*, de 2006; y *Inmaquinar*, de 2008) que se destacan por sus pistas\* con sonoridad del rap del *east coast* de Estados Unidos y el “underground rap” (de la mano del chileno DJ Manuvers), la habilidad de su verseo y sus “feats\*” (colaboraciones con otros raperos). Gracias a estos discos obtiene cierto reconocimiento, sin la mediación de sellos major ni de otros sellos dirigidos por no-raperos y empieza a ser conocido más allá de las fronteras argentinas, como en Chile y España, países en los que el género era más popular. Además, el disco comienza a circular por Internet, cuestión que marca una novedad y señala de allí en más la progresiva importancia de este modo de construir enlaces.

A la vez, Mustafá y su nueva crew, Sudamétrica, se destacan como fuertes promotores del freestyle, práctica que se expandía de la mano de competencias y, según algunos, gracias a la popularidad de la película *8 mile*, protagonizada por el raperero

---

<sup>26</sup> La manera de rapear de muchas bandas argentinas previas a La Oz era muy similar al rap de los ‘80 de Estados Unidos, cristalizada en la figura de Melle Mel –una exacerbación de la modulación entre sílabas con cambios en el tono de la voz, más agudas o graves– y muy distinto a como se rapeaba en el Nueva York de los ‘90 con nombres como Nas o Notorious BIG –que tenían un tono de voz más parejo y rítmicas silábicas más complejas, con mayor flow–.

<sup>27</sup> Durante el periodo previo al 2001 solo pude encontrar unos pocos discos autogestionados: el compilado *Efecto Uno & Cover Your Bones*, otro disco del grupo Bola 8 (*Bolacalipsis*), también uno del grupo Tumbas y otro de Supertortuga (de DJ Tortuga y Super A). Otros grupos más vinculados al hard-core también tuvieron algunas grabaciones independientes: Los Tintoreros, 9 milímetros, Skate For a Life e Insane.

Eminem. Las enseñanzas de esta crew eran digeridas y procesadas en el “kiosko métrico”, cercano a la estación de tren de Ramos Mejía, ubicada al oeste del conurbano, que se convertía en otro punto de encuentro clave, ahora de la improvisación rapeada. Y, tal como sucedía en “Ramos”, en otras zonas de Buenos Aires y otras provincias se practicaba este arte al tiempo que se organizaban competencias, funcionando como suertes de escuelas de aprendizaje. Se complementaban, de este modo, espacios de encuentro físico y virtual. Así, el freestyle ganaba terreno entre los jóvenes, donde circulaban nombres como Frescolate, CNO o Núcleo. En el 2005 arribó la multinacional de bebidas energéticas Red Bull con la competencia “Batalla de Gallos”, realizada hasta el 2008. La primera fue ganada por el MC Frescolate, quien luego viajó a Puerto Rico, donde se tituló como el primer campeón internacional de tal batalla en habla hispana.

Por su lado, la otra parte de la Oz (Apolo y Chili), junto con Tigre Blanco y el beatmaker DJ Tortuga (que ya había participado en bandas de los ‘90, como Los Adolfos, Skate for a Life y Tumbas) fundan Koxmoz, grupo que se destaca por combinar el desarrollo de rítmicas complejas en sus rimas con una experimentación musical en la que el rap se funde con sonidos electrónicos, como el drum & bass o el trip hop, alejándose del tipo de fusiones que se daban en los ‘90 con el rock y el hard-core. Esto llamó la atención del por entonces conocido proyecto de tango electrónico Gotan Project,<sup>28</sup> con quienes grabaron un single.

En paralelo a estas experiencias existían otros jóvenes provenientes de las clases populares desperdigados por todo Buenos Aires que hacían rap, conformando distintas redes de “rap underground”, en general ligados a un sonido boom-bap. Suerte de marginales entre los marginales, en el sentido de que hacían una música que aún no era masiva en sus barrios, donde predominaban la cumbia y el rock. Gracias a una serie de promotores del género y a los adelantos tecnológicos que muy poco a poco se hacían accesibles, realizaban algunas grabaciones, competencias de freestyle, pequeños recitales o fiestas, como por ejemplo, los eventos que realizaba el Maestro Shao, un MC y organizador de eventos de Villa Caraza, al sur del conurbano de Buenos Aires. En suma, se empezó a gestar un rap que no era producido con el soporte de los majors, programas de televisión y

---

<sup>28</sup>Gotan Project, con “Mi Confesión”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ4zObtAOuI&index=361&list=LLFYVh5GqjAxbVUOdy4FvlsQ>

radios, en torno al cual se entrelazaba una red de personas que con cierta recurrencia sabían dónde ubicarse, por Internet o en espacios específicos, frecuentando eventos autogestionados y ciertos boliches, como Fuges en el barrio de San Telmo, o Melonio en San Cristóbal.

Por otro lado, desde los ‘2000 empiezan a realizarse fiestas en la ciudad de Buenos Aires, en discotecas situadas en espacios centrales de la noche porteña como Opera Bay, Lost (en Club Aráoz) o Club 69 (Niceto Club). En estos espacios, las fiestas hip-hop generaban una fuerte mezcla social: jóvenes argentinos de distintas clases sociales, turistas extranjeros e inmigrantes, afrodescendientes de diversos países y muchas más mujeres de lo habitual (por esos años el recital de rap y el freestyle solía ser mucho más masculino), en ambientes donde el hip-hop era “fashion” y “cool” (de moda), y muchos de sus asistentes tenían una cuidada estética corporal e indumentaria. El éxito de estas fiestas se vincula al arribo de turistas y la renovación de la popularidad del rap de principios de los 2000 –con algunos de los grupos y raperos con las mayores ventas de discos en el rap estadounidense (Outkast, Eminem, Nelly, 50cent, Dr.Dre)<sup>29</sup> adquiriendo fama mundial–, junto con una nueva tendencia en escuelas de baile (del “hip-hop” dance, además del breaking anterior) en la ciudad de Buenos Aires.

### **1.1.5 2008-2013: Diversificación y expansión: home-studios, YouTube y rap “para todos los gustos”**

En momentos en que se siente la relativa recuperación de la actividad económica del país, con efectos importantes entre los sectores medios y bajos (“aumento en el empleo y una baja sustancial en las tasas de desocupación y subocupación”, Pérez & Barrera, 2018), la disminución del precio de las tecnologías digitales y el inicio de algunas políticas de inclusión digital (los programas Conectar Igualdad y Argentina Conectada)<sup>30</sup>, empiezan

---

<sup>29</sup> El incremento de las ventas de rap estadounidense coincide con y es potenciado por la consolidación de la estrategia conjunta de majors, radios y canales de cable en ese país, donde, según Rose (2008), se producen oligopolios en la industria del entretenimiento desde los años ‘2000.

<sup>30</sup> Conectar Igualdad fue un programa lanzado durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner que, desde el 2010, repartió gratuitamente netbooks a estudiantes de colegios públicos secundarios de todo el país. Argentina Conectada, en tanto, intentaba crear una red de fibra óptica. El Plan Sarmiento a su vez entregaba netbooks de parte del gobierno de signo macrista en la ciudad de Buenos Aires.

a surgir los *home-studios* y más personas comienzan a bajar música y ver videos por Internet. Uno de los resultados más visibles de este proceso es la llamada música turra (Baker, 2015), una mezcla de cumbia y reggaetón que adquiere notoriedad con los Wachiturros y, en menor medida, con La Nota Lokos por el año 2012. También se percibían estos fenómenos en el sello y productora musical Zizek, que de forma problemática se lo identificaba con la “cumbia digital” o el “*global bass*” (Irisarri, 2016), en el indie y la música emergente platense (Boix, 2016b), o en la electrónica (Gallo, 2016). En el caso del rap, es recién desde esta etapa que se puede observar más notoriamente una multiplicación de los polos de producción (similiar a lo que señala Jouvenet, 2007 para el caso francés), con los home-studios y poco a poco su particular ‘profesionalización’.

De este modo, el Triángulo Estudio, 109 Records, Artesano Records o Buena Madera (entre otros), son estudios caseros que empiezan a marcar otra manera de hacer rap. Equipados con lo indispensable –placa de sonido, monitores, micrófono y los *DAWs*\*–, son muy prolíficos en la realización discográfica, y se convierten en lugares de encuentro y aprendizaje de técnicas de producción musical. Lo interesante es que fueron espacios de producción continua y constante, en cuyo marco algunos de sus protagonistas empezaron a tener ciertos réditos económicos. Ya no se trataba de instancias relativamente aisladas y de corta duración, vinculada a la realización de un solo disco o canción, como en el caso de La Oz o los discos de Mustafá, por ejemplo. Este tipo de estudios permitió hacer conocidos a los artistas, entre los cuales el grupo La Conexión Real (“La Conecta”), surgido en el Triángulo, fue uno de los más populares.

En este periodo aparece otra novedad: la realización de videos con cámara *full HD* (*High Definition*).<sup>31</sup> La misma “Conecta” hizo el video clip “Somos” –con una cámara que le prestaron a una joven cercana a la banda que empezaba a vincularse con el cine y la fotografía– y lo subieron a YouTube. Así, como La Conexión Real, muchos artistas comienzan a hacer videos gracias a la disponibilidad de cámaras digitales económicas de buena resolución y por sus contactos con jóvenes realizadores: amateurs o estudiantes de fotografía, cine o publicidad. El video clip renueva la importancia que tenía en tiempos del auge de los canales musicales juveniles en la televisión por cable (MTV o Much Music) de

---

<sup>31</sup> Cámaras de alta resolución (1080p) y a precio accesible.

mitad de los '90, pero ahora producido generalmente de manera independiente y subido a YouTube.

Por otro lado, entre el 2008 y el 2012 se había dejado de hacer la competencia de freestyle Red Bull, pero comienza una serie de batallas cuya novedad es que son subidas a YouTube y “viralizadas”, es decir, compartidas masivamente, especialmente entre jóvenes, adolescentes y niños:<sup>32</sup> Halabalusa, ubicada al lado de la estación de trenes de Claypole, al sur del conurbano; A Cara de Perro, organizado por Sudamérica, con recorridos por distintas ciudades; y finalmente el Quinto Escalón, a orillas del Parque Rivadavia, en el centro de la ciudad.<sup>33</sup> Estas batallas fueron preparando el camino para la vuelta de la Batalla de Gallos de Red Bull el 2012 en Niceto Club, organizada por Sudamérica, donde gana el experimentado Tata. Pero la victoria más recordada será la de D-toke, en la internacional de la Batalla de Gallos de 2013 realizada en Argentina, con un colmado estadio de Malvinas coreando su nombre.

Además de la popularización del freestyle, también se empezó a realizar lo que se denominó “rap de barrio” o “rap villero”,<sup>34</sup> etiquetas ligadas al grupo Fuerte Apache –del barrio del mismo nombre, que en su registro catastral es denominado Ejército de Los Andes. Sus grabaciones caseras (“maquetas”) comenzaron a circular mano a mano, en páginas de Internet, MySpace y distintas radios barriales. De forma similar a lo que sucedía con la cumbia villera –pero sin su tono festivo, de sexo y de “descontrol”–,<sup>35</sup> sus canciones

---

<sup>32</sup> Lamentablemente, no existen datos muy precisos sobre la expansión del rap a estos grupos etarios, pero esta afirmación la hago en base a la observación directa que he tenido de los recitales de freestyle en que buena parte de los asistentes son niños y adolescentes varones.

<sup>33</sup> *Grosso modo* suelen ser enfrentamientos en el que uno se afirma frente a otro enrostrándole la entereza personal, sus habilidades al rapear o su origen social (“soy de calle”, “vengo del barrio”). A veces hay insultos por cuestiones físicas (“granos”, espinillas; “gordo”, “sin dientes”), sexuales (“pareces puto”, homosexual) o por su poca capacidad de improvisar y por preparar previamente lo que se va a decir (“tenés las rimas escritas”). En general, se valora la respuesta rápida o picaresca, a veces aparecen las contingencias político-sociales, el “amor al hip hop”, el conocimiento sobre una cierta historia del freestyle (se hacen rimas sobre batallas pasadas o sobre lo que hizo el MC en competencia en otra ocasión, etc.) y también existe la modalidad de rimar con consignas entregadas por los organizadores (por ejemplo, rimar sobre Argentina, sobre Maradona, sobre los discos de vinilo, etc.)

<sup>34</sup> Las categorías “de barrio” y “de villa” son para marcar la pertenencia a sectores populares, el último especialmente para las zonas más empobrecidas de la ciudad, aglutinadas en las llamadas “villas miseria” o “monobloks”.

<sup>35</sup> La categoría de “descontrol” está muy presente en la cumbia villera y el rock chabón, “implica a la actividad lúdica que se genera con la música, el alcohol y las drogas, rompiendo lo que se supone debería ser la cotidianidad de horarios regulados por el trabajo y la autoridad familiar, escolar, laboral o policial” (Semán y Vila 2008, s/p).

eran crónicas de la cotidianeidad de estos barrios: la idea de “salir adelante” y de “creer en uno mismo”, los avatares de la vida delictual y un ‘ethos anti-policial’. Jóvenes de un barrio territorialmente estigmatizado (Kessler, 2012), intentaban revertir y reivindicar el estigma. El 2008 editaron *Estilo Monobloker*, por la discográfica argentina Pelo Music, un álbum que no era trabajado con samples y tenía influencia del sonido del *gangsta rap* de la costa oeste de Estados Unidos, programado casi enteramente por DAWs, a lo que se le sumaban melodías vocales y arreglos de guitarras.

El grupo se separa, pero Esteban el As y el Melly siguen sus carreras solistas y, simultáneamente, emerge la figura de XXL Irione, un ex grafitero, quien no utiliza la denominación de “rap villero” pero tiene cierta similitud en su sonoridad (forma de rapear e instrumentales) y sus temáticas. Además, ha realizado canciones junto a Esteban, Fily Wey y el Melly. Sin mencionar tanto la vida delictual, reivindica el hecho de “ser un pibe de barrio”, narrando sobre conflictos y formas de superación personal, la familia o el amor. En sus primeros discos incluye algunos temas de reggaetón y cumbia, géneros de amplia llegada entre las clases populares.

Por su lado, en un polo social que parece antagónico, existe una serie de agrupaciones que se caracterizan por formar bandas con instrumentos, asociarse al funk, al jazz o al rock, algunos de los cuales reivindican el sonido de Illya Kuryaki & The Valderramas. No son “puristas” del género, usan el rapeo de forma versátil entre influencias musicales múltiples. No reivindican ser un rap de clase media, no lo toman como una bandera, aunque la mayoría de sus integrantes suelen ser de esos sectores, y tocan en eventos y discotecas asociados a ellos. Lo’ Pibitos, Jvlian o Militantes del Clímax, no hablan en sus líricas de la vida delictiva, tampoco hacen crónicas de la pobreza y son poco conocidos entre las clases populares. Han podido construir una base de público, con recitales constantes en locales importantes de la ciudad de Buenos Aires (Niceto, Konex, Vorterix y Matienzo) y en diversas fiestas de la noche porteña, con apariciones recurrentes en revistas musicales y secciones juveniles de los diarios, en donde son asociados a un “otro rap”: “lejos, bien lejos de los lugares comunes de la escena y el sonido hip-hop argento” (“Conocé a Lo Pibitos. Unos Cool Kids argentinos y clase media agitan las pistas de las fiestas Zizek y Santera”, 2010).

Otro rapero que viene de estos sectores es Emanero, quien, con un estilo de rapeo e instrumentales mucho más cercano a algunos MC españoles –como Nach, Toteking o El Chojin– que a los Illya Kuryaki, hace críticas sociales, canta sobre el amor, rechaza la imagen “gangsta” de algunos y reivindicó una imagen de “buena onda”. Asimismo, en entrevistas, señala que lo “ninguneaban” por ser de Palermo, un barrio asociado a clases medias y altas, (Soler, 2015) y en canciones (como “Ámenme, ódienme”) responde a las críticas que recibió por su cara y su pelo (blanco y rubio), objeto de una suerte de estigma inverso al interior del hip-hop. También pudo desarrollar una base de público importante, con una llegada amplia entre adolescentes y niños. Tenía buenos contactos para tocar en vivo (como el apoyo de una marca de ropa hip-hop, Sismo Jeans); apareció como el personaje “rapero” de la serie juvenil *Presentes*, del canal estatal Encuentro; realizó una campaña contra el *bullying* (junto con el Consejo Publicitario Argentino); y capitalizó, quizás involuntariamente, un cierto parecido estético (en su rapeo y su aspecto) al por entonces famoso rapero español Porta. Este último, fue uno de los pocos MC que logró realizar una presentación plagada de niños y adolescentes en el emblemático Luna Park en el año 2011. Muy conocido gracias a YouTube, en sus líricas se destacan las temáticas sobre vivencias escolares, amor, videojuegos y dibujos animados. Así, los más jóvenes, entre Internet y las conversaciones en el patio del colegio, conocían algo llamado rap por ver batallas de freestyle, por Porta y otra serie de raperos-gamers españoles<sup>36</sup> (como Zarcort, Kronno y Keyblade). También podían ver *Presentes* y escuchar a Emanero y otros, como Ácido MC (que tiene una canción contra el *grooming*) y Magnus Mefisto (con muchas sobre videojuegos), los dos últimos quizás con mayor cercanía temática a sus pares ibéricos.

Por último, hay algunas figuras en cuyas letras, entre otras cosas, se suele criticar a los “poderosos”, los “políticos”, el “capitalismo” y una serie de situaciones de “injusticia” y abogan por el rescate de las vivencias populares o las minorías (como Orion XL, Asterisco o Sara Hebe). Además de este énfasis temático (etiquetado a veces como “rap conciencia”), van más allá de los circuitos de recitales y boliches nocturnos o específicos del hip-hop, cantando en centros culturales autogestivos, universidades y en espacios asociados a la militancia de izquierda y la diversidad sexual, con los cuales tienen diálogos cercanos. Con

---

<sup>36</sup>Jóvenes que se filman jugando, comentando y promocionando videojuegos.

todos estos casos se vislumbra cómo el rap se expande social y generacionalmente, con MC y bandas diversas con estéticas, imágenes y sentidos heterogéneos.

### **1.1.6 2014-: Años vertiginosos: masividad, el renovado interés de los “grandes” y el giro trap**

En los dos últimos años de la presidencia de Cristina Fernández (2014-5) se desarrolló en Tecnópolis –una feria de tecnologías y ciencias– Néctar, un espacio totalmente dedicado al hip-hop y curado inicialmente por el equipo de Sudamérica. Con el antecedente de haber organizado la competencia A Cara de Perro y la Batalla de Gallos Nacional del 2012, fueron convocados a participar en el Encuentro Federal de la Palabra en Tecnópolis, y luego les habilitaron un galpón completo. Allí realizaban talleres (rap, grafiti, baile y DJ) de miércoles a domingo, recitales y competencias. Además, eran requeridos para eventos en distintos lugares de la ciudad y el país, gestionados por el Ministerio de Cultura de la Nación. Esto, a su vez, le permitió a Sudamérica potenciar sus propios eventos, especialmente de freestyle, pudiendo de esa forma traer a importantes referentes extranjeros de la disciplina.

Desde el 2016, en tiempos de la presidencia de Mauricio Macri, se cerró Néctar, aunque continúan iniciativas puntuales en las que raperos son convocados. Por ejemplo, en el mismo Tecnópolis, el nuevo gabinete del Ministerio de Cultura contrató para vacaciones de invierno a la productora Club Media Network, quienes convocaron a los que supuestamente eran populares entre adolescentes y niños: raperos y YouTubers.<sup>37</sup> A su vez, en 2017 y 2018, en el Centro Cultural Recoleta, en festivales como Ciudad Emergente, Provincia Emergente o Juventud Urbana, instituciones estatales y provinciales han financiado el desarrollo de eventos donde el hip-hop ha estado presente. Por último, desde hace varios años, organismos en general dependientes de municipios (de distintos signos políticos) han fomentado talleres de hip-hop en barrios populares y escuelas, que suelen tener orientadores raperos, algunos de los cuales reciben incentivos económicos para

---

<sup>37</sup> Personas dedicadas a subir videos a YouTube, en los que hablan a la cámara, armando sketches o entrevistando a otros sobre distintos temas, buena parte de los cuales son consumidos por niños y adolescentes.

realizarlos. Un asunto interesante es que el vínculo como el vínculo con el Estado abrió nuevas posibilidades laborales para los hip-hoperos.

El freestyle, en tanto, continuaba su masificación con pequeñas batallas en todo el país, un gran número de visualizaciones en Internet y eventos de gran convocatoria. Algunos organizados por freestylers\* o raperos más conocidos, a veces apoyados por marcas de ropa (Doble A con la Big Bang o Copa Camet de Camet) u otras productoras. Pero, quizás el fenómeno más impactante fue el que se generó con el Quinto Escalón, batalla que se inició en las escalinatas del parque Rivadavia en el 2012, en el céntrico barrio de Caballito de la ciudad de Buenos Aires. En sus inicios iba una veintena de personas, luego fue creciendo hasta mudarse al interior del parque en 2017, con una tarima, sonido, iluminación y seguridad, para unos 400. Ese año comenzó su propio programa de lunes a jueves en la radio Vorterix y realizó la final de la competencia en el micro estadio Malvinas Argentinas ante 9.000 asistentes. Con el “Quinto” muchos freestylers se hicieron conocidos (Klan, Replik, Duki, MKS y Trueno, entre otros) y empezaron a ser convocados a eventos en diversas ciudades del país. Luego, este auge del freestyle tuvo otro punto álgido en la final nacional de la Red Bull, ganada por el joven Wos y realizada en el emblemático estadio Luna Park.

Los MC que no participaban de tales competencias estaban atónitos ante la masividad de estas nuevas camadas. Muchos de ellos también habían sido competidores de freestyle, pero en tiempos donde Internet no era tan importante y, por lo tanto, sin esa base de audiencia adolescente, que mira videos y paga entradas. Se producen, entonces, fuertes inequidades en el número de seguidores de Instagram y las visualizaciones de los videos en YouTube entre las figuras más relevantes de esta última ola del freestyle y el resto. Internet se convertía en la nueva manera de medir la popularidad, además de influir en el “caché” (o precio por la presentación de los artistas).

No obstante, los nuevos freestylers no capitalizaban esa masividad virtual en venta de tickets más allá de las batallas y pocos grababan música. Mientras, algunos raperos no directamente asociados a ese auge del freestyle podían construir sus propios ‘nichos’ para armar recitales, donde los que más convocaban llegaban a las 400 personas, como Fianru en la discoteca Beatflow o, con algo de suerte, Marcianos Crew en el contexto de alguna fiesta en Palermo Club. Estos últimos intensificaron el uso del streaming más allá de lo que en la

etapa anterior fue el *downloading* y el *sharing* como estrategia de acceso y distribución musical, en tiempos en que se expandía exponencialmente el uso de *smartphones* con acceso a Internet.<sup>38</sup> Paralelamente, indagaron en las formas para generar ganancias gracias a las visualizaciones de los videos de YouTube (“monetizarlos”) y, poco a poco, también a las reproducciones en Spotify. Sólo algunos formalizaban su música en agencias nacionales que gestionan los derechos de autor e interpretación, como SADAIC o AADI/CAPIF, que se focalizaban en discos, radio, televisión o eventos. Los raperos seguían organizando recitales, lanzando discos y videos. Los video-clips se hacían relevantes en un contexto donde se obtenían ganancias por YouTube, y tal plataforma se convirtió en el espacio privilegiado para conocer las novedades y escuchar continuamente música. Había videistas (como Jhony Jones, o posteriormente Ballve) a los que en este periodo ya se les podía pagar, tenían más experiencia y nuevos y mejores equipos y producción: cámaras lentas, iluminación, maquillaje, a veces actores y modelos y, desde 2016, drones<sup>39</sup>. A la vez aparecieron distribuidoras digitales que ofrecían a los músicos gestionar sus obras en Internet, siendo encargados de posicionarlos en las plataformas de streaming y ayudarlos en publicidad en las redes sociales.

Por su lado, había otra corriente estética que empezaba a crecer, no sólo en Argentina sino por el mundo: el trap. Iniciado en Atlanta en la zona sur de Estados Unidos a fines de los ‘90 sus temáticas remitían a la crónica de los barrios bajos, la vida delictiva y alardes sobre dinero, droga y sexo. Ya entrado los ‘2010 alcanza mayor popularidad en Estados Unidos, se expande al resto del mundo y hoy es uno de los sonidos dominantes de la música mainstream. No obstante, la separación respecto al rap y el hip-hop es discutible y tiene un sentido local. En Estados Unidos la línea divisoria parece difícil, y más bien tiene que ver con una sonoridad y una moralidad dentro del rap. El filósofo Ernesto Castro señala algo sugerente respecto al caso español que sirve de punto de comparación:

---

<sup>38</sup> Según los datos del informe general de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2017 (SINCA 2018), se pasa de 16,1% de personas que dicen escuchar música online (frente a un 35,9% que la descarga) en el 2013, a un 44,4% (frente a un 26% que descarga) en el 2017 (con un 47,5% en YouTube y 13% en Spotify), dato que desagregado por franjas etarias jóvenes, podría ser aún superior.

<sup>39</sup> Vehículo aéreo no tripulado al que se le suma una cámara *full hd* para hacer otro tipo de tomas a las que se hacen sosteniendo la cámara manualmente, antes inaccesibles para profesionales audiovisuales que no estuviesen en la gran industria cinematográfica.

los traperos han buscado por todos los medios quitarse la etiqueta del rap de encima y los raperos han insistido en que el trap no forma parte de la cultura hip-hop. Así se ha producido la curiosa situación por la cual, mientras en Estados Unidos el trap está reconocido como un subgénero del rap, en España se considera un género aparte (2019, p. 15).

Siguiendo esta interpretación, en el caso estadounidense no suele utilizarse la palabra “trappers” para todos los artistas que podrían utilizar el sonido trap. El término “trapper” se reserva para personas que consiguen dinero de formas no legales o informales –usualmente venta de drogas– (o por lo menos alguna vez lo hicieron o señalan estar cercanos al mundo delictivo) y “rapper” para quienes rapean. Así, se entiende la afirmación de Castro de que en Estados Unidos el trap sería un subgénero, una sonoridad y una estética, vinculado a una moral y modo de vida específico, que resultaría problemático separarlo del rap y el hip-hop. Por lo demás, en ese país el hip-hop está profundamente marcado étnicamente con los afroamericanos<sup>40</sup>, lo que lleva a establecer una continuidad implícita entre diversas variaciones estilísticas realizadas por personas de color que suelen rapear sobre beats. En América Latina, especialmente en Puerto Rico, artistas y periodistas comenzaron a usar la categoría de “género urbano” o “música urbana” como una suerte de *catch-all genre* para incluir el reggaetón y el trap. No obstante, tal categoría tiene una larga historia en Estados Unidos, la cual ha sido usada para reunir a una multiplicidad de géneros asociados a la música negra (Castro, 2019; Chang, 2014).

Como veremos a continuación, estos asuntos –que van marcando la historicidad y la especificidad y la contingencia de las clasificaciones musicales–, permiten ubicar el uso argentino de la oposición categorial de rap/trap en un espacio intermedio y menos resuelto de lo que parece estar en Estados Unidos y España (por lo menos desde la interpretación de Castro). Esto pues hay un debate sobre la separación o integración entre las categorías “rap”, “trap” y “música urbana”.

Sea como fuere, gracias a la importancia de la industria cultural estadounidense (Tickner, 2006) el trap (como categoría, sonido, estética, moral o subgénero) ha tenido una enorme posibilidad de expansión que se cruza con mediaciones específicas de cada lugar en donde se desarrolla. Así, en Buenos Aires se empieza a escuchar en fiestas (como Lost o

---

<sup>40</sup> Para comprobar esto basta ver que la lista de Spotify más popular del mundo se llama Rap Caviar (y no trap caviar), que incluye lo que en América Latina o España se identificaría con el trap. Las derivas y amplitudes del rap en Estados Unidos pueden verse en la serie “Hip-Hop Evolution” de Netflix.

Goldie) y algunos artistas atentos y abiertos a las nuevas sonoridades realizan algunos temas con esa estética: Shaolin Dragon, Malajunta, Marcianos Crew, Obiewanshot, Neo Pisteá o Blunted Vato. También venían a tocar a Buenos Aires artistas españoles que cultivaban este estilo y reivindicaban tal categoría, como Pxxr Gvng o Kidd Keo.

En este marco, la popularidad de cierto “trap argentino” se potenció gracias a dos fenómenos. Primero, el número creciente de auditores de “latin-trap”, una versión latinoamericana, especialmente puertorriqueña, que se asocia al reggaetón y que tiene a Bad Bunny a la cabeza y que usualmente los periodistas lo integran a la categoría “música urbana”. Esta versión del trap se “viraliza” por streaming y comienza a ser imprescindible en fiestas no sólo de rap. Segundo, varios artistas que venían del freestyle comenzaron también a utilizar el sonido del trap.

Por ejemplo, el freestyler Duki sacó el video clip “No Vendo Trap”, que en pocas semanas alcanzó un millón de visualizaciones en YouTube, cuestión que a los raperos les costaba meses o años. Luego, otro salto en popularidad se dio cuando el mismo Duki y otros freestylers (como Midel y Arse) comenzaron a trabajar con el “productor\*” del género de música electrónica *dubstep* Omar Varela<sup>41</sup> (“Omar Varela de Mueva Records en Damn”, 2018) y su socia Mykka. Los freestylers aportaron su base de público (los cientos de miles de seguidores en las redes sociales y las consecuentes visualizaciones de sus videos), y los “productores” beats con una buena calidad sonora. Mueva Records –el nombre de este singular sello– no sacaba discos sino que lanzaban singles, casi todos acompañado de videos, por streaming. Esta nueva forma de hacer música tuvo un antes y un después con el video clip “Loca”, de Khea, Duki y Cazzu, lanzada en noviembre de 2017. Una canción que combina una letra de contenido sexual, un estilo adaptable a la pista de baile y la aparición del popular Duki. Se generó, así, un *hit* que pasó de Internet a las discotecas y las radios de los autos, todo en víspera a las vacaciones, convirtiéndose en parte importante de la banda sonora del verano.

En enero y febrero de 2018 parece que todo cambió. Los ex freestylers Paulo Londra, LITKhillá, Duki y los artistas de Mueva Records parecían hacerse *cross-over* – como dicen en la industria de la música–. Ya no era como en la etapa anterior, en que había

---

<sup>41</sup> Un dato interesante es que, según sus palabras, Varela comenzó a hacer música con el netbook de Conectar Igualdad a los 14 años.

artistas de un género musical para distintos grupos de personas, sino los mismos artistas o canciones estaban alcanzando masivamente a distintos tipos de audiencias al mismo tiempo, adquiriendo una amplia transversalidad social y de género, especialmente popular en niños, adolescentes y jóvenes en los inicios de sus 20.<sup>42</sup> Como dice el promotor y empresario Federico Lauría:

La velocidad con la que se propaga todo ahora, combinada con la aparición en escena de un género y un artista, hizo que un nicho como el trap se expandiera de una manera que cruza a todos los niveles sociales. Cuando lo escuchás en la calle, en un colegio, una fiesta privada de un country o el boliche de moda es porque algo grande va a pasar. (“Federico Lauría: ‘La combinación de detalles hace al éxito’”, 2018).

Algunos números marcan esta popularización: el trapero puertorriqueño Bad Bunny hace tres recitales en Luna Park, cada uno para aproximadamente unos 9.000 asistentes, en los que invitó a los argentinos Khea, Cazzu y Duki, con quienes hizo el remix de “Loca”. Duki, Paulo Londra y Mueva Records realizan recitales en el teatro Gran Rex para alrededor de unos 3.000 asistentes con entradas agotadas. Duki realizó su propio Luna Park, también *sold-out*. Además de las visualizaciones y escuchas en streaming, se multiplican los seguidores en Instagram, donde los (t)raperos comparten facetas de sus vidas, anuncian próximas presentaciones o videos, recomiendan a otros artistas y señalan sus “beefs\*” (conflictos) con otros artistas o YouTubers. Los fans re-suben lo que sus ídolos muestran en sus redes sociales a YouTube y se genera un fenómeno ‘intermedial’ (Ochoa, 2003). *Sony music* firma a Neo Pisteá, Fianru y Jesús Vazquez; discotecas en toda Argentina solicitan a los nuevos artistas de Mueva o Modo Diablo; y empresarios atentos a estos fenómenos intentan capitalizar este nuevo mercado: “nuestro trabajo está en identificar contenidos de alta penetración digital [...] y traducirlos en venta de tickets reales”(“Federico Lauría: ‘La combinación de detalles hace al éxito’”, 2018). No obstante este desarrollo, son pocos –los que están en la órbita de Mueva Records, de Duki y su crew Modo Diablo, y otros que vienen del freestyle como LITKillah o Sony– quienes tienen alta llegada y ganancias gracias a los recitales y los ingresos derivados de los derechos de propiedad intelectual.

---

<sup>42</sup> Distinto a lo que pasaba con el freestyle o el rap más ortodoxo, muchas más mujeres están consumiendo el trabajo de estos artistas, cuestión observable en sus recitales en vivo.

Por su lado, se generan disputas entre quienes se asumen afines al boom-bap o al trap, debido a una cuestión de la imagen física (vestimentas, tatuajes en la cara), a la diferencia en las letras o asuntos generacionales, respecto a los gustos privilegiados por las nuevas camadas de artistas, usualmente más abiertos a la experimentación estilística. Así, aunque en Argentina se suele afirmar una diferencia entre “traperos” y “raperos”, muchas de las figuras más populares que usan sonoridad trap vienen de las batallas de freestyle, en que el virtuosismo lírico y la relación a la “cultura hip-hop” los acercan al rap de generaciones anteriores. De hecho dos de los MCs actualmente más populares y virales – Trueno y Wos– reivindican el rap y el hip-hop a pesar de que en algunas canciones no tienen reparos en usar la sonoridad trap.

Luego, si tanto los raperos como traperos suelen destacar su fortaleza personal –el llamado “egotrip”–, en el caso argentino son estos últimos los que más hablan de su deseo de “hacerse rico”; del consumo y la ostentación de ropa; de las fiestas, de drogas como la codeína o el xanax; y bastante del sexo. La épica personal, el posible o real ascenso social, el “descontrol” y una suerte de ‘hedonismo popular’ (Kessler y Merklen 2013) son tópicos que comparten con sus análogos estadounidenses, que tiene larga tradición en el rap de ese país<sup>43</sup>, pero recién es con la aparición del trap donde se empieza a citar fuertemente ello en Argentina. Por otro lado, al igual que en el caso español, hay pocos traperos que realizan denuncias públicas o críticas a los “poderosos” de forma explícita, más cercanas al “rap conciencia” usualmente bajo un sonido boom-bap.

Sin embargo, hay artistas que usan un sonido trap e intentan generar otra interpretación del género, como Malajunta y su reivindicación de la argentinidad barrial frente a la “copia” de lo extranjero, o Sony (el Gordo S) que se manifiesta en contra del alarde sobre el abuso de drogas o el trato despectivo hacia la mujer (por ejemplo, en la canción “Cero Cartel”). Hay MC que vienen de hacer rap boom-bap y son criticados por actualmente tener temas trap (“se vendieron”) y hay otros que deambulan entre uno y otro (sub)género (Barderos Crew o Big Deiv) sin grandes contradicciones. Aparecen, entonces, controversias estéticas, morales y económicas, que muchas veces el periodismo generalista

---

<sup>43</sup> Esta cuestión se puede conectar con lo que Kessler y Merklen (2013, p. 15) definen como ‘hedonismo’, un rasgo propio de las clases populares en tiempos del kirchnerismo, en que se vive una mejora económica relativa en clases medias y populares, el consumo deviene en signo de cierta respetabilidad social, una forma de distinción y prestigio.

no alcanza a captar: ¿Cómo sonar? ¿Qué decir? ¿Cómo vestirse y presentarse? ¿A quién llegar? ¿Qué buscar con la música? De tal modo, la pregunta de si el trap es uno más de los sonidos del rap, una moral o indica un quiebre generacional, es una disputa interna a este mundo social y está lejos de ser resuelta en Buenos Aires.

Por otro lado, otro mediador que adquiere presencia son los medios de comunicación. Desde hace algunos años el periodismo especializado en música está prestando una mayor atención al rap, el freestyle y el trap, con periodistas que han tratado de acercar esas músicas a publicaciones que tradicionalmente lo minimizaban,<sup>44</sup> y que privilegiaban al rock en todas sus vertientes. Asimismo, existe una serie de medios alternativos realizados por personas que, sin tener necesariamente un título de periodista, usan Internet como modo de difundir el hip-hop y que han servido como una base importante para conocer lo que pasa en el rap nacional (eventos, lanzamientos de discos y videos), como *Radio Doble H*, *Rimas Rebeldes* o *Doggs Hip-hop*, DAMN!<sup>45</sup>

Por último, además de eventos promovidos por el Estado, grandes productoras y radios, hay un sin número de recitales y fiestas realizadas por grupos de amigos o pequeñas productoras. Existe una gran cantidad de alternativas para distintos gustos, edades, situaciones (día, noche o tarde) y, a veces clases, sociales. Es posible ir a ver el recital de un rapero español o venezolano en Palermo Club o el lanzamiento del disco de un rapero argentino en Beatflow o Niceto Lado B. Se puede elegir entre varias fiestas nocturnas en el circuito de Capital Federal o en el conurbano en que se suele mezclar el rap, el trap y a veces el funk o el reggeatón. Finalmente, existe un sinfín de grupos y redes paralelas (encuentros de creación de beats, grupos de jazz que hacen rap, cantantes en transportes públicos, grupos migrantes, etc.) que algunas veces se conectan y otras no.

## 1.2 LAS VARIACIONES Y USOS DEL RAP, SUS ESTABILIZACIONES RELATIVAS Y LAS CARRERAS ARTÍSTICAS

---

<sup>44</sup> Principalmente en medios escritos como la importante revista *Rolling Stone*, en los suplementos “Sí” (de *Clarín*), “No” y “Radar” (de *Página 12*) y una serie de reportajes en el *Diario La Nación*.

<sup>45</sup> Canal de YouTube de *Radio Doble H*, disponible en: <https://www.youtube.com/channel/UCplgwRWF0cpMyu13I-n6PJw>; fan page de *Rimas Rebeldes*, disponible en: <https://www.facebook.com/rimasrebeldes/>; página web de *Doggs Hip Hop*, disponible en: <https://doggshiphop.com/>.

En este capítulo se mostraron variaciones del rap, formas distintas de hacerlo y significarlo en Buenos Aires. Esto es una crítica en acto de las interpretaciones resistencialistas, pues al enfatizar las complejidades y las ambivalencias históricas de esta música se observan formas colaborativas que incluyen, pero superan, un carácter meramente resistente. De tal forma, surgen estabilizaciones relativas en diversos momentos históricos. A la vez, reconozco la posibilidad de pensar en otras redes de producción musical con sus correspondientes consistencias y transformaciones además del trabajo de sistematización realizado aquí. Esto considerando, especialmente, mundos que “no están coordinadas por ningún tipo de agencia central”, ni han sido organizadas por ninguna forma institucional en un mundo único (como señala Blázquez, 2009, p. 22, para el caso del cuarteto cordobés).

Respecto al panorama presentado, este permite observar algunas cuestiones generales que se especificaran en los capítulos siguientes sobre las carreras musicales. En el recorrido sobre el rap, o mejor dicho los raps, se produce un cruce entre la historia de los gustos, los géneros y las escenas musicales juveniles de Argentina (rock, hard-core, metal, cumbia, reggaetón, latin-trap), los usos de las tecnologías (análogas y digitales), las situaciones económicas y de las políticas públicas y, finalmente, el papel de ciertas industrias culturales (sellos discográficos, televisión, Internet, productoras de eventos, agregadoras digitales).

Respecto a las formas de creación musical, de la importancia inicial del uso de instrumentos vinculados al rock (guitarras, bajos, baterías) van predominando los softwares y hardwares para hacer música en las computadoras, escaseando, en todos los periodos, las máquinas de ritmos o samplers (muy importantes para el rap estadounidense, por ejemplo). Las estilos también son múltiples, desde los usos rockeros, a los del hip-house, el funk, el hard-core o el metal, hasta los desarrollos de un rap con sampling (como el boom-bap), o la popularidad del freestyle y el trap en la actualidad. Por otro lado, son notorios los cambios en torno a las formas de registro musical: de una predominancia de grabaciones amparadas en los majors, con algunas escasas experiencias independientes, hasta álbumes y singles sin sellos y el auge de los estudios de grabación caseros. Esto se ve acompañado por una producción limitada de videoclips y su presentación en la televisión por cable o abierta, a una proliferación de videos en YouTube, en que es relevante la autogestión.

Sobre las formas de consumo musical, se pasa del acceso a formatos físicos (CDs, Casetes, Televisión, Radio) a digitales (primero MP3s y luego streaming). Por otro lado, los consumidores se asocian a clivajes de clases sociales, generacionales, estéticos y temáticos, pero también se generan fenómenos *cross-over*. Actualmente el rap parece ser poli-clasista, con una mayor base de público en las generaciones nacidas posterior a 1990. Esto se liga a los dispositivos de consumo y los efectos de la digitalización, en que se pasa de los aparatos de escucha de MP3s (computadoras, CDs y *pendrives*) a los smartphones. Los artistas utilizan formas digitales para distribuir su música, lo que los habilita para dar a conocer sus creaciones más allá de su relación con las industrias culturales tradicionales, generándose fenómenos de ‘desintermediación’ (Fouce, 2012; Gallo & Semán, 2016). A la vez, el rap se vio favorecido por los efectos de pluralización e individualización de los gustos (Semán & Vila, 2008), que de cierta forma ayudó a erosionar la predominancia del rock o la cumbia.

Asimismo, en la historia del rap se producen diferencias en torno a los modos de encuentro, que van desde algo esporádicas interacciones físicas o de poca convocatoria, hacia la constitución circuitos más sostenidos y con mayor público en recitales, fiestas y competencias, acompañados y potenciados por Internet (desde foros, Fotolog, MySpace, hasta Facebook e Instagram). En tal sentido se construyen eventos autogestivos, pero también vinculados a grandes productoras o el Estado especialmente desde los últimos cinco años. Así también, los *majors* vuelven a interesarse en el rap, junto con el apareamiento de nuevos actores como las distribuidoras y plataformas digitales, además de un periodismo musical más atento a este fenómeno.

Para cerrar este capítulo, es posible poner en diálogo el recorrido histórico realizado con tres puntos presentes en la bibliografía especializada: la asociación del rap a una nueva configuración socio-musical presente especialmente desde los ‘2000, los fenómenos de re-intermediación y, finalmente, los nuevos desafíos y posibilidades para las carreras artísticas. Así, respecto al primer punto, la paulatina digitalización potenció una proliferación de agrupaciones y emprendimientos de escala meso, que venían desde los ‘90 en diversas músicas (como muestra Sánchez Trolliet, 2019 en el rock), asociado a lo que denominé “rap underground” especialmente desde la segunda década de los años 2000. En un plano más amplio esto se liga a la configuración ‘gestionar, mezclar, habitar’ (Gallo & Semán, 2016), relativas a: formas novedosas de relacionarse con el mercado, de

profesionalización y de consagración; individualización de los gustos, escuchas selectivas y situacionales, alteración de patrones de distinción rígidos entre géneros musicales; modalidades originales de aprender, componer y mezclar música; modos de construir emplazamientos, relacionarse con los espacios de producción musical y la importancia de las relaciones de reciprocidad como formas de enfrentar la fragilidad de los emprendimientos musicales. A nivel general el rap argentino tiene la particularidad de que su momento de su masificación se dio una combinación de procesos de des-intermediación (nuevas posibilidades de hacer y relacionarse con la música) y de re-intermediación.

De ahí que, en segundo lugar, es importante remarcar el reciente reacomodo de las industrias culturales y los agentes estatales ante estas transformaciones, luego de la crisis del modelo anterior de principios de los '2000. Los grandes sellos –que se recuperan económicamente con la música online desde el 2015 (como muestra el informe de IFPI, 2019)– comienzan a sobrepasar sus estrategias reactivas (como el combate a la piratería, Albornoz, 2011), ven con mayor interés el streaming, elaboran otro tipo de acuerdos con los músicos (por ejemplo, los contratos 360°) y las plataformas digitales. A la vez, en el caso argentino, se generan una serie de políticas públicas y alianzas entre músicos y el Estado (Boix, 2016a; Mármol, Magri, & Sáez, 2017). Finalmente, y lo más novedoso, es que emergen nuevos actores como las plataformas de streaming y las distribuidoras digitales que, junto con las grandes productoras de eventos, se muestran atentos y activos ante estas transformaciones. Así, se desarrollan diversas estrategias de re-intermediación (Lamacchia, 2016) que conviven con variados formatos de “independencia”. En el caso del rap esto es clave para comprender su masificación actual, los diversos actores y dispositivos que se asocian en este proceso.

En esta línea se puede destacar el debate entre las ‘des-intermediaciones’ y ‘re-intermediaciones’ que suceden en amplios sectores de la música y las industrias culturales a nivel internacional. Jaron Lanier (2013) critica lo que él ve como una supuesta ‘democratización’, enfatizando que en términos económicos se da una extrema concentración de las ganancias en algunos músicos y sobre todo en grandes empresas que aprovechan la circulación por internet. En una línea similar, David Hesmondhalg (2019) llama a ser prudente respecto al optimismo sobre la ‘democratización’ digital. Las industrias culturales anteriormente prevalentes (en el caso de la música fueron los grandes

sellos o superproductoras de eventos) empiezan a competir y/o colaborar con las nuevas industrias de información y tecnologías que dominan los ámbitos relativos a la digitalización (como Google –dueña de YouTube–, Amazon, Facebook –dueña de Instagram–, Apple y Microsoft, y en el caso de la música Spotify). Así, además de la constatación de nuevas oportunidades para creadores y consumidores (donde se facilita la elaboración de productos de buena calidad, su registro y/o distribución, por ejemplo) habría que considerar las maneras en que nuevos actores corporativos manejan los derechos de propiedad, como mantienen su relevancia en las grandes producciones y formas de distribución (derivados de campañas publicitarias, su alcance de público o la capacidad de gestionar grandes recitales).

No obstante, las lógicas de irrupción de artistas o ciertos géneros musicales (como el rap en Buenos Aires), no deberían llevar a una interpretación populista o miserabilista sobre la situación contemporánea. Pues, si bien es cierto que en términos económicos y de distribución existen fenómenos de concentración, no hay que menospreciar la forma en que se produjeron y expandieron redes que generaron nuevas conexiones, por más que en principio sean de nicho o hayan adquirido mayor amplitud. En fin, observar el reacomodo de los actores del mundo de la música también da la posibilidad de convivencia de redes musicales diversas que algunas veces y en ciertos momentos se vinculan. Actualmente, pareciera no existir un modelo estabilizado y más bien se podría pensar en continuos y rápidos procesos de des-intermediación y re-intermediación. Núcleo y sus cercanos, por ejemplo, se ven envueltos en estas dinámicas al operar al mismo tiempo con YouTube, en relación con municipios, productoras estatales y los recitales de barrio.

En último lugar, teniendo en cuenta estas cuestiones, emerge la pregunta sobre la especificidad de las trayectorias estético-laborales de los raperos de Buenos Aires y cómo se sostienen. Al respecto, siguiendo los trabajos de Boix (2015a, 2016a), se pueden explorar carreras artísticas sobrepasando la dicotomía tradicional entre profesional y amateur, por un lado, y entendiendo modos de profesionalización singulares, no necesariamente guiados por el modelo tradicional de los grandes sellos, por otro. Entonces, en ese nuevo horizonte de oportunidades y desafíos emerge un conjunto de preguntas a desarrollar: ¿Cuáles son los modos en los raperos intentan vivir o “sobrevivir” de y en la música? ¿Cómo hacen su música en términos estéticos y gestivos? ¿Cómo construyen sus

espacios de producción musical? ¿De qué manera el hacer musical propio del rap habilita formas específicas de relacionarse entre personas y objetos? ¿Cómo los raperos dan cuenta de sus situaciones y se auto-construyen a través de su obra artística?

## CAPÍTULO 2: “DIFÍCIL NO ES LLEGAR, ES MANTENERSE ENTRE LOS BUENOS”. VINCULACIONES PARA “JUGÁRSELA” POR EL RAP

El 8 de mayo de 2018, Núcleo subió al canal del Triángulo Estudio el video clip de “Classic Shit<sup>46</sup>”. Una canción de 5 minutos y 24 segundos, a una velocidad de 82 BPM, que utiliza samples y es cercana a un sonido boom-bap. El video parece bien filmado, se nota que fue grabado con cámaras *high definition* (HD), una buena corrección de color y algunas transiciones en la edición. El guión es sencillo. Primero se muestran secuencias aéreas con un *drone* sobre los monoblocks del barrio Ejército de los Andes, más conocido como Fuerte Apache. Luego se intercalan imágenes de tres grupos de raperos (dos de hombres y uno de mujeres) yendo hacia un lugar, con tomas de Núcleo en solitario. En un pasillo este último rapea a cámara, hay dos DJ atrás suyo y, a sus costados, el resto de los raperos. Todos están con semblantes serios y a veces hay retratos en primer plano de alguno de ellos en cámara lenta. Se termina el video con imágenes aéreas de Fuerte Apache.

La letra trata de como Núcleo se mantiene fiel a su “estilo clásico”—el sonido “boom-bap no muere”— y al hip-hop, como una “cultura” que contiene y supera al rap. Esto involucra la negativa a traicionarse a sí mismo, mantenerse fiel a sus “principios” y la búsqueda de “hacer la música de corazón”. Conservar su coherencia artística, en tiempos de la popularización del freestyle y el trap, como formas de hacer rap que irrumpen masivamente en el panorama argentino. Frente a la emergencia de tales tendencias, Núcleo continúa haciendo lo que se siente más cómodo: “Yo no soy el mainstream, yo no soy el que está marcando tendencia ni nada. Yo soy esto y voy a ir con esto hasta el día que me muera”, me dijo en una entrevista.

Su canción, casi un año después de ser puesta online, tiene unas 109.000 visualizaciones en YouTube, lejos de los populares Paulo Londra o Duki quienes en pocas horas alcanzan el millón y son “tendencia” (los videos más vistos de esta plataforma). No obstante, respecto a otros artistas que hacen boom-bap su número no es despreciable. En Spotify la misma canción tiene 70.619 reproducciones y aparece en la *playlist* de “hip-hop

---

<sup>46</sup> Nucleo aka TintaSucia – “Classic Shit”, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LRQwEK2kwrY>

argento” (04/05/2019). Números que indican “que no es el más visto”, pero que hay bastante gente que lo sigue. En una parte de la canción dice que “se la juega” (“Estoy dentro, por salir a la carretera/ Un abrazo de mi vieja y que sea lo que dios quiera/*Me la juego por esto y misión cumplida*”), mostrándose como alguien que está decidido a seguir haciendo música.

Esta canción permite adentrarse en la problemática de la carrera de Núcleo, en el sentido de alguien que se mantiene haciendo boom-bap en los tiempos del trap y freestyle, de alguien que da continuidad a su música sorteando dificultades y aprovechando las herramientas digitales. Este rapero comenzó a involucrarse en el hip-hop a fines de los '90 como b-boy, poco a poco se fue transformando en MC y luego en productor. En su primera etapa, Núcleo no tuvo acceso a internet, pero luego construyó el Triángulo, siendo uno de los principales referentes de esa ‘red de rap underground’ que se potenció desde la segunda década de los 2000. La trayectoria de Núcleo se vincula al impacto de la digitalización en la música y el crecimiento de popularidad del rap, lo que generan nuevas oportunidades a quienes se decidieron a vivir de esta música.

En este capítulo trata sobre la carrera artística de este MC y productor, describiendo sus actividades, las formas de cooperación con otros, los aprendizajes y los puntos de apoyo que le han permitido hacer rap. De tal modo, se desplegarán los ‘vínculos’ entre Núcleo, otras personas, una serie de objetos y espacios, atendiendo al problema de la continuidad a largo plazo de su carrera, considerando la intensa transformación del rap de Buenos Aires. El objetivo es entender cómo hace música, desarrolla y se mantiene considerando la fragilidad de su situación junto con las oportunidades y desafíos que se abren desde los ‘2000 para el rap. Para comenzar, se planteará a través de un recorrido bibliográfico como el problema de la continuidad de la carrera artística se puede relacionar con el de la construcción de individuos.

## **2.1 CARRERA ARTÍSTICA, INDIVIDUACIÓN POPULAR Y VINCULACIONES**

Gisèle Sapiro propone que en la modernidad las carreras artísticas han sido “consideradas como el terreno de expresión privilegiado de la individualidad y de la

subjetividad” (2012, p. 503 cuestión que puede rastrearse tanto en la “ideología del arte por el arte” hasta en el culto de la genialidad rockera). Para el caso del Mozart, Norbert Elias (1991) exhibe las complicaciones para la búsqueda de la ‘autenticidad’ y la ‘autonomía’ en una sociedad cuya configuración histórica dificultaba tal cometido. La tensión entre el problema del sostenimiento económico-laboral y una aspiración estética –asociada a la autonomía–, le permiten a este autor comprender el drama existencial de un músico valorado como un genio. Mozart está en una ‘fase en transición’ entre un modelo cortesano-aristócrata (de artistas que trabajaban en la corte y donde eran relevantes los mecenas) y uno burgués, pues aún no se había desarrollado un mercado y las instituciones que le permitirían mantenerse y darle mayor libertad creativa. De estas propuestas, interesa rescatar la ligazón entre el desafío de la autonomía del músico y las dinámicas históricas que generan posibilidades y condicionamientos para la individualización de las sociedades contemporáneas<sup>47</sup>.

En esa línea, derivada de la tensión entre el compromiso personal y la fragilidad, las carreras de los artistas han sido caracterizadas como un punto de indagación relevante respecto a las transformaciones del mundo del trabajo desde los años ’70 en el capitalismo contemporáneo. Algunos autores consideran a las carreras artísticas como un modelo que empieza a ganar relevancia histórica para la interpretación de esos fenómenos (Boltanski & Chiapello, 2002; Menger, 2005). En situaciones específicas, la problemática laboral del artista se observa en estudios categorizados en tanto sociología de trabajo artístico, economías creativas y la de los músicos *DIY*<sup>48</sup>, con autores representativos como Pierre-Michel Menger (2014), Angela McRobbie (2002, 2007) o Andy Bennett (2018). Estos autores describen cómo en esos ámbitos suele existir una notoria incertidumbre laboral derivada de trabajos inestables, precarios, con altos niveles de desempleo o subempleo, contratos contingentes y de corta duración. Además, Menger enfatiza que la incertidumbre tiene que ver con el carácter del acto creativo, donde se valora el auto-descubrimiento, los

---

<sup>47</sup> Danilo Martuccelli y François de Singly (2012) observan la coincidencia de un conjunto de autores franceses (Kaufmann, Lahire, Memmi, Ehrenberg, Dubet, entre otros) con las tesis defendidas de una “segunda modernidad” de Beck o una “modernidad avanzada” de Giddens, relativo a como desde los últimos decenios del siglo XX existió un tránsito a un nuevo modo general de individualización.

<sup>48</sup> Del inglés *Do It Yourself* (hazlo tú mismo), asociado al hardcore punk y el indie británico, utilizado en este caso para músicos que, si bien pueden tener relaciones con majors o grandes productoras, realizan buena parte de su práctica artística de forma independiente.

aspectos impredecibles e innovadores. Como ya se señaló, tal cuestión se liga al fuerte compromiso personal que involucran estas actividades. En relación a ello, ciertos autores hablan de “pasión” por el trabajo o un impulso vocacional (Boix, 2015a; McRobbie, 2007; Miller, 2016; Rowen, 2010; Umney & Kretsos, 2015).

Por su lado, las fragilidades del quehacer ‘creativo’ permiten cuestionar la idea de una carrera continua, lineal y rutinaria (cercana a un modelo burocrático-meritocrático y fordista), en la que se va avanzando paso a paso hacia otro estadio mediante logros acumulativos (como señala García Canclini, 2012)<sup>49</sup>. Un sector de la bibliografía, habla de la importancia de la idea de ‘trabajadores por proyectos’, destacando una sucesión de actividades que poseen ciertos objetivos y fecha de término, y que se renuevan continuamente (Boltanski & Chiapello, 2002; De Heusch, Dujardin, & Rajabaly, 2011; Jouvenet, 2007). A la vez, hay que subrayar que no todas las carreras están formalmente organizadas ni definidas conscientemente (Hughes, 1997), como es el caso de buena parte de las músicas populares. Al respecto, Alisa Craig (2007), quien para analizar las carreras de los poetas estadounidenses –en las que no hay formas de aprendizaje definidas, certificaciones formalizadas, códigos éticos escritos y es poco frecuente tener retribuciones económicas– prefiere hablar de ‘facetas’ más que ‘etapas’, para destacar que en la vida del poeta no hay temporalidades exclusivas. De este modo surge la pregunta de cómo se desarrollan y estabilizan carreras fragilizadas, no lineales ni formalizadas institucionalmente.

Respecto a las lógicas de acción que realizan los artistas, músicos o trabajadores de las llamadas ‘economías creativas’ (arte, entretenimiento, diseño, arquitectura, publicidad, etc.), las investigaciones empíricas resaltan una serie de tácticas y estrategias. En primer lugar, la ‘multiactividad’, en que combinan su práctica artística con otras para obtener ingresos. Por ejemplo, además de tocar en una banda, un músico puede enseñar un instrumento o tener trabajos ‘no-artísticos’, lo que permite dar estabilidad económica a la primeras. En segundo lugar, la ‘multihabilidad’, pues a lo largo de sus proyectos van aprendiendo diversas técnicas que les permiten desarrollar su carrera. Por ejemplo, un músico puede aprender a grabar y masterizar su música con su computadora, a mejorar su

---

<sup>49</sup> Desde una perspectiva más general, Sennet habla de cómo en los nuevos tipos de trabajo se debilita la idea de una carrera como “canal por donde se encauzan las actividades profesionales de toda una vida” (2000, p. 9).

imagen pública en las redes sociales o a obtener ganancias por derechos de autor. En tercer lugar, se suele mencionar la importancia del *networking* (trabajo de red), relativo a la ampliación y mejoramiento de los vínculos con otros artistas, periodistas, managers, productores de eventos, agentes estatales o públicos. En esta línea, cabe la posibilidad de tener un ‘núcleo duro’ de clientes (De Heusch et al., 2011) o seguidores, con los cuales se pueden consolidar esas relaciones para obtener ciertos beneficios a largo plazo.

Por otro lado, en una serie de trabajos se menciona que las carreras artísticas además de mecenas, instituciones y mercados (Bourdieu, 1995; Elias, 1991), se sostienen por la ayuda brindada por familias (Coulson, 2010; Umney & Kretsos, 2015); pares, conocidos y amigos (Boix, 2015a; Zwaan, Bogt, & Raaijmakers, 2010); intermediarios culturales o *gatekeepers* (Scott, 2012); y por la habilitación de tecnologías y objetos (Gallo & Semán, 2016; Jouvenet, 2007)<sup>50</sup>.

De este modo, se puede comprender la relación de las carreras artísticas con el desafío de conservación personal en lo que Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002) denominan ‘capitalismo en red’. Allí, las personas deben realizar un trabajo para darse consistencia y permanencia en el tiempo, en que ellos mismos son el soporte de una acumulación, sin la cual serían incapaces de enriquecerse al hilo de encuentros diversos. De este modo, el desafío de la continuidad se puede ligar a las formas de individuo que se construyen en ella.

En lo que respecta a los intereses de esta tesis, situó este asunto en torno a diversos trabajos que se ocupan de ‘procesos de individuación’ en las clases populares<sup>51</sup>. Estos estudios proveen dimensiones analíticas relevantes para entender el problema de la continuidad artística que, por lo demás, se torna especialmente significativo respecto a un músico que pertenece a ese sector social. Así, de estos trabajos subrayo un conjunto de aspectos: los dispositivos de individualización, la orientación temporal de la acción, el modo de articulación individuo/colectivo, la ética personal y la matriz cultural popular.

---

<sup>50</sup> Respecto a este último punto, es interesante destacar el papel de las computadoras que ha sido llamado por Nick Prior (2012) un meta-dispositivo (*meta-device*) por la capacidad de servir para múltiples actividades como la gestión, distribución musical o distintas formas de composición musical.

<sup>51</sup> Una descripción pormenorizada de la trayectoria teórica del concepto de individuo y los procesos de individuación para el caso francés, brasilero y argentino se puede ver Nicolás Aliano (2020). Una descripción más general sobre las sociologías del individuo se encuentra en Danilo Martuccelli y François de Singly (2012).

Denis Merklen (2005) –con la figura del cazador– (como también lo hace Danilo Martuccelli (2010)–con la del emprendedor vulnerable–) muestra como ante situaciones de fragilidad emergen individuos en “estado de alerta” o “al acecho” que tratan de aprovechar la circunstancias de forma táctica (algo afín a los planteamientos de Michel De Certeau, 2000), esto es, se las rebuscan para sortear obstáculos. Al mismo tiempo, estos individuos populares se sostienen en sus relaciones cercanas, donde se destacan la solidaridad familiar, barrial, amical o el apoyo de instituciones como las iglesias, los “punteros” o las ONG. Para ellos es difícil tener una proyección pues, aunque no presentan un total desinterés en el futuro, las “más de las veces, el oportunismo es una hazaña sin horizonte” (Martuccelli, 2010, p. 269). Importa más mantenerse que proyectarse. Nos encontramos con individuos en situaciones de desprotección institucional y problemas económicos propios del neoliberalismo.

En un texto posterior, Denis Merklen y Gabriel Kessler (2013) hablan de la reelaboración moral que existe en las clases populares, donde se pasaría de una ‘ética del trabajo’ (asociada al esfuerzo) hacía un cierto hedonismo. En momentos de una relativa recuperación económica posterior al año 2000, la dimensión del consumo<sup>52</sup> reaparece como elemento clave. El uso de las vestimentas, los celulares, la música o ilegalismos variopintos, resultan lugares sugestivos para ver estas transformaciones, en que importa menos el modo de obtener los preciados bienes, que el mismo hecho de acceder a ellos. Fenómenos musicales como la cumbia villera (Martín, 2011; Silva, 2011) o el rock chabón (Garriga, 2008; Semán, 2006) se asocian dinámicamente y productivamente a estos procesos, planteando preguntas sobre la valoración del trabajo, el ocio y las problemáticas cotidianas de jóvenes que vivían en lo que Svampa (2005) denominó una sociedad excluyente.

Por su lado, Semán analizó formas específicas de individuos o ‘individualismos silvestres’, destacando la manera que son procesados bajo una matriz cultural propia de las clases populares. Así, estudia las síntesis y las tensiones entre corrientes de individualización y sedimentaciones culturales de estos sectores, en ámbitos como la de una religiosidad popular psicologizada o una literatura espiritual con influencias de la Nueva Era. Respecto a lo primero, describe como en un barrio popular al evaluar la situación

---

<sup>52</sup> Esto se liga a lo que algunos autores (Hopenhayn, 2001; Svampa, 2005) observaban a principios del 2000 respecto al peso de los “nuevos consumos culturales”, especialmente para los más jóvenes, como formas de identificación, que se vuelven más relevantes respecto a otras formas como la familia, el trabajo o la política.

personal, al buscar soluciones a problemas u orientar la acción se produce un ‘centramiento en el yo’ combinado con una experiencia religiosa que “no deja de tener una dimensión cosmológica, una referencia a una sacralidad englobante” (2008, p. 144). En esta línea, trata una variante del pentecostalismo denominado ‘teología de la prosperidad’, que pone en relación la comunión con Dios y el bienestar material. Este tipo de teología da lugar al ‘progreso personal’, como forma de activar, de “jugarse”, de “poner por obra”, dónde hay que “Ayudar a que Dios te ayude”. En tal sentido, la activación actual permite pensar y dirigirse a una transformación. No se trata sólo y principalmente un modo de mantenerse, hay una búsqueda de prosperidad. Por otro lado, los fenómenos de expansión de las ideas y las prácticas de la llamada Nueva Era al alero de la industrias culturales, (Semán & Battaglia, 2012; Semán & Rizo, 2013; Semán & Viotti, 2015)<sup>53</sup> permitirán preguntarse por los usos y las transformaciones populares de una espiritualidad centrada en un individuo sagrado en conexión con un todo (cosmos, naturaleza) que desarrolla procesos de autoconocimiento, transformación y realización personal (Carozzi, 1999; Frigerio, 2013) (ver Capítulo 7).

Por último, Nicolás Aliano (2016) da continuidad al diálogo entre una matriz cultural de las clases populares (relacional y cosmológica) y formas de individuación. Llevado al ámbito de la música observa una sensibilidad cercana a la Nueva Era en fanáticos del Indio Solari. Para este autor, su caso permite religar ocio, consumo y trabajo de una manera específica, en que se produce una distancia al hedonismo –asociado a bienes de moda u otras músicas–, para volcarse hacia actividades musicales ‘trascendentes’. Así una ética del trabajo se tuerce al consumo musical mediante un trabajo de aficionados consigo mismos. De tal modo, la música del Indio, la forma de volverse a sí mediante ella y el hecho de compartir con otros cercanos (la pareja, los amigos o en el recital, por ejemplo), habilita a los fanáticos desarrollar un consumo cargado de valor, afirmándose individualmente en una experiencia espiritualmente significativa que reelabora diversos sufrimientos sociales.

---

<sup>53</sup> De una “red sumergida del circuito alternativo”, fundamentalmente de sectores medios, que describe Carozzi (1999) para los años ’80 y ’90, se va ampliando la influencia de la nueva era, mediante best-sellers, llegada de ciertos referentes a la televisión o la realización de grandes eventos.

### 2.1.1 ‘Vinculaciones’: mediaciones múltiples para afirmar las trayectorias artísticas

Desde la perspectiva de este tesis se trata la continuidad de las carreras artísticas y de las modulaciones de individuos utilizando la propuesta pragmática de Hennion (Gomart & Hennion, 1999; Hennion, 2010, 2017b, 2017a) sobre los ‘*attachments*’ o ‘vinculaciones’. Esta concepción continúa y especifica la noción de ‘mediaciones’ (Hennion, 2002) para las temáticas del gusto y la pasión (por la música, la droga o el vino) y luego de la discapacidad. Propongo su productividad para el análisis de las carreras artísticas. Con las vinculaciones, Hennion pone de relieve la cuestión del cuerpo y la experiencia de las personas en su relación con objetos. Este autor argumenta que las personas son activas en su vínculo con lo que les gusta o apasiona en que es relevante considerar sus cuerpos entrenados, su saber hacer<sup>54</sup> y su reflexividad. Los aficionados trabajan con sus determinaciones, son creativos, se cuestionan, experimentan, al tiempo que “sienten el carácter abierto, indeterminado y por esto cuestionable, discutible, del objeto de su pasión” (Hennion, 2017b, p. 15). No obstante, no se trata de que el resultado dependa sólo de ellos, en realidad lo que sucede se asocia a una red de la cual ellos son parte. Allí, Hennion identifica las mediaciones que se producen con colectivos de personas –que apoyan o con los que se negocia–, una serie de dispositivos –como ese conjunto más o menos organizado de condiciones favorables para el desarrollo de la actividad o de la apreciación (Hennion, 2010, p. 27)– y el mismo objeto de gusto –que por cierto genera sus efectos. Estos mediadores son determinantes y están determinados, por lo que habla de una co-producción. Entonces, más que menospreciar o exagerar el papel de las personas, apela a la idea de una agencia distribuida y situacional, destacando que los vínculos no son automáticos ni dados *a priori*.

Por su lado, Claudio Benzecry (2012, 2017), dialogando con esta conceptualización, realiza una pregunta por las vinculaciones (o ‘apegos’<sup>55</sup>) de larga duración, quien mediante la noción de ‘carrera’ intenta ir más allá de situaciones puntuales (por esa vía trata de diferenciar a sus fanáticos de la ópera de los aficionados de Hennion).

---

<sup>54</sup> Estos elementos pueden asociarse a la cuestión de las habilidades marcadas por autores como Ingold (Ingold, 2001, 2016) o Faulkner y Becker (2011).

<sup>55</sup> En los textos de Benzecry (2012, 2017), quien retoma a Hennion, *attachment* aparece traducido como apego.

Para ello considera la noción de carrera de Becker (2009b) en dos puntos principales. Primero, respecto a cómo se pasa de los primeros contactos –algo aleatorios– con una práctica cultural, al desarrollo sostenido de la misma, en que el practicante se va involucrando e identificando con ella. Segundo, como en tal involucramiento, ciertas acciones y decisiones van perfilando otras futuras. Por su lado de Erving Goffman(2006a), recupera la pregunta sobre las modificaciones en las concepciones del yo, en que se transforma el modo en que las personas evalúan su situación, se ven a sí mismos y como los ven los otros.

En esta tesis, interesa remarcar que la especificación de los procesos de mediación en el modelo de *attachment* –en cuerpos, colectivos, dispositivos y objetos en actividad– sirve para pensar una carrera artística y con ello vislumbrar la articulación de los elementos recién mencionados: la fragilidad, el compromiso personal, las estrategias y tácticas, y los distintos puntos de apoyo que sostienen a los raperos. De tal forma, en este capítulo, responde a: cómo Núcleo se “hizo rapero”, cómo desarrolló a largo plazo su rap, cómo se “profesionalizó”. Finalmente, se plantea la existencia de una ‘sustentabilidad vincular’ en que aparecen diversos ciclos de estabilización, que dan cuenta como Núcleo se da continuidad. En el siguiente capítulo se realiza una comparación con los miembros de su banda para profundizar en las dinámicas de individualización y colectivización presentes en esta música.

## **2.2 NÚCLEO: ESPACIO PROPIO, “COSAS”, ‘MULTIACTIVIDAD’ Y “AVALES”**

### **2.2.1 De marcos a B-boy Núcleo: primer involucramiento con el hip-hop**

Marcos Miranda nació en 1984. Vivió su infancia y adolescencia en Alma Fuerte, un barrio de clase popular al sur del conurbano de Buenos Aires. Lo recuerda como un “barrio muy humilde, donde sólo entraba un colectivo, casas de chapa y una sola calle asfaltada”. Su madre, Rosa, tuvo trabajos de peluquera, comerciante o costurera; su padre, Quique, es un ex combatiente de Malvinas, que entre –otros oficios– fue colectivero, pintor, asistente en un banco y, desde los tiempos del kirchnerismo, trabaja en PAMI (obra social

pública para jubilados). Marcos tiene tres hermanas, la primera de la cuales es de distinto padre y otras dos más pequeñas de la misma madre y padre. Del lado de su padre tiene otros 5 hermanos.

Aunque nadie de su familia directa tocaba algún instrumento o cantaba, la música tuvo una presencia constante en su vida. En su barrio se escuchaba rock nacional, música “americana” (a su madre le gustan el rock y el pop estadounidense), cumbia, romántica y tango. Actualmente, reivindica esos géneros que circulaban por el conurbano porteño, más allá de los ídolos clásicos del rap estadounidense que tuvieron un impacto más tardío. Así es como lo reafirma en la canción “Es lo que valgo”: “Cumbia, rock & roll, vivencias / no fueron Big L y NAS las influencias”<sup>56</sup>. Pero ¿Cómo fue “haciéndose rapero”?

A los 12 años descubrió el *skate-boarding*. Le atraía como se vestían y la “onda” (como se movían y actuaban) que tenían los *skaters* del barrio. Con ellos conoció distintos géneros musicales que circulaban en casetes grabados, como el hard-core, el rock y, entre ellos, el rap. De acuerdo con sus propias palabras, no tuvo mucha afinidad con el rap argentino de finales de los ‘90: no llegó a vivenciar el punto de mayor repercusión de Jazzy Mel, y nunca le llamó la atención Illya Kuryaki and The Valderramas. Conoció por canales de cable como *MTV* y *Muchmusic*, los video-clips del llamado “hip-hop latino” de esa década (Tiro de Gracia, Control Machete y Delinquent Habits). Este conjunto de prácticas, gustos y objetos le permiten un primer involucramiento con el rap<sup>57</sup>.

Al comenzar a bailar breaking con sus amigos, Núcleo fue conociendo los otros elementos de la “cultura hip-hop”: el rap, el graffiti y el deejing. En este proceso fueron claves una serie de eventos que le produjeron un ‘shock’ (Jouvenet, 2006, p. 111) o instante de revelación’ (Benzecry, 2012, p. 113) con fuerte impacto emocional, algo que puede designarse como “flashar”<sup>58</sup>. Sabrina Mora narra historias parecidas de raperos en la ciudad

---

<sup>56</sup> Una pregunta constante sobre la expansión del rap por el mundo fuera de Estados Unidos, es ¿hasta qué punto se dan fenómenos de imitación o adaptación? (Mitchell, 2001). Por cierto, la experiencia de Núcleo muestra la fluidez de tal dicotomía, en donde la “cumbia, rock & roll y vivencias” se intercalan con el rap estadounidense.

<sup>57</sup> De forma similar, Rocío Rodríguez (2018), al escribir sobre el caso de DJ de la ciudad de Córdoba, describe el proceso por el que una serie de mujeres se “hacen DJ” de música electrónica. Para ellas también fue relevante el vínculo producido por relaciones interpersonales, materiales (música y equipos) y el desarrollo de un “amor” por la música.

<sup>58</sup> “Flashhear” puede entenderse de al menos dos maneras. Primero, como impactarse o entusiasmarse por algo con una gran intensidad, como lo referido en este capítulo. Segundo, imaginarse ser algo sin que aún se tengan todas las características de ello, como “flashear” ser DJ relativo a los primeros pasos de las mujeres

de La Plata, donde el “comienzo de la escucha es referido como algo que ocurrió al *quedar prendido* por una música que llegó a sus oídos por casualidad o que ‘me pasó un amigo’” (2016, p. 6 el subrayado es mío).

Al respecto, Núcleo recuerda con entusiasmo su primera fiesta de breaking en el centro de la ciudad de Buenos Aires, en la discoteca *La Reina*, en 1998: “Cuando entrábamos fue muy fuerte, parecía una película. Piso de vinilo, b-boys<sup>59</sup> haciendo trucos ‘imposibles’, música rap y funk”. También relata con tono épico los viajes que hacía con sus amigos a los 14 años, yendo a bailar breakdance. De Glew a Constitución viajaban tren, y luego realizaban una caminata de seis kilómetros al *shopping* Alto Palermo. Los b-boys terminaban más o menos a la 1 de la mañana y ellos se volvían a Constitución para tomar el primer tren de vuelta a Glew a las 4 a.m.: “Estábamos muy entusiasmados, no nos importaba nada: eran puras ganas, era puro amor”.

De esta forma, más allá de lo estrictamente musical, el rap se articulaba con aspectos visuales y corporales, potenciados al ir asociando esas expresiones a la “cultura hip-hop”. Acercarse al breaking, al graffiti y los tags o el deejing le ayudaron a ligar la música a otro conjunto de prácticas, y con ello entender al hip-hop de manera holística, como “cultura” o “movimiento”, al decir de los hip-hoperos. Se entiende la importancia de los espacios de encuentro –como fiestas, recitales, competencias de breaking o freestyle– y los viajes iniciáticos a esos lugares. Empezó a ser importante esa mixtura de estímulos sonoros, visuales y corporales que iban asociándose a la “cultura”. En este punto, se observa la relevancia de las intensas experiencias multisensoriales o sinestésicas, donde lo auditivo se combina con estímulos visuales o táctiles, como han mostrado investigadores en otros ámbitos –por ejemplo, las fiestas electrónicas (Blázquez, 2012; Gallo, 2016)–. Tal particular sinergia le permitió generar un conjunto de micro-distinciones internas al rap, y también diferenciar esa música y el hip-hop, de otros estilos y prácticas que en principio se presentaban cercanas, como los deportes extremos o u otras músicas.

---

estudiadas por Rocío Rodríguez (2018). Cercano al primer sentido, Benzecry describe los ‘instantes de revelación’ que producen una atracción por la ópera (por ejemplo, cuando se escucha la voz de un cantante en un teatro), que se desarrolla “no sólo por compañía de otros y a través de ella, sino también por la intensa atracción (visual, corporal) que luego deben aprender a controlar y maximizar socialmente” (2012, pp. 113–114). La diferencia radica en que los raperos además de intensificar su pasión por el consumo de un producto cultural, en su continuo involucramiento intentan hacer esta música.

<sup>59</sup> Bailarines de breaking.

A sus 17 años, Rosa y Quique se separaron, y Núcleo –que había dejado la escuela– se quedó viviendo con su papá, que era colectivero y trabajaba buena parte del día. Junto a sus amigos convirtió su casa en un “centro cultural”, en el que –sin presencia de adultos, con la casa graffiteada y rap sonando– practicaban breaking y “hacían la suya”. Iban a bailar a fiestas adolescentes y, en una oportunidad, luego de contarle a una chica que se juntaban en su casa, ella le dijo: “así que vos sos el núcleo de todos estos”. Después, buscando su pseudónimo, Marcos se autodenominó “Núcleo”. Tortu, su amigo y compañero de su grupo La Conexión Real, refrenda la leyenda personal: “al chabón le dicen así por eso, siempre es el núcleo que genera algo”. De este modo, se afirma la identidad de este “b-boy” y se perfila la relevancia de disponer de un espacio propio para afirmar su singularidad de nuclear a distintas personas.

### **2.2.1.1 Acumulación originaria I: de imitar a freestaliar y escribir**

Núcleo empezó a rapear a los 14 años con sus compañeros de colegio. En un principio, imitando al rapero puertorriqueño Vico-C; luego, desarrollando su propio rapeo: “me daba cuenta...cuando daba la vuelta un loop. Inconscientemente lo tenía integrado en mí...sabía que tenía que esperar que caiga la vuelta para que yo entre”. A los 16 años comenzó a improvisar o freestaliar. Todo este entrenamiento le permitió “sentirse cómodo” (Faulkner & Becker, 2011, p. 124)<sup>60</sup> con las métricas y el “flow” de sus rimas<sup>61</sup>. Fue un proceso que compartía con sus amigos, en un contexto lúdico, haciendo chistes, donde la risa de sus amigos le indicaba que estaba mejorando. Al aprender y adquirir ciertas habilidades y reconocer este avance, se inició en la escritura de canciones. Fue un proceso en que según él se fue “descubriendo a sí mismo”. Se puede ver entonces el esfuerzo de pasar de la imitación al desarrollo de un “estilo propio”, dónde tal como con los poetas reseñados por Craig (2007), se genera un proceso que implica un cierto descubrimiento personal (un ‘*self* esencial’), la construcción de una ‘identificación subjetiva’.

---

<sup>60</sup> “Sentirse cómodo” es el “estado ideal de familiaridad” con la música, en una ejecución colectiva del tema para los músicos de Jazz estadounidenses.

<sup>61</sup> Rapear “cayendo bien” es rapear respetando el ritmo, pero a su vez, hacerlo con flow, requiere generar acentuaciones propias en las sílabas, lo cual da la sensación de variación, fluidez y “estilo propio” en lo que se va cantando.

Ya a los 17 años, en el 2000, sus letras se enfocaban en lo que él llama “crítica social”, un “rap conciencia” como se suele denominar, pero “medio desorientado”, como califica al rap improvisado de aquel entonces. Sin embargo, además de estas temáticas, al vincularse al freestyle también hacía letras de “rap competitivo”, más centrado en demostrar las llamadas skills. Entonces, además de una crítica a “la sociedad”, “el sistema” o “los poderosos”, realizaba una crítica a otros raperos, acentuando su propia habilidad e identidad.

### **2.2.1.2 Acumulación originaria II: de rapear a “producir”**

En el 2001, Núcleo se mudó a la casa donde vivían su madre y sus hermanas, en el barrio el Triángulo. Un grupo de casas cruzadas por tres líneas del tren, en el partido bonaerense de Temperley. Desde el 2003 al 2005 fue su época de “batallero”: fue entrenando y desarrollando el freestyle en distintas competencias. Combinaba su disciplina musical con el fútbol, donde estaba creciendo como jugador semi-profesional. En paralelo, comenzó el largo recorrido que lo llevaría a ser “productor”: hacer beats, grabar, ecualizar y masterizar su música. Se había conseguido un software “pirata” (primero Vegas y luego Soundforge) y lo pudo instalar en la casa de un vecino que tenía computadora. Realizó beats sencillos: *loops* (sonidos que se repiten constantemente), copiando y reproduciendo fragmentos de canciones de raperos estadounidenses, algún que otro sample y nada más. La computadora tenía un micrófono incorporado que usaba para grabar. Así registró algunas “maquetas” (versiones iniciales y poco elaboradas de las canciones) para “Escuela de Rimadores”, su primer grupo de rap.

Luego de eso conoció a Fede Soto, un productor de rap de Quilmes, que ya tenía su estudio de grabación. Con él tuvo contacto con máquinas y softwares más sofisticados: interfaces de sonidos, micrófonos de mayor calidad y otros DAWs como el Reason. Ya no se trataba sólo de hacer loops, se podía programar la batería y elegir sonidos en una serie de librerías individualizadas (de bombos, redoblantes, *hi-hats*, secuencias), cortar los samples y empezar ecualizar.

Su caso permite dar cuenta del lento proceso de la digitalización. Se suele decir que una de las características del hip-hop es su accesibilidad (Jouvenet, 2006; Rose, 1994), pero si bien es cierto que para rapear no se necesitan otros recursos materiales más que la

voz, Núcleo al enfrentarse al desafío de grabar su música y hacer instrumentales requiere de computadoras, micrófonos y softwares, a los que en principio sólo tuvo acceso de forma distante.

En el año 2004, se enteró de que su novia estaba embarazada de su primera hija. Esto lo instó a dejar definitivamente el fútbol semi-profesional, y en el año 2005 –en sus palabras– “dedicarse al trabajo”. Entre otras cosas, trabajó como vendedor en un almacén del barrio, pintor de casas y en una tienda de ropa deportiva. Allí pasó del despacho a vendedor. Le gustaba vender, pero poco a poco se fue sintiendo “explotado”. Trabajar alrededor de 10 horas diarias “de acá para allá” con jefes que lo trataban mal no era lo suyo. Renunció, le hizo un juicio a la empresa, y con algo del dinero que le pagaron por haberlo contratado informalmente compró un auto con el que empezó a ser chofer de remis-taxi.

En el 2007, año en el que nació su segunda hija, Núcleo se integró a las redes sociales. Se hizo un Fotolog y un MySpace, donde subió las canciones que había realizado con Fede Soto. Gracias a esto, el rapero colombiano Alí, quien fue a estudiar una tecnicatura en sonido a Buenos Aires, lo contactó luego de haber escuchado su música. Por esos años (2008-10), Núcleo volvió a ser vendedor, ahora en una tienda de la marca deportiva Puma en un *shopping*. En ese momento despuntaban las primeras “Batallas de Gallos”, realizadas por la bebida energética Redbull, y se frustraba por no poder hacer el casting porque estaba muy ocupado trabajando: “nunca dejé de sentir cosas por el hip-hop, viviendo todos estos problemas de lo cotidiano de llevar el pan a mi casa, con mi nena y mi mujer. También hacía hip-hop, nunca paré... veía que pasaba de todo en la escena y yo no podía estar”.



Ilustración 3: Fotografía de Núcleo con Luna (2008)



Ilustración 4: Fotografía Núcleo en Realeza Estudio (2009)

Se percibe aquí una diferencia con su adolescencia, que marcan los avatares de su ciclo vital. Con pareja y dos hijas, tuvo mayores responsabilidades, necesitaba “hacer dinero”. A pesar de la fuerte identificación que tiene con el hip-hop, no era la actividad a la que le dedicaba mayor tiempo, ni la que le proveía réditos económicos. Esta angustia fue disolviéndose, gracias a que Núcleo combinó su trabajo de vendedor con su vuelta a la música de la mano de Alí. Con él profundizó en las técnicas de producción musical (sampling, ecualización, edición) y grabó su primer disco (“Holocausto Verbal”). Mientras Alí producía, Núcleo sugería, llevaba samples y observaba, pese a que todavía no tenía una relación cercana con los softwares y hardwares, ya que el trato directo nuevamente lo realizaba otro.

En diciembre del 2009 su madre y sus hermanas se mudaron de la casa en la que convivían. Se fueron a vivir con el dueño de la casa que alquilaban, un señor anciano a quien su madre cuidaba por una enfermedad. La casa estaba más desocupada, y esto sería un pilar fundamental para volver a tener un ‘espacio propio’, en el que no pagaba alquiler, y que unos meses más tarde convertirán en otro “centro cultural”: El Triángulo Estudio o “El Tri”. La creación del estudio sirvió como un ‘punto de inflexión’, “un momento para reevaluar su identidad, sus relaciones y la dirección de su vida” (Lee, 2015), porque a partir de tener el estudio, Núcleo se dedica totalmente al rap<sup>62</sup>. En este punto, siguiendo la distinción de Boix (2016a), deja de complementar la música y trabajos extra-musicales (por ejemplo, tocar música y trabajar como vendedor en tiendas deportivas) y comienza a realizar diversas actividades ‘alrededor de la música’ (primero ser rapero y productor en su estudio, luego organizador de eventos y administrador de una tienda de hip-hop), muchas de las cuales empiezan a ser remuneradas. En ese paso, Núcleo dice que se “la jugó”:

siempre había algo que me decía... ‘jugátela, jugátela, jugátela’... algo personal y algo también que va algo más allá de mí, porque el estudio nació gracias a que muchos teníamos la misma necesidad que yo...

---

<sup>62</sup> Infantino (2011) para el caso de artistas circenses de los ‘90s observa como los trabajos artísticos – inestables, marginales, informales- no presentaban demasiadas desventajas comparativas con ofertas de un mercado laboral altamente flexibilizado y precario. Lo que ella señala para muchos jóvenes de clases medias en situación de crisis económico-social, puede extenderse otros de clases populares.

### 2.2.2 “Hacerlo en serio”: la profesionalización rapera

En distintas entrevistas Núcleo me contó de la importancia de que su madre viviera a la vuelta de su casa y como ella lo ayudaba y, a la vez, como entre todos los raperos juntaban algo de dinero para comer. También habló del soporte de otros amigos, como Mister Maldonado, a quien conoció en los momentos que trabaja de vendedor, que sin cantar rap, se entusiasmaba con el proyecto: donó paneles acústicos para mejorar el estudio, prestaba la cámara para filmar, entre otras cosas.

Con la ayuda de aquellos, Núcleo se fue involucrando cada vez más en el Tri, sin que esto le ofreciera ningún tipo de estabilidad económica, remarcando que en un inicio: “el objetivo principal era que yo y mi grupo suene bien que... tengamos un sonido copado, original...”. Así, como en su momento fue importante tener un “estilo propio” al rapear, en esta instancia se le suma el asunto del “sonido”. Se preocupaba por mejorar la calidad de las canciones, de las instrumentales, las grabaciones, la edición y la masterización<sup>63</sup>. Una serie de desafíos continuos, en los que destaca los objetos, las habilidades previas y nuevas:

Yo ya tenía una idea igual y pude contar con los monitores desde un principio por suerte, entonces fue... empezar a pulir el oído, a agudizarlo, a leer mucho, a tratar de... de lograr una mayor calidad proyecto tras proyecto.

Según la interpretación de Núcleo, la preocupación por el “sonido” generó una diferencia entre el Triángulo y La Conexión Real, de otros proyectos raperos de aquel entonces que “sonaban muy underground”, refiriéndose a que no tenían tanta calidad. Él grababa desde el 2005, pero recién con su estudio sintió una “evolución” en la que pudo aplicar todo lo que aprendió. Gana reputación como miembro de La Conexión Real, artista solista y productor del Triángulo. Al día de hoy en tanto MC tiene nueve discos solistas (2019) y como productor más de cuarenta.

A su vez, fue un periodo donde el freestyle se popularizaba, se multiplicaban las batallas y el público, y Núcleo se comienza a transformar en un “exponente”, un “referente” del rap argentino, derivado de la credibilidad adquirida con los años: su estudio, su grupo,

---

<sup>63</sup> Esto es similar a lo que marca Irisarri (2016) para el sello de música electrónica fusión Zizek, cuyos integrantes trabajaban su música primariamente con computadoras, se preocupaban de técnicas de producción musical y una búsqueda de un “sonido original”.

su carrera de freestailer y MC. Gracias a esto, el 2015 y 2016 fue convocado para ser jurado de la “Batalla de Gallos” de Red Bull y para la Batalla de Maestros o BDM (otra competencia destacada dentro del ambiente). También fue requerido por dos empresas de “ropa urbana” para ser parte de la organización de competencias de freestyle muy concurridas (Big bang y Copa Camet), y, desde el 2016, comenzó a “monetizar” en YouTube y luego en Spotify. En ambas plataformas obtenía dinero por el número de escuchas y visualizaciones.

A la vez, ciertas marcas –como Doble A o Camet– lo “sponsoreaban” (daban productos) y fans o amigos le “hacían la segunda” (ayudaban). Una antropóloga argentino-estadounidense le donó un micrófono de buena calidad y posteriormente le compró un ticket de avión a Cuba. Durante el 2017 y 2018, la marca Camet le regalaba ropa y a veces lo financia, “La Casa del Barbero” le cortaba el pelo y la barba gratis o un fan le dio un sillón para el estudio. Hay dinámicas que parecen una singular forma de micromecenazgo (o *crowdfunding*) y otras que se asemejan a simples donaciones. No obstante, no es un *crowdfunding* tradicional, esto es formas de financiación colectiva en que diversos promotores realizan pequeñas ayudas financieras, fundamentalmente mediante un sitio web (Fouce, 2012; Lamacchia, 2016). Pues, además de que estas formas de cooperación no están regladas por plataformas de Internet privadas o públicas, en el caso de Núcleo remite a maneras de apoyo con dinero. Este MC y productor musical ha generado interés al construir alianzas más allá de su círculo cercano, donde los intercambios mezclan formas monetarias y no monetarias.

En esos años empieza a tener contactos con agentes estatales y “grandes productoras” de eventos, a la vez que inscribe su música en SADAIC<sup>64</sup> para cobrar derechos de autor. Esto sucedió cuando armó una banda con una serie de músicos (guitarrista, bajista, tecladista, acordeonista, beatmaker y DJ). El grupo tuvo como principal impulsor a Danilo, un guitarrista de heavy-metal de 40 años que veía en el rap una oportunidad económica, tenía contactos con productores y agentes de prensa, y se le acercó a Núcleo a proponerle un proyecto musical. La Banda funcionó durante casi dos años, tocando en variados recitales autogestionados, en la televisión, la radio, y algunos lugares importantes del circuito musical de Buenos Aires: la feria estatal de ciencias y tecnologías

---

<sup>64</sup> La Sociedad Argentina de Autores y Compositores.

Tecnópolis o el Centro Cultural Konex. Asimismo, La Banda se presentó dos veces en el teatro Vorterix, en una de las cuales lanzaron el disco “Real” (2016), gracias al contacto que hicieron con el hijo del conocido locutor y empresario de medios Mario Pergolini, quien comenzó a interesarse por el rap. Lo que supuestamente sería tocar en un espacio consagratorio fue un proceso arduo, sin ganancias económicas y que terminó con la disolución del proyecto. Era difícil sostener ensayos de siete personas y el pago se hacía bajo al repartirse entre los músicos y el sonidista.

Por otro lado, en el 2016 Núcleo se separó de la madre de sus hijas y se fue a vivir a la casa de un fan en Burzaco donde montó nuevamente el Triángulo. Este fan, que gozaba de una buena posición económica, sirvió de inversor para otro proyecto: el Triángulo Store, una tienda en una galería comercial. Allí compartían gastos con un tatuador en un emprendimiento que además de indumentaria vendía artículos de skate, merchandising del Triángulo (tazas, llaveros, tablas de skate), entradas a recitales y asimismo se realizaban competencias de freestyle. A fines del 2017, Núcleo volvió con su pareja y con ello retornó a Temperley con el Tri. Con algo de dinero de los shows reacondicionó su lugar, cambió el piso, lo pintó, lo re acustizó. Por otro lado, debido a las pocas ventas, a mitad del 2018, decidió cerrar la tienda. Hoy, Núcleo toca con Pela y a veces, con quien escribe (como señalé anteriormente, a veces oficio de su DJ), sigue trabajando en su estudio de grabación, haciendo videos, discos y viajando por distintas ciudades de Argentina y otros países. El auge y masificación actual del subgénero trap no modificó mucho su situación económica, pero fue contratado como actor para grabar una serie de televisión Broder, sobre el Triángulo para el canal estatal Encuentro<sup>65</sup>. Esto le significó ingresos como actor y por el alquiler de su casa-estudio. También inició un vínculo con el municipio de Lomas de Zamora, donde reside, en primer lugar para armar un evento (Juventud Urbana) y, a la vez, una serie de competencias freestyle, shows y talleres, durante el 2019.

---

<sup>65</sup> Disponible en la plataforma Contar: <https://www.cont.ar/>.



Ilustración 5: Afiche de la serie de televisión Broder

## 2.3 CICLOS DE ESTABILIDAD: ENTRE LA ‘SUSTENTABILIDAD VINCULAR’, LA BÚSQUDA PERSONAL Y LA FRAGILIDAD

Dentro de una definición propia de la ‘economía de la cultura’ nuestro rapero y productor sería considerado un ‘músico independiente’. Para Lamacchia (2016), la música independiente refiere a obras o conjuntos de obras musicales (a) auto-gestionadas por su autor/compositor y/o intérprete o (b) amparadas en pequeños sellos musicales. Los últimos incluyen empresas legalmente instituidas (inscripción en las entidades de gestión colectiva, pago de impuestos, registro del nombre, entre otros requisitos) y otras agrupaciones con características informales en términos de su legalidad. Desde esta perspectiva, Núcleo es un “cuentapropista”, esto es: “personas que optan por realizar una actividad productiva fuera de una relación de dependencia, asumiendo el riesgo empresario” (Lamacchia, 2016, p. 9). Luego, más que estar en un sello, el posee un home-studio, que a veces actúa como

sello en el sentido de dar una ‘marca de identidad’ –asociada al boom-bap– de las obras realizadas allí.

Siguiendo con esta perspectiva, se suele decir que la música se sostiene económicamente por las grabaciones de canciones o discos, los derechos de propiedad intelectual, los recitales en vivo y el *sponsoreo* de marcas (como ropa deportiva o de artículos electrónicos). Los principales actores de este mundo serían los músicos, los sellos discográficos, las editoriales (preocupadas por los derechos de autor, muchas asociadas a sellos), entidades de gestión colectiva de derechos intelectuales (como SADAIC en Argentina), productoras para recitales en vivo, agencias de *booking* (que intermedian entre artistas y productoras), distribuidoras (hoy digitales), ticketeras (como Ticketet, preocupada de la venta online de entradas) y agencias de prensa. Actualmente a esto se suman las plataformas de streaming como YouTube o Spotify. El caso de Núcleo se relaciona con algunos de estos elementos, pero a la vez se articula con otros. No está en un sello discográfico, sí se inscribió a SADAIC, ha participado en eventos gestionados por grandes productoras a la vez que ha realizado sus propios recitales. No está en una agencia de *booking*, pero sí en una distribuidora digital. Administra su “prensa” por las redes sociales, tiene un canal de YouTube y está en Spotify. Más allá de esto, existe otro conjunto de mediadores importantes que se despliegan en su trayectoria que requieren considerar elementos que no son estrictamente económicos.

Para empezar se puede señalar que la carrera artística de este rapero y productor parece no organizarse mediante una sucesión de etapas regulares. Es más útil pensarla en términos de ‘facetas’ de temporalidades no excluyentes (Craig, 2007), como mencionamos, en que hay constantes idas y vueltas. Se puede hablar de ‘ciclos de estabilización’ compuestos de una serie de elementos. En primer lugar, resulta clave el desarrollo de habilidades artísticas como un modo de intensificar la práctica con esta música y generar una identificación personal con la misma. A medida que avanza su carrera, será relevante combinar estas habilidades (siempre en desarrollo), con las relativas a la gestión de la carrera, en que los temas organizativos van resultando cada vez más importantes.

También se describieron una serie de redes colaborativas (Becker, 2008) en que se destacan las amistades y la familia, por un lado, y luego a un conjunto de “avales, productoras de eventos o audiovisuales, hasta agentes estatales y de las industrias

culturales. Las amistades, permiten afrontar el difícil proyecto de vivir del arte, mediante ese soporte grupal que involucra una cierta complicidad para desarrollar proyectos artísticos entre pares (Boix, 2015a, 2016b; Gallo & Semán, 2016). Tal dimensión aparece claramente en la conformación del estudio de Núcleo en su relación con el resto de los raperos y otros colaboradores. Una particularidad en este caso es un singular tipo de micromecenazgo y de personas que realizan donaciones. En ese horizonte surge la figura de los “avales” que no son necesariamente amigos, músicos o colaboradores en el plano “artístico” (fotógrafos o diseñadores) o gestivo. Es una categoría amplia de apoyo que incluye a fans y personas que buscan establecer ciertos intercambios puntuales (publicidad de algún emprendimiento por el artista a cambio de dinero o servicios) o que donan bienes, servicios y dinero por el gusto que le provoca la música de este rapero.

También es importante el rol de su familia. Susan Coulson(2010), para el caso jóvenes instrumentistas ingleses de música clásica, da cuenta de la relevancia del ambiente familiar en el estímulo y soporte del desarrollo de una carrera musical, especialmente relativo a aprendizajes tempranos no formales (como la escucha de música en el hogar) y formales (clases). Charles Umney y Lefteris Kretsos(2015) para jazzistas ingleses, suman al aprendizaje formal o informal, el apoyo a sus estilos de vida y la ayuda económica ante contingencias, propios de una vida de inestabilidad laboral. En el caso de Núcleo, el sostén familiar está menos asociado a lo educativo y lo económico, y remite más bien a una cuestión afectiva y de colaboración no monetaria del día a día, en el sentido del intercambio de favores.

Otro elemento que empieza a adquirir relevancia es el vínculo con ciertas productoras de eventos gracias a las cuales Núcleo se presentó en recitales, fue juez de batallas de freestyle y organizador. Asimismo, hace muy poco se asoció con una productora audiovisual, de la mano de su principal colaborador en los videoclips, para hacer la serie televisiva del Triángulo en el canal Encuentro. También conoció a agentes estatales y últimamente comenzó un vínculo sostenido. Boix (2016a), María Lamacchia (2016) o Mariana Mármol, Gisela Magri, & Mariana Sáez (2017) destacan como ciertas políticas públicas y alianzas con agentes estatales han ayudado a sostener a los músicos independientes bonaerenses. En el caso de Núcleo, esto comenzó de forma más constante desde el 2018, cuando fue productor artístico de eventos de hip-hop para el municipio de

Lomas de Zamora. En todas estas asociaciones, fue significativo conocer a una serie intermediarios culturales o *gatekeepers*. Michael Scott (2012) destaca la importancia de ganar la atención de estas personas, en que se van generando paulatinos encuentros que podrían llevar al uso de recursos públicos y privados.

Por otro lado, este caso no puede entenderse sin la conformación de un ‘espacio propio’ y de los dispositivos tecnológicos de producción musical. Una circunstancia bastante fortuita le permitió a Núcleo tener una casa y con ello un estudio de grabación. Con ello, remarco que contar con El Triángulo, sus equipos, su madre cerca y el apoyo de su pareja son cuestiones claves para poder dedicarse por completo a la música. Allí, las habilidades estéticas, profundizadas en aspectos como el “sonido” y la visualidad, se combinan con una serie de máquinas o “equipos” y el apoyo inter-personal, todo lo cual habilita el desarrollo de sus proyectos.

Considerando estos elementos, se puede decir que los ‘ciclos de estabilidad’ de Núcleo combinan variaciones en su reconocimiento público y mediaciones en diferentes escalas: un entorno más cercano y “duro” (su espacio, su familia, sus colaboradores, sus equipos) que lo soporta más allá de lo monetario, con otras redes más amplias, pero más distantes y variables (público, periodistas, marcas, agentes estatales y productoras). Estas últimas se expanden y solidifican en ciertas oportunidades, en otras se fragilizan.

Boltanski y Chiapello (2002) al estudiar las asimetrías en lo que llaman un mundo conexionalista, proponen diferencias entre los ‘grandes’ y los ‘pequeños’. Los primeros serían personas con capacidad de movimiento, con relaciones y proyectos cambiantes que circulan por redes largas y no sólo se sustentan en protecciones territoriales. Los segundos, viven una flexibilidad impuesta, en que pierden los beneficios y seguridad que daban el trabajo estable de una situación anterior del capitalismo. Su capacidad de movilidad es limitada y dependiente de las conexiones locales. Sus vínculos principales son redes densas y cortas, por lo que están expuestos a todo tipo de riesgos en cuanto se alejan de ellas (2002, p. 471)<sup>66</sup>. El caso de Núcleo parece diferir de la caracterización de ‘pequeños’, pero

---

<sup>66</sup> Desde otra perspectiva teórica, en un artículo clásico, Mark Granovetter(1973) comparaba lazos fuertes y débiles, distinguiendo lo que permitían. Por un lado los vínculos fuertes entre personas cercanas (en términos del tiempo que pasaban tiempo juntos, la intensidad emocional, de confianza y de reciprocidad) generan formas de integración comunitaria a través de redes densas (lo que en cierta bibliografía sociológica se ha denominado capital social). Por otro lado, los vínculos débiles (menor tiempo juntos, menor confianza e intensidad emocional) permiten extender las relaciones e ir más allá del contacto con cercanos, pues operan

es evidente que tampoco es un ‘grande’. Así, en sus ciclos como músico, se construyen, desarmar y reconfiguran sus ecologías singulares. Puede construir conexiones a distintos niveles, pero existe una diferencia en torno a la capacidad de controlar o ejercer influencia de modo más o menos directo sobre tales redes. Núcleo se mueve mucho y es dependiente tanto de redes largas como cortas. El rap y las tecnologías digitales fueron dispositivos claves para expandir sus contactos, pero esto no implica una situación de estabilidad a largo plazo, de ahí la fragilidad. Se requiere, por un lado, recrear constantemente vínculos con los más lejanos y “cuidar” las relaciones los que tiene con sus cercanos (v. Capítulo 5 sobre “saber moverse” y Capítulo 6 cuando en sus letras habla de su relación con la familia).

Por, otro lado, los ciclos en la carrera se cruzan e integran con los cambios en su ciclo vital, compromisos familiares, disoluciones de bandas. Cuestiones que generan estados psicológicos cambiantes, en que Núcleo habla de un “vaivén de emociones”, donde “los picos son muy altos y muy bajos”. Refiere a buenos momentos (en que “estás re arriba”) y otros en que “te decepcionas”, una situación “muy loca”, propia del “del chabón que es artista”.

Finalmente, a pesar de que Marcos puede “sobrevivir del rap”, él señala que todo lo que aprendió alrededor de esta música (hacer un beat, editar un video, hacer un flyer, organizar un evento, etc.) lo hizo para desarrollar y potenciar su carrera como MC. Su “búsqueda” es intentar “vivir de su rap” y no invertir tanto tiempo en actividades paralelas. A la vez, pretende mejorar su situación económica, arreglar su casa, preocuparse más por su pareja e hijas, estar “más tranquilo” ante los imprevistos. Los shows, las plataformas digitales, el estudio de grabación, el hecho de ser jurado de competencias, organizador de eventos o vender *merchandising* por un lado; tener fans, amigos, marcas deportivas y familiares que lo apoyan por otro; le dan una estabilidad aún precaria que no le permiten todavía cumplir su sueño de dedicar mayor tiempo a ser MC. Lo importante, es cómo con idas y vueltas, Núcleo sigue existiendo como rapero. Este desafío aparece de manera más precisa un frase de su canción “Es lo que valgo”: “Difícil no es llegar, es mantenerse entre los buenos”.

---

como ‘puentes’ (bridges) hacia otros círculos. Granovetter destacó la fuerza de los vínculos débiles, para superar el cierre en los círculos próximos. En el caso presentado además de los humanos se podría observar el papel de puentes de las tecnologías digitales y la música.



Ilustración 6: Fotografía show de "La Banda" en Tecnópolis (2015)

Luego, la actitud de asumir el riesgo, de “jugársela”, por vivir para y por el rap, da cuenta de una activación en una situación incierta, donde Núcleo va realizando malabares entre diversos mediadores y afirmándose individualmente. En una entrevista me comentaba que la forma en que se mantenía con el rap podía verse como tener “kiosquito”: “un poquito de esto, otro poquito de esto otro” y entre todo aquello se va juntando dinero y apoyos. En principio esto no es tan distinto a la recomendación de un economista: “Para enfrentar el riesgo total hay que diversificar las fuentes de inversión”. No obstante, la economía de Núcleo, podría considerarse una ‘sustentabilidad vincular’ que trata con ‘activos’ de amplias y complejas características que no están formalizados ni regulados explícitamente. Son mediadores de distintos tipos –no sólo monetarios o de bienes–, que incluyen soportes interaccionales, objetos, espacios y redes más amplias (‘avales’ como las industrias culturales, el Estado y los fans), posibles de estabilizarse en una serie de ciclos.

Por último, es interesante como en las lógicas de acción y formas de pensar lo que hace, Núcleo acentúa una individualidad que reconoce a los soportes colectivos. De este modo, en el siguiente capítulo se tratan articulaciones específicas individuo/colectivo en las trayectorias raperas de su grupo musical.

### **CAPÍTULO 3: “HACER LO QUE SE TIENE QUE HACER”: LA ARTICULACIÓN INDIVIDUO/COLECTIVO EN LOS MIEMBROS DE LA CONECCIÓN REAL**

Después de varios años sin tocar juntos, La Conexión Real, el grupo de Núcleo, se presentó en el marco del festival Juventud Urbana el 18 de noviembre de 2018. Fue en el micro-estadio de Lomas de Zamora ante unas 10 mil personas. Previamente hubo un distanciamiento entre los miembros de la agrupación. Sin embargo, aunque no se juntaban de forma asidua, nunca hubo una separación formal y, unos más que otros, realizaban reivindicaciones sobre lo que fue este emblemático grupo de rap que tuvo su punto más alto en el año 2014.

Antes de la presentación en el festival, existieron indicios sobre la ansiada “vuelta”. Se los vio en historias y fotografías de Instagram compartiendo, en el programa de radio del Quinto Escalón rumoreaban que “se venía algo”, pero, por diversas razones, no encontraban el espacio y el tiempo para concretar una presentación o una canción en conjunto. Tal momento se dio después de una serie de circunstancias. Una de las más importantes, fue ser contratados para tocar en Juventud Urbana y, por cierto, porque todos los miembros del grupo se encontraban en Buenos Aires después de una serie de idas y vueltas de algunos de ellos.

La posibilidad de tocar en ese festival surgió del vínculo que comenzó a construir Núcleo con la subsecretaría de cultura del municipio de Lomas de Zamora. Núcleo viajó a Cuba invitado por una antropóloga argentino-estadounidense que vivía en ese país. Allí compartió con la crew Real 70 y quedó maravillado con “la manera en que se vivía el rap” en la isla. Ellos junto con Melisa –la antropóloga– lo invitaron a regresar para tocar en el “Simposio Internacional de Hip-hop Cubano” pero, lamentablemente no contaban con el dinero para los pasajes de avión. No obstante, podían obtener una carta del Instituto Cubano de la Música con el objeto de conseguir algún tipo de financiamiento en Argentina. El instituto hizo tres cartas: una para Núcleo, una para mí y otra para DJ Pela. Llegaron a menos de un mes del simposio por lo que fue imposible acceder a los financiamientos públicos y privados destinados a este tipo de invitaciones que, en general, se solicitan con mayor tiempo de anticipación.

A pesar de ello, Núcleo no perdía la esperanza y le contó a Pablo de la marca Camet (uno de sus “avales”), quien conocía al subsecretario de cultura de Lomas de Zamora. Me pidieron que escribiera una carta para presentársela y solicitar conversar con él, explicándole la necesidad de dinero para viajar a Cuba. En la carta narré la biografía de Núcleo, destacué su carácter de vecino del partido de Lomas de Zamora, su rol de MC y productor cultural. Los del municipio se mostraron interesados y, aunque no terminó en el deseado financiamiento, permitió iniciar una nueva alianza. Uno de los hijos del intendente (Martín Insaurralde) era fanático del freestyle, lo que también pudo haber incidido en la decisión de cooperación –como me señaló Núcleo–. Sea como fuere, el subsecretario terminó yendo al Triangulo y comenzaron a planificar un festival.

En Juventud Urbana, se realizaron batallas de freestyle y breaking, competencias de *beatbox*, *graffiti*, *skate*, *longboard* y *streetball* y, además, un recital. En principio, iba a tocar Núcleo (junto con Trueno, Acru, Mala Junta, XXL Irione) pero, después de meditarlo, realizó la propuesta a la subsecretaría y a sus compañeros para que fuera el regreso de “La Conecta”. El municipio aceptó y lograron un buen caché.

Comenzaron a ensayar, se sacaron fotografías, hicieron dos canciones, pusieron en su foto de perfil de Instagram el logo de La Conexión Real y estimularon a sus fanáticos para que también lo hiciesen. Trataron de revivir ese espíritu colectivo que hace bastante tiempo no se generaba. Limaron algunas asperezas, hicieron música y cultivaron un profuso humor en sus conversaciones.

Llegado el día del evento, “La Conecta” fue uno de los shows principales. Salieron a tocar con una introducción musical de DJ Pela y DJ Destroy. Continuaron con su clásico “No hay nada más”, en que cada uno de los participantes iba entrando al escenario a medida que le tocaba cantar. Una parte importante del público coreaba las canciones y grababa con sus celulares<sup>67</sup>. Fue un show de una hora en que repasaron los temas más conocidos de su discografía.

---

<sup>67</sup> Acá el video del recital del microestadio de Lomas de Zamora: <https://www.youtube.com/watch?v=w0nc0buYUEg>



Ilustración 7: Fotografía show La Conexión Real en Juventud Urbana 1 (2018)



Ilustración 8: Fotografía show de La Conexión Real en Juventud Urbana 2 (2018)

Después del recital organizaron otro en el conocido boliche Palermo Club para el 16 de diciembre. Entre ambos recitales lanzaron dos videoclips<sup>68</sup>. Este proceso implicó más ensayos, promoción de los recitales, mantener el logo de la agrupación en los perfiles. También devino en nuevas alianzas como la de Tortu y Fianru al inaugurar la tienda hip-hop Baires Point. No obstante, no han vuelto a tocar en conjunto ni a hacer canciones.

---

<sup>68</sup> La Conexión Real - “Showtime” disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=bmpI3Bvw\\_U0](https://www.youtube.com/watch?v=bmpI3Bvw_U0)

Considerando esta experiencia ¿Cómo influye tener una banda para las carreras colectivas e individuales de los raperos? ¿Cómo se juntan, distancian y vuelven? ¿Cómo y en qué momentos privilegian sus carreras individuales? Y luego ¿Qué incidencia tienen las maneras de hacer rap en Buenos Aires en estos procesos? Este capítulo se puede leer como una extensión del primer foco analítico centrado en Núcleo, al observar las asociaciones con las que se conforma su grupo y las trayectorias que permiten distinguir a sus integrantes. En el primer capítulo se observó un ‘modo de hacerse rapero’ (conocer y aprender del rap), una profesionalización al “hacerlo en serio” y una ‘sustentabilidad vincular’, donde emergieron un conjunto de mediadores que se van vinculando a lo largo de su trayectoria. La fragilidad de su situación requiere una mezcla de asociaciones y re-asociaciones conjugado con el desarrollo de sus habilidades. Continuando con la idea de ‘vinculaciones’ entre personas, colectivos, dispositivos y objetos (Gomart & Hennion, 1999; Hennion, 2010, 2017b, 2017a), el objetivo del presente capítulo es comparar el modo en que se sostienen las carreras artísticas de los miembros de La Conección Real, y evaluar cómo en ellas se construye una particular articulación entre el desarrollo colectivo –del grupo– y el personal –de cada miembro–. Al finalizar, se propone que tales dinámicas se asocian a maneras específicas de hacer rap, considerando sus formas flexibles de creación musical, presentación en vivo y una cierta jerarquía reputacional. Esto permite avanzar y profundizar en las habilitaciones de un ‘formato’ específico de esta música en el Buenos Aires contemporáneo.

### **3.1 ¿QUIÉNES COMPONEN EL GRUPO? UN VISTAZO A SUS CASILLEROS SOCIOLOGICOS**

Además de Núcleo, el grupo se compone, en primer lugar, por Tortu – o Miguel– (1983) nacido en Montevideo, Uruguay. A los meses de edad, se fue a Buenos Aires con su familia, primero al barrio San Telmo y luego al sur del conurbano. Su madre, quien falleció cuando Miguel tenía 17 años, fue ama de casa. Su padre trabajó en el correo, posteriormente fue repartidor de diarios –un “canillita”–, finalmente tuvo un kiosco. Miguel terminó la escuela secundaria en un colegio público. Trabajó de niño en el kiosco de su padre. También fue cerrajero, cocinero, limpiador de vidrios, albañil y tuvo algunos

“trabajos que no se pueden contar”. Actualmente vive con su pareja, en el centro de la ciudad de Buenos Aires. Es principalmente rapero, aunque incursiona esporádicamente en la producción, edición de videos y los beats. Desde el 2012 trabaja enteramente alrededor del hip-hop, y a principios del 2019 inauguró una tienda –Baires Point– junto con Victoria –su actual novia– y Fianru. Tiene cuatro hijos.

Fianru –Juan Pablo– (1986), se crió en el barrio de Pompeya en la ciudad de Buenos Aires. Y, al igual que la de Tortu, su familia es uruguaya, por lo que viajó constantemente al vecino país en su niñez y adolescencia. Su padre –ya fallecido– tenía un “lubricentro”, un taller para arreglar autos. Su madre trabajó en un locutorio –negocio para hacer llamadas telefónicas y conectarse a Internet–, vendió ropa en la feria y actualmente es portera de un edificio. Desde los trece comenzó a trabajar con su padre en el taller mecánico. Luego, trabajó limpiando platos, baños, automóviles, ropa, copas, y algunos trabajos que “no se pueden contar” en un viaje que realizó a España a sus veinte años. Es rapero y actualmente vive alrededor del hip-hop. No tiene hijos y no terminó la escuela secundaria. Actualmente vive solo en un departamento mono-ambiente en la ciudad de Buenos Aires. Es socio de Baires Point.

Urbanse –José– (1994) ha vivido toda su vida del sur del conurbano. Su madre tiene un almacén en el barrio. Sus padres se divorciaron en el 2008 y desde ahí no tiene contacto con su padre. Tiene dos hermanas. Le queda una materia (curso) para terminar diseño gráfico en una universidad pública. No tuvo trabajos fuera del rap y el diseño. Actualmente vive con su abuelo, al lado de la casa de su madre. Se sostiene entre algunos trabajos de diseño gráfico y el rap. No tiene hijos.

Frane –Francisco– (1992) nació en Ushuaia, en el extremo sur de Argentina. Sus padres son de Tucumán y emigraron al sur a fines de los ‘80 atraídos por los beneficios económicos del fomento estatal al desarrollo industrial. Su padre fue operario de una fábrica de ensamblaje de televisores y analista de sistema, su madre fue profesora y posteriormente secretaria de una escuela. A los 18 años fue a estudiar a Buenos Aires, completando una tecnicatura en sonido en el instituto privado EMBA. Tuvo algunos trabajos (mozo, chofer de transfer), pero se dedica fundamentalmente al rap. Actualmente vive con un amigo en un departamento en Palermo, pero durante la cursada de su carrera

vivió con su hermano en otro en Belgrano, recibiendo apoyo económico de sus padres. Sus ingresos vienen del rap y tiene ahorros personales. No tiene hijos.

Dj Pela –Gabriel– nació en 1994 y siempre vivió en los monoblocks del Ejército de los Andes, más conocido como Fuerte Apache. Su padre trabajó, entre otras cosas, como lustrador de zapatos, chofer de colectivos (buses al interior de la ciudad) y de taxi. Su madre trabajó de comerciante en la feria y limpiando casas, durante algunos años fue migrante en Nueva York, luego de la crisis del 2001. De regreso a Argentina volvió a tener un puesto en la feria. Pela vive en un departamento con su pareja e hija, uno de sus hermanos, su hermana, y sus padres. Trabajó de albañil, como ayudante en una fábrica de zapatos y en una de sillones, fue reclutador de cursos y capacitaciones (de inglés, de reparación de aire acondicionado). Al nacer su hija, trabajó en un taller de costura, actualmente lo hace en un puesto de fiambres de la feria y así complementa su actividad en la música con actividades extra-musicales.

DJ Destroy –Diego– (1983) nació en Bogotá (Colombia), en el barrio Fortibón. Su padre –actualmente jubilado– trabajó de chofer para la policía, su madre es ama de casa. Terminó la escuela secundaria y en varias oportunidades intentó hacer una carrera terciaria, todas las cuales dejó (análisis de sistemas, administración de empresas, producción de eventos). Además, estudió inglés, lo que le sirvió para su trabajo en hotelería. En ese rubro, entre otras cosas, fue auxiliar de lavandería y maletero, tanto en Bogotá como en Buenos Aires. Durante el 2017 y 2018 trabajó enteramente del rap, como DJ y organizador de eventos. Actualmente, está en la duda si volver a no a la hotelería dadas las dificultades económicas que ha tenido. Desde finales del 2018 vive solo en un departamento monoambiente en el barrio de Pompeya, en la ciudad de Buenos Aires. No tiene hijos.

En resumen, La Conexión Real está conformado por siete personas entre 24 y 36 años (al año 2019), de diversas fracciones de clases trabajadoras y medias. Sus miembros no vienen de familias de músicos profesionales o aficionados, y son originarios de distintas localidades, pero coincidieron en Buenos Aires. Tres de ellos accedieron a educación terciaria; del resto, uno tiene secundaria incompleta y los otros tres primaria completa. Trabajaron formal e informalmente, por cuenta propia o siendo empleados, y todos intentaron dedicarse al rap con resultados económicos variados.

Como relaté en el primer capítulo, para años posteriores al 2000, estos raperos empiezan a hacer su música en un proceso de transformación del panorama tecnológico (digitalización) y estético (mayor aceptación del rap, individualización de los gustos), se desarrollan mayores circuitos para tocar rap y competencias de freestyle, aparecen nuevos actores interesados o se renuevan los existentes (agentes estatales, sellos discográficos, distribuidoras digitales, plataformas de streaming). Luego, ¿Cómo se hacen raperos?

### **3.2 “HACERSE RAPEROS”: ATRACCIÓN INICIAL Y PRIMEROS APRENDIZAJES**

En el capítulo anterior se describió los primeros acercamientos al rap y al hip-hop que tuvo Núcleo y se tituló como ‘acumulación originaria’ al proceso que le permitió dedicarse enteramente a la música. En esta sección compararé el modo de “hacerse rapero”, entre las trayectorias iniciales de mis interlocutores, enfatizando su momentos más o menos individualizados y/o colectivos de este proceso.

En primer lugar, tal como se mencionó en el caso de Núcleo, en todos ellos fue importante la socialización musical por grupos de pares, el consumo individual, las vestimentas y los equipamientos. A nivel general, los miembros de La Conecta tuvieron sus primeros contactos con el rap gracias a amistades o la escucha de música y videos. Núcleo, Fianru, Tortu y Destroy lo conocieron entre amigos, asociados a la práctica de “deportes extremos” –el skate o las bicicletas BMX–, quienes escuchaban algo de esta música y se vestían con ropas anchas, gorras o zapatillas deportivas. Intercambiaban casetes, CDs o videos regrabados a fines de los ‘90 y principios de los ‘2000. Luego podrían ver videos por canales de televisión por cable –MTV o Muchmusic– o programas radiales. Para los más jóvenes –Frane, Urbanse, y Pela– a esto se le sumaban las posibilidades de la digitalización: tener contacto con el rap chileno y argentino por *pendrives*, navegar en plataformas de streaming como MySpace o ver videos de batallas de freestyle por YouTube. En todos los casos, durante su adolescencia conocieron algo nuevo que no estaba muy definido como rap o hip-hop que les produjo un ‘shock emocional’: escuchar los primeros casetes de rap, ver videos de freestyle o impactarse por la “actitud” de los MC, a pesar de no entender inglés. Así, los miembros de este grupo hablaban de “volverse locos”,

lo que se resume en la categoría nativa de “flashear para lo que fue muy importante el carácter holístico de la “cultura hip-hop” (v. Capítulo 1)”.

En este proceso, los miembros del grupo desarrollaron –de manera individual o colectiva– un conjunto de aprendizajes sobre el rap, dónde resulta relevante el aprender haciendo. Al estudiar el aprendizaje informal de música –sin instituciones especializadas ni certificaciones oficiales–, Lucy Green (2008) observa la combinación de la auto-enseñanza solitaria, la enseñanza por pares –donde estos estos comparten sus conocimientos y habilidades, incluso explícitamente, vía ejemplos o demostraciones– y el aprendizaje grupal en situación –sin que exista un ánimo explícito de mostrar o enseñar, basado más bien en mirar e imitar durante la ejecución musical–. De tal forma, se van asimilando habilidades, conocimientos en formas irregulares, idiosincráticas y holísticas, bajo aproximaciones que integran escucha, práctica y composición. En concordancia, en el aprendizaje de estos raperos se mezcla la actividad con grupos de pares, el autodidactismo –destacando la importancia de los recursos audiovisuales (ver videos tutoriales en VHS o YouTube, según la generación)– y las enseñanza de los mentores.

Algunos de mis interlocutores tenían amistades raperas con las cuales hacían freestyle en el barrio o en la escuela, otros –como DJ Destroy– comenzaron a organizar fiestas con sus amigos; los últimos no tenían muchas amistades de “la cultura”. Así, mientras Fianru practicaba y se grababa en su computadora de forma solitaria, Frane y Pela también tuvieron un proceso autodidacta a la hora de aprender a hacer instrumentales, viendo tutoriales por YouTube<sup>69</sup> y consiguiéndose los softwares piratas, en un proceso de descubrimiento y de experimentación (ensayo y error). Pela, por ejemplo, comenzó a mezclar cumbia en su computadora, hasta que descubrió el software *Fruityloops*, sin nadie que le enseñara físicamente componer música con tal DAW. Por su parte, DJ Destroy, quien iba a fiestas de hip-hop y tenía amigos cercanos que escuchaban esta música, le fue muy importante mirar videoclips de DJ que hacían scratch, a quienes imitaba. Por su lado, todos los MC se influenciaban por la forma de rapear de lo que escuchaban, buscando identificar las formas de acentuación, de rima o de composición de las letras.

---

<sup>69</sup> Bennett(1980) y Faulkner & Becker(2011), destacan como músicos populares suelen aprender de oído a través de la escucha de discos. Actualmente, a esto se le suman los infinitos tutoriales, más o menos sistematizados, disponibles en internet, muy relevantes para Pela y Frane a la hora de producir beats.

Respecto a los mentores, en ciertas instancias fueron importantes como las personas que tenían “más data” [información o materiales musicales] o skills [habilidades], y que se convertían así en guías para el rapeo, la producción de beats o scratch. Para Urbanse y Pela, este rol lo asumieron los mismos miembros de la Conecta en el Tri, por lo que se entiende que designen este espacio como una verdadera “escuela”. Es destacable que ninguno de ellos pagó por clases de música, y sólo Frane recibió educación formal en una institución, pero no fue ni de interpretación ni de composición, sino una tecnicatura en sonido. Ninguno de ellos utiliza primariamente la notación musical, ni estudió sistemática y formalmente las combinatorias posibles entre escalas y acordes, es decir, las nociones básicas de teoría musical.

Como ya apareció en el capítulo anterior, otro punto relevante para “hacerse rapero” son los objetos: además de los casetes, CDs o videos, todos mis interlocutores destacan la vestimenta. La fascinación de estos raperos por las marcas deportivas transnacionales (como Nike, Adidas), zapatillas de skate, los borcegos amarillos (Timberland), las gorras o la ropa ancha. En segundo lugar, son relevantes los “equipos” [objetos para hacer música] para el caso de los “productores” (Núcleo, Frane, Pela) y los DJ (Destroy). Una diferencia relevante es la referida al tipo de disciplina: para rapear se requiere sólo la voz y la práctica; para hacer beats o grabar se necesitan computadoras y softwares; para hacer scratch, tornamesas, puas, mixers y discos de vinilo. Materiales más o menos costosos que pudieron ser adquiridos con el apoyo familiar o trabajos fuera del ámbito musical.

Finalmente, los primeros acercamientos, el “flashear”, los aprendizajes y los objetos se ordenan en un conjunto de mediaciones más específicas del rap: la *crew*, los amigos percibidos como una segunda familia (La Conecta); la adopción de una hexis corporal, que además del vestir, incluye el manejo de los rituales de actuación y saludos, y, finalmente, las performances individuales aceptables y evaluables grupalmente, relativas al rapear, producir música (el beatmaking y el trabajo en el estudio) y hacer scratch. A la vez, la elaboración de formas de identificación bajo la elección de un pseudónimo hip-hop: Núcleo, Tortu, Fianru, Urbanse, Frane, Destroy, Pela (esto es sintetizado, al hablar del caso francés, por Jouvenet, 2006, p. 112).

### **3.3 LA CONEXIÓN TRIANGULAR: FORMACIÓN DE UN CÍRCULO COLABORATIVO, PROFESIONALIZACIÓN E INDIVIDUALIZACIÓN**

En esta sección se describe el proceso por el cual se generó el Triángulo Estudio, y junto con ello La Conexión Real, estableciéndose así una dinámica que permitirá entender tal construcción colectiva y los posteriores procesos individualización. Para esto resulta útil lo que Michael Farrell (2001) denomina ‘círculos colaborativos’, entendidos como una serie de personas de una misma disciplina artística que elaboran un proyecto común, con dinámicas propias de un grupo de amistad y de trabajo. Se conforma un conjunto de personas que trabajan juntas por un periodo de tiempo, negocian y acuerdan visiones sobre su disciplina, formas de actividad o criterios de lo que es bueno y lo que merece la pena. Intercambian apoyos, ideas y críticas, generando un horizonte común que se desarrolla en el tiempo. Pero a diferencia de la hipótesis de formación de ‘círculos’ de Farrell, “La Conecta” no emerge como una reunión que se opone a visiones dominantes de un campo artístico (Bourdieu, 1995) en el que serían marginales. Más bien, surge de la necesidad de hacer cosas, una cierta ‘prepotencia del hacer’, donde el apoyo mutuo fue visto como una fuente para dinamizar el objetivo de hacer música. Cuando “La Conecta” se inició, el rap era un conjunto de mundos (Becker, 2008) con normas ambivalentes, sin visiones y jerarquías fuertes que ordenasen las prácticas entre los que se dicen raperos. Más que posicionarse en un lugar, había que inventar formas de hacer cosas juntos, crear nuevos lugares (Becker & Pessin, 2006), instaurar ‘mundos’, afianzar y extender redes.

Núcleo y Tortu eran miembros de La Basta Gerga, un crew de hip-hop (baile, rap y graffiti). Conocieron a Fianru en un tren luego de haber escuchado sus canciones en el 2009. Por ese entonces, ninguno tenía un lugar estable donde grabar, pero estaban muy “cebados” [entusiasmados] con el rap.

Quedaron en hacer música juntos, pero Fianru se fue de viaje a España. Por una situación inesperada, en diciembre de ese año, Núcleo pudo disponer de una casa en que no pagaba alquiler ni servicios. La madre y las hermanas, con quienes vivía, se mudaron a otra casa para cuidar y vivir con el dueño del inmueble, que se encontraba enfermo. Con una habitación desocupada, este MC comenzó a visualizar más concretamente el proyecto de

hacer un estudio de grabación. A la vuelta de Fianru a la Argentina, Núcleo les propuso a él y a Tortu “unir fuerzas”. Él ya tenía el espacio donde decidieron construir el estudio.

De tal modo comenzaron a acondicionar la habitación que estaba desocupada: la remodelaron y fueron obteniendo los materiales indispensables de un *home-studio* (placa de sonido, monitores, micrófonos). Hicieron negocios y consiguieron dinero “haciendo lo que se tenía que hacer” o “movidas que no se pueden contar”. Tortu conoció a Urbanse en una batalla de freestyle, llamándole la atención la habilidad de aquel adolescente de sólo 14 años, y decidió invitarlo al Tri. Urbanse, gracias a un *pendrive* que circulaba por su colegio, había escuchado a Núcleo, Fianru y Tortu, y no dudó en aceptar la invitación. Por su lado, por un conocido en común, Fianru se contactó con Frane, quien estaba llegando de Usuahia a Buenos Aires para estudiar. El día en que se juntaron en casa de Frane hicieron la letra para una canción con una instrumental que este había realizado. Posteriormente, Fianru les mostró el beat a los otros miembros de lo que sería La Conección Real y, a los pocos días, le dijeron que quería grabar la canción. Sin embargo, les faltaba un monitor de computadora para poder trabajar y se lo pidieron al recién llegado: Frane llevó el monitor y grabaron la canción. Desde ese momento, se comenzaron a juntar con mayor regularidad a improvisar y registrar música.

Tenían el deseo de hacer rap, los unía el amor por esa música y la dificultad de hacerlo solos: para ello, construyeron el Tri. Ya en el 2010, cada uno de los MC hizo su propio disco producido en el Triángulo, luego realizaron un disco colectivo –“Mixtape volumen 1”–, y así nació La Conección Real. El nombre alude a lo auténtico (“real”) de ese proceso de agrupación (“conexión”), donde había “pibes tirando para el mismo lado” y “Se notaba...una química a una buena onda, y algo re en común”, como dice Tortu al explicar su mito de origen. Por su lado, Urbanse resume este proceso en una canción:

Me acuerdo cuando el hip-hop conocí /Caminando por el barrio veo un graffiti que al tiempo entendí /Cuando Juan me hizo escuchar la Boot Camp Clik [grupo de rap estadounidense]/ O cuando Marcos [Núcleo] me mostró ese show de Saïan Supa en el Tri [grupo de rap francés]/ Cuando conocí a Miguel [Tortu] en una compe[tencia] de free[style] / O cuando Frane desde Ushuaia llegó con un monitor y un beat /¿Cómo olvidar? / Son historias que a mis hijos mañana voy a contar/ Sépanlo, este es mi homenaje a mi raíz (Writing Classics, con T&K<sup>70</sup>).

---

<sup>70</sup> “Writing Classics”, T&K y Urbanse, disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=FNDFFymEX\\_I](https://www.youtube.com/watch?v=FNDFFymEX_I)

En este caso, se observa una continua mezcla entre amistades y tecnologías digitales accesibles (como ya ha sido destacado en otros emprendimientos musicales de los '2000 por Boix, 2015; Gallo, 2016; Irisarri, 2016), conjugado con la posibilidad de disponer de un espacio. Económicamente, los 'costos fijos' (las tecnologías, la casa) fueron bajos y los 'costos variables' (la electricidad o la posterior distribución de la música) casi inexistentes. Por otro lado, se entiende como en el reclutamiento de los miembros de La Conecta se funde un criterio estético (el gusto por lo que hace el otro), uno interpersonal (contactarse), como también la disponibilidad de tener ciertos objetos (el monitor) o un espacio (el estudio). En sus continuas interacciones fueron descubriendo y construyendo estéticas e identidades compartidas, desarrollando una familiaridad, una narrativa, y un proyecto común. Los rituales del ensayo, del freestyle y de los recitales, -junto con el Triángulo como un lugar estabilizado de reunión-, les permitieron una mayor autoconciencia grupal.

Este modo de agrupación contrasta con la llamada 'territorialización' de las clases populares argentinas de los años '90 hasta principios de los '2000. Desde el punto de vista de Merklen (2005), en estos sectores se produce un afianzamiento de relaciones cuyo lugar de anclaje son los vecinos y los distintos actores que participan en el barrio (que incluye a movimientos políticos, ONG e iglesias). El gusto por el rap, el hecho de compartir lugares físicos y virtuales particulares (desde una competencia de freestyle, un recital o un sitio de internet para compartir música como *MySpace*), son claves para entender cómo personas de barrios distintos se juntaron para hacer este grupo musical, y cómo difundieron lo que hacen. Por su lado, es destacable que cuando algunos de ellos comenzaron, esta música no era tan popular, cuestión que los instó a ir más allá: La Conecta no se constituyó como un grupo barrial, sino que puede ser considerado inter-barrial.

Luego, con el Tri y La Conecta, más allá de la primera "prepotencia del hacer", existió una serie de búsquedas comunes, creaciones (musicales, audiovisuales y gráficas) y nuevas alianzas que comienzan a marcar un particular proceso de profesionalización, distinto al modelo asociado a los grandes sellos discográficos e industrias culturales que dominaban previo a los '2000 (Boix, 2015a, 2016a). Esta manera de "Hacerlo en serio" implicó varios procesos. Primero, desarrollaron una preocupación por el "sonido": mejorar la calidad de las canciones, de las instrumentales, las grabaciones, la edición y la

masterización. Segundo, gracias a un amigo que sacaba fotos de buena calidad (Core) y otro que diseñaba los logos (Guido), la inquietud por aspectos visuales. Así, entre el Triángulo Estudio y Del Sur Estilo (nombre que dio Frane a su home-studio) en la producción musical, Core en la fotografía y Guido en el diseño, forman el efímero colectivo Pirámide Records. Posteriormente, comenzaron a realizar videoclips, ayudados por la aparición de cámaras HD de bajo costo, la posibilidad de subirlos a la plataforma YouTube, y la ayuda de estudiantes o aficionados al cine o fotografía, quienes además de cámaras tenían computadoras para editar.

Entre el 2012 y 2013 se produjo una segunda oleada de discos solistas, y a fines del 2013 se suman dos nuevos integrantes a La Conecta. En primer lugar, DJ Pela – beatmaker que en ese entonces tenía 17 años– quien contactó a Núcleo a través de Facebook enviándole instrumentales. Luego, DJ Destroy, quien ya había participado con Núcleo en una banda (Capital Special). Este último lo había invitado en varias oportunidades, y Destroy aceptó luego de escuchar el primer disco de La Conecta. En sus palabras:

Ellos ya habían grabado el ‘Volumen 1’. La Conexión Real ya tenía su popularidad tremenda y a mí me encantaba lo que hacían, me parecía de lo más exquisito que tenía el rap en Argentina. Entonces, después de haber escuchado ese mixtape, digo ‘bueno, sí, es como una buena oportunidad y es una buena posibilidad de trabajar con ellos’.

En el año 2013, los ahora siete integrantes del grupo realizaron otro disco (“Mixtape Volumen 2”), y una serie de videoclips en conjunto y de forma solista. Gracias a la acumulación de estas producciones, “empezaron a llegar” réditos monetarios y ayudas extra-monetarias. Por un lado, cada uno de los integrantes de La Conecta ganaban reputación y eran llamados para hacer recitales en vivo. Por otro, al salir discos y videos, el estudio se promocionaba y los oyentes querían ir a grabar al Triángulo. De esta forma, “el vivo” se transformó en una más de las instancias que permitieron a la banda ser reconocida. No obstante, son generalmente los discos, los singles y los videos publicados por internet, los que le permiten a los raperos adquirir un primer nivel de reconocimiento para luego ser convocados a recitales<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Esto contrasta con lo que Blazquez menciona para el cuarteto cordobés, donde “el vivo” adquiere centralidad y un papel dinamizador. En tal caso, primero hay que generar un buen baile: “Todas la otras

El año 2014, en esta oleada de popularidad, los miembros de La Conección Real tocaron en dos grandes shows: la final de la competencia de freestyle “Red Bull Batalla de Gallos” y, sobrellevando un “gran proyecto en conjunto” (Farrell, 2001), organizaron un recital para lanzar su segundo álbum en Uniclub –una discoteca céntrica de la ciudad para 600 personas– que resultó un éxito. Sin embargo, fue un proceso muy arduo y difícil, especialmente para Núcleo y Fianru quienes asumieron mayores responsabilidades en la gestión. En palabras de Núcleo, la experiencia:

Fue re fuerte para todos, a mí me cambió la vida, a todos nos cambió la vida, pero también fue fuerte el estrés. Las consecuencias de ‘estar al palo’ [continuamente haciendo cosas] tantos años. Yo lo pagué con ataques de pánico, con ataques de ansiedad, y ahí medio con unos trastornos medio raros.



Ilustración 9: Fotografía show La Conección Real en Uniclub por 1998 (2014)

---

formas de presentación de este género artístico, como los discos, las revistas, los programas radiales y televisivos, los videos que transmite el canal Suquía, las fotos y los autógrafos, dependen de la capacidad de un conjunto de producir un baile exitoso” (2009, p. 144). Habría que evaluar que sucedió en el cuarteto o la cumbia (fenómenos en los que tiene mucha importancia el baile) posterior a la expansión de las tecnologías digitales e internet. Por su lado, para los freestylers –especialmente desde los ‘2010– la presentación en vivo si tiene esa centralidad, potenciada por la viralización por internet.

Desde fines del 2014 hasta fines del 2018, se llevó a cabo un proceso de distanciamiento del grupo que, según las palabras de sus miembros, se explica por diferentes razones: búsquedas estéticas personales (Fianru, Urbanse y Tortu empezaron a trabajar con el productor musical UZL) y focalización en proyectos propios, tensiones interpersonales –“problemas de egos”, personalidades explosivas de algunos de sus miembros, compartir demasiado tiempo juntos– y, finalmente, la multiplicación de polos de producción musical. Esto último referido a la proliferación de estudios de grabación caseros y la aparición de un mayor número de beatmakers. Como dice Tortu:

El Triángulo fue como un motor que impulsó a mucha gente a darse cuenta que uno también puede hacerlo. Vos estabas acostumbrado a que te graben, a que te hagan la “pista” y vos solamente rapeas y no es así la vaina.

Por otro lado, también existió una lejanía física, ya que mientras Frane iba y volvía a la ciudad de Usuahia, Tortu se radicó en México durante buena parte del 2016 y 2017. Asimismo, Fianru y Frane participaron de otra agrupación, llamada “Vasuras Crew”, unos amigos del rap con quienes, además de compartir salidas, comenzaron a realizar un disco. Al mismo tiempo, por la repercusión que tuvieron los dos álbumes de La Conecta y cada uno de los discos solistas, algunos de sus integrantes eran llamados para hacer recitales en Buenos Aires y diversas provincias de forma individual.

Farrell (2001) destaca la importancia de la individualización de los miembros de los círculos colaborativos como un factor importante de la desintegración, donde el incremento de la independencia emocional, junto con sus habilidades y madurez intelectual los impulsa a desarrollar proyectos separados. En este caso, las búsquedas estéticas personales se complementan con las maneras en que se hace rap y las posibilidades económicas propias de esta música, como se menciona en el apartado final. Esta cuestión se fue potenciando en un periodo de expansión y popularización de esta música en Buenos Aires, lo que abrió nuevas oportunidades para tocar, obtener apoyos y ganancias con el streaming.

La distancia física de los integrantes de La Conecta no implicó una separación formal del conjunto, y era usual que sus integrantes reivindicaran en sus recitales al grupo y al Triángulo. A la vez, se generaron una serie de diádas: DJ Destroy seguía tocando junto a Fianru y a Urbanse, mientras que DJ Pela lo hacía más asiduamente con Núcleo. El 2017 y

el 2018 fueron años en los cuales tanto el freestyle como el trap gozaron de gran popularidad en Buenos Aires, donde La Conecta y sus miembros fueron considerados referentes para muchos raperos que se hicieron conocidos por esa época, como también para periodistas y organizadores de eventos. Por esos años hubo varias reuniones para concretar algo en conjunto, hasta que se dio la posibilidad de tocar en el recital Juventud Urbana, realizado en el 2018, organizado por un municipio del conurbano de Buenos Aires con el que Núcleo ofició de intermediario.

Tabla 1: Discografía de La Conexión Real y sus integrantes

	2008	2009	2010 (TRI)	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018
<b>LCR</b>				MIXTAPE VOLUMEN 1		MIXTAPE VOLUMEN 2	(RECITALES)				(REUNION)
<b>NÚCLEO</b>	HOLOCAUSTO VERBAL		DESDE EL CUBÍCULO DE LA VERDAD		MI SANGRE MI FAMILIA		3.0	EL IDIOMA DE LOS SAMPLERS	REAL		VIAJE AL DESIERTO
<b>FIANRU</b>	DESDE MI JATO		PATERNA 09			BLANCO Y NEGRO (UZL)					AVAL
<b>TORTU</b>			LAS FLORES DEL EDEN		FREEWAY			LANZALLAMAS ORIENTAL (UZL)		NÚMERO 4 - BARRILETE COSMICO	
<b>URBANSE</b>			REBELION POBLACIONAL		PUÑO ARRIBA					LITERAL (UZL)	
<b>FRANE</b>			EN MIS ESCRITURAS				TIERRA DEL FUEGO			NIÑOS VOLADORES DEL SUR	
<b>PELA</b>											COOKY HIGH
<b>DESTROY</b>				MIXTAPE ALL TIMES VOLUMEN 1					MIXTAPE ALL TIMES VOLUMEN 2		

### 3.4 DIFERENCIAS EN LAS CARRERAS RAPERAS: ESTÉTICA, POPULARIDAD, “AVALES” Y GESTIÓN



Tortu a.k.a. DonMiguel - "Ese lugar" - VIDEOCLIP

1.351.740 visualizaciones

8,2 MIL 222 COMPARTIR GUARDAR ...

Ilustración 10: Captura video Clip "Ese lugar" de Tortu (2013)



Fianru - Onda Expansiva VideoClip 2013

1.231.789 visualizaciones

5,5 MIL 134 COMPARTIR GUARDAR ...

Ilustración 11: Captura de video Clip "Onda Expansiva" de Fianru (2013)

Aun cuando cada uno de los miembros de La Conexión Real pudo hacer sus propios discos solistas y videoclips, han tocado individualmente y son reconocidos –

cuestión que se nota y potencia por redes sociales como Instagram—, ninguno de ellos vive sólo de rapear, tocar o “producir”. Siguiendo la distinción entre ‘complementar’ y trabajar ‘alrededor de la música’(Boix, 2016a), algunos de los miembros de este grupo realizan labores fuera del ámbito musical para obtener ingresos, mientras que otros realizan diversos trabajos en torno a la música o el hip-hop, como hacer eventos, grabar a otros raperos o tener una tienda. Los recorridos de los miembros de La Conecta, posterior al auge del grupo, difieren en por lo menos cuatro cuestiones: las búsquedas estéticas, los niveles de popularidad, los tipos y la cantidad de apoyos para hacer música, y los trabajos de gestión. Estos elementos permitirán observar combinaciones y desarrollos que serán relevantes para especificar las diferencias en sus carreras, donde cada miembro genera sus propios equilibrios donde emergen ciclos de estabilización en carreras frágiles.

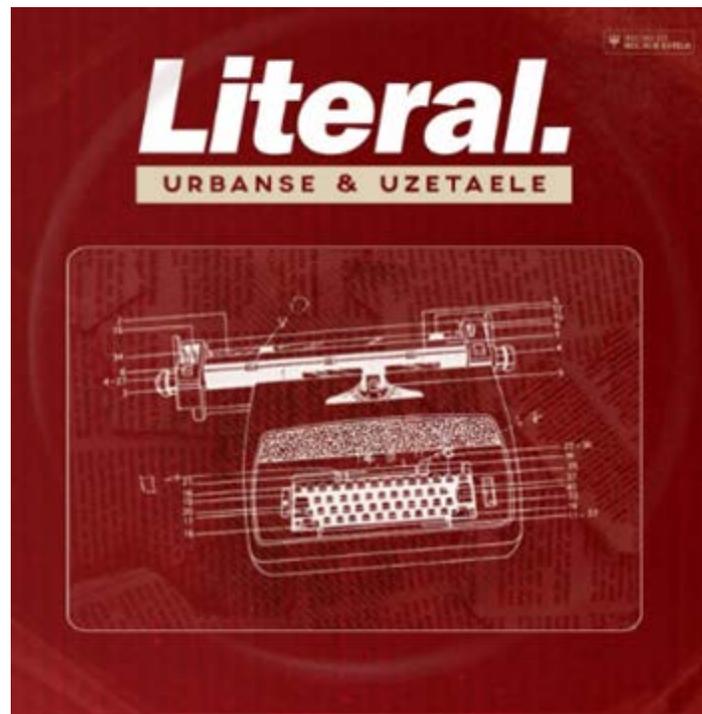


Ilustración 12: Carátula disco Literal de Urbanse (2017)



Ilustración 13: Captura Instagram Pela (2018)

En primer lugar, teniendo en cuenta las búsquedas estéticas, mencioné anteriormente la importancia que tuvo el beatmaker UZL (con su particular sonido boom-bap) en discos de Fianru, Tortu y Urbanse. Posteriormente, Fianru hizo un disco que agregaba sonoridades g-funk<sup>72</sup> o trap, Tortu realizó discos con estilos eclécticos con toques rap lo-fi<sup>73</sup> o Urbanse que en su último álbum trabajó con beats cercanos a J-dilla<sup>74</sup>. En tanto beatmakers, Pela y Frane se preocuparon por mejorar la calidad de sus producciones, en términos de ecualización, mastering y uso de *plugs-in*. Núcleo fue quizás es el más reacio a la experimentación estilística, fiel a un sonido boom-bap underground con Pela en las instrumentales, aunque grabó con algunos músicos (bajo, guitarra) y también se preocupó de mejorar la calidad de las producciones en el estudio. Estas diferencias generan conexiones específicas (como señala Mizrahi, 2014, respecto al carácter conectivo de la

<sup>72</sup> Estilo de rap originario de Los Ángeles con referencias al funk, usos de sintetizadores, bajos profundos. Algunas de sus figuras más relevantes son Dr.Dre, Dogg, Warren G, DJ Quick.

<sup>73</sup> Estilo de rap que intenta generar una estética de baja fidelidad con sonidos sucios y de calidez, utilizando efectos sonoros de casetes o vinilos, en que se suelen utilizar samples de jazz, soul o funk con sintetizadores. Algunos de sus beatmakers reconocidos son Jinsang, Knxwledge o Nymano.

<sup>74</sup> Beatmaker de la ciudad de Detroit productor de bandas como A Tribe Called Quest, The Pharcyde, Slum Village o Common.

estética) que influyeron en el tipo de colaboraciones que se tuvieron con otros raperos (por ejemplo, al elaborar una canción), o en la evaluación positiva o negativa por parte de los seguidores y pares sobre las decisiones estilísticas de cada uno de estos músicos. Al respecto, es interesante destacar cómo un miembro de esta banda fue criticado por realizar temas trap, estilo al que algunos fans oponían al boom-bap, desde una dimensión no sólo estética, sino también moral, relativa al “venderse” al trap.

En segundo lugar, hay diversos niveles de popularidad, lo cual se percibe en las visualizaciones y escuchas del streaming o en el número de seguidores en las redes sociales; cantidad, constancia y nivel de convocatoria de los recitales en vivo. Fianru fue el más popular, especialmente después del lanzamiento de su disco Blanco & Negro (2013), álbum de tan sólo seis canciones, cuatro de ellas contaron con videos subidos a YouTube. Ese disco le permitió tocar en repetidas ocasiones entre el 2014 y el 2017, llegando a participar en el festival Lollapalooza, y firmando con un sello multinacional. Núcleo, además de sus discos solistas, fue conocido por su labor en el Triángulo y por ello comenzó a ser considerado un referente, y fue convocado para ser jurado de reconocidas batallas de freestyle (Red Bull Batalla de Gallos o la Batalla de Maestros). Frane, Urbanse y Tortu, en distintos grados y momentos, adquirieron cierta popularidad, pero no al nivel de los dos primeros. Todos ellos han podido viajar a distintas provincias de Argentina con la música, algunos incluso pudieron hacerlo al exterior. Pela y Destroy tienen menos seguidores en las redes sociales y les suelen pagar un menor caché en sus presentaciones, lo que permite notar el papel subordinado de los beatmakers y DJ respecto a los MC. En el último tiempo, Pela comenzó a ser contratado para hacer beats para batallas de rap, y Destroy a realizar DJ-set en fiestas, y clases de scratch y mezcla en una academia de música.

Tabla 2: Presencia en internet de los miembros de La Conexión Real (Enero 2020)<sup>75</sup>

Presencia en internet (16/01/2020)	Seguidores Instagram	Cantidad de reproducciones de video individual más popular en YouTube	Subscriptores en canal administrado por artista en YouTube	Total de visualizaciones de canal	Total de videos subidos por canal	Escuchas mensuales en Spotify	Cantidad de reproducciones de canción individual más escuchada en Spotify
Núcleo	31.800	855.135	198.000	72.117.807	385	5.328	135.375
Fianru	50.400	1.900.000	35.500	9.232.634	45	41.971	555.608
Tortu	8.926	1.400.000	4.150	408.438	77	353	2.451
Urbanse	19.300	623.402	11.500	1.797.373	49	9.217	203.920
Frane	14.800	280.861	12.600	2.624.482	129	16.953	78.460
Pela	3.548	85.685	239	7682	18	36	<1000
DJ Destroy	7.545	30.200	1.250	68.450	9	x	x

Como se señaló arriba, las diferencias en popularidad se pueden observar en los números de internet, tanto en la red social Instagram como las plataformas de streaming YouTube y Spotify. Esto permite resumir por lo menos tres cuestiones: el perfil artístico según las actividades realizadas de los miembros y las diferencias reputacionales, donde quienes sólo realizan la actividad de DJ o Productores (Beatmaker), son los menos populares. Así, si bien Fianru es el artista con “mejores números” (en términos de sus seguidores en Instagram, videos en YouTube y reproducciones en Spotify), Núcleo es lejos quien tiene más subscriptores y visualizaciones en su canal de YouTube, que es el del Triángulo Studio. Esto tiene que ver fundamentalmente con la realización del ciclo *24/Siempre* y por el hecho de tener una gran cantidad de videos y música de otros artistas. De este modo si Fianru es primariamente un MC, Núcleo es un MC que se destaca como “productor”, más en el sentido de gestionar un home-studio, que en el de beatmaker (ver adelante, Capítulo 5). El Triángulo Estudio resulta clave para comprender tal situación. Es interesante el caso de Frane que, a pesar de no llegar a la popularidad de Fianru, es un MC de cierto reconocimiento y un “productor” destacado, por su home-studio (Del Surestilo) y por ser un beatmaker valorado. Esto permite entender como tiene más subscriptores en YouTube y escuchas en Spotify que Urbanse, quien sólo es un MC. Otro asunto a

<sup>75</sup> Los videos de referencia en YouTube son: Núcleo, *24/Siempre* (2015); Fianru, “Cómo Salén”(2015); Tortu, “Ese lugar” (2012), Urbanse, “Nada que perder” (2014); Frane, “Solo hablo por mi” (2014); Pela, *24/Siempre* (2017); Dj Destroy, “Colombiano” (2017). Núcleo, Fianru y Dj Destroy tienen estos videos en su canal. Tortu, Urbanse, Frane, Pela tienen estos videos en el canal de otros usuarios. Las canciones individuales de referencia en Spotify son: Núcleo, “Classic Shit”; Fianru, “Suave”; Tortu, “Sol”, Urbanse, “Mi gente”; Frane, “Frío”.

considerar, es que no todos tienen sus videos más populares en su propio canal de Youtube, pues en muchas oportunidades se negocia con el realizador o una productora audiovisual para que este o estos últimos no cobren por la filmación y edición del mismo, pero que por retribución puedan subirlo a sus canales. Es el caso de distintos videos que están subidos al del realizador Chino Jones cuyo canal de YouTube tiene 46.100 suscriptores (Enero 2020), más que cualquiera de los miembros de la Conexión Real a excepción de Núcleo.

En tercer lugar, estos artistas difieren en el tipo y la cantidad de apoyos que tienen en su que-hacer musical. Al respecto, para algunas de estas redes se utiliza el término de “avales”, donde como dice Fianru: “Nosotros no tenemos mucho dinero, tenemos muchos recursos, ¿entendés?...y eso lo ganás por 'representar', por hacer bien tu trabajo”. Núcleo tiene una serie de fans y PYMES asociadas al hip-hop que lo apoyan (marcas de ropa, barberías), entregándole dinero o servicios. A su vez, es el único que ha podido desarrollar un vínculo sostenido con agentes estatales (la secretaría de cultura de un municipio del conurbano). Fianru, además de PYMES (barberías, tiendas de alcohol, marcas de ropa) y fans, tiene el “aval” de un sello discográfico *major*. Por otro lado, todos los miembros del grupo poseen una buena relación con sus familias, que los ayudan de maneras diversas, a excepción de Destroy –cuya familia está en Colombia–. En ciertos momentos las familias los auxilian con dinero o, si viven con ellos, les permiten a los raperos ahorrarse en vivienda o alimentación. También cooperan en el cuidado de hijos, en tareas domésticas, o, como en el caso de un miembro del grupo, sus parejas pueden invertir en equipamientos para montar un estudio y tener los contactos para realizar un emprendimiento (como una tienda de hip-hop).

En cuarto lugar, son relevantes las diferencias respecto a la gestión musical (v. capítulo 6). Al respecto, todos los miembros de La Conecta comparten la preocupación por subir sus producciones artísticas a las plataformas digitales (YouTube y Spotify, principalmente) y, con alcances desiguales, han obtenido ganancias gracias a la monetización de derechos de autor. Como ya se señaló, quien más ha potenciado su canal de YouTube ha sido Núcleo, gracias a que administra el del Triángulo Estudio, en el cual sube videos de diversos artistas y realiza un ciclo regular de videos de MC en una sola toma (llamado ciclo *24/Siempre*). Por otro lado, Fianru es quien más se ha preocupado por la inscripción de sus canciones en SADAIC, gracias, por un lado, a la eminente presentación

en el multitudinario recital Lollapalooza en el 2017 –lo que involucraba una suma de dinero importante por derechos de autor–, y por otro el contrato que obtuvo de Sony Music, que requería tal formalización. Los otros miembros sólo han registrado su música de manera parcial en tal institución, y algunos incluso no lo han hecho, preocupándose más bien por la gestión de derechos por streaming.

Otro tema relevante es la organización de eventos y la construcción de tiendas. Tanto Fianru como Núcleo han gestionado eventos exitosos y, como señalé anteriormente, este último fue convocado (por marcas de roa deportiva, y por un municipio del conurbano bonaerense) para integrar equipos para hacer competencias de freestyle. Tortu fue parte de la organización de competencias de beatmaking y DJ Destroy de fiestas y recitales. El caso de este último es interesante, teniendo en cuenta un conjunto de factores que lo obligaron a reevaluar su dedicación total a la música –tal cual había emprendido desde el 2016–: la crisis económica argentina del 2018, la disminución de los recitales de Fianru (con quien él tocaba en vivo), la poca ganancia que obtuvo de los eventos que organizaba (acentuado por la devaluación del peso argentino y el elevado costo de traer a artistas internacionales), no tener un soporte familiar ni hogar estable. De este modo, es que ha pensado seriamente en volver a la hotelería o incluso en regresar a Colombia, Al respecto, sobre la organización de un recital del rapero cubano Randi Acosta, me señaló:

para mí fue difícil y fue medio deprimente... el hecho de que yo organicé, el hecho de que logré que él viniera, el hecho de que logré que éste tocara, que el otro tocara, que ganara el lugar, que ganara este, ganara el otro... y yo no gané nada. [...] Para mí eso fue... un aspecto muy fuerte, y yo no estoy culpando a nadie porque nadie tiene la culpa, pero uno espera ganar, ¿me entiendes? Porque es un esfuerzo muy grande lograr hacer eso, es un trabajo, eso no es un juego, huevón, es un trabajo lograr hacer eso. Y el hecho de que uno no pueda ganar económicamente algo, no voy a decir que no vale nada porque sería un mentiroso, gané muchas cosas, pero económicamente no gané lo que necesitaba. Por el hecho de que lo necesitaba para hacer lo que deseo [...], ‘hijo de puta, no voy a poder ir a ver a mi vieja, no voy a poder ir a ver a mi viejo! ¡Mi sobrinita me está esperando en Bogotá y no la puedo ir a ver!’. Pues, en eso me afectó muchísimo, huevón.

Hoy, Pela y Urbanse complementan su que-hacer musical con otros trabajos: mientras que Pela trabaja como fiambrero, Urbanse lo hace como diseñador. Núcleo, Fianru, Tortu, Frane y Destroy viven alrededor de la música. Como ya señalé, Tortu y

Fianru administran una tienda que vende artículos relacionados con el hip-hop. Núcleo también tuvo una que debió cerrar, en el 2018, por pocas ventas.

### **3.5 EL FORMATO DEL RAP Y SU INCIDENCIA EN LA ARTICULACIÓN INDIVIDUAL/COLECTIVO**

En toda música pueden verse cómo sus particularidades inciden en el modo de realizar carreras, y en los tipos de articulación individuo/colectivo que establecen. Para explorar esto, es posible observar las ‘convenciones’ (Becker, 2008) que poseen, referidas a ciertos patrones que orientan cómo se compone, toca y se ensaya, qué inversión de tiempo y energía se requiere, y cómo se organizan sus espacios de producción musical. A esta perspectiva, se le puede sumar el énfasis en las tecnologías y los objetos imbricados. Sophie Maisonneuve, con la noción de ‘formato musical’<sup>76</sup>, subraya un ensamblado que resulta de un ajuste entre músicas, médiums técnicos y disposiciones culturales (2009, p. 103), lo que permite analizar de forma concreta “diferentes componentes de su performance (composición, interpretación, producción técnica) y tomando en cuenta las diversas dimensiones de su existencia: forma (en sentido de la estructura musical), tipo de instrumentación, características acústicas (timbre, dinámicas, matices, etc.), incluso función” (2012, p. 83, la traducción es mía).

Desde tal perspectiva, el caso analizado –un grupo el rap que emerge en momentos de la digitalización y una transformación de la música argentina– contrasta con una serie de experiencias donde la banda –principalmente un conjunto de músicos con instrumentos analógicos– resulta central. Al estudiar ‘cómo se hace un rockero’ en la ciudad de Colorado de fines de los ‘70, H. Stith Bennett (1980) muestra que en tal caso se requería de personas con instrumentos que quieran tocar juntos. De tal manera, para identificarse y ser reconocido como rockero había que ser instrumentista de un grupo y todo lo que eso implica: ensayar, componer y tocar en vivo. La importancia de participar en una banda de miembros con instrumentos también es observada en otras músicas, como el cuarteto o la

---

<sup>76</sup> Para esta autora tal noción permite describir la organización de un mundo musical de forma coherente con la teoría del actor red y la noción de dispositivo (como arreglos heterogéneos entre objetos, tecnologías, categorías, artistas, ingenieros, agentes comerciales, músicos, melómanos).

cumbia (Silba, 2016), aun cuando en los primeros los instrumentos suelen ser del “dueño” de la orquesta y no de los músicos (al menos en el tiempo y en los casos que utilizó Blázquez, 2009, para realizar su estudio etnográfico).

Al comparar el caso de músicos de metal y *folk* que están fuera de los grandes circuitos de la industria musical de una ciudad de Estados Unidos, Diana Miller (2016) observa sus diferencias en torno a las posibilidades de sustentación de carreras. El metal requiere una alta inversión de tiempo y energía, un compromiso individual y colectivo derivado de varios factores: la alta complejidad técnica de interpretación dónde se valora el virtuosismo, la continua necesidad de práctica individual y de ensayos colectivos por su carácter coreografiado. A la vez, carece de espacios para tocar casualmente o improvisar, en las que se requiere que un mismo conjunto de personas ensayen y toquen en vivo. Por otro lado, el folk no tiene tanta complejidad técnica (acordes simples, reconocibles y patrones que facilitan la improvisación) y es posible ser tocado colectivamente sin haber ensayado con otros. Posee espacios de encuentro más casuales y hay mayores oportunidades para toques informales. Así, en músicos y bandas que no han llegado al gran público, tales elementos contribuyen a que las carreras musicales del folk sean más sustentables que las del metal. ¿Qué pasa con el rap bonaerense en tiempos de la digitalización?

En primer lugar, respecto de los equipamientos para la creación musical, no se requiere gran inversión de dinero para la producción de instrumentales, la grabación de voces, y el scratch. El rap es una música que puede realizarse sólo con computadoras, softwares y ciertas interfaces de audio (“placas de sonido”), utilizados tanto en la composición como en el registro de voces, scratch u otros instrumentos. De ahí que resulte relativamente accesible obtener buenos estándares de calidad a bajo costo (son usuales los softwares “piratas” y las computadoras “armadas” con distintos componentes, no de una marca específica). Esto es bastante distinto de lo que se necesita para grabar a una agrupación de formato rock o tropical, especialmente lo que implica el registro de la batería u otros instrumentos analógicos, en términos del espacio físico y equipamiento necesario (micrófonos, compresores, *reverbs*, etc.).

En segundo lugar, en relación con este último punto, el rap posee formas de composición flexibles en las cuales son importantes las modalidades a distancia. En el

rapeo no suelen realizarse muchas variaciones melódicas, de ahí que se acostumbra a decir que es una mezcla entre canto y habla. Esto, que podría considerarse inicialmente un límite, da la posibilidad de probar diversos beats para una letra o una improvisación en particular, por lo que el MC debe preocuparse más por la rítmica y la velocidad de la instrumental que por desentonar en términos armónicos. A pesar de ello, algunos raperos también cantan y ahí sí es necesario “encajar” en la armonía de la canción o dejarle esa tarea al *auto-tune*<sup>77</sup>. Esto habilita a que un mismo MC pueda tener beats y scratch de distintos artistas en un mismo álbum, entre álbumes o al lanzar singles, prescindiendo de una banda estable y sin atarse a ciertos músicos, si es que así lo desea.

En tercer lugar, también los formatos de presentaciones en vivo son flexibles, lo que implica diversas maneras de realizarlos según el número de involucrados. Un nivel mínimo se da cuando un MC se presenta con un micrófono y el sonido de sus beats, lanzados por alguien, con el que no ha ensayado necesariamente. Esto suele suceder cuando existe un presupuesto bajo para pagar a los músicos. En un nivel más alto, al MC se le suma una persona que haga los “apoyos” o un DJ que, conociendo el repertorio, dé *play* a las instrumentales (“tirar las pistas”) y, si es más avezado, haga scratch, realice silencios, o ponga efectos a lo que está sonando. En ambas alternativas se muestra, como señala Mizrahi (2014) al estudiar el funky carioca, cómo estas formas de presentación conjugada a la materialidad del equipamiento –relativamente transportables– facilitan el desplazamiento de los artistas por la ciudad<sup>78</sup>. Un tercer nivel de extensión es el que se produce cuando un MC o un conjunto de MC deciden tocar con una banda con más músicos que acompañen a las instrumentales, o las realicen de forma completa (bajo, teclado, guitarra, DJ, etc.).

Estas formas de tocar en vivo implican diferencias presupuestarias y logísticas. Presentarse con un equipo reducido resulta clave para abaratar los costos de traslado y caché para los organizadores, a la vez que disminuye el tiempo y la dificultad de las

---

<sup>77</sup> Procesador de audio en hardwares o softwares que corrige la tonalidad de las vocales (o instrumentos) según la afinación de cierta canción. Su uso se ha extendido en el trap y el reggaetón desde mitad de los ‘2010.

<sup>78</sup> Algo similar se puede observar en la cumbia villera de argentina, donde el uso una batería electrónica (como la *octa pad* de Roland) facilita enormemente el trabajo de preparación del sonido para el vivo, lo que les reduce el tiempo de prueba y facilita en tocar en diversos escenarios en una sola noche.

pruebas de sonido<sup>79</sup>. Mientras aumenta el número de músicos, se suele pedir un mayor caché, lo que encarece los costos para los organizadores y aumenta la logística interna para el grupo musical. Con ello, pueden hacerse inviables económicamente las ofertas para tocar y las ganancias para los músicos. En términos generales, la gran mayoría de las presentaciones del rap tienen equipos reducidos y sólo en ciertas circunstancias (MC o bandas exitosas, con integrantes de mayor poder adquisitivo o tiempo disponible) lo hacen con más músicos en el escenario.

En cuarto lugar, relativo a los ensayos, estos se organizan según el tipo de presentación a realizar. No suele existir una rutina de ensayos colectivos periódicos, son más bien ensayos focalizados en presentaciones específicas. Así, si es que la banda o el MC tiene una presentación con un equipo reducido no se requiere una gran coordinación entre músicos que toquen de forma coreografiada. Por ejemplo, cuando un MC se presenta con un DJ (el formato estándar), los ensayos son acotados e incluso puede que no sean necesarios, si es que el equipo conoce el repertorio. Cuando cambia el listado de canciones a tocar y, especialmente, cuando aumenta el número de músicos, la cantidad de ensayos puede multiplicarse exponencialmente.

En quinto lugar, puedo destacar la importancia de las figuras individuales y la existencia de una jerarquía reputacional que favorece a los MC. En términos generales, estos últimos son los más reconocidos como autores de las canciones, respecto de otros músicos que colaboran en la creación musical (beatmakers, DJ y otros). En las presentaciones en vivo, la figura convocante habitualmente es la del o los MC. El contrato, de hecho, suele estar dirigido a ellos y no tanto a los beatmakers, DJ u otros instrumentistas. Con esto puede hablarse de una música donde prima la figura del solista. En los mundos del rap es usual decir que tal es “DJ de...” o “beatmaker de...”, y en los recitales de rap, que el resto del equipo “acompaña” a los MC. No obstante, tanto DJ como beatmakers pueden ser contratados para “pasar” música en fiestas, competencias de freestyle o breaking o en recitales, a la vez que realizar sus propias creaciones musicales (los “beatapes” o “mixtapes”). Esto les permite generar mayor independencia respecto de

---

<sup>79</sup> Remite a preparar el sonido de una banda para su presentación previa a un concierto en que suele haber una interacción entre los instrumentistas y los sonidistas.

los MC y obtener ciertos recursos económicos, aunque generalmente menores que los primeros.

En otras músicas, como el cuarteto (Blázquez, 2009) o la ópera (Benzecry, 2012), también se ha destacado la figura de los cantantes, altamente valorada por los públicos y los organizadores. Al punto que, como señala Blázquez, en el cuarteto la salida del cantante coloca “en peligro la continuidad del conjunto o, al menos, puede hacer tambalear su momento de éxito y el ‘cartel’ que tanto costó construir” (2009, p. 99). Los cambios en instrumentistas tienen que ver más con problemas internos, especialmente económicos. No obstante, en el caso del rap no es imprescindible una gran banda que acompañe en vivo, ni tampoco que un mismo conjunto de músicos sea más o menos estables y constantes en los registros discográficos.

Por último, estas formas de colaboración se vinculan a la necesidad de cada artista de hacerse un nombre. En estas—como ya mencioné—, los MC suelen ser los más reconocidos, aunque —si lo logran— los beatmakers y DJ pueden ganar cierta reputación, generalmente más limitada. Esto permite entender dos cuestiones. Por un lado, el rol de músico incidirá diferencialmente en la trayectoria de quienes se decidan a hacer rap (ya sea MC, beatmaker, DJ o alguna combinación entre ellos). Por otro lado, tener una banda puede ayudar, especialmente en los inicios de la carrera, pero no es una condición necesaria y a medida que se avanza, puede traer algunas dificultades. Así, el formato de las bandas de rap —como La Conexión Real— suele ser reconocido como agrupaciones de MC, con la posibilidad de sumar a algún DJ o beatmaker, donde es esperable que cada uno pueda armar su carrera, su propia música y, con ello, una reputación independiente.

### **3.6 HACER COSAS PARA EL GRUPO Y HACER COSAS PARA MÍ**

En este capítulo se describió el modo de “hacerse raperos” y dedicarse al rap de los miembros de La Conexión Real y cómo en esto emergió una forma de articulación de lo individual y lo colectivo. En los primeros contactos y aprendizajes se destacó el papel de los grupos de pares, mentores y el desarrollo de habilidades gracias al autodidactismo — muchas veces frente a una pantalla—. Así, mis interlocutores se fueron comprometiendo con esta música y la “cultura hip-hop”, en experiencias que les generaron un fuerte impacto

emocional. Esto incluyó su ‘vínculo’ con una serie de objetos, como las vestimentas y los “equipos” (hardwares, softwares, micrófonos, tornamesas, placas de sonido, etcétera).

La creación de dos proyectos colectivos (el Triángulo Estudio y La Conección Real) fueron claves para afirmarse en el desarrollo de su que-hacer musical. Inicialmente, el trabajo colectivo les permitió registrar su música, publicitarse y alcanzar a más personas, construir públicos, conseguir recitales y posteriormente generar ingresos económicos. Al tiempo, fueron profesionalizándose en lo artístico –preocupándose por un buen sonido, el diseño de su imagen y los video-clips– y lo gestivo –organizando eventos, manejando dinero y expandiendo sus contactos–. Luego, se generó una distancia entre ellos, potenciado por búsquedas estéticas propias, tensiones interpersonales, mayores lugares donde grabar, diferencias en sus reputaciones y las consecuentes oportunidades para tocar de cada uno de ellos. Cada miembro del grupo se afirmó en sus propias búsquedas estéticas, con distintos “avales”, niveles de popularidad y capacidad de gestión. Esto permitió, a unos más que a otros, dedicarse con mayor intensidad a la música, algunos de los cuales comenzaron a vivir enteramente de ella. Finalmente, fue importante destacar la incidencia del tipo de actividad musical que realizan –ser MC, DJ, beatmaker o productor o una combinación de ellos– junto con la posibilidad de disponer de equipamientos y espacios propios para hacer música.

En conjunto, tales mediaciones se vinculan a singulares procesos de profesionalización. Boix (2015a, 2016a) utiliza esta idea para un “sello” independiente de La Plata al analizar como en mundos de la música transformados por las nuevas tecnologías digitales, surge una profesionalización diferente de los patrones tradicionales de la industria discográfica y que adquiere características singulares. En el “sello” que estudió Boix, se pasa de interrelaciones de cooperación entre personas relativamente cercanas, a generar otro tipo de vínculos donde emergen otros desafíos y asociaciones que: profundizan las preocupaciones estéticas en la producción de discos y recitales; abogan por el mejoramiento de la distribución de lo realizado por el “sello”; producen la especialización en la división del trabajo, generan la formalización de las relaciones artistas/sello y la legalización de las obras (licencias y derechos de propiedad intelectual); promueven la preocupación por mejorar los ingresos económicos, el vínculo con agentes estatales o la construcción de un relato de lo que son (quieren ‘vivir de la música’, son más “serios”, se asocian a una

empresa). En el caso de los miembros de La Conexión Real, hay varios de estos rasgos, donde los MCs y los home-studios cumplirían el papel de intermediación del “sello”, pero con una profesionalización que parece potenciar una relación dinámica y flexible entre individuos y colectivos. Asimismo, al día de hoy persisten relaciones de amistad con fuerte intimidad emocional entre quienes participan en estos espacios.

Más arriba, uno de mis interlocutores dijo que para construir el Tri tuvieron que “hacer lo que se tenía que hacer” para conseguir los recursos materiales del estudio y tener un lugar para grabar, que luego llevó a la conformación de La Conexión Real. No obstante, al individualizarse las carreras también se “tienen que hacer” otras cosas, como preocuparse por las búsquedas estéticas y la gestión personal, en una música que, con su particular formato, permite ser reconocido y “contratado” de forma individual o con equipos reducidos. Aquí se destaca como el rap bonaerense en tiempos de la digitalización promueve figuras individuales articuladas con un trabajo colaborativo flexible. Se desarrollan diferentes formas de inter-dependencia, al tiempo que existen oportunidades y tendencias concretas para que cada músico se haga cargo y sea reconocido por su arte. En fin, se observan formas individualizadas de profesionalizarse que en momentos se combinan con las grupales.

Así, se vislumbra una singular manera de enfrentar la disyuntiva entre la fragilidad y el compromiso personal, mediante la valoración de individuos hiper-conectados, algo que mis interlocutores resumen con la expresión nativa de “jugársela por el rap”. Esto es una modalidad de arriesgarse por la música que enfatiza la importancia del individuo, presentando a los artistas como personas activas frente a contrariedades del mundo circundante y las dificultades personales o como fuentes de originalidad. Cuestión que se complementa con el reconocimiento de relaciones de reciprocidad respecto a la familia, los amigos, los grupos musicales o la cultura “hip-hop”, en tanto elementos imprescindibles que soportan este modo de vivir con la música. Así, las carreras con el rap permiten explorar una articulación que extrema la figura del individuo al tiempo que reconoce el papel de los “cercaños”, en una situación donde aparecen nuevas oportunidades y desafíos estéticos y laborales que permiten extender las redes gracias a las tecnologías digitales y una música que crece en popularidad en Buenos Aires. Como se dijo en el capítulo anterior estos individuos conjugan relaciones cercanas y lejanas en una ‘sustentabilidad vincular’.

Luego de haber revisado historias en distintos niveles –del rap argentino, de Núcleo y los miembros de La Conexión Real– en los siguientes dos capítulos se muestra cómo se ponen en juego las formas de hacer lo rapero al describir el Triángulo Estudio y las acciones de ‘localizar’, “ranchar” y “producir”. El home-studio fue y es fundamental para Núcleo, pero también para La Conecta, siendo un espacio en el que pudieron registrar su música y compartir sus experiencias. Núcleo sustentó su decisión de dedicarse al rap gracias a disponer de tal espacio y a la vez, el Triángulo viajó con él cuando se armó en otro lugar. Este home-studio hace a este MC y productor, al tiempo que esté MC es el núcleo del estudio. Entonces, explorar cómo se hace lo rapero permitirá ver en diferentes casos concretos la asociación de personas, dispositivos, objetos en sus respectivas performances.

## CAPÍTULO 4: ‘LOCALIZAR’ Y “RANCHAR” EN EL TRIÁNGULO

A lo largo de mi trabajo de campo, el Triángulo fue uno de los lugares que más visité. Desde que comencé mi investigación hasta octubre del 2105, intenté ir con algún MC. En principio no tenía tanta confianza con Núcleo y prefería llegar con otra persona que fuese a hacer música. Luego de grabar mi primera canción con él –“Nocturno”<sup>80</sup>– comencé a ir solo, y posteriormente él me invitó a participar en La Banda. Desde entonces solía ir a grabar algún scratch, arreglar canciones para tocar en vivo, ensayar para un show y algunas veces para entrevistarlo a él o a alguien cercano.

En una ocasión, cuándo Núcleo y el Triángulo se mudaron a la localidad de Burzaco, Rayo –un MC de 23 años– nos contaba que había ido a un estudio “muy profesional” y con muchos equipos en Capital Federal, pero “no sonaba rapero”. Cuando le pregunté si era por las instrumentales me dijo que no, “que las pistas estaban bien” pero que a pesar de eso “no sonaba”, en contraste con el Triángulo y su “sonido rapero”. Esas impresiones me sugirieron que “lo rapero” del estudio incluía lo musical pero iba más allá. Por otro lado, DJ Pela y Urbanse en distintas ocasiones me hablaron del Triángulo como una “escuela”, un lugar en que aprendieron del hip-hop y a ser raperos. Las conversaciones plagadas de anécdotas, la posibilidad de compartir, hacer música u observar cómo realizarla permiten pensar en cómo se construye un “centro cultural”, un espacio de producción de “lo rapero” y de los raperos.

En este sentido, en los siguientes tres capítulos se indagará cómo se hace “lo rapero”. En principio, puede decirse que para mis interlocutores un video-clip, un estudio de grabación, un scratch o una canción puede ser “muy rapero/a”. Término que parece funcionar como una suerte de adjetivo que permea a objetos, prácticas o personas. Puede resultar una obviedad decir que “lo rapero” es polisémico, mejor sería avanzar hacia un campo semántico en movimiento sustentado en formas de hacer y expresar lo que se hace en múltiples mediaciones. Hay que considerar algo importante: Núcleo parece llevar “lo rapero” al paroxismo, es una suerte de ‘hiper-rapero’. Esto pues para auto-identificarse o ser identificado de rapero no es necesario ser como él: tener un estudio en la casa, una hija

---

<sup>80</sup>Nucleo aka TintaSucia, “Nocturno”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t2MPQbxd2Y0>

que haga beats, perros *pitbull*, ser de clase popular y “sobrevivir” de la música. En su caso, “lo rapero” articula profundamente esas múltiples dimensiones de su vida, dentro de las cuales vivir en una casa/estudio-de-*rap* es un elemento fundamental.

Específicamente en este capítulo se examinará qué tiene el Triángulo que lo hace “tan rapero”. Así, se tratarán temas relativos a la localización y a la dinámica del “ranchar”. ‘Localizar’ remite al modo en que se crea un espacio considerando límites y continuidades dentro/fuera, la vida cotidiana y el trabajo. Se observará cómo el emplazamiento en un barrio popular y los recursos materiales sedimentan a un estudio “muy rapero”. “Ranchar” tiene que ver con compartir con otros, sin necesariamente estar enfocado en hacer música ni organizar actividades relativas a ella. En la jerga de las clases populares argentinas se utiliza para una reunión sin razón explicitada donde las personas se divierten, conversan o “pasan el rato”. Por su lado, “producir” –término que será tratado en profundidad los siguientes capítulos– puede referir tanto a hacer música –un beat, grabar, editar, masterizar una canción– como a organizar una próxima fecha (recital o evento), ver cómo hacer publicidad, conversar cuestiones de dinero, etc. Estas acciones pueden considerarse una modulación de lo que Gallo y Semán (2016) denominan “Gestionar, Mezclar, Habitar”, al referir a formas de hacer y relacionarse con la música en Argentina posterior a los 2000.

#### **4.1 LÍMITES, EXTENSIONES Y ASOCIACIONES EN LOS ESTUDIOS DE GRABACIÓN**

En un texto metodológico sobre cómo realizar etnografías en estudios de grabación, Thompson y Lashua (2014) muestran las dificultades de los investigadores para el acceso a los mismos. Hablan de su cierre físico y social relativo a tres cuestiones: la necesidad del aislamiento acústico; el hecho de no ser espacios para “sociabilizar” –en relación a promover interacciones abiertas entre conocidos y desconocidos– pues están orientados al trabajo (de producir discos) y finalmente, relacionado con esto último, el carácter íntimo y privado de las sesiones de grabación, donde el acceso está restringido y suelen participar sólo quienes están envueltos en la producción (músicos, ingenieros y productores). En un artículo de fines de los ‘80, Hennion (1989) trata estas cuestiones aportando un elemento más: el modo en que se desestabilizan los límites. Así, describe un estudio profesional de

música pop a las afueras de París, cuya meta es hacer *hits* para vender discos. Dialogando con los trabajos de Latour (1983) sobre los laboratorios, propone evitar una separación arbitraria entre los elementos supuestamente internos –artísticos, tratados por enfoques ‘internalistas’– y los externos –sociales, tratados por los enfoques ‘externalistas’<sup>81</sup>. Frente a esta dicotomía, observa cómo los estudios de grabación construyen y desestabilizan las relaciones dentro/fuera. Dicho de otro modo, al describir cómo se hace una canción, Hennion trata el problema de la elaboración y disolución de los límites en mediaciones entre humanos y no-humanos.

En el estudio de grabación descrito por este autor existe un trabajo de aislamiento respecto del exterior, al estar lejos de la ciudad, su arquitectura y su acústica. Esto, como en el caso de Thompson y Lashua, también genera un cierre respecto a quienes pueden entrar al estudio. Este aislamiento permite hacer manejables diversas mediaciones que conforman lo musical: en el estudio se re-construye un micro-mundo, donde es posible experimentar la articulación entre los sonidos, los ritmos, las letras, los cantantes, los instrumentos y los técnicos de grabación. A este respecto, Hennion destaca el papel de intermediador del productor artístico, uno de los principales responsables de esta recomposición en miniatura. Por un lado, cumple el papel de público, orientando el proceso creativo según lo que posiblemente regiría el gusto de las grandes audiencias (manejando un conjunto de informaciones como los *charts* o estudios sobre gustos), y por otro, regula las interacciones entre los participantes dentro del estudio. En este micromundo donde el rol de intermediario del productor artístico regula interacciones fundamentales, en una dinámica constante de ensayo y error, se van haciendo las canciones. Estas producciones saldrán de ese espacio en una operación de disolución de los límites. Gracias al productor y su red de contactos, la canción es escuchada por el comité de un sello, el departamento de promoción, los medios de comunicación y el público ‘real’. La separación inicial dentro/fuera es desestabilizada cuando la música va extendiendo su alcance al generar o no interés en otros, proceso por el cual conformará su público.

---

<sup>81</sup> Latour (1983) muestra cómo, en el caso de Pasteur, su laboratorio utiliza productivamente la diferencia dentro/fuera. Desestabiliza las relaciones de fuerza que existían (donde un virus mataba animales y personas) y con ello genera una transformación del mundo. Primero, hace manejable al ántrax –por su aislamiento al interior del laboratorio– y luego, genera interés en otros –por demostraciones públicas y estadísticas– que ayudaron a expandir sus vacunas.

Mario Breuer (2017), en su libro *Rec & Roll*, trabaja en las descripciones de estudios de grabación de la Ciudad de Buenos Aires en los años '80 y '90 (entre ellos, El Pie, ION, Panda, Del Jardín, Del Cielito) que sugieren algunas diferencias respecto al modelo de Hennion señalado antes. Entre otros aspectos, pone en relieve la aparición de las nuevas tecnologías que se volvían relativamente accesibles para la producción y posproducción sonora, por ejemplo las grabadoras de cinta multipistas Tascam; los procesadores digitales, delays, reverbs; las baterías electrónicas, samplers, micrófonos. También muestra las características de sus salas de grabación, su diseño acústico y ciertas estéticas sonoras, esto es, la modificación de los instrumentos en los años '80 y la compresión y la distorsión en los '90. Antes de esas décadas habían predominado estudios de los sellos, pero gracias a las nuevas tecnologías –que incluían las primeras de carácter digital– para algunos era posible desarrollar estudios independientes, aunque fundamentalmente continuaban trabajando para los *majors* y sus artistas. Por otro lado, a pesar de su “independencia” se requería una importante inversión de dinero para el equipamiento (Breuer habla de unos 100 mil dólares), además de una infraestructura (el inmueble) que permitiese albergar a bandas de formato rock con sus variados instrumentos. A excepción de uno de ellos (Del Cielito), ninguno de esos estudios se situaba en una casa de familia, e incluso este último, al crecer tuvo que mudarse. De esta forma se comprende que la accesibilidad era relativa, hoy podríamos decir que los estudios actuaban primariamente como proveedores. Hacer un disco era costoso y difícil –con personas capacitadas, equipos adecuados y un inmueble– por lo que usualmente se requería de quien lo financie: los grandes sellos o quizás otro tipo de inversores. Cabe preguntarse entonces ¿qué modificaciones traen los home-studios?

Joseph Schloss (2004) realiza una investigación sobre el beatmaking con samples para el caso del rap estadounidense. En los home-studios de rap además de registrar, mezclar, ecualizar y masterizar música, se realiza todo el proceso de composición con samplers, máquinas de ritmos y/o computadoras, lo cual no requiere de grandes espacios para grabar a bandas con instrumentos. Respecto al aislamiento, son estudios que suelen ubicarse en habitaciones o sótanos de casas o departamentos particulares, donde se intenta generar un aislamiento de la vida cotidiana y de la familia, pero al interior del espacio

doméstico. Los home-studios de Schloss son una suerte ‘cuartos propios’<sup>82</sup> separados del resto del hogar pero dentro de él. Derivados de sus posibilidades tecnológicas estos lugares son centros de producción musical donde es posible crear canciones y maquetas sin necesidad de ir a un gran estudio, cuestión que genera un importante ahorro de dinero y ayuda a procesos de des-intermediación respecto a los sellos<sup>83</sup>.

El enfoque ‘internalista’ de Schloss puede complementarse con la investigación ‘externalista’ de Keith Negus (1999) respecto al rap de la década de los ’90. Esta última vincula aspectos económicos y culturales para comprender la dinámica entre independencia y dependencia del rap con las grandes corporaciones de la música. En un país como Estados Unidos, con una fuerte industria cultural en la que históricamente existieron divisiones de géneros musicales “negros” en *majors*, el rap tuvo una relativa independencia respecto a estos últimos por los menos hasta mitad de los ’90. Dada sus características productivas –el uso del sampling y sus posibles problemas respecto a los derechos de autor o sus letras explícitas–, durante un buen tiempo, los *majors* no se involucraron directamente con esta música. Fueron los sellos independientes (como Def Jam o Tommy Boy) los principales promotores del rap, siendo más cercanos y conocedores de los gustos de los oyentes de esta música. Así, aun cuando en los ’90 continuaba el mercadeo de casetes auto-gestionados (como los *mixtapes*), algunos artistas eran fichados por los sellos independientes y se generaba así una re-intermediación *indie* que usualmente expandía el alcance de los músicos: por ejemplo, pasando del *mixtape* al álbum de mejor factura y a tener una mayor circulación en la radio y en la televisión por cable. Luego, ante el crecimiento en popularidad del rap y su asociación a una moda indumentaria, los grandes sellos vieron una oportunidad de negocio y fueron comprando algunos sellos *indies*, generando una singular complementareidad. Desde esa fecha, en el mercado estadounidense del rap conviven

---

<sup>82</sup> Hago referencia al texto de Virginia Wolf (2013), “Un cuarto propio”, donde destaca a ese lugar que permitió a las mujeres escritoras de fines del siglo XIX en Inglaterra desarrollar su literatura dentro del hogar. Estaban en la casa, pero la habitación propia les habilitó el aislamiento de las labores domésticas para el trabajo con la escritura.

<sup>83</sup> En esta línea, Prior (2012) revisa una serie de momentos, iniciados en los años 80, para entender la historia de lo que denomina formaciones digitales: dispositivos como sintetizadores, computadores, samplers; el desarrollo del lenguaje MIDI; los CDs; éxitos comerciales de discos producidos de modo electrónico y la importancia de MTV; los inicios de Internet. La situación actual posee la novedad de acceso de esas tecnologías en dispositivos más pequeños y multifuncionales, como computadoras y softwares o placas de sonido, lo que es vital para entender los nuevos home-studios, a pesar de que ya existían herramientas digitales desde los ’80.

diversos formatos: artistas independientes, sellos *indies* y *majors*. Sigue siendo posible hacer, registrar y distribuir música desde el hogar -facilitado por su modo de creación-, al tiempo que las grandes industrias culturales buscan constantes métodos de re-intermediación en su actualización local e internacional frente a las transformaciones en los mundos de la música<sup>84</sup>.

Mizrahi (2014) describe un estudio de funky carioca en Rio de Janeiro de la primera década del 2000. En tal estudio se hacía música utilizando tecnologías digitales y samplers, muy similares a las del rap, con costos muchísimo menores a los de un estudio con equipamiento analógico profesional o por los reseñados por Brehuer. Mr.Catra (su dueño), un funkeiro de renombre, había intentado separar el estudio de la cotidianeidad de su hogar: levantó un muro entre ambos espacios. Mizrahi señala las dificultades que tuvo para acceder al lugar durante su trabajo de campo, había que gritar y muchas veces, por el aislamiento sonoro, no la escuchaban. Por otro lado, bajo la idea de una ‘estética conectiva’, Mizrahi muestra el modo en que se establecían relaciones entre lo que pasaba dentro y lo que pasaba fuera del estudio. Así, describe ciertos elementos propios de las canciones de funky: su hiper-realismo letrístico (un decir marcadamente explícito), los efectos sonoros, los beatbox, *loops* de batería (*tamborzão*) y samples reconocibles, en que existe una ‘liberalidad de apropiación’ (v. capítulo siguiente). Lo interesante es que tal manera de hacer música estaba en conexión con el gusto de un público habituado a tal sonoridad, lo que orientaba el modo en que los artistas producían funky. Luego, los CDs grabados circulaban de mano en mano y algunos músicos iban volviéndose populares. De esta forma se establecía un circuito en que lo estético se mostraba activo en su conectividad, pues el sonido contribuía y regulaba convencionalmente el modo de generar las asociaciones. A través del sonido y el gusto del público se establecían los límites o las concesiones para la creación del funky.

El caso de Mizrahi es diametralmente distinto al del estudio de pop de Hennion en la ciudad de Paris de los ‘80. En este último, el “productor” actuaba como un intermediario fundamental para orientar el proceso al interior del estudio y generar asociaciones fuera de

---

<sup>84</sup> Desde una visión algo pesimista, Rose (2008) describe el proceso de ‘corporativización’ que se produjo con el rap desde mitad de los ‘90 hasta la primera década de los ‘2000. De forma exhaustiva, en el documental “Hip-Hop Evolution” de Netflix se narra la historia de cómo en el rap estadounidense se generan diversas interrelaciones entre cuestiones estéticas y económicas, independencias y dependencias.

él (por ejemplo, entre músicos, sellos, radios y públicos). Distinto a aquello, el funky carioca es una música con relativa independencia de la industria fonográfica tradicional y sus *gatekeepers*, en la que aparece de forma concreta el efecto de des-intermediación que habilita una relación más directa entre artistas y públicos, en que media la piratería y un circuito de espectáculos públicos como fiestas y recitales.

Hasta aquí, al evaluar las diferencias entre estos estudios y sus vínculos con el afuera, pueden recuperarse al menos cinco dimensiones relacionadas: (a) los límites dentro y fuera, sus formas de construcción y disolución; (b) las dinámicas de interacción y de separación internas al estudio; (c) los tipos de las tecnologías utilizadas y espacios donde se desarrollan; (d) los costos de tales tecnologías e inmuebles; y finalmente (e) las posibilidades para la producción independiente (respecto de capitales externos al estudio y/o a los artistas). A la luz de estas dimensiones analíticas efectuaré una descripción del Triángulo para trazar su especificidad. En adelante me centraré en las dinámicas internas de localización y en los procesos de delimitación, mientras que a la creación musical y expansión de sus influencias dedicaré los dos próximos capítulos.

## **4.2 LA LOCALIZACIÓN DEL ESTUDIO: FRÁGIL, DOMÉSTICO, TECNOLÓGICO Y “MUY RAPER”**

Un primer aspecto para tratar al Triángulo es cómo se ‘habita’. Con el ‘habitar’ Gallo y Semán (2016) explicitan la forma que tienen los nuevos emprendimientos musicales bonaerenses para construir emplazamientos y modos de vivir. Destacan cómo la relación entre espacio de música y cotidianeidad, los diversos elementos del lugar y las relaciones que se dan allí, afectan a la sensibilidad de quienes los circulan y los crean. A su vez, enfatizan la importancia de la generación de un clima de confianza y formas de reciprocidad entre los participantes, donde aparecen las relaciones de ‘amistad’. En tales espacios se darían relaciones de continuidad entre vida social y la vida profesional. Otro ejemplo en que pueden verse dichas relaciones de continuidad es el que trae el estudio de Jooyoung Lee (2015) sobre los espacios de encuentro público –el Proyect Bowl– para el rap de Los Ángeles. Se trata de espacios que sirven para el aprendizaje, el desarrollo de habilidades y el desarrollo de reputaciones al rapear o bailar, principalmente en las primeras

etapas de los hip-hoperos. También son lugares en que se dan recomendaciones y diálogos entre miembros de distintas generaciones sobre sus carreras en la música.

Atendiendo al caso que ocupa a este trabajo, es posible afirmar entonces que en el Triángulo las formas de construir espacios fueron trazadas por singulares dinámicas de habitarlo. Como ya vimos, el Tri tuvo relevancia central para registrar música de forma auto-gestiva y para afirmar la carrera de Núcleo y La Conexión Real. Asimismo, se lo puede considerar como un lugar de encuentro y aprendizaje, que al final del capítulo denominaré un “centro cultural” de lo rapero. Me interesa entender su emplazamiento, sus límites y continuidades dentro/fuera, el hábitat interior –la distribución de los espacios, los objetos, personas, perros– y las interacciones de saludo/llegada, entre otras dinámicas de convivencia. Mostraré al Triángulo como un espacio donde se reconstruyen las fronteras constantemente, un lugar que produce una refracción respecto del exterior, que no niega lo que sucede afuera, pero lo transforma. A la vez, irradia lo que se produce allí, con resultados múltiples.

\*\*\*

El Triángulo se sitúa en el partido Temperley y por menos de un año se instaló, junto con Núcleo, en Burzaco; ambos barrios de la zona sur del conurbano bonaerense. El estudio toma el nombre del lugar donde se encuentra: El Triángulo es una suerte de mini-barrio rodeado por tres líneas de tren y un sector residencial socialmente heterogéneo, en donde predominan hogares de distintas fracciones de clase media. Así, el barrio que está a su alrededor –por el cual se accede al Triángulo– posee viviendas de diverso tipo. Algunas de ellas mejor mantenidas, con cuidados ante-jardines, otras que están con pintura desgastada y con veredas sin pasto. El ambiente es calmo, hay autos estacionados, se escuchan el canto de pájaros y se observan perros callejeros descansando. Durante el día pasan personas en moto, algún jubilado o mujer de mediana edad yendo a tirar la basura. Chicos en bicicleta, algunas chicas que van a comprar. Las personas suelen caminar por la calle, distinto a lo que sucede en Capital Federal.



Ilustración 14: Fotografía barrio que antecede al Triángulo 1 (2016)

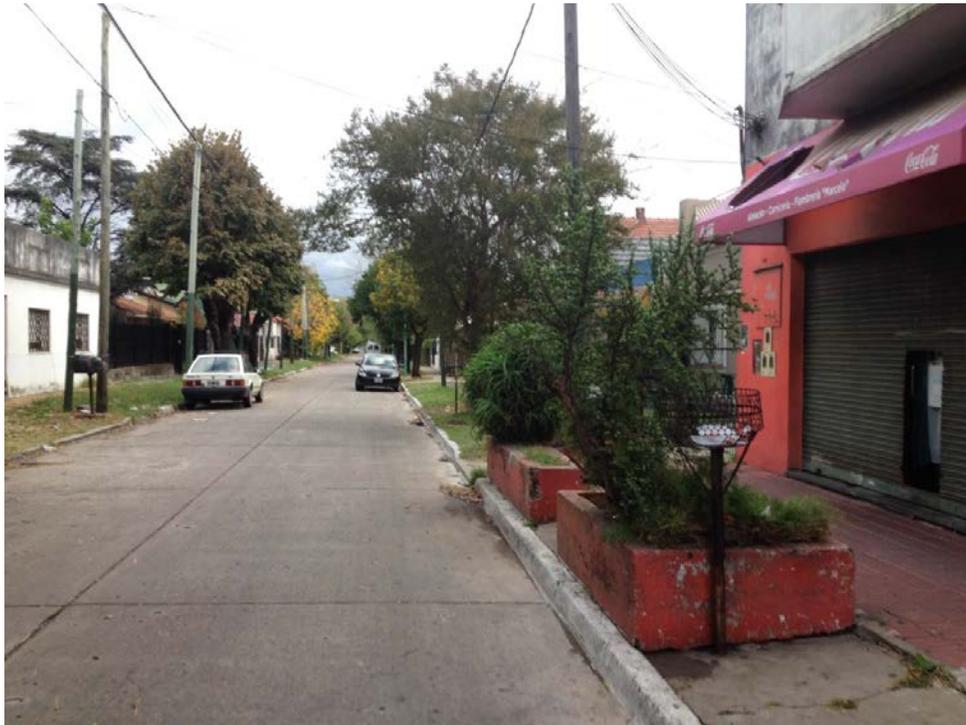


Ilustración 15: Fotografía barrio que antecede a Triángulo 2 (2016)



Ilustración 16: Fotografía líneas del tren para acceder a Triángulo (2016)

Al cruzar las líneas del tren, el panorama cambia. Hay casas de chapa y otras de cemento, en general no hay ante jardines bien cuidados y las viviendas no están pintadas recientemente. Antes del 2017 tenía calles de tierra, luego asfaltadas por hormigón. Para la antropóloga Melisa Rivière (2013):

El Triángulo no es una villa, pero el barrio coincide con algunos síntomas villeros como son la falta de sistemas sépticos o desagües, y ante la ausencia de infraestructuras ejecutadas por las administraciones públicas, los residentes deben de encargarse de establecer sus propias redes de electricidad.

Afuera de la casa de “los Miranda” hay un muro con un graffiti que dice “el Triángulo Estudio” y abajo “Se hacen trenzas”, negocio de Yesica –novia de Marcos–, quien además hace collares y artesanías. Esto ya indica una diferencia con las viviendas que tiene a su alrededor. Hay una reja que suele estar sin llave que da a un patio interior. Afuera puede haber autos o motos estacionadas de algún rapero. Antes de entrar a la casa, habitualmente se escucha un sonido grave de un bombo o un bajo de rap, que al ingresar se va delineando y juntando con otros tonos medios y agudos que conforman una canción.



Ilustración 17: Fotografía frente de Triángulo Estudio (2019)

La casa es de concreto, posee tres habitaciones: dos sirven de dormitorio (de la pareja Marcos-Yesica y de las hijas), en la otra está el estudio. Tiene un baño interno y un living-comedor-cocina. Posee un patio interior y un estacionamiento-patio techado de “chapa” o lata a la entrada. Las murallas que dan al patio están pintadas de graffiti. Están “colgados” de la luz, o sea la casa tiene una conexión casera y directa a los cables de electricidad, por lo que no pagan este servicio. A veces hay subidas o bajadas de tensión observables de forma tenue por el aumento o disminución de la luminosidad de las lámparas. Esto último se estabilizó por una serie de reformas que se realizaron al sistema eléctrico.



Ilustración 18: Fotografía de patio del Triángulo 1 (2017)



Ilustración 19: Fotografía de patio del Triángulo 2 (2017)

Desde el 2018 el patio posee un espacio donde hay pequeñas esculturas de budas y pirámides, anteriormente ese pequeño “templo” estaba al interior del estudio, arriba de los parlantes. El patio posee una suerte de sillón hecho de *pallets* y plantas en la muralla frente al estudio. En una oportunidad un rapero boliviano que fue a grabar refirió a ese lugar como “La sala de espera”. Servía para ir a fumar un cigarrillo –en el estudio no se fuma tabaco, Marcos sólo permite marihuana–, hablar por teléfono, conversar, descansar del constante y fuerte volumen del estudio y, por cierto, esperar el turno para grabar o editar una canción.



Ilustración 20: Fotografía raperos en "sala de espera" del Triángulo (2017)

En su interior, la casa es limpia, las luces suelen estar a la vista, sin pantallas. El living-comedor-cocina posee una mesa de madera en general cubierta con un mantel de plástico, un conjunto de sillas y un sofá. Hay una televisión con un *playstation*. La cocina parece ser antigua, al igual que el lavaplatos y la heladera. Ese espacio no tiene mucha decoración, salvo un collage de fotos de la familia. El comedor es descrito por Rivière (2013) como ‘femenino’<sup>85</sup>: “donde se cocina, se come, se mira televisión, y donde juegan los niños”. Lo último, permite agregar que es más ‘infantil’. Pero a la vez, allí también se conversa en grupo a la hora de la merienda o cena –donde a veces se pide pizza o empanadas–. Los y las raperas o músicos, u otros comensales que están en el Tri, van a comer allí junto con los Miranda. Es un lugar dónde se puede hablar de rap y hip-hop, pero no se trabaja directamente haciendo música.

El baño interior está constantemente con la luz prendida. Tiene la puerta rota y no se cierra completamente, el lavamanos y el W.C. parecen desgastados. Desde las primeras veces que fui, para tirar la cadena se debe llenar un balde con agua. No está conectado al alcantarillado<sup>86</sup>. En el 2019, cuando se filmó la serie *Broder*, la productora audiovisual encargada de su realización puso dinero para habilitar un baño que se encontraba a medio terminar en el patio. Existe otro patio interior donde se cuelga la ropa para secarla.

Por su lado, el estudio consta de dos espacios. En el primer ambiente de 2 x 2 metros aproximadamente se encuentra la “cabina” (que en otros estudios suele denominarse “pecera”) donde fundamentalmente se graban voces. El segundo ambiente, de unos 4x4 metros, es el “control” donde se sitúan quien graba y los otros comensales. Estos espacios tienen una historia marcada por el reciclaje de materiales y la profesionalización del estudio. La cabina –que permite acustizar y aislar el sonido exterior– se fue construyendo inicialmente con objetos reutilizados: cortinas y frazadas colgadas, pedazos de madera, cajas de huevo o un colchón viejo “fileteado” (cortado de forma fina). Posteriormente las

---

<sup>85</sup> Rivière (2013), contrasta este espacio con el estudio, que generalmente tiene mayor presencia de varones.

<sup>86</sup> Por no disponer de alcantarillado ni servicio de electricidad, la casa de “los Miranda” -según las estadísticas del INDEC (Instituto Nacional de Estadística y Censos de Argentina)- estaría considerada como un hogar con Necesidades Básicas Insatisfechas, lo que se vincula a la pobreza. En el caso de los 24 partidos del Gran Buenos Aires el porcentaje con NBI alcanza a un 24,4% ([https://www.indec.gob.ar/nivel4\\_default.asp?id\\_tema\\_1=4&id\\_tema\\_2=27&id\\_tema\\_3=66](https://www.indec.gob.ar/nivel4_default.asp?id_tema_1=4&id_tema_2=27&id_tema_3=66)). Antes de mudarse sus hermanas y su madre, además de privaciones sanitarias y eléctricas vivían en lo que en los datos censales se denomina “hacinamiento” (por haber más de 3 personas por cuarto).

paredes fueron de madera prensada, se pusieron paneles acústicos en su interior, la puerta de un probador de ropa –de la tienda donde trabajaba Marcos– y la ventana de una camioneta que separaba la “cabina” del “control”. A fines del 2017, luego de la vuelta del Tri a Temperley, gracias a un dinero que tenía ahorrado (por shows y YouTube), Núcleo rearmó toda la cabina. Contrató a un albañil para que hiciera una nueva con paredes de *durlock*, puso más paneles acústicos, mejoró la instalación eléctrica, cambió el piso –que pasó de cemento a cerámica– y la iluminación –instalando *dimmers*–. El estudio se veía más prolijo y la aislación sonora mejoró.

En los casi 10 años del Tri, también se cambiaron los elementos para la producción musical. En principio trabajaban con un micrófono Samson c03, una computadora equipada con el software Nuendo y un *mixer* análogo (con *phantom power* para alimentar eléctricamente al micrófono). La señal del *mixer* iba directo a una computadora personal, pues en principio no tenían placa de sonido externa. Gracias a un *driver para windows*, obtenido de forma pirata, llamado *Asio for all*, se pudieron grabar voces con menor latencia<sup>87</sup> optimizando los recursos de la PC. Sin tener monitores para mezclar, utilizaban un *home theater*. Luego compraron una placa de sonido externa (desde una *presonus audiobox* hasta una *Mackie onyx blackjack*) y monitores específicos para mezclar música (primero unos *Alesis M1 Active*, luego unos *Mackie Mr8 Mk3*). Pero lo que Núcleo destaca como el elemento que más le permitió crecer (“pegar un salto en el sonido”) fue el cambio de micrófono. Este fue un *Cad Trion 8000* donado por la antropóloga y productora artística Melisa Rivière en el 2013. De este modo, contar con un espacio acustizado (la cabina), placas de sonido, computadora, softwares y un buen micrófono permitieron al Triángulo ser reconocido como un estudio de rap *under* de buena calidad a inicios de los ‘2010.

---

<sup>87</sup> Demora en que un sonido es realizado y luego llega a la computadora y auriculares.

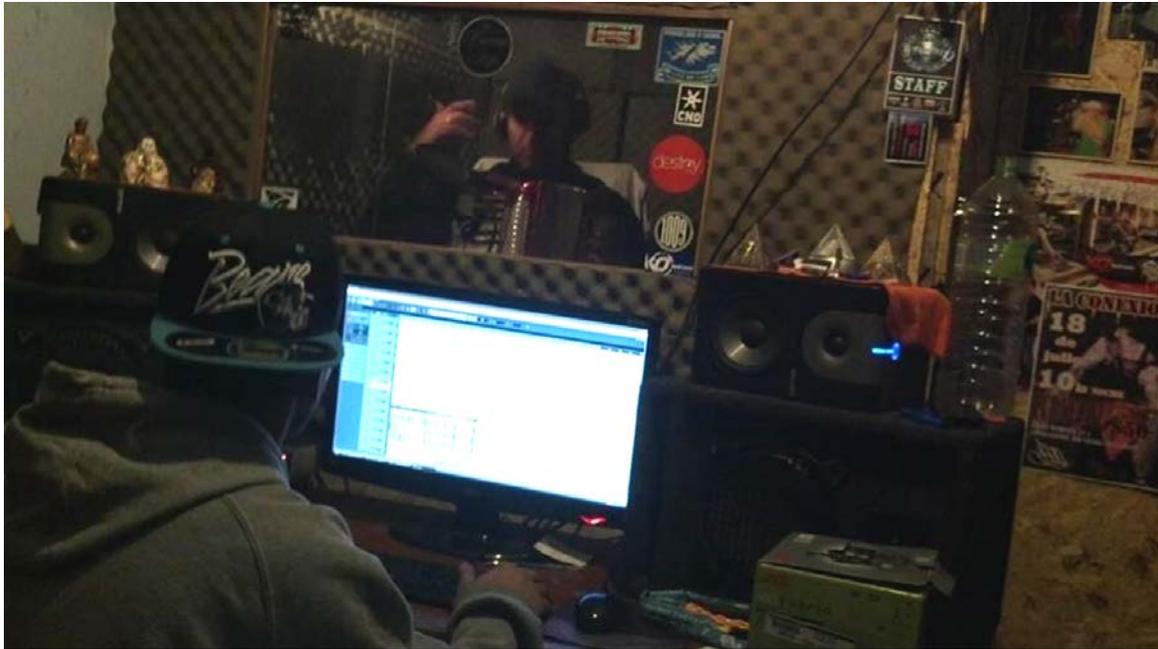


Ilustración 21: Fotografía Núcleo grabando en el Triángulo (2016)

El mobiliario del estudio tuvo una historia similar, hay materiales reciclados, donaciones y compra de muebles. Sillas, sillones o mesas encontradas, regaladas por personas que iban a trabajar o por alguien de la familia. Así, el estudio tuvo, entre otros objetos, un sofá rojo donado por un tatuador con quien compartían el alquiler del Triángulo Store. Luego, otro sofá a medida, hecho por un fan que trabajaba en una fábrica de muebles. Finalmente, un último sofá que dejó el equipo de la serie televisiva Broder luego de haberlo utilizado para la grabación. También existieron un conjunto de sillones –todos ellos regalados– en los que Núcleo se ha sentado y se sienta para producir. Todos ellos, además, giratorios, por lo que este “productor” puede darse vuelta fácilmente para mirar hacia adelante (donde se encuentran la pantalla de la computadora y detrás de la ventana alguien grabando), y a los alrededores (para conversar o hacer gestos al resto de las personas que están en el estudio). A la vez hay un conjunto de bancas para sentarse realizadas con tablas de skate, donadas por Pablo de la tienda Camet. En invierno se usa una estufa a gas tipo pantalla y en verano ventiladores.

Hasta principios del año 2017 la decoración era la siguiente: fotografías de Núcleo y de La Conexión Real, un poster del Che Guevara, los discos que se han grabado en el Tri pegados en la pared, stickers de los artistas-amigos y otro de las Malvinas, posters de

recitales, un cuadro de Wu-Tang Clan y una remera autografiada y dedicada del rapero español Toteking. Frente a la cabina hay una bandera del Triángulo. Antes del 2018, había una serie de budas y pirámides encima de los parlantes, luego ubicados en el patio. Desde tal año, la decoración se concentra en una de las murallas y atrás de la computadora hay menor cantidad, dando un aire de mayor pulcritud.

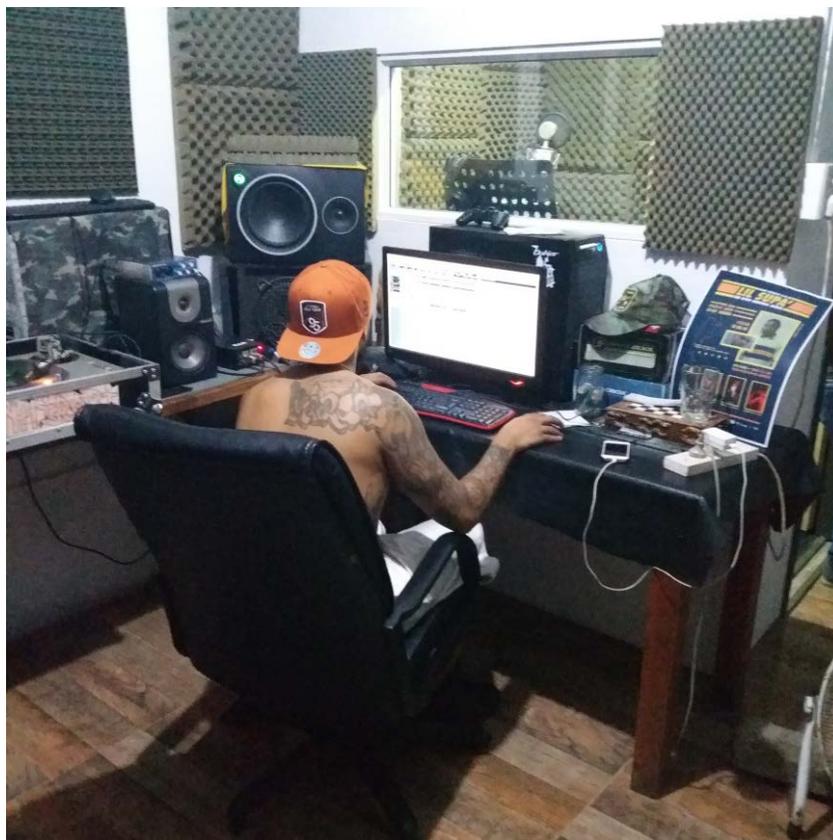


Ilustración 22: Fotografía Núcleo grabando en el Triángulo (2018)

Desde finales del 2018 se fue construyendo una ante-sala. Una suerte de habitación que, según Núcleo, intenta separar el espacio del estudio del resto de la casa, y así generar mayor privacidad: “quiero separar cada vez más la casa del estudio, mi casa está muy pegada. Si vos abris la puerta [del estudio] se veía como cocinaba Yesi”. Ahora hay dos puertas para llegar al living. En ese lugar Marcos quiere construir una “isla de edición” (audiovisual) para que Yesica edite videos y fotografías. La ante-sala junto con el baño exterior ayudan a separar la vida doméstica del estudio, a casi 10 años de que comenzó a funcionar.

La localización del Triángulo permite entender cómo las interacciones no se dan en un lugar autóctono, sino más bien, siguiendo a Latour, son el “punto de llegada de gran cantidad de agencias que pululan a su alrededor” (2008, p. 279). Allí cobran importancia los objetos (no-humanos) como ‘localizadores’ que de cierta forma permiten que lo local se haga posible y al mismo tiempo dan cierta estabilidad a lo que sucede. Su emplazamiento y materiales son elementos que ayudan a entender la conformación de “lo rapero”: un espacio que conjuga su fragilidad (sanitaria, eléctrica, legal), la cercanía con la vida doméstica, un mobiliario apto para compartir (entran unas nueve personas en el estudio, y otras más en el patio) con tecnologías digitales novedosas.

#### **4.2.1 Habitantes: personas y perros**

Marcos, Yesica, Luna y Mahia –“las nenas”– son los residentes permanentes de la casa. Marcos suele estar buena parte del día allí, especialmente en el estudio durante el tiempo en que está despierto. A veces va a alguna reunión, a jugar fútbol, a ver a familiares, a tocar en vivo o, cuando estaba funcionando, a atender el Triángulo Store. Durante el 2016 y 2017 salía a ensayar con La Banda y a fines del 2018 lo hacía con los miembros de La Conexión Real. La mayoría de las veces que fui al estudio, Núcleo estaba con alguien. Sólo cuando iba antes de las 15:00 horas podía llegar a encontrarlo sin visitas<sup>88</sup>. Vi desfilar a un sinnúmero de raperos, organizadores de eventos y managers, fans, curiosos y periodistas.

Yesica también acostumbra a estar en la casa, a veces sale a ver a sus amigas, a buscar o a pasear con sus hijas. Hace trenzas especialmente a chicas asociadas al hip-hop. Últimamente ha estado colaborando más activamente con Núcleo en fotografía y video. “Las nenas” cuando no están en el colegio, están bastante tiempo en la casa, en otras oportunidades pueden ir donde su abuela o se quedan con amigas. Tanto Yesica como sus hijas pasan por el estudio a saludar a todos los que están allí, pero no se quedan mucho tiempo cuándo Núcleo está trabajando. Muchas veces vi a las “nenas” con ropa del Triángulo, remeras o gorras, y otras veces con trenzas hechas por su madre. Mahia está

---

<sup>88</sup> Algunas veces trataba de coordinar con Núcleo para hacer algunas entrevistas en esos momentos, pues sino era difícil conversar sobre algunos detalles –por ejemplo, en el sustento económico del estudio–.

haciendo beats –ya tuvo sus primeras presentaciones en competencias de freestyle organizadas por su padre– y le gusta andar en skate. Tanto ella como su hermana se saben las letras de las canciones de su padre y cuando suenan las observé tarareándolas. Luna, al igual que su madre, saca fotografías.

Además de ellos, hay tres perros, uno callejero y dos *pitubulls*, raza que según Marcos es “muy rapera”. En varias oportunidades tuvieron crías y las regalaron a amigos, buena parte de ellos relacionados al hip-hop. Incluso, el MC Fianru tiene tatuado a Spunky, un miembro canino ya fallecido. Adentro de la casa los perros no ladran a los asistentes, muchas veces se pasean libremente por el estudio o el living. Buscan alguna caricia o comida, abren las puertas con el hocico y dejan las puertas abiertas. Yesica, las nenas o Núcleo las vuelven a cerrar. Estos perros suelen ladrar a quienes se acercan a la casa. Los perros se suben al techo y parecen bravos. Indican la llegada de otras personas y protegen la vivienda, que durante gran parte del día está con la puerta exterior sin llave. Se puede considerar que son claves para generar límites hacia el exterior y dar seguridad a la casa.

Por otro lado, en varias ocasiones “paran” [se quedan a dormir o frecuentan] algunos raperos e incluso, algunos de ellos, con sus familias. Cuestión que se ha ido reduciendo a lo largo de los años, ante ciertas demandas de privacidad por parte de Yesica. No es extraño tener invitados que duerman allí luego de grabar una canción o un videoclip. Por ejemplo, la primera vez que fui al Triangulo se quedó Asterisco para terminar un tema. También en el Tri suelen alojar personas de otras provincias o países, especialmente quienes vienen por algún evento en que Núcleo forma parte de la organización. Asimismo, hay muchas otras personas que no se quedan –como yo, que nunca lo hice– pero que pasan de forma regular: Rosa –la madre de Marcos–, Brenda –la hermana menor, que vive con la madre–, Ornela –la mayor que vivía con la madre, pero luego con su pareja– o Misael –medio hermano de Marcos. También van sus sobrinos, que suelen jugar o ver televisión con sus hijas. Sólo en dos oportunidades vi a Quique, el padre de Marcos, quien fue a mejorar el audio de un cortometraje sobre las Islas Malvinas realizado en un taller de cine.

Dentro de los asistentes, quizás el *habitué* más constante que conocí fue un boxeador semi-profesional, que a veces vendía juegos de *playstation* y *DVDs* “piratas”, contaba de sus peleas –algunas de ellas en Canadá– y sus entrenamientos. Fumaba un cigarrillo de marihuana y compartía un mate con el resto, y a pesar de que en una primera

impresión parecía algo serio, decía algunos “chascarrillos” [chistes] y se reía de los de otros. A principios de mi trabajo de campo, en el 2015, vi bastante a un freestyler que tuvo un relativo reconocimiento por ser competidor del “Halabalusa”. En el 2017 y 2018 “paraba” otro joven MC que tuvo en el Tri un lugar de acogida posterior a un mal momento, que me describió como una depresión: se separó de su novia, no volvió a ver a su hija y no tenía trabajo. Más allá de los familiares, observé una circulación de personas que en ciertos momentos permanecían más tiempo y otras veces menos. Casi todos los *habitués* tenían una relación con el hip-hop.

Dentro de las personas que visitaban el estudio estaban quienes iban a “trabajar” con la música y quienes no. Entre los primeros, algunos realizaban producciones que involucraban a Núcleo como MC y otros iban a hacer sus propias creaciones (canciones sueltas, un álbum o un video) en que Núcleo hacía el papel de “productor”. En algunas oportunidades vi a realizadores audiovisuales y fotógrafos, como Jhony Jones, Mauro, Oner o 1998, quienes en distintos momentos colaboraron con el Triángulo. A la vez, me tocó presenciar a distintos MCs que filmaban en el estudio para sus videoclips, especialmente los novatos o poco conocidos.

Finalmente, circulan organizadores de eventos, periodistas aficionados del hip-hop u otros que trabajan para medios consolidados (Pagina 12, La Nación, Rolling Stone), fans que van a comprar entradas para eventos o *merchandising* (remeras o CDs) o a ayudar al estudio (alguien que regala un sillón o hace una instalación eléctrica) y los “avales”, como Pablo de la marca Camet o Fede de “La Casa del Barbero”. Asimismo, me crucé con raperos que sin ir a grabar querían conocer al Triángulo, como un chico y una chica de Córdoba que deseaban estar en ese lugar que para muchos es icónico del rap nacional. Hay otras presencias más esporádicas, pero relevantes, como el subsecretario de cultura de Lomas de Zamora o la antropóloga Melisa Riviere. A todas esas personas se les pueden sumar sus acompañantes, por lo que generalmente en el estudio no había menos de tres o cuatro personas.

Para entrar a la casa, si no están los perros furiosamente ladrando, los visitantes abren la puerta de la reja y entran. Nunca la vi con un candado. Abrir y cerrar la puerta tiene que ver más con restringir la entrada y salida canina que de las personas que van a la casa. Muchas veces al entrar encontré a Núcleo en el estudio “ranchando” o “produciendo”

con algunos raperos. En otras oportunidades lo vi en el living comiendo, tomando mate o conversando con otro MC, con Yesi, Mahia o Luna. En algunas ocasiones llegué y estaban sus hijas con alguna amiga viendo un programa infantil en la computadora del estudio.

Al llegar quien entra saluda a quien está en el estudio o en el living. Entre hombres se saluda de ‘modo raperó’, esto es una forma de dar la mano en que luego de deslizar los dedos de una persona con la de la otra, se recogen formando un puño con ambas manos. Algunos, luego de realizar esto, chocan los puños, se dan un abrazo y un beso en la mejilla. El saludo de beso se suele reservar entre mujeres o entre hombres y mujeres. A veces se saluda, haciendo un gesto con la mano si hay muchas personas. Marcos ocasionalmente cambia o inventa nombres o hace chistes a la hora de saludar: “Hilario, ¿Cómo va”, “¿Cómo va chocotroco?”, “¿Qué pasa utch utch?”.

#### **4.3 “RANCHAR”: CIRCULACIÓN PARA COMPARTIR SIN OBJETO EXPLICITADO**

Al habitar el estudio, son importantes los ‘climas’ que se dan allí y como se trasponen dinámicas artísticas, familiares y amicales. La posibilidad de “ranchar” en el Triángulo permite entender la relevancia que tiene la generación de un lugar en el que existen dinámicas colectivas orientadas a la proximidad y confianza, junto con las preocupaciones artísticas. Gallo (2016), al referirse a un club de música dance, observa que para sus asistentes y organizadores éste era concebido y construido como una “casa”, en la que había mediadores que hacían esto posible tanto en la noche (fiesta) como en el día (organización). Tacna –el club al que se refiere– estaba alejado del circuito comercial, tenía una ambientación sencilla y en su interior se realizaban fiestas con maneras “cuidadas” para administrar la seguridad de los asistentes. Había una moderación de la mirada crítica respecto a las maneras para bailar, vestirse o seducir a otros, en que existía una expectativa de comunicación fluida, horizontal y estrecha entre DJ y bailarines. Un lugar que combinaba la visibilidad e invisibilidad, la pertenencia y la discreción del anonimato. De este modo, tal articulación permitía construir particulares “climas de fiesta”, valorados positivamente por los concurrentes. El Triángulo es desde ya una casa, hay una familia que

vive allí. Luego, la posibilidad de “ranchar” permite preguntarse entonces, ¿cómo y qué involucran los ‘climas raperos’?

Es usual que buena parte de las personas que van al Tri lleven algo para compartir. Circula comida, algo para beber o fumar. Todo ello se pone a disposición de quienes están allí, sean personas que van a trabajar con la música, amigos o miembros de la familia. En el estudio es habitual tomar mate dulce (con azúcar) y no amargo. Se comen galletas, sándwiches de miga, facturas, golosinas o papas fritas. También se toma Coca-Cola, jugos en caja y cerveza –aunque Núcleo no toma alcohol. A veces se merienda con algún sándwich de queso o jamón. En horarios de cena –cerca de las 21:00– se puede juntar algo de dinero para pedir pizza y empanadas en que se espera el aporte colectivo de dinero. Si alguien no tiene, no es un problema.



Ilustración 23: Fotografía comiendo en el Triángulo 1

Al mismo tiempo, es habitual que alguien se “rompa uno”, esto es, que lleve marihuana para compartir. Por otro lado, además de fumar se conversa bastante sobre esta planta. Hay toda una “cultura canábica” en que unos y otros cuentan sus experiencias: cómo plantar, en qué momento y con qué técnica (al aire libre o *indoor*), dónde comprar semillas, qué tipo de cepa gusta más o menos, cuáles son los valores de mercado por gramo, cuáles son las restricciones legales, cuándo conviene sacar la cosecha, entre otras cosas. Así, aunque no todos lo hacen, como he visto en distintos espacios, fumar y conversar sobre la marihuana es una práctica habitual en el rap de Buenos Aires. Parece ser una sustancia ampliamente aceptada. Por su lado, abundan las canciones sobre la marihuana e incluso Núcleo posee una (“1 cada, 2 por 3”)<sup>89</sup>.



Ilustración 24: Fotografía comiendo en el Triángulo 2

---

<sup>89</sup> Ver también “porro” de Marcianos Crew, “Flores y Coca Fría” de Juanito Flow, o todo un compilado “420 on time” realizado con distintos MCs por “Del Sur Estilo”.

Otro elemento importante dentro del Triángulo es el humor, se busca hacer reír. Constantemente hay bromas o “chascarrillos”. A veces parece una suerte competencia, donde hay personas más hábiles en la ocurrencia, la respuesta rápida y la “picardía”. Hay diferentes tipos de humor como “bolacear” –exagerar, mentir, disparatar–, por ejemplo, con alguna característica física –“esté está muy flaco parece *Skeletor* [personaje de la serie de dibujos animados *Master of the Universe*]”, “este gordo se va rodando”– o la edad –“este pendejo se quiere afeitar la pelusa (referencia a la barba)”, “este viejo no se puede ni parar”–. Otro modo usual, especialmente de Núcleo, es el de señalar “los parecidos”. Se compara a alguien con algún personaje de la “cultura popular” –como futbolistas, actores, dibujos animados– u otra persona que tengan en común. Luego de descubrir el parecido se podía buscar una foto en Internet para relanzar la broma.

Existe un entrelazamiento de “acotes”<sup>90</sup> en que uno dice algo, otro responde, un tercero lo sigue y le da continuidad a la broma, o se cambia a otra. Así, además de circular comida, bebestibles y “fasos” [cigarrillo de marihuana], en el “ranchar” circulan chistes. La circulación humorística, además de dirigirse a otros, pueden volver a los que lo inician a través de la auto-ironía, dónde lo importante es darles continuidad, por ejemplo en el siguiente caso donde Danilo [el guitarrista de La Banda] me molesta por ser chileno, le respondo y luego se ríe de su misma arrogancia “porteña” (Nota de Campo, 2016):

D: ¡ahh porque en Chile nos tienen envidia! [...] yo voy a Chile [gesto de tener sexo] a todas las chilenas... y ustedes van [gesto de persona con problemas mentales] eh-eh.  
S: eso es lo que crees, Benjamín estuvo con Pampita...  
D: ese porque es un actor, es uno en todo Chile, que me nombras... méteme en un boliche en Chile, ¡mamaaaa! Los chilenos me cagan a palos, me sacan a trompadas, yo lo sé [risas generales]... de los celos... el argentino es eso, el argentino donde va arrasa. No estoy de acuerdo con el argentino fanfarrón y sorete... [risas generales].  
Aaaaaaaahh, el chabón boludiando hace tres horas [y después] “no estoy de acuerdo, viste”...noooo. No estoy de acuerdo, pero los argentinos somos unos “capos”...ganamos todo, pero no somos fanfarrones... [risas]. Muy porteño boludo... muy porteño.

Otra modalidad son los freestyles irónicos, de ‘asociación casi libre’, en que se busca el absurdo. Son freestyles que replican a improvisadores novatos, quienes no realizan

---

<sup>90</sup> Esta palabra también es usada a la hora de hacer freestyle, en que acotar sería molestar al contrincante en el contexto de una batalla o competencia.

rimas de gran complejidad y caen en el ridículo, como en el siguiente realizado por Núcleo (Nota de Campo, 2016):

me voy a sacar las botas y esa campera de plumas/ escuchame una cosa, vos tenés calzoncillos puma/ me parece que vos sos re Maluma [cantante de reggaetón], éste me parece que ni siquiera fuma.

Pero además de freestyles “poco serios”, es posible hacer otros de mayor elaboración y concentración, en que se intenta mostrar mayor habilidad. En una oportunidad presencié uno entre Núcleo y Kitaf, un MC chileno que había ido a la competencia de freestyle Batalla de Maestros. Luego de realizar una serie de turnos de improvisación, se felicitaban por lo sucedido. En tal proceso se mezcla el “ranchar” con el “producir”, es decir que el compartir sin un objetivo pre-fijado puede combinarse con la posibilidad actual o próxima de realizar alguna grabación.

La circulación de comidas, bebidas, marihuana y risas se alterna con el relato de experiencias pasadas y proyectos futuros. Así, respecto a esto, se conversa sobre viajes (por ejemplo el de Núcleo a Cuba, o el que hizo junto con DJ Pela a Chile); de problemas (familiares, separaciones con la pareja, económicos) y un sinnúmero de cuestiones típicas de la charla con amigos, lo que denota un ambiente de cercanía. Al tiempo, aparecen otros tópicos recurrentes, como gustos y novedades musicales, los recitales propios o a los que se asistió: el público, la calidad del “sonido”, la organización o el dinero recaudado.

Por otro lado, también se dialoga sobre diversos tipos de anécdotas, entre las que se encuentran las “secuencias”, que son situaciones extrañas y que usualmente involucran algo de riesgo. El siguiente relato, que combina marihuana, rap, autos, persecución policial, filmación de un video-clip, hace que Núcleo lo considere una “secuencia muy rapera” (Nota de Campo, 2016):

N: Nos sabes lo que nos pasó el otro díaaaaa boludo, alta “secuencia” impresionante boludo.... “Muy rapero”, yo tengo que hacer una película wacho. “Muy rapero”... Fuimos a retiro a comprarle los pasajes a los chilenos [quienes vinieron por la competencia de freestyle Batalla de Maestros] y estaba haciéndole unas tomas [filmando] al Kifat para hacer un video que grabó acá un temita. Vamos a Retiro

[terminal de buses] a comprarle el pasaje a Chile, compramos el pasaje y nos vamos. Estábamos en el [Peugeot] 206 con CR<sup>91</sup>. Estábamos con CR, el Satul, Kifat. Y en un momento estábamos así por Capital y paramos en un semáforo y dos policías así de civil: “pará el auto, pará el auto, vamos ya, vamos ya, dale dale” [actuando como policía]. Viste así re zarpado, apuntándome en la cabeza con un fierro [pistola], “aguantá, aguantá” y nos para. Y hasta que se identificó CR que era policía, nos estaban re contra apuntando con el arma. Y nosotros estamos escuchando rap en el 206, re locos, fumando “churro”[marihuana], como si fuéramos los dueños de la ciudad.

A la vez, se habla de “novedades musicales”: de “equipos” (en una ocasión yo señalé que me había comprado una tornamesa portátil Numark o un mixer AKAI, Núcleo que se había comprado una cámara Sony), canciones, álbumes o videos. Respecto a las canciones, instrumentales o productos audiovisuales se podía generar un consumo colectivo de las obras, especialmente si alguno de los realizadores estaba presente. De este modo, cuando una persona mostraba alguna pieza artística se frenaba la conversación y se escuchaba o veía lo realizado. Muchas veces en el caso de alguna canción de Núcleo o beat se la oía con movimiento de cabeza hacia arriba y abajo siguiendo el ritmo (*head nodding*), junto con algunos pequeños comentarios del autor. Núcleo acostumbraba a mirar fijamente a algunos de los asistentes. Alguien podía realizar una evaluación positiva de la canción, instrumental o videoclip: “está buenísima”, “se zarpa este pibe” (en referencia al beatmaker), “el Pela es un hijo de puta” [dicho como algo positivo]. Además de las miradas al momento del consumo colectivo, luego de terminar de escuchar o ver alguna producción alguno de los realizadores explicitaba un pedido de evaluación –“¿Cómo lo viste?”, “¿Qué te pareció che?”–, dónde generalmente la respuesta era laudatoria. Se destacaba el mejoramiento –“la evolución”– o algún elemento que gustó más –“alto bajo boludo” [en referencia a la figura y sonido de aquel instrumento en un beat] –. Esto podía acompañarse con un “saludo rapero” y otra frase como “bien ahí bro”. El consumo de obras puede ser un paso a un trabajo conjunto, que permitiría llevar a “ponerse a laburar” (pasar de “ranchar” a “producir”), es decir, hacer música, o para acordar una colaboración para “más adelante” (de ranchar a gestionar).

Otro tema relevante, es que en el estudio habitualmente había más hombres que mujeres, asunto que parece algo recurrente en el rap: la ‘homo-socialidad’, de la que habla

---

<sup>91</sup> CR es un rapero y policía que durante un tiempo estuvo muy presente en el Triángulo y en La Banda.

Pardue (2008), presente en esta música para el caso de São Paulo. Así, como en otros espacios primariamente masculinos heterosexuales en que existen relaciones de amistad o informalidad, se suele hablar de mujeres. De quién estuvo con quién, de si se conoce a esta o aquella chica, de qué tal chica es atractiva (“está buena”), de las “aventuras” (*affaires*) o los problemas amorosos. Muy pocas veces se conversa sobre la calidad artística de la música hecha por ellas, a no ser que tengan “más nivel”. Esto se refiere a su calidad artística, en que se valora positivamente su producto musical más allá de su físico. De ahí, que hay casos en que los rasgos físicos, sexuales o afectivos pueden pasar –por lo menos momentáneamente– a segundo plano, y con ello se puede afirmar que hay mujeres “muy raperas” (por ejemplo, las estadounidenses Lauryn Hill o Bahamadia).

Algo similar puede ocurrir respecto a las cuestiones de clase. A veces se considera que algún MC o DJ es “cheto” (de clase alta o por lo menos más alta que la de quien lo dice), instaurándose con ello una cierta distancia. No obstante, si el o la rapera demuestran sus habilidades musicales y estas pueden ser reconocidas, las diferencias sociales podrán ponerse entre paréntesis o por lo menos no presentarse en primer plano. En tal sentido el Triángulo refracta pero no elimina las diferencias sociales y de género.

En suma, en la circulación de comidas, bebidas, marihuana combinado con chistes, gestos, vivencias, expectativas y obras musicales se produce una sensación de pertenencia al hip-hop, que tiñen de rap a quienes entran y lo que se produce allí. El Triángulo es un espacio que por su ubicación, características materiales y buena parte de sus comensales puede remitir a un lugar de “clase popular”. Cuestión desbordada, especificada, pero no negada, por su modulación rapera. Es decir, lo rapero del estudio no se limita a la clase, tiene que ver con ello y con otro conjunto de elementos que al mismo tiempo cooperan para hacer emerger ‘climas raperos’.

#### **4.3.1 Cambios de clave y tiempos: del “ranchar” al “producir”**

Un último punto remite a como las dinámicas de “ranchar” se dirigen a las de “producir” y viceversa. Ambas tienen momentos de mayor o menor preponderancia, al tiempo que existen permanentes cruces entre ellas. Así, hacer música en el estudio suele estar acompañado de la familiaridad, de la cercanía y de la informalidad recién relatada. De

tal modo, a pesar de que estas actividades poseen cierta centralidad circunstancial, a veces se imbrican y en otros momentos se genera un quiebre explícito. Por ejemplo, podríamos estar conversando en living y Núcleo, o algún rapero, señalar: “che, ¿vamos a laburar?” o “¿vamos a escuchar esa movida?”. Asimismo, en momentos de relajo podíamos empezar a conversar sobre el siguiente recital o sobre organizar un evento, discutir sobre el dinero que se va a cobrar o cómo mejorar la venta de tickets. Con ello, nos deslizábamos del “ranchar” al “producir”. También, luego de estar grabando durante un buen tiempo podíamos frenar, tomar un mate, salir al patio, fumar un cigarrillo o comer una factura, yendo del “producir” al “ranchar”.

Goffman (2006b) refiere a ‘claves’ como un modo de entender mínimas variaciones que se transponen, donde se espera que los participantes puedan reconocer alteraciones conjuntas, mediante ciertos indicadores y pautas en un particular marco de referencia. Esto permite hablar del cambio de esas dinámicas, donde los momentos se van ajustando según las concatenaciones de las actividades. En este caso entre “ranchar” y los dos sentidos de “producir” (hacer y gestionar música).

También, hay que considerar como la programación de los turnos para “laburar” pueden alterarse. Era usual que se coordinase con quien iría a hacer música, a una reunión o a hacer una grabación audiovisual. Pero en algunas oportunidades los tiempos se alargaban, como cuando una persona llegaba tarde o demoraba más de la cuenta en la actividad que realizaba. Esto pasó conmigo en una oportunidad (Nota de Campo, 2018):

Llegué a las 16:15, le había dicho a Núcleo que iba a llegar a eso de las 15:00. En un momento me dice: “yo tengo que grabar a unos locos, pero llegan a las 5, yo pensaba que en dos horas podíamos grabar algo... igual no pasa nada, me entendés, si llegan... que me esperen boludo, tengo que grabar mis cosas y es mi prioridad, es mi tiempo”.
---

Algo planificado puede atrasarse horas. En ese sentido, los horarios no son precisos. Dentro de lo programado hay bastante flexibilidad, ordenado según las prioridades de Núcleo; cuestión que permite entender por qué al “producir” no cobra por hora sino por canción terminada. Cabe la posibilidad de que el trabajo demore más o menos, y con ello se retrase o altere el plan del día. Esto también conlleva resultados estéticos. Schloss (2004) observa cómo en los home-studios no hay tanto apuro a la hora de hacer música, eso da mayor espontaneidad y reduce la tensión respecto a lo que se hace, aspecto que los

diferenciaría de un estudio tradicional. Es justamente a estos temas a los que quiero introducirme en el siguiente capítulo: allí se mostrará como con la palabra “producir” se remite a maneras singulares de hacer y gestionar el rap.

#### **4.4 DEL LABORATORIO AL “CENTRO CULTURAL”: UN ESPACIO QUE REFRACTA E IRRADIA**

Más que un laboratorio podría considerarse al Tri como un “centro cultural” que refracta lo que entra e irradia hacia el exterior. En el Triángulo no se produce un micro-mundo aislado que habilita la captura y recomposición de distintos mediadores, como en el caso del estudio pop descrito por Hennion al principio del capítulo. No se produce música de una manera tan formalizada como en estudios profesionales en que el “tiempo es dinero”. El criterio de hacer hits, aunque puede estar presente, no es el primordial de todo lo que sucede allí. El Triángulo es un lugar de trabajo en una casa de familia, donde se debe trabajar constantemente con sus límites. De ahí que la idea de “centro cultural” es más adecuada que la de laboratorio para captar ese carácter más abierto y flexible<sup>92</sup>. La refracción del Tri no es una separación total con el afuera, es más bien una modificación de los elementos que ingresan.

Siguiendo con la metáfora lumínica, podría verse a la expansión de la influencia del Tri como una difusión a partir de un punto central en direcciones múltiples. Es así que irradia por la posible transmisión de la música y videoclips a través de Internet, o de las personas que asisten y se ven afectadas por lo se hace allí. Por último, Núcleo trabaja para que los raperos tengan sus registros musicales –sacar material– pero no se hace cargo de generar interés de otros (públicos, *gatekeepers*). Como se mostró en el capítulo anterior, esta labor está mayormente individualizada en los artistas, a no ser que conformen un grupo. Como ‘productor’, Núcleo no realiza una gran labor de intermediación fuera del estudio, a pesar que puede subir algunos de los productos que se realizan allí (música y

---

<sup>92</sup> Philippe Le Guern (2018) observa cómo el paso del estudio profesional al home-studio está marcado un cambio entre el paradigma de la coerción económica (el tiempo es dinero, con las consecuencias que derivan de estar en el lugar) a otro que reposa sobre la iteración y potencia la experimentación.

videos) en el canal de YouTube del Triángulo. Entonces, queda por entender cómo se crea y se gestiona la música, y cómo se continúa el proceso que va haciendo lo “rapero”.

## CAPÍTULO 5: LA PRODUCCIÓN DEL “SONIDO RAPERO”: “FLUIR”, “ENGANCHAR” Y “PULIR”

El beatmaker Pela encontró unos samples de música rusa en YouTube con las que hizo un instrumental con el software *Fruity Loops*, le llevó el beat a Núcleo al Triángulo y este “flashió”. Así, comenzó la canción “Classic Shit”. Según me contó Núcleo, la inspiración de la letra tiene su origen en el “sonido” del beat y en algunos comentarios recibidos en conversaciones con sus pares (“el rap ya fue”, “el trap mató al rap”, “los traperos tienen millones de reproducciones”). Al mismo tiempo que escribía la canción, fue grabando ciertas pruebas en su estudio.

Luego de registrar la primera parte, me mandó un audio de WhatsApp diciéndome que quería un estribillo de scratch, en sus palabras: “algo bien rapero, bien sencillo, aireado, algo clásico”, que remitiese a cómo “el boom-bap no muere”. Ante esto, busqué letras de canciones en inglés en la página web Rap Genius<sup>93</sup> que incluyeran la palabra *classic*. Utilizando el software Ableton Live, registré mis scratch combinando sonidos que ya tenía en mi computadora junto con canciones de rap estadounidense recién descargadas, y le envié a Núcleo un audio de WhatsApp con el trabajo que había realizado. “Me gusta, me gusta... es eso lo que yo quería, confío en ese criterio que tenés” –me respondió. Al terminar con tres repeticiones de la palabra *classic*, mis scratch le dieron el pie para hacer la segunda parte de la letra: “boludo, me acabas de tirar la rima que me faltaba; venía rimando con parálisis, para mí sí, *classic shit*... ¡bien ahí!”. Después de unos días le envié la grabación de la introducción que había realizado y armamos la estructura final de la canción. Luego de algunas correcciones, la canción estaba lista. Restaba el videoclip.

Núcleo armó un equipo de filmación, en el cual nadie cobraría (“todos de onda”). Llamó a un fotógrafo –que estaba equipado con una cámara de calidad– y un realizador audiovisual, que tenía un *drone* –para las escenas aéreas– e iluminación. Convocó a los “actores”: DJ Pela, yo, y una serie de raperos y raperas cercanos. Luego de conversar con cada uno, Núcleo hizo un grupo de WhatsApp, cuyo nombre indicaba la fecha y la locación de la grabación: “4 de Mayo en Fuerte Apache”.

---

<sup>93</sup> <https://genius.com/>

Ese día había probabilidades de lluvia, lo que podía llegar a dificultar salir a filmar con el *drone*. Sin embargo, entre las 14 y 17 horas las aplicaciones meteorológicas de los celulares anunciaron que no iba a llover y, teniendo esto en cuenta, Núcleo nos confirmó la filmación. Fuimos llegando de a poco a Fuerte Apache, en Uber, colectivo, tren, autos o motos. Cuando ya había suficientes participantes, armamos el primer grupo de “actores” y, luego de una breve charla sobre el video, nos pusimos a filmar. Ante el apremio de la lluvia, se grabó en forma paralela la secuencia de los *drones* y al primer grupo caminando hacia el pasillo, en el que unos raperos me acompañaban con mis equipos. Luego se filmaron otras dos secuencias: una con DJ Pela y la otra con las raperas.

Finalmente se grabó la escena del pasillo. Matías –el hermano de DJ Pela, quienes vivían en el barrio– hizo una cadena de “zapatillas” y alargues eléctricos desde la casa de una vecina para llevar energía al lugar. Por su parte, DJ Pela trajo un parlante portátil para amplificar la canción que era disparada desde un celular, y una mesa de su casa para poner nuestros equipos. La superficie del suelo era inestable, por lo que tuvimos que recolectar piedras para que la mesa se sostuviera. Por su lado, el resto del equipo de trabajo se encargaba de pegar las luces de tubo con cintas de papel *scotch*. Teníamos que reacomodar el improvisado set de filmación constantemente: a veces la cinta no soportaba el peso de las luces, y estas terminaban cayéndose, por otra parte, las zapatillas se desconectaban y las piedritas que sostenían la mesa se movían. Pasaban los vecinos y debíamos hacerle lugar para que circularan. Cuando logramos una frágil estabilidad, comenzamos a filmar.

En primer lugar, unos planos detalles a DJ Pela y a mí con los equipos. Luego, Núcleo posicionó a los raperos y raperas atrás y hacia los costados. Los encargados de la dirección eran Núcleo y los camarógrafos, lo cual no impedía que, por ejemplo, alguno de los raperos propusiera alguna idea: “cuando [Núcleo] diga ‘bienvenidos a nuestro *hood son*’ podríamos todos levantar las manos”. Se filmaron retratos de cada “actor”, varias tomas de Núcleo rapeando a cámara, y luego de algunas repeticiones de la canción se generó el suficiente material y se decidió terminar. De este modo, desarmamos todo y, mientras nos preparábamos para irnos a la casa de DJ Pela, los camarógrafos pasaron lo filmado en *pendrives* y discos rígidos a Núcleo.

Apenas llegó a su casa, Núcleo comenzó a editar el video clip y nos mandaba imágenes al grupo de WhatsApp: “ah sos un terrible manija bro q cebado!”; le escribió una

de las participantes del video. Al día siguiente, luego de haberse quedado toda la noche trabajando, nos envió una primera muestra de la edición, y también fotos de cada uno de nosotros, para que las subamos a las redes sociales anunciando la salida del videoclip. Al preguntarle por este proceso en una entrevista, me dijo:

Sé que soy un “manija”, un entusiasmado, un entusiasta, un ansioso. Es mi manera de trabajar, mi manera de ser. Y estoy conforme, porque siempre se evolucionó, aunque muy de a poco, muy de a pasos, nunca pegamos un salto.

Así, luego de sólo dos días el video ya estaba en online y comenzaban las visualizaciones, los *likes* y los comentarios en YouTube. Varios de estos últimos hablaban de que Núcleo era “real”, haciendo mención a que era uno de los raperos que “no se vendía”, que rescataba el boom-bap frente a la actual moda del trap. Otros evocaban las emociones que le había provocado la canción, afirmando que se “eriza la piel” o “no se puede explicar lo que hace sentir este tema”. Finalmente, había otra serie de comentarios que elegían destacar el trabajo realizado, un “increíble laburo”, principalmente de la letra y el video, pero también de la instrumental y el scratch. En general, se subrayaba un agradecimiento y enaltecimiento de la figura de Núcleo: “sos un rapero noble y que da orgullo conocer artísticamente hermano... a veces te la podes ver oscura y pensar que todos olvidamos, pero los que sabemos todo lo que le entregas al hip-hop te tenemos siempre en mente”.



Ilustración 25: Captura video "Classic Shit" (2018)

En este relato se observa, por un lado, cómo Núcleo se considera una persona muy activa al crear su música (un ansioso, un “manija”) y, por otro, cómo está profundamente ‘vinculado’ con un conjunto de personas –desde quienes hicieron la música, participaron en el video y los fans– y dispositivos –los equipos musicales, las cámaras, los computadores y los softwares-. La actividad creativa está distribuida, pues a pesar de la relevancia de este MC como figura principal, la canción requirió a Pela con su PC haciendo un beat, mi grabación de scratch, la filmación del videoclip y el consumo de los fans. A la vez, en este proceso se imbrica el trabajo específico de hacer música con toda la trama organizacional que hizo posible hacer una canción.

Dentro de las innumerables actividades que conforman la generación de lo “rapero”, la palabra “producir” refiere al hacer música y gestionarla, dos dinámicas que aparecieron entremezclados en la realización de la canción y el videoclip de “Classic Shit”. El objetivo de este capítulo es describir la elaboración colectiva de la música, la primera instancia descrita en el relato anterior. Se indagará en la conformación de un “sonido rapero”, donde se pondrán en obra las habilidades de quienes interactúan, conceptos nativos que explican los procesos, tecnologías digitales (*hardwares* y *softwares*), formas de trabajo

y recursos estéticos sedimentados. Al finalizar, se describirá el desarrollo de las canciones como un conjunto de ejecuciones, negociaciones y evaluaciones realizadas de forma constante. Así, el “sonido rapero” del Triángulo Estudio emergerá en un conjunto pleno de mediaciones.

## 5.1 LAS DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN MÚSICAL RAPERA

Al referirse a los nuevos emprendimientos musicales de Buenos Aires, Semán y Gallo (2016) hablan de la acción de “mezclar” en dos sentidos principales. Por un lado, un consumo plural, individualizado y menos apegado a los géneros musicales en los oyentes contemporáneos. Por otro, se refieren a la redefinición de las maneras de hacer música y los roles que se dan en su realización. En esta sección, me enfocaré en lo segundo. En esta línea, Irisarri (2016) y Baker (2015) se ocupan de describir al colectivo/sello Zizek, y a otros músicos que combinan cumbia, folclore y música electrónica. En ellos observan búsquedas estéticas singulares –aquello que denominan el “sonido propio” y la mezcla de lo digital/analógico–, capacidades creativas propias de los DJ-productores y valoraciones muy específicas sobre la calidad, originalidad o virtuosismo entre músicos y escuchas. Así, en sus investigaciones aparecen maneras de desarrollar trabajos colaborativos de composición, formas de evaluación musical y relación con las tecnologías. Son estos puntos sobre los cuales me enfoco al estudiar el modo en el que se hacen canciones y se busca el “sonido rapero” del Triángulo. Para iniciar este asunto, me interesa contrastar el modo de trabajo en estudios de grabación profesional y en *home-studios*, dando cuenta de la incidencia de la habilitación digital y las características estéticas del rap.

De modo simplificado, la elaboración y el registro de una canción o un disco ha sido tradicionalmente visto como el producto de una serie de etapas, y cada una de estas cuenta con especialistas, tal como describe Leonardo Martinelli (2015). En principio, los músicos componen canciones en diversos espacios (por ejemplo, sus casas o salas de ensayo). A partir de allí, si se quiere efectuar un registro, se procede a “pre-producir”, que involucra ensayar las canciones realizadas y encargarse de cuestiones organizativas (lugar de grabación, presupuesto). En esta actividad es posible asesorarse con un “productor musical”, quien da recomendaciones artísticas, se preocupa de asuntos organizativos y se

convierte en un intermediador entre los músicos y las otras personas involucradas (equipo técnico, periodistas, público, gente perteneciente al sello de grabación). Cuando estas cuestiones están resueltas, se comienza propiamente la “producción”, iniciada con el registro en un estudio, donde el ingeniero de grabación captura los sonidos. Posteriormente –ya en la “pos-producción”–, se procede a editar el material grabado, se corrigen los errores de ejecución, existiendo también la posibilidad de re-grabar algunas cosas y de trabajar en la sincronización de los sonidos. El siguiente paso es la mezcla, en que el ingeniero (o el técnico) aumenta o disminuye volúmenes, ajusta las frecuencias –ecualiza– buscando distinguir las diferentes capas de instrumentos, *panea*<sup>94</sup> y coloca efectos<sup>95</sup>. Finalmente, se masterizan los temas terminados y mezclados para que suenen bien en diversos dispositivos de audio y, si es que se está haciendo un disco, se busca que las canciones tengan cierta homogeneidad bajo un particular diseño sonoro ¿Cómo sucede esto en un estudio hogareño de rap? ¿Cómo se hace una canción de rap? ¿Cómo se busca lo que mis interlocutores llaman el “sonido rapero”?

Al respecto, es importante revisar lo que señala la bibliografía especializada en torno a los estudios de grabación y sus transformaciones con la digitalización. En primer lugar, desde la mitad de lo ‘60 se valora a estos espacios más allá del mero registro sonoro, pues, como dice Adam Bell (2014), los estudios son considerados un instrumento<sup>96</sup>. Los home-studios, por su parte, permiten investigar dinámicas de creación novedosas respecto a la habilitación digital, una ‘digitamorfosis’(Granjon & Combes, 2007). En esta línea, el trabajo de composición/registro con DAW se caracteriza por la creación de diversas capas y bloques sonoros que se pueden copiar y pegar a lo largo de la estructura de la canción, facilitando las dinámicas de reposicionamiento, agregación o sustracción. Por otro lado, en estos softwares se produce una traducción del lenguaje sonoro a uno visual, pues se observa lo que se está haciendo en una pantalla, cuestión que agudiza de manera “quirúrgica” la edición de las capas y los bloques sonoros (Brøvig-Hanssen, 2013; Guern, 2018; Prior,

---

<sup>94</sup> Panear es situar un canal de audio más a la derecha, la izquierda o el centro para lograr un carácter envolvente, considerando como mínimo un sonido estéreo en que existirán dos canales (por ejemplo, los auriculares o dos parlantes). Hay otras posibles *paneos*, como en el *dolby stereo*, típico de salas de cine, donde hay cuatro fuentes sonoras posibles.

<sup>95</sup> Los más usados son: *delay*, *reverb*, distorsión, limitador y compresor

<sup>96</sup> Los ejemplos emblemáticos y pioneros serían el álbum *Pet Sounds* de The Beach Boys (1966) y *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) de The Beatles.

2012). Estas cuestiones facilitan la combinación de los procesos que anteriormente se realizaban separados (composición, registro, pos-producción), a la vez que producen una desestabilización de los roles en el trabajo colaborativo, por ejemplo, entre el músico y el ingeniero de sonido.

En torno a estas alteraciones, Ragnhild Brøvig-Hanssen (2013) habla de la lógica del ‘undo’ o ‘des-hacer’, que refiere a la posibilidad hacer algo nuevo sin sacrificar la versión original, donde los errores en la ejecución son menos importantes –pues pueden realizarse en varias oportunidades–, fomentando así la experimentación. La misma autora señala la expansión en la capacidad de manipulación sonora, donde el ensayo y error también incluye experimentar con efectos sonoros (*delays, reverbers, compresores*) hasta obtener los resultados deseados. De esta manera, la habilitación tecnológica fomenta una cierta estética del *loop* y el montaje.

Estas lógicas creativas son especialmente afines a lo que Jouvenet (2007) ha llamado ‘nuevas músicas’, que incluyen al rap y a la música electrónica, a las que podría sumarse el funk carioca (2014), u otros géneros musicales que se produzcan principalmente con samplers, cajas de ritmos y DAW. Al respecto, Schloss (2004) señala que el rap realizado con *samples* puede considerarse una música ‘orientada por el estudio’ (*studio-oriented music*), concepto que deriva de la materialidad de sus equipamientos (samplers y cajas de ritmos, en el caso de sus inicios en Estados Unidos) y una serie de patrones estéticos que comparten los beatmakers y/o productores (o *producers*). La novedad en el caso argentino, y de buena parte del rap producido en la actualidad, es que los equipos utilizados están más asociados a computadoras y softwares, que a samplers o cajas de ritmos (distinto de lo que sucedía hasta mitad de los ’90 en Estados Unidos).

A la luz de estas cuestiones se puede evaluar qué sucede en el caso del rap boom-bap, lo cual requiere considerar algunos elementos básicos. En primer lugar, los procesos creativos de una canción de este tipo de rap pueden dividirse en: (a) la creación de una instrumental y un rap –una letra rimada rítmicamente–; (b) las grabaciones de las voces (rapeadas y cantadas), scratch u otros instrumentos; y, finalmente (c) la edición, mezcla y masterización. Estos procesos pueden ser desarrollados por diferentes personas: (a) el beatmaker (beat), el MC (rap); (b) el DJ (scratch) u otros músicos y; (c) el productor (grabación y “pos-producción”). Pero también, cabe la posibilidad de que un individuo

realice más de una de estas actividades. Por ejemplo, es usual que el beatmaker también grave, edite, mezcle y masterice una canción, como lo ha realizado Núcleo en distintas ocasiones. El siguiente diagrama resume cuáles son las actividades involucradas en la creación de una canción, y sus respectivos responsables. Cada una tiene una autonomía relativa, que puede realizarse compartiendo el mismo espacio (de ahí la línea punteada) o de forma distante, que luego deberá combinarse en una canción:

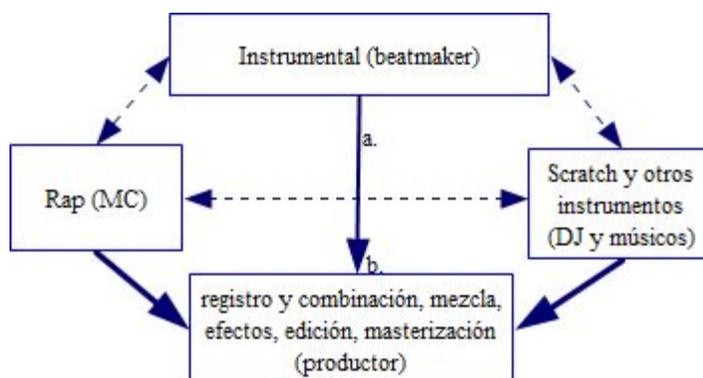


Diagrama 1: Elementos y responsables de canción Boom-Bap.

Como señalé en el capítulo 3, estos elementos permitirán entender cómo el rap posee formas de composición flexibles, que pueden incluir la modalidad de trabajo a distancia. Así, aunque es posible componer colectivamente *in situ*, también es usual que un beatmaker haga las instrumentales y se las envíe por internet o muestre a un MC, que puede realizar una letra inspirado por tal beat, o de otro modo utilizar alguna letra escrita con anterioridad. También los DJ u otros instrumentistas (bajo, batería, guitarra) pueden sumarse compartiendo en el estudio de grabación o trabajando a distancia.

En mi descripción etnográfica no me enfoqué en la creación de los raps e instrumentales, cuestiones que ya han sido abordadas por otros autores. No obstante, me gustaría destacar algunos elementos presente en estas instancias: la relación entre lo prefigurado y lo emergente, la agregación y sustracción de capas sonoras, la repetición y la circularidad. Esto ayudará a entender el vínculo entre beats, rap, scratch y otros sonidos en el estudio de grabación.

Sabrina Mora, al investigar las narrativas de raperos de La Plata sobre la creación de rap, enfatiza una combinación (y no una contraposición) entre “composición

reproductible e improvisación”, en la cual se mezclan escritura y oralidad: “una y otra pueden precederse y antecederse: se puede escribir algo que luego se interpretará, y eso es rapear; o se puede improvisar una rima en un instante y luego hacerla parte de en una letra, y eso también es rapear” (Mora, 2016, p. 10). Destaca las diversas fuentes que entran en juego a la hora de generar los contenidos de las letras, como vivencias cotidianas, estados de ánimo, características formales respecto al modo de las rimas o metáforas que se van desarrollando, o la inspiración que genera la música de la instrumental. Muestra diferentes espacios de escritura: transporte público con auriculares, en la casa, con amigos, en estudios de grabación caseros, escuchando música por Internet<sup>97</sup>. Me interesa destacar la relevancia que le adjudica al hecho de ser una creación con fuertes rasgos de espontaneidad y flexibilidad, en la que se mezclan el espacio doméstico, el espacio público y el virtual.

Sobre la creación de instrumentales, anteriormente ya se mencionó la afinidad del rap con el modo de producción por capas y bloques sonoros. En torno a esto, Schloss (2004) precisa que en el rap se busca la generación de una circularidad (más que una linealidad), dónde melodías se transforman en *riffs*, formando un efecto de anticipación – pudiendo el oyente predecir lo que va a suceder– gracias a técnicas como el *chopping* o el *looping*<sup>98</sup>. Asimismo, este autor destaca la intensa preocupación de los beatmakers por el timbre de los sonidos seleccionados –desde los samples principales hasta los de la batería–, la posibilidad de combinación de cualidades sonoras de diferentes registros (obtenidas de más de una canción) o las repeticiones de notas de forma exacta, con la misma cadencia. Para ello, se emprende una búsqueda de samples (la práctica del *digging*, mientras que algunos utilizan vinilos, otros –como buena parte de los beatmakers argentinos– lo hacen por Internet) que refiere a toda una ética de la selección, relacionada con no emplear algo recientemente utilizado por otro, no samplear más de una parte de un disco, etcétera<sup>99</sup>.

---

<sup>97</sup> Paul Edwards(2009) en “How to rap?” describe, a través de la experiencia de distintos MC, sus procesos de elaboración de contenidos o temáticas, el flow (la forma de las rimas y el ritmo), la escritura de las letras y su performance (técnicas vocales, registro en el estudio o en vivo).

<sup>98</sup> Chopear (*chopping*) es alterar la frase de una muestra sonora, un sample, dividiéndola en pequeños segmentos y reconfigurándola en un orden diferentes. Loopear (*looping*) es tomar un sample más largo, con poca o nula alteración (Schloss, 2004, p. 106).

<sup>99</sup> Cuestión que parece distinta a una suerte de “liberalidad de la apropiación” del funky carioca (Mizrahi, 2014), que en su carácter vertiginoso (una ideología de la velocidad), los creadores de beats pueden usar samples de canciones muy conocidas sin resquemores.

Para evaluar la creación de una canción de rap boom-bap, es necesario conocer su estructura básica, que puede o no estar presente, pero que es tradicionalmente reconocible, a pesar de la alteración de los órdenes de las mismas. Así, en primer lugar, este género suele poseer una introducción (“intro”), que incluye todo lo que antecede a la primera estrofa. De este modo, la canción suele iniciarse con la instrumental, que posee algunas de las capas sonoras principales (por ejemplo, alguno de los samples, y la batería, a veces sin el bajo). En esta sección también puede aparecer un scratch o la vociferación de algunas palabras sueltas. En segundo lugar, las estrofas, en que el MC comienza a rapear, a “soltar las barras”. Son las partes de mayor duración de la canción y donde se desarrolla la temática principal. En tercer lugar, un estribillo (“estribo”), posible de ser rapeado, cantado, y en algunas oportunidades realizado con scratch. Esta parte tiene una menor duración y puede repetirse a lo largo de la canción, generalmente más dos veces. En cuarto lugar, es posible la existencia de un “solo” de un instrumento en particular, especialmente de scratch, ubicado en distintos momentos de la canción, aunque tradicionalmente va al inicio o al final. Por último, la canción puede terminar en un estribillo en seco, tener un “outro”, donde se encuentra el “solo”, o solamente se escucha la instrumental y alguna vocalización esporádica (por ejemplo, los agradecimientos o “*shout-out*”). De este modo, un esquema clásico es ABCBCD: A representa la “intro”, B la estrofa, C el estribillo y D el “outro”. A continuación se presentan dos posibles estructuras de canciones de Núcleo, con sus respectivos bloques sonoros:

1. Estructura de canción "Real"

A: Intro (sólo sample)	B: Estrofa rap 1	C: estribillo 1 (sin Scratch)	D: estribillo 2 (con Scratch)	B: Estrofa rap 2	D: estribillo 2 (con Scratch)	C: estribillo 1 (sin Scratch)	E: outro (frases, solo de guitarra, sólo sample)
------------------------	------------------	-------------------------------	-------------------------------	------------------	-------------------------------	-------------------------------	--

2. Estructura de canción "Classic Shit"

A: Intro 1 (sólo samples)	B: Intro 2 (solo scratch 1)	C: Estrofa rap	D: Estribillo scratch 1	C: Estrofa de rap 2	D: Estribillo scratch 2	B: Outro (con solo de	E: Outro (sólo samples)
---------------------------	-----------------------------	----------------	-------------------------	---------------------	-------------------------	-----------------------	-------------------------

Diagrama 2: estructura de canciones en bloque

En este ejemplo se muestran las estructuras de las canciones “Real”<sup>100</sup> y “Classic Shit”<sup>101</sup> de Núcleo. Sin entrar en detalles, es interesante observar cómo la estructura final es posible de ser modificada a voluntad luego de las grabaciones. Así, como se señaló con anterioridad, este método de creación permite probar diferentes modos de ordenar los bloques sonoros. Por ejemplo, decidir mediante la escucha si colocar o no un solo de scratch al inicio y/o al final; dejar solamente un estribillo o más de uno; etcétera. En suma, se trata de experimentar con ordenamientos que “enganchen” al “fluir” de la canción (volveré a este tema en final de este capítulo).

Considerando estas cuestiones, en la siguiente sección, describiré los procesos de grabación de voces y scratch, y como ello se conjuga con lo que en otras músicas se denomina “pos-producción”. Analíticamente, entenderé la creación de canciones como un proceso de asociación donde se generan ‘logros prácticos’. Esto se refiere a la construcción de objetividades inestables, en las cuales existe una relación dinámica entre el hacer cosas juntos, la descripción y la explicación (los ‘*accounts*’) de ese hacer (Garfinkel, 2006). En tal sentido, describiré esos etno-métodos de la creación musical rapera, donde se despliegan actividades vinculando tecnologías, frecuencias sonoras y personas para lograr el “sonido rapero” en una relación espiral entre las acciones de “fluir”, “enganchan” y “pulir”.

## 5.2 LA PUESTA A PUNTO PARA GRABAR A OTROS

En principio, me focalizaré en el rol que asume Núcleo a la hora de crear música para otros, asemejándose más a un ‘productor musical’ –hacer sonar lo mejor posible una música– que a un ‘productor artístico’ –llevar a cabo un proyecto de principio a fin– (Fouce, 2012)<sup>102</sup>. Desde ese punto de vista, se describirá lo realizado en el Tri para la grabación de voces.

Al inicio, existe una presentación y una preparación de los materiales. Marcos conversa con los MC que vienen a “laburar” al estudio, esto es, a trabajar en un producto

---

<sup>100</sup> Nucleo aka TintaSucia - Real: <https://www.youtube.com/watch?v=yJJ2cA7koMo>

<sup>101</sup> Nucleo aka TintaSucia - Classic Shit: <https://www.youtube.com/watch?v=LRQwEK2kwrY>

<sup>102</sup> Como hacer recomendaciones artísticas, económicas y de difusión, convocar a otros músicos, hasta hacer trato con sellos u otros interesados. Similar al ‘productor’ del estudio de Hennion(1989), descrito en el capítulo anterior.

musical (una canción o un disco). Si no los conoce, les pregunta de dónde son, sobre el trabajo a realizar (grabar voces o editar y/o masterizar la canción) e indaga sobre quién hizo la instrumental (quién es el beatmaker). Luego, se ve el modo de acceder al archivo digital de los beats y se los trasladan (en un *pendrive*, disco rígido o por Internet<sup>103</sup>) a la computadora de Núcleo, quien, al tener la instrumental allí, genera una nueva “sesión” en el software Nuendo (el DAW que utiliza) y ubica allí los distintos audios de la canción. Se espera que estén en un formato de buena calidad como WAV, aunque algunos novatos la llevan en MP3<sup>104</sup>.

La pista ya cargada puede tener un número variable de “canales”, lo que refiere a la desagregación de los archivos sonoros. Algunos MC o beatmakers entregan el beat en un solo canal, mientras que otros lo llevan en múltiples pistas. Por ejemplo, la batería separada en sus partes –bombo, redoblante, *hi-hat*, *tomb*, etcétera–, el bajo y una línea melódica presente en un sample. En este punto se realiza un trabajo de posicionamiento de los archivos digitales en los canales del software, los cuales se ordenan para que se inicien al mismo tiempo, logrando así la unidad de la instrumental. Núcleo ajusta la velocidad o *tempo* (los BPM) del DAW (Nuendo) respecto al de la canción, lo que produce una grilla que divide el archivo de trabajo en un conjunto de líneas equidistantes en duración. Con ello será más sencillo *looppear* ciertos fragmentos y editar (cortar y pegar, silenciar o regrabar partes de la canción).

---

<sup>103</sup> Cuando traen otro sistema de almacenamiento, por ejemplo una tarjeta de memoria sin adaptador a puerto USB, se buscan opciones de traspasar los archivos. En una oportunidad un rapero me pasó una tarjeta de memoria a mi computadora Mac (que tiene entrada para ellas) y luego, desde allí, copiamos los archivos a un *pendrive*.

<sup>104</sup> Formatos de almacenamiento digital de sonidos, donde el wav posee mayor información y el mp3 menor.



Ilustración 26: imagen de Nuendo y sus canales de audio

Al tener el beat con sus distintos canales, Núcleo, en un comienzo, realiza un breve trabajo con el sonido, que luego irá puliendo a lo largo del proceso. Ecualiza los canales para que no se “topen” –anulen– las frecuencias, de forma que se puedan distinguir más claramente los sonidos, por ejemplo, el bombo y el bajo –ambos sonidos graves, que si no están diferencialmente ecualizados pueden confundirse en la escucha–. A la vez, aplica una primera compresión del audio<sup>105</sup>.

Mientras más desagregados estén los sonidos en canales será más fácil trabajarlos, por ejemplo, para ecualizarlos y comprimirlos. No obstante, dado que muchas instrumentales se realizan con samples, en ciertos canales suelen existir varios tipos de sonidos al mismo tiempo, un bloque que incluye distintas frecuencias y timbres sonoros. Así, existirán samples más “limpios” o más “llenos”: mientras que en los primeros hay pocos instrumentos, por ejemplo, sólo suenan dos acordes de un teclado, en los segundos, pueden haber muchos timbres y frecuencias distintas, como por ejemplo cuando se toma una sección completa de una canción de jazz, cuyo sample incluye teclados, baterías y bajo.

En tales casos Núcleo intenta disminuir ciertas frecuencias mediante la ecualización<sup>106</sup> del sample original para reforzar alguna sonoridad. Particularmente, esto lo

<sup>105</sup> La compresión permite el control automático de los volúmenes a lo largo del tiempo. Se baja lo que está muy alto y se sube lo que está muy bajo, considerando un umbral para mantener un nivel homogéneo de volumen.

<sup>106</sup> Regulación del volumen de diversas frecuencias según su carácter de grave, medio o agudo.

observé cuando la sección elegida incluía el bajo, frecuencia muy importante en el rap, pues se busca un sonido “gordo” –con subgraves penetrantes–, que junto con ciertos patrones rítmicos de la batería haga “mover la cabeza” y vibrar el cuerpo<sup>107</sup>. Cuando sucedió esto, Núcleo duplicó el sample en otro canal, y en uno de ellos ecualizó quitando las frecuencias medias y agudas, en otro sacó los graves. Realizó procedimientos específicos de compresión, ecualización y limitación<sup>108</sup> para intentar que el bajo “agarre cuerpo”. Su forma de trabajo es rápida, se nota que está habituado a este tipo de situaciones y posee una serie de técnicas y *plug-ins* (usa el software Waves, que emula los aparatos físicos de los estudios de grabación profesional para el manejo de sonidos –“los fierros”–). Hay una estabilización de sus habilidades, un particular uso y configuración de sus *plug-ins*, al tiempo que conoce sus equipos; posee un método de trabajo que lo ayuda a estandarizar el “sonido” del Triángulo.

### **5.3 UN MÉTODO ASENTADO, GRABAR VOCES Y LA ‘INTER-PRODUCCIÓN’**

Antes de comenzar a grabar voces, Núcleo puede preguntar a los raperos “si lo tienen ensayadito”, a sabiendas que esto agilizará el proceso, y es por esto que suele recomendar que, antes de ir al Tri, los MC dominen la letra de la canción. Como se señaló en el capítulo anterior, en el Triángulo se cobra por canción terminada y no por hora de trabajo, por lo que Núcleo valora positivamente a alguien que no tenga tantas equivocaciones o que no se le olvide alguna parte de la letra. Una grabación fluida dependerá de la calidad de la ejecución vocal, que depende del nivel de ensayo, la habilidad y el estilo del MC, de sus posibles equivocaciones, de la complejidad de las rimas que esté grabando o de la impronta que quiera darle. Marcos se adapta a la manera de rapear del MC y al modo que tenga de grabar, sabe lidiar con estas cuestiones y guía al MC en este proceso: en sus palabras, le “pone onda” para lograr un “buen sonido”.

---

<sup>107</sup> Rose (1994, p. 75) destaca como a inicios del rap de Estados Unidos se utilizó la máquina Roland TR808, por su forma de procesar los graves como un “*fat sonic boom*”. Por otro lado, Shloss (2004, p. 143) habla del “*head-nodding*” como ese movimiento de cuello que sigue la rítmica del beat, especialmente siguiendo la batería y el bajo.

<sup>108</sup> La limitación prevé que una señal de audio exceda cierto umbral, previene los picos de volumen y con ello que algo “suene roto”, esto es demasiado fuerte con lo que no se distinguen la diferencia de frecuencias.

Hay distintos tipos de voces en una canción de rap, y en el Tri se graban de formas diversas. En primer lugar, se encuentra la “voz principal”, que es la que se utiliza primordialmente en las estrofas y es como el MC suele rapear en vivo; existen maneras distintas de registrar esta voz. Una de ellas es hacerlo continuamente hasta llegar a un estribillo o hasta equivocarse: lo que le llaman “grabar de un tirón”. Otra posibilidad es ir haciéndolo por pequeñas secciones, por ejemplo, cada uno o dos compases, que en el rap se le denominan “barras”. Así, la grabación se va “pisando”, lo que permite “entrar” [a grabar] con más fuerza la siguiente barra, pues ayuda al MC a evitar “quedarse sin aire”.

Por ejemplo, en una ocasión registré el primer encuentro de un rapero colombiano y Núcleo, evento que me ayudó a entender en mayor medida su método de trabajo. Al grabar la primera estrofa, el MC frenó luego del primer compás. Núcleo le preguntó si le gustaba esa manera de grabación: hacer un compás y frenar, hacer otro compás y frenar, y el MC asintió positivamente y continuaron trabajando de esa forma.

Al finalizar una estrofa, Núcleo recomienda realizar una serie de “apoyos” a la voz principal, lo cual significa “reforzar” ciertas sílabas o frases con otra voz que se sobrepone a la anterior -en lenguaje técnico se le denomina *overdub*<sup>109</sup>. Las voces se suman en capas superpuestas, algunas de ellas se pueden realizar con mayor volumen (“fuerza”) o en distinto tono<sup>110</sup>. Núcleo suele recomendar sumar “apoyos” más graves o agudos que la voz principal, como aparece en el siguiente diálogo con el MC colombiano, en el que a los apoyos, en este caso, los denomina “refuerzos” (Nota de Campo, 2016):

<p>N: ahora a estos dos, los primeros, grabale “refuerzos”. Le indica cuáles debe hacer, reproduciendo los audios de las voces recién grabadas. Escuchan conjuntamente, y luego Kael pregunta si puede grabar de nuevo los “bro”... (el apoyo que acaba de realizar) N: sí... para mi más grave tiene que ser, vamos de vuelta.</p>
---

Especialmente en los estribillos, Núcleo sugiere “doblar” las voces. De esta manera, si los apoyos en estrofas son acentuaciones específicas y de menor duración, en los

---

<sup>109</sup> *Overdub* es la sobre posición de capas de audio

<sup>110</sup> En las presentaciones en vivo los “apoyos” suelen realizarlos otros MCs que acompañan al rapero principal, permitiéndole al primero respirar y ayudándolo a que no se le “acabe el aire” para enfrentar la siguiente barra.

estribillos se pueden registrar frases más largas de tonos agudos y graves, con lo que se escucha una suerte de coro de voces en sincronía.

Finalmente, se graban lo que en el Tri denominan “wapeos”, esto refiere a otro canal de audio donde las voces no van al mismo tiempo, ni dicen necesariamente lo mismo que la voz principal. También pueden estar en otro tono y decirse con otro registro (vociferando, riendo, susurrando). Son interjecciones, palabras sueltas o gritos que suelen ser intervenidas por Núcleo, sumándole algún *delay* o *reverb*<sup>111</sup>. En el siguiente diálogo, nuestro productor describe al MC colombiano los “wapeos” como “rellenos” (Nota de Campo, 2016):

N: yo lo que suelo hacer es poner un canal entero para que vos hagas unos rellenos. Acá le decimos “wapeos”, como “ajá, yeeeeahh, see”. Como los rellenos, pero a todo el track [canción], e inclusive a los estribillos, para que los estribillos tengan un poco más de dinámica, para que los tres no sean iguales. Le metes un “wapeo”. K: ¿en un solo canal? N: sí, pero lo vamos cortando, lo vamos editando.
--

A quienes no han tenido la experiencia de grabar en el Tri, Núcleo los va guiando, explicando sus métodos y vocabulario, y el MC trata de entender lo que sugiere, realizando su performance, que incluye ensayos y errores. De tal forma se va logrando el “sonido rapero”: ante una estrofa sin tantas capas le sigue un “estribo” con mayor cantidad, un estribillo con “cuerpo” o aspecto coral (varias voces).

A medida que van grabando la voz principal, los apoyos y wapeos, Núcleo aprovecha para ir realizando procesos que en otros estudios se suelen denominar de “post-producción”, pero que en este caso no son tan “pos”. Va ajustando los canales de voces y la instrumental en relación a los volúmenes, el paneo, los efectos, realizando silencios (“cortes”) en el beat o quitando alguna capa sonora –por ejemplo, dejando batería y bajo, sin el sample –. Otra cuestión recurrente es ir moviendo hacia adelante y atrás los apoyos y las voces dobladas en otro tono para que coincida en mayor medida con la voz principal. De esa manera, en una primera edición, corrige los posibles desfases entre las distintas capas vocales, trabajo que realiza visualizando en la pantalla de la computadora los

---

<sup>111</sup> El delay es el retraso y la repetición de un mismo sonido que genera una suerte de eco, el reverb (o reverberación) es la permanencia del sonido pero que modifica original y suele asociarse a la acústica de los lugares.

volúmenes de las voces, el “dibujo” del audio<sup>112</sup>. También realiza *copy/paste* de ciertas partes, especialmente los estribillos. De tal manera, al mismo tiempo que se registra (en este caso, las voces) se van efectuando procesos de edición, compresión y ecualización. Así, lo que en otros casos se le podría denominar ‘pos-producción’, aquí sería más conveniente llamarle una ‘inter-producción’. Al resumir su modo de trabajo en una entrevista, Núcleo me señaló lo siguiente (Nota de Campo, 2016):

N: Voz principal, apoyo grave, apoyo agudo, en el centro las dos [no paneadas para la izquierda o derecha]. Muy bajitas. Y hay partes, que te....que al ser dos voces, la intensidad de la canción hace que cantes las voces graves y quizás en la parte de la grave haya un apoyo ahí que en el agudo no. Y en el agudo le haces un apoyo a una parte más arriba, de “más ánimo” o reforzar algo puntual. Uso dos canales para los apoyos. Después uso un “wapeo” con un delay y si se necesita algún “paneo”, hago dos canales más para reforzar algo. Hasta 6 canales tiene.  
S: pero ¿eso en toda la canción?  
N: ¡no! Son partes muy puntuales, hay partes donde sólo suena un canal. Capaz que hay varias partes donde sólo hay una voz principal y los apoyos entran después.

Para finalizar se realiza una escucha general, etapa en la cual Núcleo va “puliendo” los distintos detalles y realiza una masterización digital, que consiste en una re-ecualización, una compresión de todos los canales y una limitación. En sus palabras (Nota de Campo, 2016):

N: vamos a ver cómo queda la compresión, hago el último chequeo [interactúa con el software Nuendo]...  
K: ¿ahí queda todo masterizado, no?  
N: sí mientras estabas grabando. Tengo todo seteado [pre-programado]. Mientras vos te fuiste grabando yo fui arreglando todo.  
K: sí, ¿no? sí me fui dando cuenta igual.  
N: sí... hasta te saqué los wapeos que no iban, si alguno estaba medio desfasado ya lo corregí.

Hay una dinámica de ida y vuelta entre Núcleo, el rapero, las tecnologías y sonidos. Núcleo guía y sugiere, el MC puede pedir que se grabe de nuevo algo que no le gusta lo suficiente o que haya tenido algún error. Cada paso va quedando grabado, se puede

---

<sup>112</sup> Algunos autores denominan ‘transducción’ la conversión del sonido a algo accesible para otros sentidos, como la vista, cuestión que se da al visualizar un sonido en pantalla (Helmreich, 2012; Pinch & Bijsterveld, 2012)

volver a escuchar, dejar, borrar o volver a grabar. Se va experimentando hasta quedar conforme. Por ejemplo (Nota de Campo, 2016):

En la segunda parte de la canción, continúan haciendo y grabando los apoyos. Posterior a una de las grabaciones Núcleo le dice a Kael: “ese pico... ‘el mentor’”. Haciendo referencia que lo dijo muy fuerte y por eso sonó saturado, lo que se ve en el “dibujo” del volumen de esa frase en el software.  
Núcleo le recomendó a Kael grabarlo de nuevo y, si es que quiere gritarlo se aleje del micrófono.

Cuando finaliza la grabación de voces se escucha toda la canción en conjunto y se vuelve a “pulir”. Se cortan ciertas secciones de la instrumental (por ejemplo, puede quitarse la batería antes de comenzar un estribillo), se vuelven a poner efectos y mover ciertos apoyos o wapeos. Finalmente, realiza una nueva mezcla que incluye a las voces, y se prepara finalmente una masterización.

## 5.4 EL “FLUIR” DE LOS SCRATCH

Luego de haber grabado para el disco de Kris Alaniz y Juanito Flow (con quienes había comenzado mis idas al Tri), y de realizar una primera canción en el 2015 con Núcleo y comenzar a participar de forma estable en La Banda, una de las actividades que más hice en el Triángulo fue grabar scratch. A continuación, describiré el proceso de grabación en el estudio y en mi casa. Distinto al caso de las voces, fuimos elaborando un método que no estaba tan sedimentado. Entonces, ¿Cómo se genera el trabajo colaborativo de grabar scratch en el Triángulo?

En primer lugar, antes de juntarnos, coordinábamos algún día y horario para realizar el registro. Para esto era necesario asegurarse que los “equipos”, o el “*set up*” (tornamesas, cápsulas y púas, mezcladora, computadora, interfaz, vinilos, cables y auriculares) pudiesen estar en el estudio. Este asunto es importante pues es complicado llevar todos los equipos en transporte público, especialmente las tornamesas<sup>113</sup>. En segundo

---

<sup>113</sup> En mi caso usaba tornamesas Technics 1200 (“la 1200”) que pesan 13,6 kilogramos, a lo que se suma el case o “ámbil” para guardarlas, que pesa alrededor de 5 kilos. Desde el 2017 se popularizaron las tornamesas portátiles (Vestax Handy Trax, Numark pt-01), mucho más livianas y en las que se puede lograr una buena

lugar, instalaba mis herramientas de trabajo: las situaba en ciertas superficies, las enchufaba y las conectaba entre sí. En tercer lugar -a veces más tarde, y otras al mismo tiempo- conversábamos sobre lo que íbamos a trabajar: el tipo de canción (su temática, su velocidad), dónde se posicionarían los scratch, y los sonidos a utilizar. En cuarto lugar, comenzábamos el proceso de búsqueda y selección conjunta de los “tools”.

Los *tools*, o “efectos”, son la materia prima del scratch, son los sonidos pregrabados utilizados para realizarlos. Se utilizan frases de canciones, algunas de ellas *acapellas*<sup>114</sup>, interjecciones vocales, u otro tipo de voces (discursos públicos, diálogos de películas, etc.). También se utilizan sonidos no vocales, desde instrumentos musicales, ruidos que se escuchan en la calle de una ciudad (alarmas, disparos, autos), hasta carcajadas o incluso ciertos *white noises*<sup>115</sup>. Desde el lanzamiento de la interfaz “Serato Scratch Live”, en el 2004, se popularizó la utilización de audios digitales para armar los tools<sup>116</sup>. Previamente, sólo era posible el uso de vinilos analógicos que tenían una colección prefijada de sonidos, de los cuales sólo algunos eran diseñados específicamente para scratcharlos: los “vinilos de batalla”<sup>117</sup>. En este sentido, la digitalización facilitó la ampliación de la materia prima para hacer scratch.

A veces, Núcleo avanzaba previamente en la selección de sonidos, preparando una serie de archivos digitales con canciones completas o acapellas que quería utilizar. En otras oportunidades, buscábamos en la librería de archivos de mi computadora o entre las canciones que había realizado para él o para otro artista en el estudio. Tanto Núcleo, como yo y quizás alguien que estaba en el Triángulo, íbamos evaluando lo escuchado. A mí me podía gustar algo, pero Núcleo lo reprobaba, a él le podía gustar otra cosa, pero a mí no. Así, había un ida y vuelta hasta lograr un acuerdo. Entonces, ¿Cómo seleccionábamos?

---

performance. Esto habilita una mayor facilidad para el transporte. Compré uno de estos equipos, pero aún tengo una de mis “technics” en el Triángulo.

<sup>114</sup> Los acapellas sólo incluye el sonido de voces humanas. Hay canciones de rap que se pueden conseguir sus versiones acapella.

<sup>115</sup> El *white noise* es un sonido que incluye todas las frecuencias, como un ruido difícil de distinguir.

<sup>116</sup> Este tipo de interfaz (en la que también se encuentran Traktor o Mixvibes) permite utilizar las tornamesas y CD player como controladores de audio. Así, mediante un vinilo o CD especial que transfiere una onda sonora reconocida por una interface, se transforma una señal analógica (el sonido del vinilo) a otra digital y con ello permite controlar archivos de audio digital (MP3s, Wav o Aiff).

<sup>117</sup> De forma ilustrativa, en este link hay un compilado de tools bastante típicos que aparecen en los “vinilos de batalla” [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_S1YWPY1bo](https://www.youtube.com/watch?v=n_S1YWPY1bo)

Un primer criterio es (a) sonoro, esto significa que el tool tenga “ataque”: que se inicie su punto de mayor volumen de la forma lo más rápida posible y no de forma progresiva. Con ello se logran escuchar con mayor claridad los “trucos” –las ejecuciones– de scratch que se realizan. Al revisar e ir probando sonidos, yo observaba estas cualidades, ya que es un criterio que me interesa principalmente a mí como DJ para que mis scratch se escuchasen de forma clara.

Un segundo criterio, refería a su (b) sentido lírico, si es que el tool era vocal. Núcleo enfatizaba que era importante que mantuviese y reforzase la temática de la canción. De este modo, se entiende la búsqueda previa de frases de canciones que le llamaban la atención y que quería que apareciesen como una suerte de citas. A Núcleo le gustaba seleccionar frases que denominaba “bien raper”, que hablaban de vivencias de clases populares, de la fortaleza personal, de “representar” al hip-hop<sup>118</sup>, pero esto variaba según la temática de la canción a realizar.

Resulta interesante el uso de idiomas distintos. Núcleo solía elegir tools de canciones en español, mientras que yo en mi computadora tenía fundamentalmente en inglés. En una oportunidad, le sugerí incorporar una canción en francés, pero lo descarté porque nos iba a costar entender su significado. Así, al seleccionar una frase en inglés intentábamos traducirla, como lo relato en la siguiente situación<sup>119</sup> (Nota de Campo, 2018):

encontré una frase de Erykha Badu de la canción “On & On”. Nos gustó como sonaba. Núcleo me pregunta “¿no tienes idea lo que dice boludo? Importantísimo”. No estaba seguro y lo busqué en la página de Genius: “oh my, my, my” / “I’m felling” / “every lesson learn”<sup>120</sup>. Las ideas de “estoy sintiendo” y “cada lección aprendida” estaba a tono con la letra de Núcleo (que trataba de su propuesta personal para hacer rap y de cómo continúa haciéndolo a pesar de las dificultades).

Las frases en inglés –o las “yanquilonas” – tenían dos aspectos valorables a pesar de la dificultad inicial de conocer el significado. Muchas de ellas “sonaban bien” –los y las MC de Estados Unidos solían tener buenos flows y métricas–, y a la vez servían como

<sup>118</sup> En el intro “Viaje al Desierto” Núcleo eligió varias frases para scratch que se inician en 1:23 <https://www.youtube.com/watch?v=UIKLS5nQ5tw>

<sup>119</sup> Videoclip de la canción “Desgraciado con suerte”: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE0ACxKHZqI>

<sup>120</sup> Disponible en: <https://genius.com/>

‘citas de autoridad’ raperas, como una manera de rendirles culto y acercarse a ellos. Entonces, además del significado explícito, existía una aspiración estética.

Un tercer criterio es el relativo a la (c) exclusividad<sup>121</sup>, pues intentábamos que las frases utilizadas no hayan sido utilizadas -o por lo menos no tan usadas- por raperos a los que conocíamos. Por ejemplo, en una ocasión estábamos grabando la introducción para el disco “Viaje al desierto”. En ello Núcleo me dice: “Quiero usar [la canción] de [1 MC] Original Juan, ‘uno de los tipos más raperos del mundo’. Que me parece que está bueno... es re clásico y no lo escuché, todavía no lo escuché que lo usaron para scratch”.

No obstante, este criterio es flexible ante algunos casos particulares. En la canción “Sucio”, Núcleo quería que estuviera la frase “*To the hiddip the hop ya don't stop (don't stop)*” de la canción “Real Hip-hop” del grupo Das Efxs<sup>122</sup>. Por mi parte la sentía “trillada”, muy repetida, de hecho yo mismo la había grabado en una canción del grupo Kraneando. Le conté eso, pero él me respondió que en su letra él decía “quiero que suene sucio como Das Efxs”, por lo que resultaba coherente. Además, me señaló: “A mí no me molesta [que esté muy usada], yo como que éste [la frase] me lo gané”, haciendo referencia a que dada su trayectoria en el rap, usar un tool de una canción “clásica” no era una herejía. Otra excepción a la exclusividad refiere al uso de “vinilos de batalla” realizados por DJ de scratch, en los que existen una serie de sonidos cuidadosamente seleccionados. Son una suerte de patrimonio común al que nadie osaría reclamar autoría, como el “ahhhhh” o “traasssh”, y otra serie de palabras como “come on”, “ahhhh yea!”, etcétera.

El cuarto criterio refiere a la (d) velocidad. Los tools de canciones con vocales tienen que estar a una velocidad que no se aleje tanto de la que tiene la instrumental sobre la que se graba<sup>123</sup>. De tal forma, preguntaba a Núcleo “¿en cuánto está?”, para saber el BPM y buscar archivos dentro de ese rango –indicado en el software Serato–. En tools de sonidos aislados que no son parte de una canción, la velocidad no es tan importante, pues es posible hacer pequeños scratch rítmicos sin dejar sonando todo el tool elegido, de forma que no se percibiría un desfase.

---

<sup>121</sup> Esto es similar a lo que Schloss (2004) refería a la ética de la selección de los samples en la construcción de beats.

<sup>122</sup> Das EFX, “Real Hip Hop”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QbulmeDErOk>

<sup>123</sup> Las tornamesas Technics1200 mk2 pueden alterar la velocidad en +/- 8% BPM con el *pitch*.



Ilustración 27: Fotografía de Núcleo y yo en Triángulo (2018)

Comenzábamos a grabar en momentos específicos de la canción, y yo consideraba las indicaciones de Núcleo: un scratch más “ninja” o uno más “rapero”. Fui entendiendo que con “ninja” se refería a una ejecución más rápida y compleja en su performance, uno “rapero” era más lento y sencillo. Al realizarme un pedido, Núcleo vocalizaba el sonido con la boca y a veces hacía un movimiento de brazo y mano: “chic chic chiquichiqui chaaaaa”. Dependiendo de la complejidad del scratch, yo repetía su ejecución y grabación varias veces hasta que me resultaba satisfactorio: me gustaba y “caía a tiempo”. Esto último, se refiere a que el movimiento percutivo y los acentos de los scratch estén sincronizados respecto a los ritmos de la canción. Para practicar, pedía a Núcleo que *loopee* –repita– lo que estaba trabajando hasta sentirme cómodo, y tener la posibilidad de volver a grabar. En la grabación de scratch se combinan elementos digitales y no digitales<sup>124</sup>, como el uso de

---

<sup>124</sup> Baker (2015) llama post-digital a una modificación, crítica y contra-reacción a las tecnologías digitales, en que se producen combinación digitales y no-digitales, cómo el uso de percusiones con controladores MIDI o instrumentos folklóricos y DAWs, en nuevas formas de hacer cumbia de clases medias porteñas. En nuestro caso la articulación que realizamos no es tanto una crítica a lo digital, a una des-humanización –como la planteada por Baker, que a la vez se acompaña con una operación de distinción social–. Más bien remite a posibilidades de ampliación de lo digital (las posibilidades de usar tools infinitos) mediante una técnica, como el scratch, que intenta conservar una estética musical específica –rapera– que requiere ser ejecutada de forma analógica, pues es difícilmente programable sólo por computadora.

un software –Serato Scratch– y el registro por computadoras, con mi propia ejecución que - para que “suene bien”- debe estar a tiempo y tener fluidez. En esto se comprometían mis competencias como DJ y mi nivel de entrenamiento previo a la grabación.

Cada ejecución se evaluaba de diferentes formas. Al realizarla, yo iba valorando mi desempeño e inmediatamente, al terminar, lo podía apreciar Núcleo u otra persona que estaba en ese momento en el estudio. En general, si les gustaba lo escuchado lo expresaban con mucha claridad: “¡ooooohhhh shit!, ¡ese está muy rapero!, ¡tremendo!”. Esto se complementaba con miradas fijas y movimientos de cabeza de arriba hacia abajo. Si la ejecución no convencía, yo proponía: “grabemos otro”, y Núcleo me indicaba que todavía podría mejorarse (“igual te puede salir mejor pocho”) o cambiar el “estilo”: “ese está muy ninja, [mejor uno] más raper, más clasicón”.

Como la grabación es constante, realizábamos varias “tomas” hasta tener un conjunto que nos satisfaga. Así, ese conjunto de grabaciones nos permitía la posibilidad de realizar una evaluación posterior en la que se comparaban y se optaba por una de ellas de forma completa, o partes de unas y otras. De este modo, íbamos escuchando y marcando en la pantalla para elegir las tomas deseadas. Era posible copiar una “buena interpretación” y pegarla en otra parte de la canción (un “*copy/paste*”), para no tener que volver a grabarla, especialmente si habíamos estado mucho tiempo –minutos, y a veces horas– buscando tools, repitiendo las grabaciones, y nos encontrábamos muy “quemados” (cansados física y, sobre todo, mentalmente).



Ilustración 28: Fotografía Núcleo trabajando en una canción (2018)

Posterior a la selección de una primera toma (que podía incluir partes de ejecuciones distintas), se procedía a realizar otra inmediatamente. Se combinaban scratch distintos, tratando de realizar un particular tipo de armonía entre sonido, sentido y ejecución, donde la sucesión de grabaciones va condicionando las siguientes. Se evaluaba, en ese momento, el modo en el que el nuevo scratch “engancha”, cómo se relacionaba sonora y líricamente con el anterior, lo que podía asemejarse a ir tejiéndolos. Para esto, escuchábamos lo grabado “a ver cómo viene esa mierda” – señalaba Núcleo–. En la siguiente situación de campo se muestra ese modo de articulación (Nota de Campo, 2018):

En la introducción de “Viaje a Desierto”<sup>125</sup> habíamos grabado scratch con las siguientes frases:

“Fin de la mediocridad”; “Uno de los tipos más raperos del mundo”; “Fin de la mediocridad”. Para continuar queríamos buscar alguna frase en inglés. Probamos con las del grupo de rap Fugges.

S: [de éstas] ¿cuál te gusta?

Hice sonar las que teníamos seleccionadas.

N: habías cortado algunas de ella [haciendo referencia a Lauryn Hill, la cantante de Fugges]

S: probemos.

<sup>125</sup> La secuencia está en Nucleo aka TintaSucia – “Viaje al Desierto” (Videoclip), al 1:22, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UIKLS5nQ5tw>

Hago scratch con frase “*i got a new style*”.  
N: no “engancha” boludo  
S: Y ¿este? ¿no?  
Pongo un tema de Born Jamericans.  
N: ¿a ver?  
Hago Scratch con: “*one and the two, and the three and the four*”  
A pesar de que sólo decía, “1, 2, 3 y 4” nos gustó como sonaba bien, “enganchaba”. Lo grabamos un par de veces, seleccionamos los mejores y quedó así: “Fin de la mediocridad”; “Uno de los tipos más raperos del mundo”; “Fin de la mediocridad”; “*one and the two, and the three and the four*”.

Al estar conformes, pasábamos a otra parte de la canción o a reforzar lo realizado mediante algún “wapeo”. Comenzamos a utilizar ese concepto, que en un comienzo se emplea para las voces, para referirnos a pequeños sonidos, como alguna interjección o mínima frase (*yeah, come on*, etc.). Los “wapeos” podían situarse durante toda la canción o en lugares muy particulares. Por otro lado, a veces grababa “solos” en una parte del tema, en los cuales es posible scratchar más tiempo con un tool y desarrollar figuras de mayor complejidad y rapidez, lo que Núcleo denominaba “más ninja”. Finalmente, hay otro tipo de “detalles”. Uno de los más usados era realizar scratch con bombos –de la batería– para marcar entradas a diferentes partes de la canción o luego de un silencio en la instrumental. Estas entradas eran consideradas por Núcleo como “muy raperas”, cuestión que es recurrente en el estilo boom-bap.

Al estar de acuerdo con los scratch de toda la canción, realizábamos una escucha colectiva y una evaluación final. Al mismo tiempo, Núcleo realizaba la edición y mezcla. En este caso, distinto al de las voces, lo realizaba cuando ya se ha grabado todo el material. Se trabaja con efectos sobre los scratch, más algunos silencios en la instrumental para acentuarlos. En algunas oportunidades, yo le realizaba comentarios sobre qué tipo de *delays* utilizar –con mayor o menor velocidad (1/4 o un 1/8 del tiempo) o mayor duración (*feedback*)– a los que Núcleo accedía sin problemas. Asimismo, se acomodaban –movían– algunos archivos de audio, por ejemplo los scratch de bombos que se colocan en partes específicas.

#### 5.4.1 La tele-grabación de scratch

En una conversación, Núcleo se refirió a la grabación a distancia de esta forma: “el día en que se vayan a vivir a Marte y pongan un estudio de rap vamos a poder hacer un feat [colaboración] a través de internet...”. En nuestro caso, buena parte de las veces realizamos canciones con esta modalidad, lo que me ahorra tanto el viaje hasta el Triángulo como el problema del traslado de los equipos. El procedimiento es similar al recién mencionado, pero con algunas diferencias que marcaré a continuación.

En ciertas ocasiones recibía un mensaje de WhatsApp de Núcleo sobre alguna canción que quería grabar, me preguntaba si estaba con tiempo para hacerlo, y yo, según mis otras responsabilidades, le respondía contándole aproximadamente cuándo la podía trabajar. Me enviaba una canción por mail, generalmente con la letra grabada total o parcialmente, dejando en algunas partes de la canción espacios en silencio para que yo hiciera los scratch. Me señalaba qué sección de la canción quería que grabara: en la “intro”, en un estribillo o un “solo”. Hablábamos de la temática de la canción, para decidir por dónde enfocaba la búsqueda de tools; en este caso, yo tenía mayor responsabilidad en la selección. Escuchaba la canción con mis equipos conectados (computadora, mixer, tornamesa, serato) y comenzaba a buscar desde mi librería de MP3 canciones de una velocidad similar a la enviada por Núcleo. También, buscaba en el sitio web *Rap Genius* canciones de otros grupos musicales que tuviesen palabras claves respecto a la temática. Por ejemplo, la palabra *classic*, como mencioné al principio del capítulo. Así, iba eligiendo canciones y al interior de ellas frases específicas.

Cuando ya contaba con varias posibilidades, abría el Ableton Live (el DAW que utilizo) en una computadora, y el software Serato Scratch en otra. Posicionaba el *track* enviado por Núcleo, y me ponía a registrar y grabar los scratch en varias oportunidades, hasta que estaba conforme alguna secuencia particular, también sumaba otras capas de sonidos e iba poniéndole efectos sonoros (especialmente *delays* y *reverbs*). En este caso, yo era el encargado de realizar la primera evaluación de mi desempeño. Luego, enviaba a Núcleo lo realizado por un audio de WhatsApp, y él me daba su opinión, según esto cambiaba algo o no. Repetíamos este proceso hasta que ambos estuviésemos de acuerdo. Finalmente, le exportaba mi registro en varios canales y se lo subía a la plataforma *We-transfer*.

Núcleo descargaba y posicionaba mis scratch en Nuendo. Allí, realizaba trabajos de edición, volumen y paneo, y luego me enviaba un MP3 con lo realizado, quedando pendiente de mi aprobación. A veces, sentía que el posicionamiento no estaba realizado de forma correcta –estaba desfasado algunos micro-segundos– y le pedía una revisión. Con el tiempo, dejaron de suceder estos errores. Al recibir mi aprobación del tema, yo daba por resuelta la canción. Él continuaba el proceso de masterización, luego gestionaba su subida a alguna plataforma virtual (YouTube o Spotify), preparaba un video clip y/o la guardaba para un futuro álbum.

## **5.5 LOS ETNOMÉTODOS DEL “SONIDO RAPERÓ”**

En el libro “Jazz en Acción”, Becker y Faulker (2011a) se preguntan cómo los músicos de jazz pueden tocar lo suficientemente bien y sin mayores tropiezos, incluso cuando no hayan ensayado juntos o no se conozcan. Para esto reponen una serie de mediaciones, que incluyen convenciones musicales –respecto a los patrones subyacentes de los ritmos y acordes del jazz–, habilidades necesarias de los instrumentistas –cómo leer música– y el modo en que desarrollan esos aprendizajes y elaboran dispositivos nemotécnicos. También dan cuenta de la organización de la vida musical del jazz de Estados Unidos, los lugares donde tocan, las tendencias musicales, los gustos del público o los tipos de agrupamientos que se dan entre los músicos. Así, realizan una breve historia de ese género musical en ese país, mostrando variaciones en esos aspectos. Además de estas cuestiones, destacan las dinámicas específicas que se dan cuando los músicos están en el escenario tocando. Allí observan las circunstancias del vivo (tipo de evento, relaciones con el público, empleadores) y las relaciones que se dan entre los músicos. Subrayan un conjunto de pequeñas y rápidas negociaciones, en las cuales a través de miradas, insinuaciones, gestos y palabras, desarrollan acuerdos por pasos: de este modo, los “músicos intentan satisfacer sus propios deseos y criterios de juicio y, a la vez, producir un resultado adecuado y aceptable para otros (2011, p. 214)”.

En tales instancias, Faulker y Becker observan la contingencia y la incertidumbre de la acción colectiva, que se vincula a un problema más amplio: cómo se construyen relaciones entre lo conocido y lo no conocido, entre lo fijo y lo predecible, por un lado, y lo

aleatorio y lo desarticulado, por otro; algo que se condensa en la cuestión de la improvisación. Hablan de procesos de ajuste mutuo, que no son necesariamente un completo entendimiento de lo que sucede, sino que son espacios en los cuales las negociaciones se van desarrollando a medida que ejecutan un repertorio. En otro texto, Becker, Faulkner y Kirshenblatt-Gimblett, señalan que la obra: “es uno de los actores envueltos en el drama de su propio hacer... como cualquier otro participante en el proceso de hacer arte, impone constreñimientos en lo que otros, incluido lo que él o los artistas que están construyéndola, pueden hacer” (2006, p. 4,5 la traducción es mía). Siguiendo estas ideas, si en capítulos anteriores se describieron ciertas condiciones de posibilidad del hacer rap, en este se presentó cómo en el proceso de hacer canciones se lleva a cabo una dinámica específica para la creación, en la cual el desarrollo de la misma obra incide en su producción, conformándose así el “sonido rapero”.

De este modo, en primer lugar, en las descripciones anteriores se pusieron en acto las habilidades de Núcleo y sus colaboradores, su espacio de producción y diferentes equipamientos, un conjunto de conceptos nativos (“wapeo”, “apoyos”, “scratch muy raperos” o “muy ninjas”) que referían a estos procesos, el uso de los softwares y sus respectivos *pre-sets*. Aparecieron formas de trabajo más o menos tipificadas para enfrentar una grabación, y recursos estéticos propios al trabajo de Núcleo en tanto “productor” (como el desarrollo de un coro de voces, estribillos con scratch, o la realización de ciertos silencios para acentuar momentos). La habilitación tecnológica puso en evidencia una composición flexible, referida en tanto ‘inter-producción’ como una acción híbrida entre composición/registro y ejecución, ya que se mezclaban y retroalimentaban tales etapas. Se desarrollaban modalidades cara-a-cara o a distancia, que incluían la continua extracción y la agregación de capas y bloques sonoros: grabar, copiar/pegar, re-grabar, experimentar. Estos métodos permitían generar una cierta estabilidad, conjugadas a la apertura del desarrollo mismo de la canción.

De este modo, el espacio de variabilidad requería dar cuenta de los tipos de personas que interactuaban (más o menos experimentados o conocidos) en negociaciones, evaluaciones, adaptaciones y aprendizajes mutuos. Había que descifrar los conceptos nativos, entender de qué se trataban o generar un entendimiento compartido. Por cierto, existía una inestabilidad propia de las ejecuciones, a pesar de los criterios personales y

colectivos puestos en obra. A la vez, el hecho de ir grabando iba incidiendo en lo siguiente, donde se entretejían las partes, luego de una aprobación colectiva. En este proceso emergía la incertidumbre de un despliegue que va configurando la canción, entrelazándose lo azaroso y lo prefigurado, como señalaban Faulkner y Becker sobre las dinámicas del escenario en el jazz. En definitiva, la canción de rap se va registrando por reiteradas capas en las que se sustraen y agregan sonidos, donde más que etapas rígidas, hay idas y vueltas, procesos reversibles que alteran el resultado final. Así, emergen las dinámicas de creación musical rapera, distintas a los estudios donde el tiempo es dinero y existe una dirección más centralizada de las decisiones.



Ilustración 29: Captura de meme compartido por rapero sobre producción musical digital (2018)<sup>126</sup>

En una oportunidad, al preguntarle a Núcleo sobre dónde posicionar los scratch, me dijo “Vamos a ver como fluye, los tools y las cosas que tenemos”. Así, el “fluir” de las grabaciones va condicionando nuevas búsquedas, ejecuciones y valoraciones, generando procesos donde se van “enganchando” los sonidos. En relación a los scratch, la canción se va orientando de forma continua según ese ajuste permanente entre los criterios y gustos de Núcleo y los míos, los sonidos que vamos encontrando, mi performance, las distintas

<sup>126</sup> En el meme dice ‘terminar de escribir una canción’ por un lado, ‘empezar a grabar’ por otro. La idea es que muchas veces los procesos de grabación son una parte importante de la creación final de la canción, en que se suelen alterar etapas a veces pensadas como fijas.

evaluaciones sobre la misma, y los dispositivos, en el mismo desarrollo de la canción. En nuestra forma de hacer rap, se combinaban la comunicación verbal, la ejecución musical, el registro, el ensayo y la composición de manera flexible, en que íbamos “puliendo” la canción. Habían una “generación y regeneración en constante curso”, como señala Tim Ingold (2013, p. 30, la traducción es mía) sobre la ‘improvisación’. Entre “fluir”, “enganchar” y “pulir” desarrollamos un método de trabajo que emerge desde la práctica.

En una ocasión, luego de terminar una canción, escuchamos lo realizado, con miradas, movimientos de cabeza. DJ Pela me comentó lo siguiente (Nota de Campo 2018):

Pe: la rompiste Seba, la rompiste hijo [lo hiciste bien] ¿Estuvo pensado eso o fue pura casualidad? S: lo estuve buscando.
---

En realidad, debería haber dicho que “lo estuvimos buscando”, con la participación en una gran cantidad de mediaciones, incluyendo el desarrollo de la misma canción. De este modo, en este y en el anterior capítulo, “lo rapero” aparece en un hacer que involucra múltiples mediadores enlazados en su propia dinámica. No hay una escisión tajante entre los diálogos y las prácticas raperas, sino más bien un conjunto de asociaciones que permitió decir a Rayo –al inicio del capítulo anterior– que el Triángulo tiene un “sonido rapero”.

## **CAPÍTULO 6: “SABER MOVERSE” ENTRE LOS “NÚMEROS” Y EL “RESPETO”: GENERAR ‘VALOR’, SOSTENERSE Y SOSTENER LOS COLECTIVOS**

En un evento donde tocamos con La Banda en Hurlingham se realizó una charla sobre “Hip-hop y Autogestión” (08/05/2016). Cuando le tocó hablar a Núcleo, luego de presentarse señaló la importancia de un “trabajo constante”, de la dedicación y cómo ello va más allá del talento, con una particular metáfora sobre el futbolista Diego Maradona:

loco, eh... hagan lo que hagan, freestyle, producción, MC... el único consejo que yo les tengo para dar es que en los barrios están llenos de ‘maradonas’... está lleno de gente de todos los palos [qué hacen distintas cosas, como música o deporte] que haya con habilidad. Y *no siempre llegan los mejores*, sino el que *más se sacrifica*, sino el que más se dedica, el que más *confía y apuesta* por eso.

Así, además de poseer talento –“maradonas”–, Núcleo sostiene que hay que sacrificarse, dedicarse, confiar y apostar, acciones que recaen en lo musical pero van más allá de ello. Además de esas actitudes que enfatizan la perseverancia y el riesgo es importante “saber moverse”. Lee (2015), para el caso de raperos de Los Ángeles (Estados Unidos), observó algo similar: además del “talento” –en términos de habilidades musicales– diferentes MC con aspiraciones de salir del *underground* destacaban la relevancia de aspectos *manageriales* y comerciales. Así, este autor relata una serie de apuestas en que raperos complementaban el “talento” con formas de gestionar la carrera del “modo correcto”.

Casi un año más tarde (Mayo del 2017), a un mes del lanzamiento del disco *Real* en uno de los teatros más importantes de Buenos Aires –Vorterix–, Núcleo se cuestionaba la idea de seguir haciendo música. Fue leyendo una serie de signos que parecían indicar lo difícil que sería llenar el lugar: poca venta de entradas anticipadas, pocas visualizaciones en los videos de YouTube y pocos asistentes en recitales en las provincias del interior de Argentina. En mi diario de campo (2017) describí lo que sucedió en el Triángulo de Burzaco de la siguiente forma:

Luego de constatar que sólo se habían vendido 44 entradas por Internet y unas 30 en algunas tiendas, Núcleo y Danilo [en tal momento su principal colaborador] estaban tensos. Núcleo dijo que “hay que ser realista” y que “ya no sabe qué hacer”. La gente de Vorterix aún no había hecho publicidad. Núcleo lo había realizado por sus redes sociales, pagó en Facebook, mandó a hacer 500 *flyers* en papel que debería comenzar a repartir, le pidió al rapero Klan (un conocido freestyler) que subiera el video a sus redes. Núcleo dijo que estaban “re-jugados” porque no se estaban vendiendo entradas a pesar de todo el esfuerzo. Danilo señaló que hay que “seguir dándole masa” [esforzándose] y “ver qué pasa” con la publicidad de Vorterix.

N: me quiero matar porque pongo, pongo y pongo, y parece que me estoy equivocando boludo, en algo me estoy equivocando... me parece que no puedo sustentar todo lo que quiero sustentar, es muy ambiciosa la movida, me entendés, muy ambiciosa. Y yo... probamos todo y no sale, no sale la movida. Ni la gira en el interior... esto no está caminando, 44 entradas vendidas con Mambo rap [grupo chileno, que Núcleo pensaba que iba a llamar la atención]... ¿Sabés qué es lo peor?, la culpa no es de nadie, la culpa es que mi música no convoca y no “suena”, te das cuenta en los videos, te das cuenta en la convocatoria, no solamente acá, en el interior... si a vos te duele algo que yo te diga, imagínate a mí lo que me duele que yo no esté convocando, vendiendo entradas, no tengo reproducciones en Internet. ´

[...]

...imagínate yo que lo vengo asimilando hace unos meses ya. Seguimos intentando, seguimos intentando... No puedo sustentar toda una banda, me entendés, no puedo sustentar todo lo que yo quiero con cómo me va, no puedo seguir invirtiendo toda mi vida y los pocos pesos que tengo en “querer pegarla” de esta manera, me entendés.

Este recital finalmente resultó un “éxito relativo”: con cerca de 600 entradas vendidas y unos 200 invitados (la capacidad del lugar es de 1500 persona). Tuvo algunas pérdidas económicas para Núcleo, derivadas de los costos que implicaba hacer el recital en ese lugar. Esta experiencia marcó una serie de desafíos respecto de cómo gestionar la carrera, aumentar la capacidad de convocatoria o vincularse con organizadores o *gate keepers*. Muestra también el vínculo entre las características de la música y su llegada, y las posibilidades de llegada al público (si está o no “sonando”), asuntos que implican modo de “saber moverse”.



Ilustración 30: Captura de Instagram de fotografía de La Banda en Teatro Vorterix (2017)

Lo que Núcleo denomina “saber moverse” permite entrar a lo que Gallo y Semán (2016) refieren como ‘gestión’. Para estos autores, una actividad importante en los nuevos emprendimientos musicales refiere al modo en que se encara las relaciones con el mercado, la creación de públicos y la búsqueda de compensación económica. Es una pregunta sobre cómo arreglárselas y proyectarse para vivir de y para la música, que se combina con la intención de mantener una propuesta estética. En esa línea, frente a cierto romanticismo de un arte separado de lo económico, varios autores destacan cómo artistas en general y músicos en particular asumen la gestión de su carrera como parte integrante de su quehacer, en donde se vinculan preocupaciones estéticas con las económico-laborales (Boix, 2016a; Jouvenet, 2007; Lee, 2015; Menger, 2001). Al respecto, Núcleo establece una modulación singular donde la expresión “saber moverse” remite a una habilidad presente en diversas áreas de su carrera artística abocada a la gestión.

En capítulos anteriores, la idea de “jugársela” daba cuenta de una particular ‘sustentabilidad vincular’ que refería al trabajo necesario para lograr dar continuidad a carreras artísticas, y se basaba en la búsqueda de equilibrios que con cierta fragilidad lograban diversos grados de estabilización. Al tiempo, se propusieron formas de profesionalización que incluían aspectos estéticos y de gestión, orientados colectiva (con La Conección Real o El Triángulo) e individualmente (cada artista). De este modo, si en los capítulos 3 y 4 apareció el tema de la gestión a lo largo de un conjunto de trayectorias, en este capítulo se describen situaciones concretas donde se desarrollan estos desafíos,

centrados en cómo Núcleo se gestiona como artista y regula sus intercambios laborales con otros. En ambos casos se atiende a las singulares oportunidades estéticas y tecnológicas del rap contemporáneo en Buenos Aires, como a las condiciones de fragilidad, en este caso tratadas en términos monetarios, que enfrenta mi interlocutor principal. Núcleo intenta generar valor en su trabajo y en las estrategias para sostener y ampliar los colectivos que lo soportan..

## 6.1 LA GESTIÓN DEL “PERSONAJE ARTÍSTICO”

Para construir un público, el rapero debe en principio “sacar material”, esto es música, videos y fotografías, de forma constante. Núcleo y muchos otros me comentaban sobre la gran importancia de hacer discos y singles, pues ello les permitía, entre otras cuestiones, conseguir fechas, reproducciones o ser entrevistado. En el rap existe una necesidad de renovación acelerada (Jouvenet, 2007)<sup>127</sup> donde suele decirse que hay que “mantenerse activo”, idea que remite a la necesidad de ser “productivo” en la creación artística. Actualmente esto lleva a algunos raperos –y especialmente quienes realizan trap– a entrar en la vorágine de los singles sin álbum. Aunque Núcleo se considera más “tradicionalista del álbum” ha indagado en la fórmula del single con video en YouTube, el cual permite mantener su presencia –“seguir figurando”– para el público, otros artistas y organizadores.

Por otro lado, la creación de públicos requiere distribuir y difundir “el material”, actualmente realizado por medios digitales casi en su totalidad. En general, Núcleo distribuye su música con las plataformas de streaming, tiene el canal de YouTube del Triángulo y un perfil en Spotify. Antes privilegiaba subir discos en MP3 para su descarga libre y la venta de CD-R en shows o tiendas. Nunca realizó un disco en un *major*. Hoy para subir a Spotify, Núcleo trabaja con una distribuidora digital, Lealtad Music, la cual

---

<sup>127</sup> La renovación (productiva, interpretativa o comercial) la “continua innovación” y la “gran dosis de flexibilidad y adaptación a los inagotables cambios simbólicos” (Zallo, 2011, p. 164) parece ser un rasgo extendido en el trabajo artístico-cultural. Con el advenimiento de la digitalización, para los raperos que pretenden vivir o sobrevivir de la música, esta cuestión parece acelerarse. Resulta un requerimiento poner material (música y videos) compitiendo con otros, en una oferta que parece extremadamente abundante.

administra sus canciones en esta plataforma a cambio de un porcentaje de sus ingresos<sup>128</sup>. El streaming resulta un ingreso relevante<sup>129</sup> que Núcleo ha sabido manejar como MC y “productor” del Triángulo pues, como ya se ha señalado, esto le permitió potenciar su canal de YouTube.



Ilustración 31: Captura de Instagram Núcleo con placa YouTube de 100.000 suscriptores (2019)

Asimismo, para la difusión del material utiliza las redes sociales, principalmente Instagram, luego Facebook y antes Fotolog. En oportunidades fue entrevistado en los medios de comunicación tradicionales, haciendo notas para grandes revistas o diarios (desde Clarín, Página 12, La Nación, hasta Rolling Stone o Billboard). También ha aparecido en páginas o canales de YouTube en Internet o radios generalmente

<sup>128</sup> Las distribuidoras digitales hacen el contacto entre artistas y sellos independientes y ciertas plataformas de streaming. En YouTube esto no es necesario, pues cualquier usuario puede subir su propio contenido. Desde el 2019 Spotify tiene un sistema directo para artistas, sin pasar por la intermediación de distribuidoras.

<sup>129</sup> YouTube paga al dueño de un canal por cada video subido según: tiempo de visualización, cantidad de visualizaciones (CPV: costo por vista, que es dependiente del país) y número de clic a los anuncios (CPC: costo por clic). Spotify paga por reproducciones de acuerdo al país, y el tipo de cuenta de la reproducción, si son usuarios que no pagan o si son *premium* (que están suscritos a la plataforma con pago mensual). El dinero de streaming se divide entre el artista o los artistas y su equipo (la distribuidora digital y el sello discográfico) si es que lo tiene.

administrados por personas más directamente vinculados al hip-hop, como la “revista flow” (<http://revistaflow.com.ar>) o el programa radial El Quinto Escalón (hoy llamado DAMN!).

Más allá de los anuncios sobre nuevo material –discos, singles, videoclips y, recientemente, la serie Broder– o eventos –recitales, encuentros y competencias–, es importante el cultivo de un perfil virtual en las redes sociales. Para esto Núcleo sube fotografías, algunas espontáneas, otras muy estudiadas y preparadas, a veces tomadas por fotógrafos, en que se preocupa por su estética personal (la ropa, la vestimenta, el corte de pelo). Así utiliza las redes para mantener un contacto con los seguidores, en lo artístico y su cotidiano, lo que permite un fenómeno ‘intermedial’ (Ochoa, 2003). Lamacchia destaca cómo ese combo entre smartphones y redes sociales habilita a los músicos a “contar sus novedades ‘en el momento’ o postear ‘aquí y ahora’ fotos o videos” (2016, p. 142) sin necesidad de un programador (computacional). De tal modo, además de herramienta de difusión del material estas plataformas operan como nexos con los fans. Durante el 2016 y 2017 Núcleo estuvo muy activo con las historias y transmisiones en vivo –por Facebook o Instagram–, donde mostraba lo que hacía y sus fans le realizaban preguntas. Actualmente disminuyó tal intensidad, cultiva un “bajo perfil” –menos nivel de publicaciones, historias y videos en vivo– pero sin menospreciar lo que significa el trabajo con las redes sociales.

La evaluación del material artístico –música, videos, fotografías– y de los perfiles en redes sociales permite preguntarse por la gestión de la reputación y el trabajo para obtenerla, en el sentido de cómo los artistas y sus obras son destacadas y distinguidas por los públicos, sus pares o especialistas (críticos o periodistas). Becker (2008) propone una producción social de la reputación que va más allá de la valorización de los artistas por sus trabajos. Mientras que según cierta teoría nativa se reconocería a los artistas por sus dotes especiales y a sus obras por una belleza o excepcionalidad, Becker señala que “la reputación de los artistas, trabajos y el resto deriva de la actividad colectiva de los mundos del arte” (2008, p. 396). Se retomará esta última idea en tanto perspectiva analítica productiva para observar algunos dispositivos y criterios que construyen esta reputación en el caso de Núcleo. Por su lado, Pierre Bourdieu (1995) al abordar estas problemáticas contrapone un subcampo de la gran producción, donde lo importante es consagrarse por el gran público y el mercado, frente al subcampo de la producción restringida, donde los

artistas son evaluados fundamentalmente entre pares. Cómo veremos a continuación, en el caso del rap de Buenos Aires está diferencia aparece tensionada.

Un primer indicador reputacional refiere a los “números” de internet. En esta música existe una carrera por aumentar las reproducciones en las plataformas de streaming y los *followers* (seguidores en las redes sociales) en Instagram, ya que dichos incrementos se monetizan: podrían llevar a un aumento del caché en los shows al dar notoriedad al artista, potenciar o a ayudar a vislumbrar las redes de apoyo, que en capítulos anteriores se nombraron como “avales”. Menger (2014) muestra cómo en el arte se dan continuas maneras de medir la reputación, una suerte de ‘torneo de comparación’ bajo un conjunto de rankings. Héctor Fouce (2012) especifica este hecho respecto a la música en tiempos de la digitalización, y observa cómo conocer la cantidad y el perfil de los seguidores o reproducciones es una forma de visibilizar el supuesto éxito de los artistas. Internet permite una manera de cuantificación más inmediata que la anterior venta de discos físicos o las canciones más pedidas y reproducidas en las radios. Luego, esta popularidad podría potenciar los recitales, auspicios o contratos. Las grandes productoras y sellos, pequeños y medianos organizadores contemplan “esa información como parámetros para “cazarlos” y/o apoyarlos (mediante becas, eventos, exposiciones, talleres, etcétera)” (Lamacchia, 2016, p. 155). En tal sentido, resulta sugerente señalar la proliferación de artistas independientes que irrumpen por internet y a los agentes de las industrias culturales que se ven seducidos por los “números” y van detrás de ellos. Esto expresa un singular momento en los mundos del rap bonaerense que vincula el desarrollo de la habilitación digital para los artistas con la cuantificación, que permite un tipo de popularización fácilmente registrable. Ello a la vez muestra la dinámica de des-intermediación –facilitando relaciones directas entre artistas y públicos– e intenciones de re-intermediación –de antiguos y novedosos agentes de las industrias culturales– que mencionaba en el primer capítulo (sellos, distribuidoras digitales, productoras privadas y públicas). En suma, los dispositivos de medición digital son por un lado una herramienta de cuantificación de la popularidad y por otro, una fuente monetaria directa –relativa a la monetización de streaming– e indirecta –concerniente a alianzas futuras para el desarrollo de eventos.

Así, en el caso de Núcleo, sus 32 mil seguidores de Instagram dan cuenta de una persona con cierta popularidad, pero sin llegar al nivel que ostentan las nuevas figuras –en

general más jóvenes– relacionadas al freestyle o el trap que están “pegados”, como el MC Klan –quien es bastante cercano a Núcleo– con 1,2 millones seguidores o el popular “(t)rapero” Duki con 4,4 millones de seguidores (17/03/2020). Los números de Núcleo han generado algún interés en agentes de industrias culturales, pero a la vez muestran una popularidad ‘undeground’, de nicho, que no ha pasado la esfera del gran público. Gallo y Semán (2016), respecto a los nuevos emprendimientos musicales, destacan la relevancia de mantener y potenciar una masa crítica de público, que además de comprar entradas o *merchandising*, son relevantes en las redes, como modo de “darle volumen a una movida, agitar el show, crear compromisos de asistencia basados en una comunidad moral y estética” (2016, p. 31). Así los “números virtuales” pueden complementarse (o no) con la capacidad de convocatoria a los shows.

No obstante, la popularidad aunque puede llamar la atención a periodistas, organizadores de eventos o sellos discográficos, no es el único dispositivo de evaluación reputacional: existe una evaluación estética, que incluye la consideración musical y la visualidad. Estas cuestiones son valoradas por los periodistas –observables en las reseñas realizadas–, por los públicos –en los comentarios y formas de etiquetaje en las redes sociales–, y particularmente por los mismos artistas respecto a sus pares, todo lo cual requeriría análisis pormenorizados.

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

Hammou (2010) para el caso del rap francés de principios de los 2000 toma al *featuring* –la invitación a hacer canciones juntos– como indicador de la valoración entre raperos, donde se pone en primer plano el respeto y el honor, considerándolo como un intercambio de bienes simbólicos, en un mundo social que goza de cierta autonomía. En el

caso de Núcleo parece combinarse el reconocimiento estético con el amical a la hora de hacer feats, lo que marca cierta complejidad de la valoración reputacional. Núcleo hizo un disco completo de colaboraciones –Mi Familia, dentro de Mi Sangre y Mi Familia– pero luego sólo realizó feats con Fianru –La N y la F<sup>130</sup>–, alguien a quien respeta como rapero – le gusta lo que hace– y es parte de su grupo La Conexión Real.



Ilustración 32: Video Clip de La N y La F

En tercer lugar, se valora tener “calle”, un saber asociado a experiencias de las clases populares urbanas, algunas de ellas con carácter riesgoso – hicimos referencia a este tema con las “secuencias” en el capítulo anterior –, algo que en el caso estadounidense se denomina *street credit*. Phillippe Bourgois (2010) ha tratado la idea de ‘respeto’, para jóvenes ligados a la vida delictiva a finales de los ’80 en Nueva York, en tanto búsqueda de dignidad y autoafirmación personal afirmada en cuestiones como la violencia, la obtención ilegal de dinero o la ropa. Aunque algunos de estos rasgos pueden estar presentes en el rap (especialmente destacados por artistas de trap o el g-funk), para Núcleo no son los más relevantes. Destaca más bien a personas que han vivido “secuencias” o situaciones complicadas, pero que han podido sobrellevarlas o “zafar” de ellas.

En suma, en mi trabajo de campo observé una mezcla entre elementos estéticos y sociales donde el modo de valoración se conforma gracias a un equilibrio variable entre esos factores. Por ejemplo, Núcleo podía valorar a un MC de clase media al que en principio consideraba “cheto”, si era un buen rapero o generaba algún tipo confianza con él.

---

<sup>130</sup> La Conexión Real - Núcleo y Fianru La ¡N y La F!: <https://www.youtube.com/watch?v=z2gvwLPIDaw>

Pero al mismo tiempo, puede valorarse positivamente a alguien por ser “buen rapero”, pero si es un “hijo de puta” o un “garca” –alguien que de una u otra forma se aprovecha de la otra persona–, esto tiende a disminuir el “respeto” a tal MC.

Además de estos rasgos, el factor popularidad, visualizado en venta de tickets y números en Internet también se incluye en la ecuación. De este modo, se valora positivamente a quienes les “va bien”, quienes están “pegados” [referidos a que gozan de popularidad]. Pero a la vez en el ambiente boom-bap se habla –tal como se describió y analizó en el Capítulo 1– de cómo el incremento de los *followers* y *views* también podría relacionarse a la entrada de una nueva camada de públicos de generaciones recientes se acercaría en gran medida por “moda”, “niños” o un público “sin criterio” que gustan del freestyle o el trap. Existe por tanto cierta ambigüedad en torno al reconocimiento por el gran público y el mercado, pues si por un lado se lo considera positivamente también puede generar sospecha. De esta manera, la contraposición de la valoración del público y de los artistas no es tan clara. Algo similar destaca Hammou (2010) para el caso francés, al mencionar el vínculo complejo entre el éxito comercial y el reconocimiento entre pares. El mundo del rap francés de inicios de los ‘2000 parece no responder totalmente a los veredictos del mercado ni tampoco generar una oposición mecánica entre artistas *underground* y exitosos.

Por último, Núcleo constantemente se describe a sí mismo como alguien que no es el más popular pero que a pesar de ello, se “mantiene real” cuestión que le permite construir su “personaje artístico” y afirmar su gusto por el boom-bap: frente a las modas actuales, él mantiene su “sonido” (Capítulo 5) y su postura “re hip-hop”(Capítulo 7) . Esto se muestra en el capítulo 9 de la serie Broder (05:32) donde Núcleo en un “cypher” (o círculo de MC) rapea lo siguiente: “No vivo de seguidores, ni dependo de likes/ tengo un mundo para conquistar debajo de mis Nikes, perro/ Lo sabe toda la escena, soy como Jesucristo comparto la última cena /La verdad es esa/ el que no conoce a Núcleo a cualquier rapero reza”.

Aquí, emerge un cuarto criterio reputacional, que tiene que ver con resguardar la entereza de su trayectoria rapera e incluye un modo de presentarse artísticamente. Este elemento le ha permitido a Núcleo distinguirse positivamente entre sus pares, siendo valorado por ellos, pero también por periodistas y públicos. A nivel más general, se suele

valorar que el artista mantenga cierto grado de coherencia a lo largo de su obra y que no realice cambios estilísticos drásticos: sonoros, líricos o visuales. Cambiar estos elementos, pueden llevar a su público fiel a las críticas, decir que tal MC se “vendió” o perdió su “originalidad”, si es que esa transición es considerada muy radical. De este modo, se observa cómo la ‘gestión reputacional’ rapera puede atender a estos distintos elementos simultáneamente, donde en ocasiones existe un uso estratégico de los mismos.

## **6.2 FORMAS Y CRITERIOS PARA REGULAR LOS INTERCAMBIOS LABORALES**

Como se ha venido señalando, el peso de la figura individual de los raperos no se contrapone a la configuración de redes colaborativas que los soportan. En esta sección se mostrará de qué forma Núcleo resuelve o intenta resolver las dinámicas laborales, apareciendo la disyuntiva entre lo monetario y lo no monetario en sus interacciones. Así, surge la pregunta sobre qué actividades involucran dinero, cuales no y de qué forma se regula la cantidad de dinero que se pide o se entrega a otros.

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

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

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

prácticas. Existen distinciones y diferenciaciones que sirven para crear y mantener diferentes grupos de relaciones sociales, lazos sociales y sus significados. En el ámbito local, Ariel Wilkis y Sebastián Carezo (2008) muestran una serie de casos que involucran a ‘personas necesitadas’ (una revista, artesanías indígenas, organizaciones de caridad, cooperativa de cartoneros, una ONG que reparte alimentos) para quienes la distinción don-mercancía es movilizadas diferencial y circunstancialmente por los mismos agentes sociales. Aparecen así usos prácticos de tal distinción que producen una serie de disputas y acuerdos que regulan la relación entre las personas y las cosas, donde se ve o no involucrado el dinero.

Por su lado, la idea de ‘amistad’, trabajada por Boix (2013, 2015a, 2016b) da cuenta de estos temas en los nuevos emprendimientos musicales. La autora señala que la complicidad en la cooperación entre personas en situación de fragilidad económica, es mantenida por un compromiso moral y estético que flexibiliza y al mismo tiempo problematiza la relación con el dinero. De esta forma, en el caso de sellos platenses, describe circunstancias donde hay una delgada línea respecto al límite entre lo monetario y lo no monetario. Observa finos matices entre lo que se hace “de onda” –sin cobrar– y lo que no se estaría dispuesto a afrontar sin un pago en dinero (2013).

En el caso de estudio la expresión “saber moverse” también es utilizada como una manera de hacer y una habilidad para lidiar con regímenes de intercambios diversos que es necesario identificar en su carácter circunstancial. En principio, hay actividades en que no se suele involucrar el dinero, por ejemplo, los ensayos para los shows y la grabación musical con otros artistas para las canciones propias. Hay otras actividades donde personas ofrecen sus servicios sin cobrar, por ejemplo cuando el diseñador Guido realizó los logos para La Conecta y para sus integrantes, o cuando Core realizaba fotografías en el estudio y los shows. Ambos lo hicieron de “cebados”, pues compartían el gusto por lo que hacían y no les “nacía” cobrar. Hablando de Guido, Núcleo dice:

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

Es importante señalar que el apoyo de Guido y Core fue realizado en una etapa que en capítulos anteriores designé como los inicios de la profesionalización rapera, donde

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

En el caso de Núcleo, cuándo ya tenía más contactos y reconocimiento, observé una modalidad de vínculo que podría denominar una ‘inversión tácita’. Por ejemplo, la que se daba con realizadores audiovisuales y fotógrafos (Mauro –Eucalipto films–, Agus Franzoni u Oner). En general, Núcleo no les pagaba por los trabajos que realizaban –como la filmación de videos y las fotografías– pero generaba un compromiso implícito de que en ocasiones posteriores podría ofrecerles trabajo remunerado. Esto sucedía cuando Núcleo era parte de la organización de eventos, como los que realizó con Camet o con el municipio de Lomas de Zamora. Así, el no pago inicial se corresponde con una incierta pero posible oportunidad laboral futura, no explicitada, pero asumida. Al mismo tiempo, a Núcleo también le podrían “devolver la mano”, lo que sucedió con Mauro, quien en muchas oportunidades filmó gratuitamente. Para la realización de la serie Broder consiguió un contrato para él como director y para Núcleo como actor y por el alquiler de su casa: una productora audiovisual les pagó a ambos gracias a un financiamiento estatal. De esta forma se construyen equipos de trabajo que potencialmente tendrán una remuneración.

Por otro lado, hay otras instancias con mayor presencia de lo monetario, por ejemplo, la producción de discos y canciones en el Triángulo, pero especialmente la participación en eventos públicos como recitales o competencias, y la ya referida monetización del streaming. De este modo, en referencia a lo primero, una serie de criterios regulan el cobro o no de dinero, así como su cantidad, para la elaboración musical en el estudio de grabación. En primer lugar, nuevamente, la cercanía y la amistad: a una persona próxima se le suele cobrar menos o incluso no cobrar en un trabajo; en cambio si se trata de un desconocido se le suele cobrar más. En segundo lugar, funciona una regulación de acuerdo a la ‘afinidad estética’ –si a Núcleo le gusta lo que hace del MC–, y en tercer lugar, la reputación artística o popularidad del rapero. Así, a alguien que considera un buen MC y

a la vez es popular se le podría disminuir el cobro de su trabajo en el Triángulo, lo que no sucedería con un principiante, que es un desconocido en el ámbito. Por último, si una persona ha colaborado en otras circunstancias con Núcleo y desea grabar algo, este último no suele cobrarle, generándose un intercambio de favores. Por ejemplo, cuándo Fede de La Casa del Barbero –uno de sus avales– le pidió grabar algunas canciones, Núcleo no le cobró dinero y “le devolvió la mano”.

Como se ha señalado, además del registro musical, las personas más reputadas pueden potenciar el reconocimiento del estudio, cuestión que podría generar ganancias indirectas mediante el streaming, si es que tales personas acceden a subir su material en el canal o en las cuentas del Triángulo<sup>131</sup>. En esta línea, Núcleo ha sabido aprovechar la monetización de su canal mediante el ciclo *24/Siempre*, en que ha invitado diversos artistas conocidos. Como señalan algunos autores (Lamacchia, 2016), es cierto que resulta difícil obtener grandes ganancias como artista mediante el streaming, son pocos quienes lo logran, sólo los más “virales”. No obstante, gracias a la trayectoria y la reputación de Núcleo y el Triángulo se han convocado a diversos artistas al ciclo, entre los que se encuentran algunos de los más populares sumando una nutrida cantidad de videos de otros MC menos conocidos. Es una particular manera de apelar a una amplitud de artistas de nicho y artistas masivos, conjugando la *long-tail* y algo del *star-system* criollo del rap nacional. El último de estos últimos fue el freestyler Trueno cuyo video ya lleva 12 millones de visitas (17/03/2020)<sup>132</sup>.

### **6.2.1 Diferencias en las definiciones, las regulaciones colectivas y el ‘tacto’**

En mi trabajo de campo he observado conflictos ante la en la regulación de las transacciones monetarias, donde se producen confusiones respecto a los regímenes de reciprocidad. Por ejemplo, en una situación de campo un rapero comentaba a Núcleo que alguien con quien había colaborado le quería cobrar por una instrumental. Al respecto narra su dialogo con el beatmaker (Nota de Campo, 2015):

---

<sup>131</sup> Este asunto se da particularmente en las colaboraciones o “feats”, en que artistas populares realizan canciones con otros de menor popularidad y con ello los “ayudan” a obtener más reproducciones en streaming y seguidores en las redes sociales.

<sup>132</sup> *24/Siempre*, Trueno – Cypher, disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=vz1ocVXIZIY>

‘che boludo voy a sacar una mixtape, ¿me pasas un beat?’/‘no, a vos te cobro’/  
‘pero, pará boludo si yo grabé en dos discos tuyos, o sea fui grabé para dos discos  
que me invitaste ¿te pido un beat y me querés cobrar?’.

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

Por otro lado, el trabajo no remunerado puede generar problemas, cuando “cada cual va a su ritmo”, lo que refiere a cómo las personas regulan su esfuerzo por un proyecto, existiendo *deadlines* ambiguos y flexibles. Cuando existe un trabajo pago suele formalizarse el trato en términos temporales y respecto a las exigencias, si esto no es así nacen varias interrogantes: ¿Hasta qué punto sacrificarse por determinado proyecto? ¿Hasta dónde llega la disposición para realizar una canción, un videoclip o un evento? ¿Cuánto tiempo y esfuerzo se le puede dedicar a estos proyectos? ¿Cuánto se le puede exigir a otro –que trabaja gratis o por muy poco dinero– para que realice algo? ¿En qué tiempos? En tales preguntas surgen formas de reciprocidad y transacciones monetarias, que por su ambigüedad pueden generar conflictos cuando alguna de las partes no está lo suficientemente conforme, no tiene tiempo o gran interés en el pedido del otro.

Ante esto emergen soluciones variadas que apelan a la cercanía, a la intimidad entre quienes interactúan. Por ejemplo, mediante demostraciones de afecto mutuo, en que aparecen frases compartidas en conversaciones de Whatsapp, como “los quiero” o

“aguante La Banda”, “TKM” (te quiero mucho). También se llama al compromiso entre quienes emprenden un proyecto colectivo. En el caso de La Banda –que involucraba un equipo de 7 u 8 personas– cuando se coordinaban ensayos u otras actividades no estrictamente musicales, se hablaba de “ponerle onda” –como una manera activa y flexible de hacer las cosas–, la responsabilidad –“seamos responsables”–, o se destacaba lo importante que era haber llegado hasta determinada instancia, como tocar en ciertos escenarios (Vortex o Gran Rex). Por ejemplo, en una ocasión Núcleo nos convocó a los miembros de La Banda a sacarnos fotos para el disco Real, en un horario fuera del ensayo, y existieron problemas para coordinar entre nosotros y el fotógrafo, al que por cierto no se le pagaba. En nuestra conversación grupal de Facebook, ante la dificultad de juntarnos uno de los miembros escribió (Nota de Campo, 2016):

Pongamosnos de acuerdo no es muy difícil chicos vamos no sean agretas q son fotos de *la banda es por nosotros* y por el proyecto todos tenemos cosas que hacer pero *hagamosnos un lugar...* lo mas razonable dia de ensayo...*pongamosleondaaa/ NUcleo nos necesita/ Yo digo/ No tenemos q fallar/ Somos una banda/ Pongamosnos de acuerdo/ Seamos responsables* [las cursivas son más]

Vale aclarar que La Banda es “la banda de Núcleo” y él es la única persona que vive totalmente alrededor de la música, por lo que su interés y disponibilidad para ensayar, tocar y sacarse fotografías es distinta del resto de los miembros. Núcleo entiende esta situación y ha aprendido a manejarse con este tipo de vínculos: “sabe moverse”. Así, luego de discutir sobre las dificultades de reunirse, en el grupo de Facebook escribió: “si no se puede todo bien, no se hagan drama”. Núcleo ha desarrollado cierta cautela, un ‘tacto’, relativo a ese “arte de manejar las impresiones de los otros” (Goffman, 1998). Sabe cómo pedir una colaboración, usualmente luego de establecer un vínculo de amistad o vislumbrar una cercanía estética –formas de hacer música, estilos sonoros y temáticas–; sabe respetar los tiempos del otro, especialmente al considerar que tal –un beatmaker, un DJ, un audiovisual o un diseñador– tiene otros compromisos,–que sí le dan ganancias económicas (un trabajo estable, por ejemplo). En mi caso, negocié con Núcleo ensayar con La Banda una vez por semana y sólo lo hacía más veces si se avecinaba algún show importante. A la vez, cuándo Núcleo me pedía grabar algún scratch, él regulaba la insistencia con que me

solicitaba juntarnos o el envío de alguna grabación, si es que trabajábamos en forma remota (yo en mi casa, él en la suya).

Finalmente, también he escuchado a Núcleo manifestar una preocupación por regular la intimidad en las relaciones musicales, pues el exceso de confianza y cercanía también puede afectar el trabajo. Esto apareció en una conversación que tuvimos junto con otro MC:

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

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

### **6.3 ORGANIZAR Y ORGANIZARSE PARA LOS EVENTOS**

Los eventos en vivo son importantes para obtener recursos económicos, visibilidad y contactos. A la vez, incluyen desafíos que es preciso aprender a manejar. Durante mi trabajo de campo presencié y participé de varios eventos en que Núcleo fue contratado para tocar –algunas veces con La Banda– o en que fue parte de la organización con distintos niveles de responsabilidad. Así, fue desarrollando una habilidad para negociar con otros, liderar la organización de eventos de rap y preocuparse de los distintos elementos que conllevan. Se convirtió en un gestor cultural sin diploma y en un artista que sin *manager* sabía dialogar con los gestores culturales. Es por ello que distinguiré un *modus operandi* de artista frente a otro de organizador.

En primer lugar, en los eventos donde es contratado para tocar como artista, Núcleo negocia una serie de temas con los encargados de la organización; se suele acordar un caché (un dinero) y se acuerda su traslado al lugar del evento, especialmente si es fuera de Buenos Aires. Para la evaluación del caché, Núcleo considera y estima los recursos monetarios disponibles del contratante, la cercanía o la confianza que tiene con él y las posibles alianzas futuras<sup>133</sup>. Así, al negociar con quienes organizan un evento al alero del estado o de una gran productora, exige más dinero que a pequeños productores independientes. También puede flexibilizar su caché si es que quien lo contrata es del “interior” –provincias fuera de Buenos Aires– o de otro país, con el objetivo de viajar, realizar alianzas con organizadores locales para eventos futuros u otro tipo de trabajos. En tales casos, por ejemplo, se pueden pedir, como mínimo, los pasajes y alojamiento –como cuando se presentó en Chile o Colombia. A los amigos también les puede pedir menos e incluso no cobrar, esto podría involucrar otro tipo de ‘inversión tácita’ donde Núcleo podría solicitar una ayuda futura con quien colaboró. A veces los organizadores le piden a él, y al resto de los artistas que se presentan, compartir el evento en sus redes sociales. Esto refiere a subir un flyer a Instagram o Facebook y en algunos casos hasta se hace un pequeño video anunciando el show.

Con los miembros del equipo con quienes se presentará en cada fecha –yo toqué con La Banda, con DJ Pela y otras veces sólo con Núcleo– hay que evaluar la disponibilidad para ensayar, tocar o hacer “giras” (un conjunto de recitales en distintas localidades). Mientras mayor es la cantidad de personas, suele ser más difícil encontrarse y resolver temas como la movilización para los ensayos o los eventos. De tal forma La Banda requería una logística superior al grupo reducido que conformábamos sólo DJ Pela y yo. Últimamente Núcleo ha estado tocando con su hija Maia, lo que le facilita este proceso.

Las responsabilidades aumentan cuando Núcleo es parte de la “producción”, sea que en ella toque o no. A esto puede sumársele el hecho de ser el organizador principal y distintas formas de colaboración. Es decir que las posibilidades abarcan desde el trabajo

---

<sup>133</sup> Por otro lado, cuando alguien vinculado al Estado o a las grandes productoras requiere de servicios, se genera la necesidad de formalizar el trato con ellos, a lo que suele pedirse facturas de monotributo. Hasta finales del 2018, Núcleo no tenía facturas propias por lo que en estos casos tuvo que conseguirlas con otros para hacer el cobro. “Pedir la factura” es otro favor recurrente en el mundo del rap, aunque con la popularización del género muchos artistas han comenzado las suyas propias.

con grupos locales de rap o pequeñas productoras, hasta la realización de competencias de freestyle con marcas de ropa (Camet o Doble A) o con productoras asociadas al Estado y de mayor envergadura, cada una de las cuales implica diversos niveles de riesgo.

Así, en el caso de una gira que se realizó por un conjunto de balnearios en la costa de Buenos Aires en Enero del 2016, Núcleo propuso a organizadores y músicos locales que le consiguieran un local para tocar y le ayudaran a realizar un acuerdo con los responsables de tales espacios. A cambio, los raperos locales también tocarían en esa fecha. Así me relató la propuesta que les hizo:

Estamos organizando todo nosotros, invertimos en publicidad, hacemos flyer nosotros, hacemos todo. Lo único que te pido es que nos consigas el lugar. Que nos quedemos con la puerta, que los locos [la gente del lugar] se queden con la barra y nosotros de ahí te pasamos a vos.

En el caso del lanzamiento del disco *Real* en el teatro Vorterix, Núcleo y Danilo tuvieron contacto con Tomás –hijo del conocido locutor, animador y empresario de los medios Mario Pergolini– y la productora MTS. Ellos consiguieron el local a bajo costo y ayudaron con la publicidad en diarios, revistas y radio. Núcleo por su lado debía solventar el pago a los artistas invitados junto con su movilización, en esa ocasión tocó la agrupación chilena “Mambo Rap”, para cuyos integrantes debía comprar los pasajes aéreos y eso aumentaba los costos. Por último, en los eventos estatales o con marcas (Camet, Doble A), Núcleo no va a pérdida, pues, en general es contratado como parte de la organización y se le paga un caché por ello.

La “producción” de un evento requiere preocuparse por una serie de asuntos que varían según el nivel estimable de convocatoria y presupuesto, respecto a las que Núcleo fue aprendiendo con la experiencia. Primero, es preciso ocuparse del “lugar”, esto es, el sitio donde se llevará a cabo el evento. Allí, se negocian distintos arreglos monetarios: un costo fijo por su alquiler o el establecimiento de un porcentaje de la venta de entradas para los artistas y para los dueños del lugar –como el clásico 70% para los organizadores, 30% para el local–, y el quedarse o no con la barra (la venta de bebidas). A la vez, para esto se requiere realizar una evaluación de las características del sitio: ubicación, capacidad de personas, características del establecimiento (infraestructura, decoración).

En segundo lugar, hay que evaluar el “sonido”, esto refiere al equipamiento de parlantes, mesas de sonido y sonidista (encargado de regularlo para la presentación en vivo). Generalmente estos recursos son provistos por el mismo lugar, pero en ciertos casos requiere ser reforzado –alquilando algunos equipamientos extras, por ejemplo– si es que el local no está muy bien equipado<sup>134</sup>.

En tercer lugar es necesario atender al pago a los artistas –los grupos, los MC y los freestylers–, entre quienes hay variaciones en el caché según popularidad, calidad artística o trayectoria. Así, Núcleo se preocupa de dar una paga suficiente y aceptable según el artista y el presupuesto disponible. Nuevamente, se vuelve posible la realización de un intercambio de favores, donde no se le paga mucho a un artista amigo pero este podrá pedir lo mismo para un recital que él organice. También se le debe pagar al *stage manager* –persona que controla el funcionamiento del escenario–, fotógrafos o visualistas, entre otros, de acuerdo a si se necesitan y se cuenta con el dinero para el evento en particular.

En cuarto lugar, cabe señalar la movilización de los equipos –tornamesas, parlantes, instrumentos musicales– y los músicos al recital. Estos costos aumentan cuando se debe traer a personas que están lejos, por ejemplo, otros países o localidades en otras provincias. En los grandes eventos de freestyle que Núcleo realizó con Doble A y Camet hubo que gestionar la compra de pasajes aéreos de personas de Chile, España, México y Perú. A la vez, cuando La Banda se movía fuera de Buenos Aires se debía costear la nafta y los peajes según la cantidad de autos con que viajaran los integrantes.

En quinto lugar, es necesario conseguir alojamiento para los músicos si es que no viven cerca del lugar del “evento”; las posibilidades varían: dormir en la casa de los organizadores, obtener cierto descuento en algún hostel o alquilar habitaciones en hoteles. En una oportunidad viajé con Núcleo a Formosa donde los organizadores, respaldados por un financiamiento estatal, nos habían conseguido habitaciones en un céntrico hotel de la ciudad. En muchas otras ocasiones, se duerme en la casa de los organizadores.

Por último, hay que ocuparse de la publicidad del “evento”. Luego del diseño del flyer –lo que también implica el trabajo de conseguir quien lo realice–, su difusión se hace

---

<sup>134</sup> En una gira del verano del 2016, en el balneario de Villa Gesell se tocó en un restobar cuyos dueños tienen buen trato con raperos locales y que tienen un “sonido” aceptable pero fue reforzado –se llevan ciertos parlantes extra– por los organizadores.

de distintas formas. Lo más básico es publicarlo en las redes sociales e incentivar a que otros lo hagan, especialmente los músicos; en este caso se comparte el flyer, se realizan publicaciones y en ocasiones videos. En algunas oportunidades se puede pagar por publicidad en Facebook o Instagram, según el presupuesto disponible. En otras se realizan conferencias de prensa, como en la Copa Camet o en el Festival Juventud Urbana de Lomas de Zamora. Incluso no se descarta hacer flyers de papel para dejarlos en las tiendas o repartirlos en los eventos, como sucedió con el show de Vorterix. Se puede intentar que el evento aparezca en los medios tradicionales –radios, revistas y diarios con alta llegada– o en los medios especializados de hip-hop. Asimismo, se envía el flyer o la información por Whatsapp o Facebook en conversaciones personales y grupales, donde además de comentarles a quiénes se les envía esos mensajes por privado, se les pide a algunos si pueden ayudar a “compartir el evento”. Por último, se pueden utilizar otras estrategias para instar a la participación a los fans, como invitarlos a publicar el evento y concursar por una entrada. En el recital Juventud Urbana se les pidió a amigos y fans pongan como foto de perfil el logo de La Conexión Real en Lomas de Zamora (v. Capítulo 3). A la vez, los fans suelen sacarse fotos a sus entradas y etiquetar con un @ (arroba) al artista en las historias de Instagram, quien vuelve a subir estas fotografías en su cuenta personal en la sección de historias. Antes del recital de Vorterix, en un ensayo Núcleo me pidió que utilizara la aplicación *invite all* que servía para invitar con tan sólo unos pocos clicks a quinientos de mis contactos de Facebook. Allí, me dijo que: “tenemos que usar todas las putas herramientas”.



Ilustración 33: conferencia de prensa recital Juventud Urbana con Martín Insaurralde (intendente de Lomas de Zamora), Jessica Cirio (Influencer), Núcleo y otros raperos

Marcos Miranda ha iniciado una conversación: Te pido ayuda e invitó a mi show.



Marcos

Como están hermanos y hermanas? Estoy hasta las manos con la presentación de mi disco R.E.A.L en vortex el 17 de junio. Necesito de su ayuda por favor, si te escribo es porque trabajamos juntos, compartimos algo y considero que vas a entender que la apuesta es muy grande, compartiendo el evento ya me das una mano muy grande. Esta demás decirles que están invitados al show muchas gracias!  
<https://www.facebook.com/events/175809006267653??ti=ia>

Ilustración 34: pedido de ayuda de FaceBook

Una preocupación central a la hora de la organización de un evento –si es que es se cobra entrada, pues en algunos que poseen financiamiento estatal puede haber pase libre– es la venta de tickets de los shows. Para esto hay que tener entradas físicas y/o subirlas a plataformas de Internet –como los provistos por la empresa ticketek– para su venta online por tarjeta de crédito o débito, especialmente en los shows de mayor convocatoria. Luego de eso, se pueden dejar las entradas en una serie de puntos de venta, muchos de ellos son tiendas relacionadas al hip-hop como locales de ropa, graffiti, tatuajes o barberías. Así, cuando se tienen los tickets en tales puntos o subidas a las plataformas, se evalúa el grado de avance de la venta y se replantean las estrategias para aumentarlas. Por

ejemplo, hacer flyers físicos y repartirlos en eventos o poner más publicidad virtual, como señalé para el recital de Vorterix.

Además de los esfuerzos personales y colectivos por la venta de entradas, existe la necesidad de observar las ‘cuestiones de agenda’, esto es, el solapamiento de fechas y la disputa por los públicos raperos. En ciertas circunstancias, el hecho de hacer un recital el mismo día o el día anterior a otro recital generaba disputas internas en el mundo del rap, en que existía un conflicto por ‘apropiarse’ del público, lo cual se acrecentaba en tiempos de dificultades económicas. Por ejemplo, en el caso del recital de Vorterix, una de las causas adjudicadas a la poca venta de entradas era que había muchos eventos que convocaban público del “mismo palo” (del mismo gusto musical). En tal sentido, si es que se puede, hay que conocer la agenda de los eventos locales de rap y tratar de buscar fechas en que no se realicen otros similares.

#### **6.4 EL “SABER MOVERSE” Y EL ‘INVENTO DEL ARTISTA’**

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

Bajo estas dimensiones se configura un rapero que tiene lo que podría llamar una popularidad media, asociado a sus redes meso –ni tan localizadas, ni tan amplias–, que reivindica su posición estética (boom-bap) y su trayectoria. Este último punto será profundizado en el próximo capítulo como una forma de auto-construcción a través de la obra. Por otro lado, hay que detenerse en las maneras de relacionarse con los otros, distinguiendo situaciones y tipos de interlocutores. “Saber moverse” requiere crear,

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

Entre el reconocimiento personal y el apoyo colectivo, aparece algo que Jouvenet (2007) denomina el “invento del artista”. En circunstancias frágiles y cambiantes, la biografía se transforma en el primer taller de sí mismo, donde la responsabilidad individual no se contrapone a la valoración y el sostén de otros. En esa línea, el rap, con su carácter autorreferencial, facilita un tipo de construcción artística que puede ser vista como una teoría nativa del “jugársela”.

## **CAPÍTULO 7: “MI SANGRE Y MI FAMILIA”: LA AUTO-CONSTRUCCIÓN DE NÚCLEO ENTRE FRAGILIDADES Y FUERZAS**

El 18 de enero de 2016, Núcleo inauguró su Instagram (@nucleoakatintasucia). Una primera mirada a su perfil en esta red social que se centra en imágenes y videos, muestra muchas fotos de él sólo. En otras está con su banda, en su estudio de música o con algunos raperos. Hasta el 2019 aparecía en fotos con su familia –hijas, madre y padre– pero hoy privilegia fotos propias, entre las que se destaca su participación en la serie Broder. El 12 de Mayo de 2019 tenía 206 publicaciones, 28 mil seguidores y 423 seguidos. Hoy (23/06/2020) tiene 40 publicaciones, 32 mil seguidores y 585 seguidos.

A fines del 2017 en el Triángulo Estudio, Danilo, el guitarrista de La Banda, estaba viendo Instagram en su celular y luego de reparar en una foto de Núcleo con su madre le preguntó si había estado con ella ese día. Él le contestó que no: “siempre tengo un par de imágenes pa’ subir. Capaz que un día me sale un grano, y subo otra foto”. Esta estrategia acompaña la asiduidad de sus publicaciones durante el año 2016 y 2017. En ese entonces, además de publicar fotos realizaba “historias” –una función de fotografías y videos que se borran en un periodo de 24 horas– y transmisiones en vivo en las que conversaba con sus fans y amigos. Estos le hacían preguntas, chistes y pedidos: “¿Cuándo vendrás a Salta? ¿a Córdoba?”; ¿Cuándo sacarás una canción con el rapero X o Y? o ¿Qué opinas del trap? En el 2019 bajó el nivel de publicaciones, Núcleo comenzó a mostrarse como alguien de “bajo perfil”. Estas situaciones y otras que analizaré a continuación permiten preguntarse cómo un rapero de Buenos Aires se construye a sí mismo.



Ilustración 35: Captura de Instagram, Núcleo y su madre (2016)

En sus canciones hay otras pistas, como la muy recurrente contraposición entre la situación de fragilidad e inestabilidad en que se encuentra, con su propia voluntad. Como dice en “Autodidactas” (2013):

*Aunque esto nació de la necesidad, aunque las herramientas sean escasas hay voluntad/ aunque hayan piedras y más barreras y más trabas y más/ problemas que resolver con este criterio... Aunque esto nació de la necesidad, aunque las herramientas sean escasas hay voluntad /aunque hayan piedras y más barreras, trabas y estar/ por nosotros siempre buscando el medio.*

Para este rapero de Buenos Aires resulta vital “encontrar el medio” para superar las dificultades, ya que la voluntad es muy importante pero no es lo único. En la canción “Pensamientos y Palabras” (2013), Núcleo toma posición y habla de su compromiso con el rap, pero también aparecen la familia, los amigos y compañeros musicales:

*acá yo estoy otra vez en el mismo lugar/ (COMO) representando a mi Familia.../ Estoy de pie con un micro y hermanos atrás/ (ACÁ) haciendo rap de corazón.../ Con el Destroy, DJ Pela en el mismo lugar/ (Siempre) hoy más que nunca/ Desde el Triángulo el uno dos vuelve/ Son pensamientos y Palabras (VUELVE).*



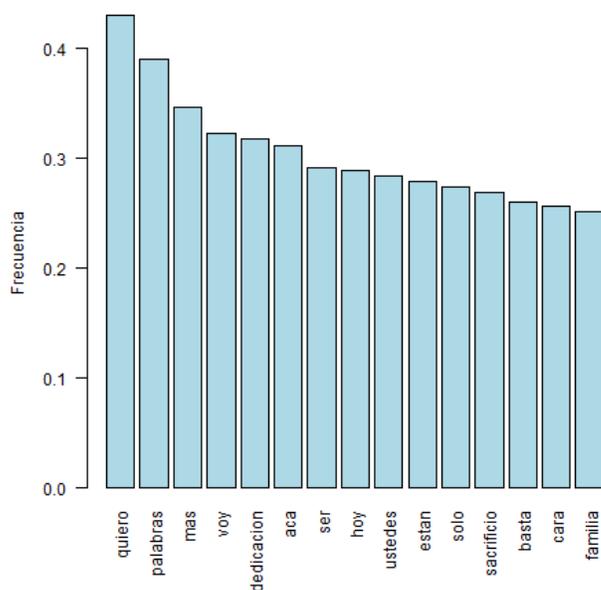


Gráfico 2: Gráfico de barras canciones Núcleo

La palabra más repetida es “quero”, un verbo en primera persona que acentúa la voluntad. En segundo lugar le sigue “palabras”, que puede tener que ver con la importancia de la lírica en el rap. Siguen otras como “más”, “voy”, “dedicación” o “sacrificio” que continúan en la línea de algo que se quiere obtener, un camino a seguir y del esfuerzo por alcanzarlo. Por otro lado, se repite mucho “acá” y “hoy”, que acentúan la intervención de esa música en el presente desde el que emerge. Finalmente, “ustedes” y “familia”, que tienen que ver con la importancia de los otros. Luego aparecen otra serie de palabras relativas al hip-hop (rap, hip-hop, real, flow).

¿Cómo entender la auto-construcción de Núcleo y el modo en que plantea la relación con otros en su obra musical?, ¿en qué medida se une esta manera de construirse con su vida cotidiana?, ¿qué privilegio de sí para contar?, ¿cómo se vincula esto con la construcción de su individualidad? Este capítulo estará dedicado a indagar en dos temas ligados: la construcción personal y la elaboración de una figura de individuo, donde trataré de marcar la singularidad de la propuesta de Núcleo. Mediante letras de canciones, fotografías en redes sociales, videos y situaciones de campo, describiré la forma de dar coherencia a su persona, utilizando los ejes de fragilidad/fuerza por un lado, e individual/colectivo por otro. Daré cuenta de lo que el mismo Núcleo denomina “energías”, como un elemento que está presente de un modo difuso en su construcción

personal. Finalmente, destacaré las facetas que van más allá de su personaje público. Estos aspectos permitirán pensar en una teoría nativa del ‘individuo jugado’. Como punto de partida, referiré a la perspectiva que guía el análisis.

## **7.1 EL RAP Y LAS REDES SOCIALES COMO DISPOSITIVOS DE AUTO-CONSTRUCCIÓN**

Phillipe Corcuff (2008) destaca la importancia de la presentación personal, en lo que denomina ‘identidad-ipseidad’, tomado del concepto de ‘identidad narrativa’ de Ricoeur. Corcuff refiere que además de un conjunto de propiedades y disposiciones durables o ‘rasgos objetivos’ –que dentro de la perspectiva de esta tesis tiene que ver con las redes que van constituyendo a un individuo–, existe una faceta de la individualidad en que personas dan sentido a la propia unidad y propia continuidad. Además de ‘qué soy’ (rasgos objetivos, que Corcuff asocia al *habitus* de Bourdieu) está la pregunta por ‘quién soy’. Más que menospreciar las formas de darse sentido –al modo de una ‘ilusión biográfica’ (Bourdieu, 2011)–, Corcuff observa cómo estas favorecen a la emergencia y consolidación subjetiva del yo frente a la dispersión de las experiencias. Propongo que la música rap, con su manera de hacer y decir las cosas, parece ser un lugar privilegiado para explorar la pregunta por el ‘quién soy’.

Justamente, el trabajo de Pécqueux (2007) sobre las canciones del rap francés, consideradas como espacio de intercambio entre raperos y auditores, da luces más específicas de cómo se presentan los MC a través de sus obras. Para este autor, en el rap suele existir una indiferenciación de los roles autor e intérprete, la persona y el músico. El raperero generalmente se presenta como protagonista de lo que dice en su música, es autor de sus propias letras y es quien las canta, el yo suele estar ‘indexado’ en la canción operando en tanto auto-presentación y afirmación explícita. A la vez, los MC intentan elaborar una relación muy directa y próxima con su auditorio en la que parecen dialogar cara-a-cara con ellos, como si fuera una situación de conversación ordinaria. El ejercicio artístico del rap no traza una frontera intensa con una realidad por fuera de su obra, sino más bien se asume la existencia de una persona real en la canción. De esta forma, especialmente en las canciones de rap, pero también podría expandir esto a otras áreas (los videoclips y las

fotografías, por ejemplo) establecen un modelo que acentúa la problemática de la coherencia de lo que el rapero dice y cómo se muestra, una permanente pregunta por la ‘autenticidad’. Respecto a esto último, Jouvenet (2006, 2007) entiende que en la ‘autenticidad’ del rap (y la electrónica) conviven de modo privilegiado la ‘economía del autor’ y una cultura de la originalidad personal –tal como sucede en buena parte del arte– con el hincapié que se da a la membresía en colectivos (por ejemplo, la crew, la banda, el barrio o el hip-hop)<sup>136</sup>. Esto resulta distinto al individualismo del ‘todos contra todos’ y las interpelaciones neoliberales más extremas que apelan a la responsabilización de individuos desarraigados de colectivos.

En segundo lugar, complementado al dispositivo rapero se puede valorar las implicancias de la construcción personal a través de las redes sociales como Facebook, Instagram (o las aplicaciones de citas). En los trabajos en que participa Elisenda Ardèvol (Ardèvol & Gómez-Cruz, 2012; Enguix & Ardèvol, 2010; Roig, San Cornelio, & Ardèvol, 2017) hay numerosos ejemplos de construcciones laboriosas de sí mismo, con altas cuotas de reflexividad, mediante tecnologías que habilitan un trabajo de selección, edición y re-edición –similar a lo que en capítulo 5 mencionaba con la idea de ‘undo’ para la producción musical. En las redes sociales –mediante fotografías, textos o videos– aparece la tensión entre dos dimensiones. Por un lado, formas de adaptación de los individuos a repertorios, normas o interpelaciones sociales. En esta línea, siguiendo a Paula Sibilía (2008), se encuentran fenómenos más generales como las incitaciones a las “narraciones de sí”, “invitaciones a la confesión” y una espectacularización de la intimidad, que podría incluso a llevar a cierto narcisismo. En términos más específicos, Ardèvol indaga como en los auto-retratos de mujeres en las redes se observa cierta adscripción a una imagen corporal generizada (Ardèvol & Gómez-Cruz, 2012) o también cómo en aplicaciones de citas emergen maneras de exhibir el cuerpo que poseen variaciones entre *apps* heterosexuales y homosexuales (Enguix & Ardèvol, 2010). Según la pertenencia de individuos a ciertas categorías o mundos sociales, estos se guiarán por repertorios disponibles para presentarse y vincularse con otros. Al respecto, se observan formas de la adscripción y etiquetaje social, pero asociadas dinámicamente a maneras de inscripción,

---

<sup>136</sup> Esta cuestión también es vista por Mizrahi (2014) para el funky carioca, quienes destacan que el hecho de resaltar la figura individual no se opone a los vínculos en que los artistas se asocian al colectivo (por ejemplo, su *crew* o barrio).

auto-etiquetaje e incluso resistencia. Así, en los mismos trabajos citados de Aredévol, o como también muestra Nicolás Welschinger (2015) respecto a los usos de Facebook en adolescentes, la construcción personal en las redes sociales tiene un carácter performativo, que incluye formas de transformación personal y la producción de vínculos con otros, potenciando maneras de sociabilidad. Se habla así de ‘control de sí’ y de la propia imagen, de ‘empoderamiento’, de ‘efectos terapéuticos’ o ‘usos estratégicos’. Ambas temáticas, seguir repertorios y su uso productivo pueden ligarse a la selección de lo que se exhibe – qué se quiere y qué no se quiere mostrar– y a partir de allí a la relación entre lo público, lo privado y lo íntimo. Carolina Di Prospero (2011) por ejemplo, observa cómo en el perfil editable de Facebook se construye y re-construye un “yo a medida”, generando estratégicamente lo que se quiere ser/exhibir. De este modo la construcción personal en redes sociales es un producto cultural –que al igual que el rap– está explícitamente ligado al autor y a las complejas dinámicas de adscripción e inscripción social.

Considerando estas interpretaciones, describiré cómo Núcleo elabora su construcción personal en su obra artística y en sus redes sociales, pero más que pensarlos como objetos aislados –y realizar un análisis semántico– serán tratados como elementos que se insertan en redes prácticas. La autoconstrucción es otra de las mediaciones que constituye a Núcleo como individuo y permite afirmar su carrera.

## 7.2 FRAGILIDADES

Un miércoles lluvioso de agosto del año 2018, en momentos en que se empezaba a sentir fuertemente la crisis económica argentina, estaba en el Triángulo para grabar unos scratch de la canción “Desgraciado con Suerte”<sup>137</sup>. Núcleo había llegado de Cuba y al día siguiente se iba a Ushuaia. Le habían adelantado un día los pasajes para un show que tendría el viernes por lo que estaba urgido para preparar el viaje. No tenía ropa limpia y quería ir a buscar prendas para regalar y vender, y quizás algo de plata, a la tienda Camet de Pablo, uno de sus “avales”. Además de grabar conmigo para su disco, había quedado en

---

<sup>137</sup>Nucleo aka TintaSucia – “Desgraciado con suerte”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE0ACxKHZqI>

hacerlo con otros chicos, por lo que se le dificultaba ir a una lavandería y tener la ropa limpia para las 4 de la mañana del día siguiente, hora en que partía su avión.

Le pidió ayuda a su madre para dejar la ropa. Rosa llegó con Brenda, la hermana de Marcos, y vieron opciones para lavarla. Debían llevarla a una lavandería cerca de la estación de trenes donde realizaban lavado y secado. Eran las tres de la tarde y era la única opción para tenerla lista. Marcos le pasó 500 pesos a la madre y ella fue a dejarla. Mientras sucedía esto, yo conectaba mis equipos y llegaban raperos al estudio. Núcleo llamó a Pablo Camet para ver si estaba en la tienda, le iba a pedir un favor: ropa y dinero.

Escuchamos la canción a grabar mientras fumamos marihuana. En el “puente” decía: “Entre la espada y la pared cuando no hay plata/ Cuando sentimos que el tiempo se nos escapa/ Cuando pensamos que el sistema nos atrapa/ Cuando el futuro de un hijo te lo arrebatan”. Me pongo a grabar un “intro” y un “outro” de scratch a la canción. Rodión –un MC chileno-argentino– y una pareja cordobesa –que querían conocer el Triángulo– se veían contentos de estar en el Tri y felicitaban a Núcleo por la canción y a mí por mis scratch. Un poco más tarde llegaron otros dos chicos más jóvenes que iban a grabar, con un beat de “medio pelo” (no muy buena calidad), como señalaron tímidamente. Núcleo les dijo que no importaba que “acá le ponemos onda”. La letra era sobre el asesinato de una mujer que estaba embarazada.

Entretanto llegó Nico, un amigo de Núcleo que lo acompañaría en auto a Camet y al Triangulo Store. Núcleo estaba constantemente con el celular mandando mensajes de WhatsApp, arreglando su próximo viaje y otras posibles fechas. También arribó Fede, de la Casa del Barbero, otro de sus “avales”, traía muchos sándwich de miga que todos comimos. Estaban por venir dos raperos a grabar. Núcleo le pidió a Fede que se quedara cuidando la casa mientras iba con Yesi a Camet y al Triangulo Store.



Ilustración 36: Fotografía raperos comiendo sándwiches de miga en el Triángulo (2018)

Núcleo me dijo si los quería acompañar, que me podrían dejar en la estación de Lomas de Zamora en el auto de Nicolás. Fui junto con Yesi. A Nico, Núcleo lo había contactado con Jhony Jones, un realizador audiovisual que requería un auto antiguo para la filmación de un videoclip. Nicolás llevó su auto y ganó tres mil quinientos pesos y en agradecimiento estaba ayudando a Núcleo como una suerte de chofer. En el trayecto a Camet, le llegó un mensaje a Núcleo de Mauro –su principal colaborador en la realización de videoclips–: “luz verde para la serie”. En referencia a Broder. Yesi lo felicitó, ya contenta porque por primera vez iba a viajar en avión, acompañando a Núcleo a Ushuaia como camarógrafa. Entre ambos conversaban sobre cuánta plata le podrían dejar a Rosa, su madre, para que se quedara con “las nenas”.

En el local de Camet, Núcleo se llevó cuatro bolsas de ropa, mientras Pablo se quejó por las pocas ventas. Me llamaba la atención cómo en la vitrina del local aparecía una foto de Núcleo: el mismo que está sin plata y ropa limpia aparece posando como modelo. Observaba continuamente un ir y venir de dinero y favores, a unas pocas horas de viajar al “fin del mundo”, Ushuaia. Como decía la canción que acabábamos de grabar: “Soy el que menos lo dice, el que más se mueve/ Estoy llegando desde el Caribe y ya me voy para la nieve”.

¿Cómo leer estas tensiones y cómo las describe en su obra? En la canción “Cada Palabra” (2010) Núcleo dice “Voy a representar<sup>138</sup> bordeado el precipicio”. A ¿qué refiere con eso? Por cierto, “bordear el precipicio” es una sensación vertiginosa donde en cualquier momento puede acontecer una caída. Así como en la interpretación de la escena que relaté arriba, en sus composiciones Núcleo asume su situación de inestabilidad. Como fue señalado hacia el final del capítulo 2, en “Es lo que valgo” (2015) Núcleo escribe que “difícil no es llegar” sino “mantenerse entre los buenos”, afirmación que exhibe la tensión de un músico de cierta reputación, que realiza numerosas gestiones y tareas para seguir viviendo del rap al tiempo que asume la fragilidad de tal posición.

### 7.2.1 Fragilidades sociales

Una primera fuente de inestabilidad pueden denominarse ‘presiones sociales’. En “Pensamientos y palabras” (2013) señala que “el mundo gira” y él se “deja andar”, “cuando la mierda me cubrió con odio y no tuve paz/ cuando me siento inseguro de mí y están los demás”. Habla de un “mundo que sigue girando”, que genera sus efectos, sin que él tenga – en ciertos momentos– la capacidad suficiente para modificarlo: padece el mundo. A veces está a la “deriva”, situaciones lo sobrepasan y lo apabullan. Por ejemplo, Núcleo refiere a sus problemas y los de sus vecinos, personas que considera cercanas, respecto a las dificultades económicas que comparten: “ok vecino yo sé que vos me entendés/ sino como

---

<sup>138</sup> La palabra “representar” es muy usada en el rap, derivada del uso en el rap estadounidense de la palabra “*represent*”. Núcleo la utiliza como una valoración positiva hacia algo y que en general se vincula al rap. Por ejemplo, “este tipo es muy represent”, quiere decir que es muy auténtico y si es rapero, es que no es un rapero falso (v. supra). También la utiliza en el sentido más usual de establecer una conexión simbólica con otra cosa de la que en general es parte, como pueden ser las personas de su barrio, su familia, su estudio o el hip-hop.

haces con la escasez de *money* a fin de mes...” (“Es lo que valgo”, 2015). En buena parte de sus videos aparece en áreas habitacionales de clase popular (villas, monoblocks, barrios bajos) o aledaño a líneas y estaciones de tren, en lo que remarca su pertenencia a tal sector social.

En una entrevista Núcleo me contó de las situaciones difíciles atravesadas en los primeros años en que se decidió hacer el Tri:

Hubo momentos muy “jevis” [difíciles], que hasta los pibes me decían ‘loco, capaz que tenés que buscar un laburo...laburar un par de horas’. Porque veían que estábamos realmente pasando necesidades así copadas [fuertes]. Yo vi muchas veces triste a mi mujer por no poder comprarle unas zapatillas a las nenas, por no poder cumplirle con un montón de cosas. Bien de abajo. De verdad sin nada, pero apostándolo todo a esto. Con la paciencia de que pasaron un montón de años para tener pequeños resultados, no fue de un día para otro.

“De la nada al todo” es una temática permanente en el rap<sup>139</sup>. Su descripción del esfuerzo, frente a la idea de un “golpe de suerte”, permite entender un proyecto a largo plazo. En esa misma entrevista Núcleo habló de la fragilidad como “estar jugado”, principalmente en los inicios con el estudio:

tener una familia que está esperando un plato de comida y que depende de mi bolsillo y si yo necesito plata de mi bolsillo, me entendés, la tengo que generar. Y rapeando no se generaba, ESO ES ESTAR JUGADO [sube la voz]. Eso es estar jugado. Todavía el rap... no sabíamos si el rap estaba establecido como música y cómo género y si habían plataformas para yo poder ganarme ese dinero.

En la canción “Autodidactas” (arriba citada) cuenta sobre las barreras y trabas que le dificultan hacer rap<sup>140</sup>. En una oportunidad le pregunté por esas “barreras y trabas” y me habló de desafíos relativos a la pareja, la familia, el trabajo o el dinero: “mucha gente vimos que perdió su pareja, que perdió su trabajo o también vimos mucho rapero bueno, o *b-boy* bueno... que porque dejaron embarazada... [a su mujer]”, no continuaron haciendo rap. Con ello Núcleo explicita, por un lado, personas que por el rap o el hip-hop perdieron a su

---

<sup>139</sup> Como aparece cristalizado en el documental dirigido por el rapero Ice T: “*Something from Nothing. The Art of Rap*” (2012).

<sup>140</sup> Fouce (2012), en un estudio sobre las nuevas músicas en tiempos de la digitalización, habla de la valoración del autodidactismo, donde resulta más importante lo que eres capaz de hacer hoy día que aquello que te han enseñado.

pareja, trabajo o dinero, y por otro, cómo algunos practicantes frente a tales circunstancias y dilemas familiares o laborales decidieron dejar de hacer rap o hip-hop. En tal sentido, la fragilidad social se realza en algo que resulta tan inestable cómo la música.

Una segunda fuente de fragilidad a la que refiere, son las personas “poderosas” que dificultan la vida de personas que están en situaciones sociales parecidas a él. Por ejemplo, en “A partir de ahora” (2012) rapea sobre quienes “están en la cima” y que “tienen milicos”; en “Es lo que valgo” (2015), habla de aquellos que sólo visitan su barrio “cuando hacen campaña”. En ambos casos hay un relato de los “poderosos” como lejanos, pues si bien pueden ser reconocidos, Núcleo no les dirige la palabra<sup>141</sup>. Más específicamente, en la versión de Núcleo “los políticos” van a los barrios a hacer campaña, no son parte de la comunidad. Frente a ello, Marcos y sus vecinos viven allí, comparten las mismas problemáticas. La proximidad física que se da cuando visitan el barrio es una lejanía simbólica que dificulta la comunicación directa. En ese sentido hay un reconocimiento de cómo las “relaciones de comunicación” son también “relaciones de poder simbólico” (Bourdieu, 2008). La formulación de esas alteridades es similar a la distancia que ciertos grupos de cumbia villera planteaban respecto a la “política” y de “los poderosos” (Martín, 2011; Miguez, 2008). A veces, la imagen de “la política” de Núcleo se asemeja a la que tienen los fanáticos de la ópera estudiados por Benzecry (2012, p. 231), quienes la reducen a una actividad y competencia electoral y la asocian a sus versiones más degradadas: corrupción, clientelismo y oportunismo<sup>142</sup>. En el caso de Núcleo, la lejanía y disputa hacia los “políticos” se convierte en una crítica constante en sus canciones, lo que se entiende en su reivindicación del subgénero de “rap consciente”, en el que la oposición hacia los “poderosos”, el “sistema” o la denuncia sobre los problemas del mundo es muy explícita y recurrente.

---

<sup>141</sup> Goffman (citado por Péqueux, 2007, p. 76) distingue a los interlocutores que (a) no reconocidos, que son exteriores, no se les dirige; (b) los que son participantes reconocidos, pero a quien el locutor no se dirige y (c) los participantes reconocidos, a los que se dirige en efecto.

<sup>142</sup> Hay que hacer notar que en los últimos años Núcleo se vinculó con agentes estatales asociados a “la política”. Fue algunas veces contratado para tocar en Tecnópolis y otros eventos del Ministerio de Cultura, y ya desde el 2018 generó una mayor relación con la secretaría de cultura del ministerio de Lomas de Zamora. Este doble trato (distancia crítica/cooperación) con agentes estatales es similar a lo que marca Boix (2016a) para el caso de sellos platenses, en que hay algunos frente a los cuales los músicos se manifiestan lejanos (los hostigadores), con los que se manifiestan reacios a trabajar, y otros que son mucho más próximo (los aliados), con los que sí lo hacen. Así y todo, las canciones referidas son anteriores al trato más cercano que Núcleo comenzó a establecer con agentes estatales.

En tercer lugar, refiere a personas más cercanas, a quienes sí les habla directamente; por ejemplo, a los “falsos” y a los “traicioneros”. Al rapear sobre los primeros señala “que dicen tener glamour”, que “Hablan de putas, plata y fiestas, una miseria”, que son “Más falsos que los Ray-ban, esos que compro en la feria” (“La Bacteria”, 2015). Establece una crítica al “sobreactuar” ciertos rasgos consumistas hedonistas, que para Núcleo están presentes al interior mismo del rap, y especialmente en algunos artistas que hoy hacen trap.

Acá resultan interesantes dos cuestiones. En primer lugar, como Núcleo amalgama una decepción moral respecto a los “falsos”, con una discrepancia estética respecto al trap (“me cago en el sonido, y la temática del trap”, dice en la misma canción)<sup>143</sup>. En segundo lugar, como contrasta el hedonismo de los que “hablan de putas, plata y fiestas”, frente a su propia ética del esfuerzo.

La falsedad puede mezclar una crítica moral frente a la hipocresía en las relaciones interpersonales y una suerte de “abajismo”, como aparece desarrollada en la canción “Todo o Nada” (2009):

La virtud es la espalda de la gente, no *camuflas* tu mierda con un rostro sonriente...  
Perdido en tus *mentiras* quieres jugar/ Tus cuentos para nadie no los voy a  
imaginaaar/ Es una lástima que todo te acribilla... / Es opaco tu final / *De cheto a*  
*marginal tu estilo no es original.*

Camuflar o mentir pueden ser actitudes constantes de muchos, pero que en este particular caso el rapero realiza una crítica respecto al “abajismo”, entendida como la actitud de aparentar ser marginal cuando se es un “cheto”, es decir de clase alta, o por lo menos más alta que su interlocutor<sup>144</sup>. En el capítulo 9 (02:31) de la serie Broder, Mirko un joven retraído que está empezando a rapear le muestra una letra a Núcleo en la que hace el sonido de disparos con su boca. Núcleo le dice: “No me sirve boludo, si vos no matas a nadie, escribí algo más “real”, si vos no matas a ninguna mosca”.

---

<sup>143</sup> Su posición en torno al trap ha ido variando, pues aun cuando rechaza las características hedonistas y a veces machistas de buena parte de las letras y videos asociadas a este (sub)género musical, actualmente no es tan crítico a sus características sonoras.

<sup>144</sup> Lo “cheto” tiene acepciones múltiples, aquí usada bajo la oposición a “cheto-marginal” indican esa contraposición entre “rico-pobre”. Cheto también puede indicar algo positivo, al decir “recheto”, “cheto mal”, cuando algo está muy bien valorado; o algo negativo-moral cercano a lo “careta” como falso.

En el falso Núcleo observa una discrepancia entre apariencias fomentadas y la realidad, una ‘tergiversación’ (Goffman, 1998). En el primer caso, remite a una diferencia de clase, como José Garriga (2008) y Welschinger (2014) mencionan para una crítica similar a los “chetos” en mundos rockeros. En el segundo, es una crítica a la exageración sobre la violencia y el hacerse el violento, cómo forma de ganar *Street credit*.

Por otro lado, menciona a personas que pueden traicionarlo: “lo di todo/ a más de uno convencido/ que hoy por hoy no es más que un mal agradecido” (“Sólo una oportunidad”, 2013). En muchas ocasiones he escuchado a Núcleo criticar a los “mal agradecidos”. Por ejemplo, al contar de un muy conocido freestyler que vivió un par de meses en su casa. Núcleo alojó y dio de comer a ese adolescente talentoso que venía de fuera de Buenos Aires y que por ese entonces no tenía donde quedarse. Ese rapper después de un tiempo empezó a “ranchar” con otra crew, la cual a la vez le ofreció trabajo en sus eventos y luego en talleres financiados por el estado. Nunca más se lo vio en el Tri y por ende es un “mal agradecido”. Esto marca la falta de “códigos” de quienes en principio se consideraban cercanos.

En el rap de Núcleo se produce un muy importante un proceso de alterización en términos de relaciones interpersonales, además de las referencias a los “caretas” de otra clase, “a los que ‘transan’ o se ‘venden’ al mercado” –cuestión menos tratada por Núcleo–, o “los que claudican ante los intereses del poder, los que reprimen, torturan y desaparecen a los luchadores” como priman en el rock barrial (Garriga, 2008). De tal modo, se elaboran microdistinciones, relativas a un mundo más cercano, en el que puede estar hablando de otros artistas, vecinos o conocidos.

Por otro lado, en su rap no hay referencias a los que no “aguantan” el descontrol (de drogas, alcohol o fiesta), como en la cumbia villera o incluso en algunos subgéneros o artistas del rap argentino, cómo Marcianos Crew, Homero o el Doctor<sup>145</sup>. Núcleo no bebe alcohol, ni toma drogas duras, y aunque compuso un tema a la marihuana, cuestiona la versión apologética de algunos.

---

<sup>145</sup> Por ejemplo, la letra de la canción “Fuck Competi” junto con Barderos: “A mí me gusta la droga más que comer papito/ Por eso me la pego desde chiquito... ellos no son trap ma nigga, na/ ellos no son rap ma nigga, na/ ellos no son na ma nigga, na /marcianos los barderos *tenes que bancar la gira*” (el subrayado es mío). Haciendo referencia a “aguantar” una situación de “joda”, que en general incluye las drogas. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=GdZ9QFnwtpQ>.

Finalmente, pareciera que Núcleo construye un MC imaginario frente al cual se opone y distancia en sus canciones, un ‘tipo ideal’ que no especifica en la realidad, pero que quienes lo conocen entienden hacia quien puede estar dirigida aproximadamente cada canción, frase o estrofa. Tal asunto es bastante común en el rap dónde se suele criticar a otros MC sin nombrarlos para así evitar el *beef\** directo<sup>146</sup>. Este ejercicio, sin embargo, le permite presentarse como alguien con agudeza para distinguir entre unos y otros, saber en quién confiar y en quién no hacerlo. Justamente en la tematización de las relaciones interpersonales aparecen cuestiones como la confianza, la lealtad y el compromiso mutuo, que asumen una particular insistencia en estos entornos cambiantes y frágiles (como por ejemplo ha destacado Sennett, 2000). Si el mundo está cayéndose permanentemente y se reconoce la inestabilidad de la posición propia, tener amigos y familiares fieles resulta imprescindible para la elaboración de un proyecto personal. Esto se liga a la relevancia que algunos autores han subrayado en torno al sostén de las relaciones interpersonales en las clases populares (Martuccelli, 2010; Merklen, 2005).

### 7.2.2 Fragilidades íntimas

En distintas oportunidades Núcleo me comentó que sufrió situaciones de estrés y ataques de pánico. El más recordado fue posterior a la organización del recital de Uniclub de “La Conecta”, luego del cual hizo su disco *3.0.* que, en sus palabras, es su disco más triste. Algunos de sus amigos me señalaron el cansancio que tuvo Marcos luego de estar tanto tiempo trabajando en el Tri, con problemas económicos y sintiéndose poco valorado por el resto. Así, Núcleo describe fuentes de fragilidad en que tematiza fuertemente el tema de la interioridad y de su fuero personal, lo que se relaciona a un ‘centramiento del yo’, algo, que siguiendo a Semán (2008), puede asociarse a procesos de ‘psicologización’ en los sectores populares.

En esta nueva capa de fragilidad, muestra una incertidumbre íntima. Así, en la siguiente canción Núcleo describe la situación de confusión de una persona, que perfectamente podría ser él mismo:

---

<sup>146</sup> En referencia al conflicto explícito entre raperos.

Embalado sin saber adónde vas / La noche ya no puede esconderte / Acorralado te encontrás/ En este laberinto que quiere perderte/ Desesperado sin saber lo que es la paz/ Ya no soñás, ya murió tu suerte/ Olvídate de los demás/ Arriba que esta vez volvés, pero más fuerte (Acorralado, 2010).

A la situación de confusión descrita en clave personal, la asume como algo constante en su vida: “Quiero decirte que despierto sin la respuesta/ Que cada noche me pregunto junto a la siniestra/ Fría oscuridad que no demuestra /Que apesta nuestra realidad y el silencio contesta” (“Quiero decirte”, 2012). La soledad de alguien en una fría noche que no tiene respuesta permite reconocer la ‘debilidad del yo’, las propias dificultades y conflictos más internos y personales. En “Acorralado”, lo formula como una suerte de laberinto interno donde ya no parece existir un objetivo, no se sabe dónde ir o “ya no hay una dirección”. Por eso le dice al confundido (que en este caso es otro): “ya no soñás”, lo que implica no tener un norte hacia dónde dirigirse. Comienza a vislumbrarse la potencialidad de un proyecto y de “la esperanza”, y la debilidad que surge al no tenerla o por lo menos al no saber cómo desarrollarla. En la misma canción habla de estar “atrapado”, “estar entre la espada y la pared”, donde justamente el futuro parece seguir una línea recta hacia “un barranco”.

Otros ejemplos reafirman esta postura. En “Solo una Oportunidad” (2013) dice que “la gente no cambia madura, evoluciona/ empeora en algunos casos ve pasar las horas”. En “Música” (2013): “Hay otros que no entienden, se pierden, no aprenden/ que van errando y llevan buscando su mapa que está invertido”. Las personas que “ven pasar las horas” y se quedan en ese estado de confusión no “evolucionan”. Al hablar de “cambios y evoluciones” en este caso, plantea la dificultad de fortalecerse a sí mismo y no dejarse llevar por las circunstancias. Hay una idea de inestabilidad crónica planteada en términos psicológicos.

Sin embargo, para “evitar caer” argumenta a favor de buscar una afirmación personal: “sólo tu voluntad puede ayudarte”, y clama: “Olvídate de los demás”. De esta forma también Núcleo anima al escucha: “Arriba que esta vez volvés, pero más fuerte”. Justamente, la idea de Marcos es establecer un contraste entre los que siguen un camino y los que no tienen un norte. Esa falta de dirección es una falta de fuerza personal<sup>147</sup> para

---

<sup>147</sup> Richard Sennet (2002) muestra cómo en un mundo cambiante para ciertos sujetos la fuerza de voluntad es la esencia de una ética, una “determinación de resistir”, a “no perder el rumbo” (pág. 28). Boltanski &

llevar a cabo los propios proyectos, dejarse apabullar tanto por el mundo como por la propia confusión. En suma, considerando estos diferentes aspectos, su situación se vuelve frágil por ‘presiones sociales’, ‘poderosos’, ‘relaciones interpersonales’ difíciles y una ‘incertidumbre personal’.

## 7.3 FUERZAS

Daniel Míguez y Pablo Semán (2006), al reseñar una serie de fenómenos religiosos, deportivos, musicales, políticos y delictivos destacan un conjunto de recurrencias que, con cierto grado de sedimentación histórica, ayudan a explicitar rasgos comunes en las clases populares argentinas. Una de ellas es la categoría ‘fuerza’, con la que observan la valorización de una actitud vital, una potencia, que según las situaciones refieren a la resistencia física o a una entereza emocional, por ejemplo, en una hinchada, un recital, un piquete o al cometer delitos. Enfatizan que opera por canales que son accesibles a estos sectores, en buena medida alternativos a los ‘capitales’ (simbólicos, físicos o culturales) utilizadas por otras clases sociales. La ‘fuerza’ sería una manera ‘abrupta’ de valorizar y aprovechar lo que se tiene a la mano. Así, la fuerza, junto con la reciprocidad (v. supra)<sup>148</sup> son parte de una matriz cultural de las clases populares activadas en casos concretos. En tal sentido, es posible explorar una modulación particular de estas actitudes e ideologías a la manera rapera.

### 7.3.1 “Jugársela”: proyectando el aguante y el arreglárselas

En varias conversaciones y entrevistas Núcleo usó la palabra “jugársela” o la expresión “me la juego”. Se “la jugó” para hacer el estudio, se “la jugó” para hacer la tienda o para dedicarse completamente al rap. Esta expresión también aparece en sus canciones, como en la ya referida “Classic Shit” (2018):

---

Chiapello (2002), plantean algo similar para lo que llaman ‘capitalismo en red’. Para estos autores los actores sociales se encuentran ante el desafío de conservar consistencia y permanencia en tiempo y memoria para ser el soporte de una acumulación, sin la cual serían incapaces de enriquecerse al hilo de los encuentros.

<sup>148</sup> A la vez hablan de ‘jerarquía’ cómo la vigencia de marcos normativos e interpretativos que consagran las diferencias en un orden jerárquico, por ejemplo en el caso de las relaciones de género o política.

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

En principio, Núcleo está contraponiendo una visión negativa que otros tienen hacia su rap –que “está perdiendo el tiempo”– con su pasión por el mismo. Luego avanza en la imagen de “salir a la carretera”, cómo podría ser irse de gira o viaje –como se mostró arriba respecto a su ida a Ushuaia–, dónde la madre lo abraza, pero luego no sabe lo que va a pasar – “que sea lo que Dios quiera”. En esto se la “juega”, y más que perder el tiempo en algo que para otro puede ser fútil como el rap o el arte afirma que se está “ganando la vida”. Presenta una ‘fuerza’ que le permite sobrellevar su inestabilidad –más atrás nombrada “estar jugado”– mediante un énfasis personal y proyectual, sintetizado en la noción de “jugársela”.

Esta categoría nativa permite articular tres formas de actuar y presentarse a sí mismo. En primer lugar, una idea ‘táctica’ (De Certeau, 2000) o de ‘cazador’ (Merklen, 2005) en referencia a un aprovechamiento de las circunstancias, muy focalizado en una actitud cuya orientación parece ser el corto –o a veces el cortísimo– plazo, aunque puede convertirse en una habilidad, en un saber-hacer de mayor duración. Por ejemplo, Núcleo al referirse a la canción “Autodidactas”, los opone al estudio escolar y al trabajo formal, destacando cómo saben arreglárselas o rebuscárselas: “por más que no tienen un diploma, saben lo que es la ecualización, una compresión, una pre-amplificación –serie de términos de los estudios de grabación–, saben lo que es... exactamente un equipo, como funciona una placa de sonido, y la explotan”. “Explotar” acá refiere a sacar el máximo provecho a los recursos que están a la mano, no estudiando en la universidad o instituto, sino en ir probando, en el ensayo y el error. Los “autodidactas” tratan de superar sus limitaciones, y no están apegados a unas expectativas según ciertas condiciones previas. El carácter inestable de sus carreras no hace que sus aspiraciones se ajusten pasiva e inmediatamente a ciertas condiciones.

En segundo lugar, refiere al esfuerzo por continuar, una idea cercana al “aguante” (reseñada para el caso del rock por Alabarces, 2008; Garriga, 2008) y que en el primer

capítulo he designado como “mantenerse”. Núcleo aguanta para mantener su coherencia personal, en su música y en su manera de trabajar; frente a las diversas modas presentes en el rap (como en su caracterización del trap) afirma que “el boom-bap no muere”. Esto le ha valido ciertas críticas por una suerte de conservadurismo musical y falta de innovación. Por otro lado, él aguanta en sus esfuerzos para seguir viviendo del rap. Estos temas pueden asociarse a una particular “resiliencia rapera”, que es al mismo tiempo socioeconómica, psicológica y estética. Hablando sobre los textos de auto-ayuda, Vanina Papalini (2015) muestra la importancia que estos le adjudican a la resiliencia como la capacidad de sobreponerse, soportar el dolor y adaptarse. El caso de Núcleo conjuga estos elementos de una manera particular, pues se inscribe explícitamente en una situación que lo sobrepasa, en la que aguanta con coraje y bravura, pero a la vez genera una salida activa al hacerse músico de rap.

En tercer lugar, “jugársela” remite a una ambición futura: una utopía personal que se construye activamente. De Nora (2004) refiere al uso prospectivo de la música como un mediador que habilita la orientación hacia una identidad o estado ulterior. En esta línea la noción de “jugársela” permite enfatizar esa dimensión proyectual. Al describir la variante pentecostal de la teleología de la prosperidad, Semán (2008) también encuentra esa palabra, en una forma de religiosidad que subraya una búsqueda hacia una situación de vida mejor.

En particular, Núcleo dice que va “por el todo” (“Todo o Nada”, 2009), que va en “búsqueda de más” (“Música”, 2013), que “hay que seguir”. Algunas veces esto es nombrado como “el hambre” o “tener hambre”. En ese camino, hay continuos reajustes o relanzamientos en que reconoce un “sueño” (“siento el infierno calmo, relleno ese papel / recargo, aún queda mucho por hacer”, en “Es lo que valgo, 2015”). Justamente esos “sueños” lo prueban constantemente: “Mi gana o mi visión / lo que me lleva/ a completar mi sueño, que suena y me pone a prueba” (“Sólo es un Hecho”, 2009).

En una entrevista Yesica me contó que, desde que conoció a Marcos, él era muy “inquieto”: “Andaba mucho de acá para allá, ya organizaba eventos”, siempre fue muy “activo”, incluso “manija” –como él se describió en el capítulo 5. Por su lado, en otra ocasión Núcleo se definió como alguien que “tira para adelante”:

Yo soy un tipo más de soluciones ‘sigamos, y dale, esto fue un tropezón y seguimos’, o ‘la rompemos [lo hicimos muy bien] con esta y la próxima hay que igualarlo o mejorarlo’, pero siempre tirando para adelante, esa es la característica que yo creo que me... me define bastante.

En muchas situaciones de mi trabajo de campo, Núcleo me contaba de un nuevo proyecto, algunos de los cuales se concretaban, otros que se hacían de una forma diferente a la planeada o no llegaban a realizarse. Los que casi siempre terminaban en buen puerto eran las grabaciones musicales, donde se “encontraba el modo” más allá de los problemas económicos o familiares. Al proyecto de la tienda –el Triángulo Store– pudo concretarlo, pero finalmente fue cerrado por las bajas ventas en tiempos de crisis económica. Otros eran más difíciles de controlar. Por ejemplo, la probable asociación con el conocido ingeniero en sonido y productor Mario Brehuer –que no se concretó– o la posibilidad de hacer una liga de freestyle y talleres auspiciados por el municipio de Lomas de Zamora durante todo un año. En esos casos habían muchas cuestiones de las que no se tenía suficiente control: otras personas tenían que tomar decisiones, ver presupuestos, manejar disponibilidades y aspectos donde era difícil inmiscuirse.

La actitud de Núcleo y la manera en que se desarrollan sus proyectos puede dialogar con algunas ideas de Ingold sobre ‘diseño’, ‘improvisación’ y ‘creatividad’. Al hablar de diseño, este autor propone que parte de nuestra cotidianeidad está guiada por esperanzas, sueños y promesas. Pero más que una mera prefiguración que da forma a otra cosa, el diseño sería un proceso de final abierto e improvisado; una suerte de diálogo entre lo figurado y lo que se va realizando continuamente según las circunstancias. En tal sentido señala la improvisación como creatividad hacia adelante, una manera de seguir los caminos del mundo a medida que se despliega. Entonces, a pesar de la posibilidad prever lo que podría suceder, la “imaginación se encuentra con la fricción de los materiales, o donde las fuerzas de la ambición se raspan con los bordes duros del mundo, en los que la vida humana es vivida” (Ingold, 2012, p. 32). Algo similar a lo que Ingold propone como una metáfora de lo que denomina ‘vida’, Núcleo lo plantea en tanto metafísica práctica y personal de “jugársela”. No dice que todas las personas actúen de esa manera, sino más bien que es la forma de enfrentarse a *su* vida y que esto es una característica que lo define.



Ilustración 37: Captura Instagram Tatuaje Núcleo "Voy en busca de más" (2017)

Considerando estos elementos es muy notorio el énfasis en lo personal que Núcleo adjudica a su fuerza, algo que vuelve a resonar a la idea de psicologización. En múltiples canciones destaca un impulso interior, algo que está adentro suyo, que le permite seguir y conseguir lo que busca, continuar a pesar de las dificultades y orientarse más allá de ellas. Por ejemplo, en la canción “El ojo de la tormenta” (2009), Núcleo dice: “Saco la fuerza de mi espíritu *hardcore* que llevo dentro”. Esto (cómo profundizaré más adelante) está en sintonía con lo que en las espiritualidades de la Nueva Era refieren a una “chispa divina”(Carozzi, 1999; Frigerio, 2013). Pero a la vez, su “espíritu” está alimentado de su historia social personal: “Soy la continuación de aquel *b-boy* que fui / Mi escuela fue la calle y cada batalla que perdí”. Así, se muestra como alguien que tiene valor, coraje, que se enfrenta al temor en una singular mezcla entre elementos sociales y una ‘chispa’ interior.

En esta línea, las complicaciones lo hacen fuerte, presentándose a sí mismo como un guerrero: “Pocos recursos con sed de gloria me hice un *warrior*” (“Sólo es un hecho”, 2009). De Nora (2004) señala cómo la música es usada para re construir experiencias pasadas, en este caso la “historia que se escribe hacia atrás”, como una rememoración que implica preguntas similares a la mirada terapéutica (descrita por Illouz, 2007) pero sin enfatizar en la idea de algo oculto y/o resistido que será trabajado para adquirir un mayor grado de autocontrol presente. El pasado es una fuente de experiencias abiertas a la reflexión y que permite orientarse a la acción, como se sintetiza en la siguiente letra:

Sé que a partir de hoy / la convicción, la decisión, y los retos me somete a la acción / la ejecución de oraciones y canciones son/ esa expresión, la expresión de verdades, razón / lo suficientemente fuerte como para pelear / la resistencia está acá abajo y no puedo abandonar / si quiero un cambio lo voy a buscar y usar mis fundamentos / en donde la palabra se frenó con sentimientos / sé que a partir de hoy no miro hacia atrás / que lo que me dejó el ayer jamás estuvo demás (“A partir de hoy”, 2012).

Por su lado, la soledad le entrega fuerzas para recomenzar. En el video clip de “Me quiero ir...”<sup>149</sup> muestra un viaje en que se lo ve con una mochila caminando por un bosque, lo que se asemeja a un ‘momento de introspección’. Pablo Semán, al describir las elaboraciones y prácticas de individualización de miembros de iglesias de clases populares bonaerenses, observa ciertos casos en que existe una búsqueda activa de “la soledad, la distancia de los otros y la interrupción consciente y programada de la rutina para ‘pensar’, ‘sentir’ y ‘encontrarse a uno mismo’” (2008, p. 114). En el video, Núcleo busca leña y hace fuego, aparece caminando por las vías del tren y a la noche lee “El arte de la guerra” de Sun Tzu. Tal imagen del retiro se opone a la continua presencia de otras personas en el estudio. En mis idas al Tri fueron muy pocas las ocasiones en que encontré a Núcleo solo. Una vez le pregunté sobre las ocasiones en que escribe sus letras y me dijo que, en general, lo hace durante algunas noches en que puede estar solo. Lo importante es cómo a pesar de la continua presencia de otros, él busca esos momentos. En la letra de “Me quiero ir...” Núcleo también dice que es un “experto en comenzar de cero”, de lo que se deriva el hecho de que la introspección, la relación reflexiva consigo mismo, le da fuerza para recomenzar en sus desafíos.

Por otro lado, el hecho de superar obstáculos le demuestra a sí mismo su valor como persona. Es una suerte de auto-convencimiento de que todo el esfuerzo ha valido la pena, un refuerzo de su orgullo. Así, la música opera como recurso de valoración personal en situaciones difíciles, algo que aparece explícitamente en “Es lo que valgo”: “Valgo, mi peso en oro y mucho más / ando, pateando las calles de más atrás”. La fotografía que aparece en una publicación de su Instagram (2016) mirando al frente con una remera de *Fuck the world*, y con la enumeración de los nueve álbumes realizados a la fecha (seis

---

<sup>149</sup> Nucleo aka TintaSucia, “Me Quiero Ir...”, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LslHiwXxqak>

solitas, tres con agrupaciones), es una imagen clara de esa autovaloración (hoy 2020 lleva once).



Ilustración 38: Captura de Instagram Fuck de World (2016)

Finalmente, también habla de una liberación en clave personal. En uno de sus tatuajes, ubicado en el antebrazo, posee unas cadenas que se están rompiendo:



Ilustración 39: Captura documental "El Núcleo del Triángulo" tatuaje ruptura cadenas (2014)

Sobre este tatuaje Núcleo señala en un documental<sup>150</sup>: “Hay unas cadenas rotas, donde se ve la, como la pulsera de un esclavo con cadenas rotas y pájaros. El si... símbolo de libertad, ¿no? De romper las cadenas del sistema”. La noción de “sistema” refiere a ese conjunto de connotaciones negativas asociadas al ordenamiento social, similar a lo que ya aparecía en el rock argentino (Alabarces, 2008; Garriga, 2008). En su caso la ruptura aparece individualmente: es él quien se libera y se opone. La pulsera está situada justo arriba de la muñeca de Núcleo, de ahí que el tatuaje interactúa explícitamente con el resto de su cuerpo, pareciendo una manera de posicionarse a sí mismo en un proceso de liberación. Reconoce una posición subordinada –metaforizada como esclavo con cadena–, pero se muestra la acción de romper con tal situación.

En suma, en la noción de “jugársela” parece existir una mezcla para lograr continuidad de sí mismo y una táctica para arreglárselas continuamente, pero orientada a un proyecto. En “Real” (2016) muestra su actitud activa respecto al tren, que por lo demás es

---

<sup>150</sup> El Núcleo del Triángulo – Documental, Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IPWhxbWtKJ8&t=1256s>

una imagen típica de la vida del conurbano bonaerense<sup>151</sup>: “No me quedo a esperar el tren, no venía/ Por eso es que camino costeano las vías”. “Esperar el tren” es ser pasivo, no reaccionar respecto al mundo. Frente a la espera, él se ha decidido a “caminar costeano las vías”, que puede ser difícil y algo peligroso –los trenes te pueden atropellar, al lado de las vías hay tipos “pesados” (maleantes, drogadictos, locos y borrachos)–, sin embargo Núcleo va hacia adelante, sorteando contrariedades. “Jugársela”, contiene, amplía y proyecta el “aguantárselas” y el “arreglárselas”. Esta cuestión recuerda a “*Sky’s the limit*”, un tropo clásico dentro del rap estadounidense, como el estribillo de la canción homónima de Notorious B.I.G., alguien que del guetto negro se convirtió en millonario, pero terminó muerto en una balacera: “El cielo es el límite y sabes que vas a seguir adelante, sólo mantente insistiendo / El cielo es el límite y sabes que puedes tener lo que quieres, ser lo que quieres<sup>152</sup>”.

### 7.3.2 “Especial dedicación”: Mi familia, la crew, las bandas y los fans

En “Sólo es un hecho” (2009) Núcleo relaciona a la familia y a los amigos con otros temas que ya he venido tratando –“la afirmación del yo y la situación de fragilidad”–:

Tuve todo en esta vida/ Yo no me puedo quejar/ mi familia, mis amigos, un lugar donde estar/ Fuerza, decisión, un camino estrecho/ Dejo mi trabajo a tu criterio satisfecho/ Nada tuve servido en bandeja, tuve que apostar/ y soltar cada palabra, demostrar que sé jugar/ Ganar, perder, sólo es un hecho,/ dejo mi trabajo a tu criterio satisfecho.

A esta altura, parece claro que si Núcleo tiene que apostar –“jugársela”– es porque, por un lado, estuvo y está en una situación que no es fácil –donde “no tuvo nada servido en bandeja”– y por otro, porque tiene que demostrarse a sí mismo y a otros que sabe jugar –que lo que hace tiene calidad (su rap, sus producciones, su estudio). La cuestión ahora es que la apuesta no la hace solo con su propia “fuerza” y “decisión”. Las relaciones interpersonales cercanas resultan claves para mantenerse y apostar, ahora presentadas en un sentido positivo.

---

<sup>151</sup> El tren es uno de los medios de transporte privilegiados por las clases populares porteñas que viven fuera de la “capital” o Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>152</sup> Disponible con su letra en español en: <https://www.youtube.com/watch?v=2Yqojmbetn0>.



Ilustración 40: Portada álbum Mi Sangre, Mi Familia (2012)



Ilustración 41: Contratapa álbum Mi Sangre, Mi Familia (2012)

Como dije más arriba, Núcleo dedica el nombre de un disco doble a esta idea: *Mi Sangre, Mi Familia*. En principio “Mi sangre”, el primer disco, significaría todo lo que lo constituye –su fuerza interior, su motivación, sus experiencias. Su “familia”, el segundo disco, más allá de la familia directa –madre, padre, hermanas, hijas, novia–, señala a su familia hip-hop, que incluye a sus amigos, algunos raperos que respeta, diferentes crews y los fans. Hay que clarificar que en esta distinción no se establece una oposición entre un Núcleo aislado y los otros. Por ejemplo, en “Mi sangre” elabora canciones sobre sus hermanos, su pareja y otras sobre el rap, ¿constituye esto una contradicción? En primer lugar, conversando sobre el tema, Núcleo refirió que las de “Mi sangre” son canciones donde canta solo, y todas las de “Mi familia” son feats con otros MC, lo que involucra un ordenamiento de los álbumes según si existen o no colaboraciones, esto es una decisión estética. En segundo lugar, “Mi sangre” trata asuntos “muy personales” y habla de su “forma de ver las cosas”; además de su interioridad trata sobre su familia directa –hermanas, pareja, hijas, y no sólo la familia rapera– y del mismo rap, pues “el rap está en mi ADN”, dice. Mi familia “representa” a su “familia rapera”, con temáticas diversas y siempre haciendo feats con otros MC. Esto permite entender que a pesar de la distinción, hay una imbricación entre lo que él es, el rap, su familia directa y su “familia rapera”.

Esto complejiza la idea de una suerte de ‘omnipotencia del ego’, en que la fuerza personal se sustrae de “eventuales ayudas externas”, como en la caracterización que Papalini (2015) realiza de las interpelaciones de la literatura de auto-ayuda. Persiste una idea de ‘reciprocidad’ –especialmente de sus familias–, en el sentido de que alguien se afirma como tal en su dependencia a otros, donde se genera un “círculo de dependencias” entre obligaciones y derechos (Miguez & Semán, 2006). Para entender a Núcleo no hay que oponer la relevancia asignada al individuo en tanto figura de inteligibilidad con el realce de la reciprocidad, en que suele exhibir la intimidad que tiene con los otros (v. Capítulo 6).

En “Acorralado” (2010), canción que narra las desdichas de una persona que parece no saber adónde ir, marca la dificultad de alguien que no tiene presente a esos ‘otros positivos’: “Ayer tenías amigos y una familia / Hoy no sabes dónde dormir y es una trivía”. La idea de un espacio “donde estar” (de la primera canción) y “donde dormir” (de la segunda) puede indicar un asunto ‘muy material’, en el sentido de dónde quedarse físicamente, que se desplaza a otra dimensión más metafórica de recibir cobijo o apoyo:

Hoy agradezco a todo el que apostó por mí/ Y al que me criticó por seguir siendo así/ Yo soy el hijo de padres que dieron mucho/ Y padre de dos hijas que llenan de orgullo/ Le doy gracias a mi jerga por no decir basta<sup>153</sup>/ Respaldarme con su magia que nunca se gasta (“Interludio”, 2009).

Con su familia directa propone tres elementos principales. En primer lugar, les agradece: “Tengo que agradecer por ser única en el mundo/ Por ser tan especial y estar conmigo cuando me hundo” (“Quiero decirles”, 2012). Al cantarle a Yesica el agradecimiento es por respaldo en momentos complicados. Por otro lado, los integrantes de su familia le dan fuerza a su proyecto de vida, son un impulso para continuar, así a sus hijas les dice: “Quiero decirles [...] que son mi orgullo/ Mis ganas de seguir este camino que construyo”.

En segundo lugar, reconoce los conflictos que pueda tener con ellos, pide perdón y llama al entendimiento mutuo. En este punto puedo mencionar otro elemento reflexivo, en el que reconoce cómo su propia pasión por el rap le genera problemas con su pareja:

Yo puedo estar loco/ pero loco de pasión/ loco por jugarme todo/ loco por una obsesión/ Loco por el sol y por la luna que nos da ilusión/ Mi locura... fue descuidar de tu atención (“Te amo”, 2012).

Así, discusiones que puede tener cualquier pareja (“No juego limpio, no estoy, soy mal padre/ Que sos mal compañera, no me amás, ya es muy tarde” (“Sin mirar atrás”, 2010), adquieren una especificidad en el caso de este músico popular: “estar loco de pasión por la música”, esto es, estar totalmente inmerso en su trabajo puede llevar a no prestar suficiente atención a su novia o a sus hijas. Asimismo, este mismo proceso se desarrolla a través de la música, siendo las canciones, además de un relato del problema una posible solución: “Es que el rencor desaparece en tu mirada/ Te abrazo fuerte, mientras te digo: no pasa nada” (“Sin mirar atrás”, 2010).

---

<sup>153</sup> Uno de sus grupos musicales se llama Basta Gerga, de ahí el juego de palabras.



Ilustración 42: Captura Instagram de Núcleo y sus hijas (2017)



Ilustración 43: Captura videoclip "Ritmo y Poesía", con su familia rapera

Por último, además de perdón, Núcleo les ofrece respaldo y consejos. A sus hermanas les promete ayuda, les dice que las acompaña y les pide que le tengan confianza (“Dónde”, 2012). A su hermano le señala que “no ignore lo que dice su corazón”, que “viva con pasión” y disfrute la vida, y que a la vez cuide a sus hermanas. En todos estos casos, se destaca una relación de reciprocidad explícita y su relevancia para su proyecto personal.

Más allá de su familia directa, Marcos agradece de diversas formas el respaldo que le han dado otros: (a) los fans y los organizadores de eventos (“Rosario, Córdoba, Mar del

Plata/ Ushuaia, Neuquén, por lo bien que se me trata/ eternamente agradecido por ir/ cuando voy a rapear quiero quedarme a vivir”; “Es lo que valgo”, 2015); (b) La Banda de músicos, integrada por guitarra, bajo, teclados, acordeón, DJ, beatmaker (“Que conocen el Núcleo así como a Marcos Miranda/ Que estoy seguro a quienes tengo a mi espalda/ Que el Heavy metal King y el Pela me respaldan”; “Real”, 2016); (c) su grupo La Conexión Real y su crew La Basta Gerga. Además destaca otras crews, otros individuos y grupos que le son cercanos, con las que ha colaborado –grupos de rap, fotógrafos, realizadores audiovisuales, diseñadores, etc.–, algunos de los cuales he denominado “avales” en los capítulos anteriores.

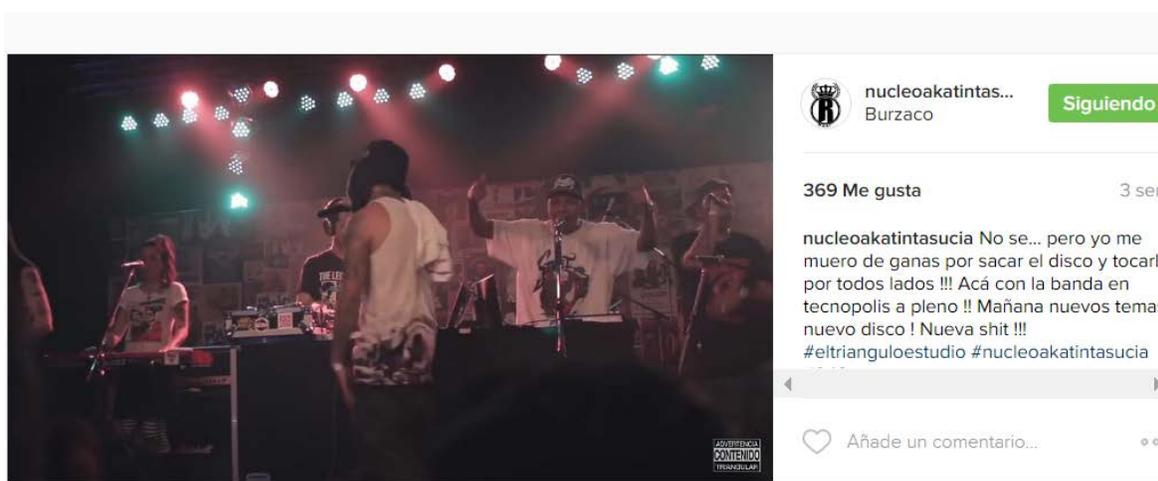


Ilustración 44: Captura Instagram Núcleo adelante de "La Banda" (2016)

Por su lado, Núcleo permanentemente está recibiendo en su casa a otras personas ligadas al hip-hop: graban música, van a “ranchar” e incluso algunos se quedan varios días o meses. Yesi me contó que permanente dormían personas, familias enteras de amigos, algunos raperos, con sus novias e hijos. En un momento llegaron a vivir cinco familias, pues Marcos “no tenía drama con nadie, él acepta a todo el mundo”. Cuando le pregunte a Núcleo por esto, él asociaba su reciprocidad a un comportamiento que identifica a los principios de su visión del hip-hop:

eso es re hip-hop, porque hermano, yo he ido a muchas ciudades y me han abierto puertas de casas y me han dado un plato de comida y una frazada para que no me cague de frío... me entendés... Y eso me formó como hip-hop y por eso yo tengo otros principios. Por eso yo recibo a los raperos como parte de esa magia del hip-hop, de ese compañerismo, de ese respeto y de esa unión hablo yo de hip-hop.



Ilustración 45: Fotografías de Núcleo con niños fans en Formosa

Luego, también está el apoyo constante de los aficionados a su música. Desde el hecho ya relatado de un fan que lo invitó a vivir a su casa y fue inversor de una tienda, los continuos regalos que recibe de otros, hasta el continuo pedido de fotografías en los recitales, los mensajes de apoyo en las redes sociales o cuando lo encuentran cara a cara, e incluso en los tatuajes que se realizan los seguidores de La Conexión Real y el Triángulo.



Ilustración 46: Captura de Facebook de tatuaje de fans de La Conexión Real 1 (2013)



Ilustración 47: Captura de Facebook de tatuaje de fan de La Conexión Real (2013)

## 7.4 LAS OTRAS RELACIONES: ENERGÍAS, NATURALEZA, UNIVERSO Y LA RELIGIÓN “HASTA AHÍ”

En el Triángulo hay un pequeño “templo” de budas y pirámides, a la vez que Núcleo tiene un tatuaje de buda en su brazo. Ello también es parte de su auto-construcción, como los menciona “En un rincón de mi escritorio” (2013):

acá no hay animes ni judas, hay pirámides y budas/ un rincón del Triángulo de las bermudas/ mi luna, mi sol, los equipos del [DJ] Destroy/ desorden personal, un reflejo de lo que soy.

En la canción “La Ceremoña” (2012), se presenta una suerte de “sacralización” del Triángulo Estudio. Le llama “templo” y aparecen ideas de cómo se realizan “cultos”, hay “pentagramas”, “túnicas” y “karmas”, se realizan “invocaciones de rimas” y “vínculos sagrados”. Había escuchado decir a Núcleo que sus ataques de pánico y estrés tenían que ver con “malas energías”. En un ensayo con La Banda vi a la corista practicarle una “limpieza” con un péndulo. Cuando le pregunté sobre esto me dijo que más que el objeto – ya sea una carta, un péndulo, un sahumerio– le importa contrastar la “mala energía” con “buena energía”: “cuando ella me hace esa limpieza lo tomo como que alguien tiene una buena onda conmigo... yo siento es que la persona me transmite en ese momento de querer ayudarme”.

En la misma entrevista, indagué sobre los “budas”, lo “religioso” y el video Ego (en el cual Núcleo aparece en una Iglesia):

no quiero hacerlo largo, pero soy un loco que en lo espiritual siempre tuvo una búsqueda... lo sentí muy fuerte, muy presente. La “energía”, yo me baso mucho en la “energía”, siento muy fuerte, muy presente las “energías” de las personas. Siento cuando alguien no me quiere, siento cuando alguien me está queriendo impresionar por alguna cosa, cuando alguien quiere que le caiga bien, cuando alguien está siendo falso. No sé, siento las “energías”. Siento cuando llego a un lugar y hay “mala onda”... bueno eso yo lo traduzco a lo espiritual y las “energías”.

En la valoración de lo “oriental” (desde la lectura del El Arte de la Guerra, a los Budas y las pirámides) y las “energías”, nuevamente, resuenan a concepciones cercanas a la Nueva Era. La concepción de Núcleo es similar a la que describe Nicolás Viotti en

espacios de sectores medios, en que ese término “opera re-vinculando la intimidad con agencias externas al propio individuo, extendiendo la idea de persona en una red de vínculos entre lo corporal, lo mental y lo espiritual (2014, p. 12).

Por otro lado, al mismo tiempo que Núcleo habla de esas “energías” critica las “religiones o iglesias”, de las que desconfía:

otra vez corrés, ¿escapés a problemas? ¡No! ¿En qué creés?/ acá hay mil religiones hay muchos sacerdotes, muchos pedófilos, iglesias caras, poco enfoque.... poca fe... porque, la misa no te garantiza un cielo ¿Que leés?/ conozco la palabra, la fuerza que tiene un verso/ yo creo en *el amor energía del universo...* (“Digo”, 2013).



Ilustración 48: Fotografía de "templo" del Triángulo (2015)

Así, la distancia que marca con las “religiones” y las iglesias” no implica negar la existencia de “el amor y la energía del universo”, algo que conecta con una unidad abstracta (lo divino, lo planetario, lo cósmico, la naturaleza, como señala Carozzi, 1999 respecto a las apelaciones de la Nueva Era). Pero a la vez, en el video clip de la canción “Ego”<sup>154</sup> Núcleo entra a una iglesia, se persigna y se confiesa y señala:

---

<sup>154</sup> Núcleo aka TintaSucia – “Ego”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=B9bXzVCgJ64>

Mis abuelos tenían data no me llevaron a Iglesias/ me hablaron del amor de la naturaleza / *que tiene más el que trabaja que el que reza/* y yo aprendí que *todo está en la cabeza* (“Ego”, 2017).

Si en “Digo” habla de “Amor y energía del universo”, en “Ego” habla de “amor de la naturaleza”. En ambos casos el “amor” es la constante, en esa cosmología personal que funde diversas referencias. Así, en el videoclip se preocupa por destacar la presencia religiosa en su recorrido por la iglesia. Pero a la vez, en la letra destaca la importancia “más del trabajar que del rezar” y dice que “todo está en la cabeza”, una clara apelación a su ética del esfuerzo y lo que denominábamos psicologización. En esa mixtura entre el “amor”, la “energía del universo y de la naturaleza” y la “fuerza personal”, también hay una relación ambigua con la religión católica, ¿es todo esto contradictorio? En su concepción, la fuerza de la interioridad no está necesariamente en contraposición a un orden divino, y la crítica que realiza explícitamente a la iglesia como institución no lo llevan directamente a restarle importancia a “Dios”, a la energía del universo o de la naturaleza.

En una entrevista a Rosa, la madre de Núcleo, me dijo que es católica “pero hasta ahí”–aduciendo una sospecha–, que cree en Dios, que no va a la Iglesia, que nunca le inculcó nada a sus hijos, a pesar de que a Marcos lo bautizó de “grande”, pues hay que: “elegir su propia religión, no exigirles desde chicos, ¡no!”. En esa entrevista (2019) me contó de la reacción que tuvo Núcleo luego de que encontraran un “gualicho” en su casa, como lo describo en esta nota de campo (2018):

Rosa estuvo con problemas en un tobillo por tres años, dónde incluso estuvo en silla de ruedas. En una ocasión estaba limpiando unas telarañas con la escoba, en lo que se cayó un crucifijo de madera que tenía los pies limados atados con una cinta rosa. Al verlo, lo primero que hace es largarse a llorar. Ni ella ni su hija sabían de dónde venía y pensaban que alguien lo había puesto allí. Le dijo a Marcos y él le contesta: “quedate tranquila, no lo toqués, no toqués eso”. Y acto seguido lo sacó con un palo al patio y lo quemó.

Al preguntarle a Marcos me dijo lo siguiente:

le dejaron un ‘gualicho’, una cosa así, pero yo no creo en esas cosas. Más creo en la ‘mala onda’ de quien se la dejó con esa “mala energía” de hacer daño, que puede estar depositada en esa mierda... *El universo no va a conspirar en contra de nadie, yo creo que uno hace que el universo conspire en contra tuyo o a favor, en los actos, en las*

*decisiones, con cómo te manejas.* Entonces en ese caso yo le dije a mi vieja no toqués porque eso está hecho con “mala onda” o tiene una “mala energía” que alguien la descargó para vos. O sea, no es que creo en macumba o la religión ni mucho menos. Respeto, lo respeto como “energía”, lo respeto como espiritual, pero ‘hasta ahí’.



Ilustración 49: Fotografía estatuilla de Buda en el Triángulo Estudio (2015)



Ilustración 50: Captura Documental "El Núcleo del Triángulo" tatuaje de Buda

La imbricación entre lo divino y lo religioso, el yo, la vida de barrio, está presente en otras experiencias en las clases populares de Buenos Aires en que existen “relecturas de lo sagrado” en clave psi (Semán, 2008), asociadas a la tematización de la interioridad y el yo como lugar de desafíos y soluciones. A la vez, este caso puede ligarse al uso de ciertos recursos de la Nueva Era, que pueden derivarse a su expansión mediante las industrias culturales (Semán & Battaglia, 2012; Semán & Rizo, 2013; Semán & Viotti, 2015). Considerando estas cuestiones, es posible observar la modulación religiosa/secular que podría estar mostrando el caso de Núcleo. Además de las similitudes que hemos visto en el capítulo, esto plantea una diferencia de otras experiencias de las clases populares (como la relatada por Semán, 2008) donde el elemento cosmológico es englobante. En la obra y la experiencia de Marcos el carácter super-ordenador de lo cosmológico aparece algo roído, aun cuando en su síntesis personal están sumamente presentes otros rasgos de la ‘matriz cultural’ de las clases populares como relacionalismo y holismo, conjugados con una ética del esfuerzo. A la vez, las “energías” y lo “oriental” conviven con el reconocimiento de las

diferencias de clase y poder, lo que permite establecer diferencias con modelos de la Nueva Era en que se evitan estas cuestiones. Al respecto, Carozzi(1999) señalaba como en esos circuitos en los '80 y '90 existía una 'elisión de influencias sociales'. Vargas y Viotti(2013) mostraban la apelación a una interioridad que se expandía hacia "relaciones sociales no conflictivas", en su estudio sobre eventos en que surge un emprendedorismo espiritualizado, ya en los '2000. En ambos casos predominaban personas de clases medias y altas.

## **7.5 DE LA SERIEDAD AL HUMOR: LA AMPLITUD DEL PERSONAJE PÚBLICO**

A principios de 2018 le conté a una periodista que escribió algunas notas del rap sobre mi investigación. Ella me preguntó si no me había costado trabajar con Núcleo, pues en su experiencia parecía, además de algo "serio", un poco "cerrado". Lugo de casi tres años de trabajo de campo yo veía todo lo contrario; además de contarme detalles sobre su vida, Núcleo tenía un humor implacable. A penas existía algo de confianza comenzaba a "bolacear" [la actitud de molestar] a la otra persona. Sin embargo, la percepción de la periodista no estaba lejos de lo que yo pensé en principio. Cuando conocí a Núcleo para una entrevista del documental Buenos Aires Rap alegó contra los "amiguismos" dentro del hip-hop, donde se convocaba por las relaciones personales más que por la trayectoria o calidad artística. Lo encontré muy enojado por esta situación.

Esta imagen seria y enojada parece estar presente en su música, sus letras, videos y fotografías, dónde además suele presentarse como un guardián de los "principios del hip-hop" que privilegia el "rap consciente" y aboga por el sonido boom-bap: un "*amish* rapero" –como me dijo alguna vez un MC, amigo de él. En su obra no suele mostrar la actitud de juego y humor que sí está muy presente en el trato cotidiano. En otra oportunidad, un fotógrafo me comentaba que le costaba sacarle una sonrisa para las fotos. Por ejemplo, en el video "Classic Shit" Núcleo mismo nos pidió a todos los "actores" que en un momento pusiéramos "cara seria" frente a la cámara. En tal sentido, la convivencia del personaje artístico y el descontracturado me llamaba la atención por su contraste.



Ilustración 51: Captura Instagram Núcleo 'serio' 1 (2017)



Ilustración 52: Captura Instagram Núcleo 'serio' 2 (2018)



Ilustración 53: Captura Instagram Núcleo 'serio' 3 (2018)



Ilustración 54: Captura Instagram Núcleo 'serio' (2014)

Goffman (1998) observa dos elementos relevantes sobre las interacciones y presentación personal. Por un lado, las personas trabajan un tipo de imagen esperando que los otros se la atribuyan, por otro, existe un *backstage* de la presentación de sí, que se da en espacios que no son públicos, o restringidos para ciertas personas de mayor confianza. Por otro lado, Corcuff (2008) refiere a la existencia de ‘momentos de subjetivación’, esto es el desvío de la identidad, frente a los otros y sí mismo, considerada como una tercera faceta de la individualidad. Este autor entiende que, más allá de los ‘rasgos objetivos’ (qué soy) y la búsqueda de una ‘coherencia subjetiva’ (quién soy), para comprender al individuo también se pueden observar las ocasiones de variabilidad e indeterminación. En los momentos de despreocupación y conmoción ajenos a todo cálculo, se desestabiliza la idea de identidad como un todo coherente y emerge la irreductibilidad de las personas en su actuar. Estas consideraciones permiten vislumbrar elementos de interacción cotidiana no presentes en la presentación pública, aun cuando en el rap estos aspectos se pretenden imbricados, bajo la permanente pregunta sobre la ‘autenticidad’ y el “ser real”.

Al preguntarle sobre qué es lo que le interesa exhibir como Núcleo, él distinguía entre sus “lados” y sobre lo que “le nace” o no compartir en su obra artística. Señala que le resulta fácil defender su postura de “rapero hip-hop”, alguien que se siente parte de esa “cultura” y a los principios que él le adjudica, como el “compañerismo” o el ser una práctica de “contestataria”. También remarca su trayectoria: “un loco que hace una banda [muchos] de años que hace rap”, y cómo “se mantiene fiel al hip-hop”. Por otro lado, ante la pregunta por el “Marcos bolacero” en sus canciones, me dijo que es una persona a la cual los momentos de tristeza despiertan su lado artístico, más que los de alegría.

Así, no quiere exhibir, todo de sí, “se guarda” algunas cosas. Ardèvol y Gomez-Cruz (2012) señalan algo similar al estudiar las formas en que mujeres presentan sus autorretratos en las redes sociales, deciden que quieren o no compartir, tratando de insertar sus imágenes en redes de sentido específicas –por ejemplo, evadiendo la caracterización porno y privilegiando imágenes sensuales y “artísticas” en sus desnudos. Así, reservan su intimidad –en este caso su cuerpo– a pesar de que instancias de lo privado se vuelvan públicas, pues: “La intimidad es una forma de cercanía, de ausencia de distancia, y por

tanto, la mayor parte de las autoras de autorretratos digitales entrevistadas no exponen cosas ‘íntimas’ en sus cuentas de una forma abierta” (2012, p. 199).

Cuando yo le marqué el hecho de que lo encontraba una persona con un gran sentido del humor o un fanático del fútbol –como un modo de contrastar lo que aparece en sus canciones– él me dijo que: “hay cosas que me las guardo para mí, porque no es un lado que quiero que la gente conozca”. A la vez, me señaló la incomodidad de que en su rap aparezca el “forreo”, refiriéndose con ello a la actitud de fanfarronear o presumir de la propia situación. Aun cuando hay vivencias en su carrera que le permitirían “forrear”: “yo bien podría... hablar también de dinero, de casas, de rap, de posición, de viaje”. Es más, Núcleo entiende que algunos amigos tengan tal actitud presuntuosa, lo que también lo asocia fuertemente al trap y ciertos íconos del rap estadounidense de los ‘90. No obstante, a él esa postura lo haría quedar “como un boludo” [un estúpido] y apelando a la figura de su madre dice:

No puede estar “forreando” como se dice, fanfarroneando, no puede estar Marcos Miranda haciendo eso, sabiendo que mi mamá no tiene terminada la casa, que necesitan un montón de cosas, que para fin de mes le cuesta para pagar impuestos y a veces le tengo que dar una mano... sabiendo que mi mamá va a ver eso [un video clip donde salga con ropa distinta a la que lleva cotidianeidad o con autos modernos, pero alquilados] y va a decir ‘dale boludo. Estas haciendo un video con un auto, con esa ropa que vos no usas’.

Propone una imagen pública que considera adecuada a su entorno cercano, con el que se siente responsable. Algo similar refiere respecto a su postura sobre las mujeres y el trato que le dan algunos raperos, traperos y reggaetoneros, como dijo en una entrevista a Página 12<sup>155</sup>:

Hoy está muy de moda decir “mové el culo” o “vos sos mi puta”. Pero no me cabe ni ahí [no me gusta] porque en este país casi todos los días desaparecen pibitas y asesinan mujeres. Ellas están peleando por un montón de derechos, pero en paralelo muchos pibes de ahora que rapean hablan mal de las mujeres y las tratan directamente de putas (Rial, 2018).

Cuando conversamos de estas cuestiones también me habló de la responsabilidad que siente ante su pareja, hijas y hermanas, de un “tipo que vivió rodeado de mujeres”,

---

<sup>155</sup> Nota disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/152791-el-viaje-al-desierto-de-nucleo>

destacando ese carácter de compromiso colectivo que además del hip-hop tiene con su familia directa. En suma, el anclaje en el hip-hop y su familia le hacen colectivizar su compromiso consigo mismo y ello interfiere en lo que muestra en su personaje artístico.

Así reaparece la cuestión de la ‘autenticidad’, en lo “falso” y lo “real”, pues para él es importante contar la “vida real”, e incluso si se hace alguna ficción narrativa esta debería estar aferrada a la “realidad”:

[...] los personajes ficticios que yo inventé tienen un perfil que son el mío, no inventé un personaje farandulero o no inventé una historia fantasiosa. Inventé una ficción de algo que pudo pasar.

La auto-construcción de Núcleo se orienta, por un lado, a lo que él desea y se siente cómodo de mostrar, y por otro, en oposición a cuestiones como el “forreo” y lo “falso”. De ahí que en su relato sobre si se mezcla su personaje “re hip-hop” con alguien responsable con su familia y sus amistades. Existe una co-constitución que, por otro lado, lo identifica estéticamente con el sonido boom-bap. Se amalgama entre fragilidades y fuerzas sociales, musicales y personales, que coexisten con “energías”, budas y pirámides, en un particular ‘bricolaje personal’ (Frigerio, 2013). Y esto, a la vez, establece una confluencia moral y estética entre su personaje rapero serio y su sonido boom-bap, su sonido rapero. En fin, entre “jugársela” y ser “responsable” se da coherencia y es reconocido en el mundo del rap. Marcos debe cuidar a Núcleo, de la misma forma que Núcleo –y la red que lo constituye– le permite a Marcos seguir con su música.

## REFLEXIONES FINALES

Esta tesis se enfocó en las preguntas acerca de cómo se construyen, sostienen y proyectan las carreras artísticas con el rap y cuál es su relación con la individualidad. Así, se indagó en cómo jóvenes se involucran en esta música, crean estudios de grabación y grupos musicales, se preocupan por la calidad de sus obras, se deciden y, a veces, logran dedicarse enteramente a ello, amplían su público y crean una estética. Se propuso que la sustentabilidad de estas carreras ‘vinculaba’ a los raperos activamente con colectivos, espacios, objetos e incluso energías, en una circunstancia histórica específica que generaba oportunidades y desafíos. Esto habilitaba estabilizaciones relativas que reconfiguraban y potenciaban las búsquedas personales, pero a la vez daban cuenta de la fragilidad de la posición presente de los raperos que participaron de esta investigación.

El principal interlocutor de esta tesis fue Núcleo o Marcos, un MC y “productor” del sur del Conurbano de Buenos Aires, quien desde 2010 vive de la música, año en que inauguró su home-studio, el Triángulo. En su historia, la de su grupo musical (La Conexión Real) o en sus canciones aparecían constantemente las frases de “estar jugado” y “jugársela”. La figura del “estar jugado” expresaba la permanente situación de inestabilidad, y “jugársela” la de una acción y una forma de significar el riesgo por alcanzar un objetivo. Ambas categorías nativas constituyen una singular manera de hacer carrera, en la que se acentúa la figura individual y se reconocen los vínculos que sostienen y proyectan al individuo. De este modo, la tesis narró historias extendidas en el tiempo, combinadas con la descripción de situaciones concretas del “hacer raperos” y la auto-construcción artística bajo una propuesta sonora, lírica y visual.

Al revisar la historia del rap de Buenos Aires (Capítulo 1) se reconstruyeron las variaciones de esta práctica y sus sentidos, considerando diversos ensamblados que extendieron su influencia en las formas de hacer esta música. Se destacaron transformaciones relativas a las tecnologías –especialmente relevantes respecto a la digitalización–; las tendencias estéticas propias e internas al rap; los cambios en los gustos juveniles y; finalmente, la relación de artistas, públicos y otros colaboradores. Estos elementos articulaban, con distintos grados de coherencia y consistencia, a diversos actores en redes colaborativas. Si se compara con músicas como el rock o la cumbia, durante buena

parte los '80 y '90 el rap fue una música minoritaria y a veces menospreciada en Argentina. La transformación de esta mirada, vino de la mano de la expansión de las tecnologías digitales, una pluralización de los gustos, la reconfiguración de los principales actores de la música y el resurgimiento del hip-hop como un fenómeno popular a escala global. Desde los '2010 se da una particular de popularización del rap en Buenos Aires, por una mezcla de redes colaborativas underground, competencias de freestyle y posteriormente la deriva estilística del trap. Todo en un proceso en el cual Internet, el crecimiento del streaming, el afianzamiento de un circuito de recitales y eventos, la posible venta de tickets y el alcance de esta música, fue seduciendo a grandes productoras, sellos, agentes estatales o periodistas. Así, si bien es cierto que mediante las nuevas tecnologías se desarrollaron relaciones más directas entre músicos, y entre músicos y públicos, también lo es el surgimiento o resurgimiento de diversos actores que se interesaban y asociaban a los raperos.

Evitando una opinión maniquea sobre los resultados de este despliegue, al privilegiar la plena autonomía de los raperos o una oscura dominación, se propuso la dificultad de concebir un modelo de relaciones estabilizadas. Se mostró la coexistencia, y a veces en retroalimentación, de fenómenos de irrupción masiva y redes más subterráneas o de nicho. En esa situación se generaron oportunidades y desafíos, en los que sólo algunos pudieron sustentarse económicamente de forma estable y holgada al llegar al gran público. Se desarrolló una suerte de *star-system* de pocos y populares artistas, que no fueron apalancados inicial o totalmente por los majors o las grandes productoras, en general más cercanos al freestyle y el trap. Hay una *long-tail* que sin el alcance de los que “están pegados”, pudieron extender sus redes gracias a las tecnologías y el creciente interés por esta música, destacándose estilos como el boom-bap o el rap villero. Justamente en el desarrollo de esa configuración histórica ciertos MC se enfrentaron al dilema de construir sus carreras y se la “jugaron”.

La biografía del rapero y productor Núcleo (Capítulo 2) y la trayectoria de La Conexión Real (Capítulo 3) dieron cuenta del desafío de “jugársela”, mediante la emergencia de modos de agrupación, de individualización y de profesionalización singulares. Inicialmente había que “hacerse raperos”, lo que incluyó experiencias con esta música y la “cultura hip-hop” que los impactaron y marcaron fuertemente. A la vez, se

fascinaron por los vestuarios, tuvieron acceso a objetos de producción musical (tornamesas, softwares y hardwares, etcétera) y participaron en una serie de espacios de reunión (fiestas, recitales). Asimismo, los raperos desarrollaron aprendizajes, de forma más colectivas y/o autodidactas, siendo paulatinamente valorados y reconocidos por sus pares y por sí mismos. En las primeras etapas de las trayectorias revisadas, hacer una carrera rapera era menos posicionarse en una estructura firmemente establecida, que crear círculos colaborativos y extender las redes con su arte. El proceso de digitalización ayudó a los raperos a conectarse más allá de los más próximos, producir y distribuir música de manera más sencilla y ampliar su llegada pública. Además, en el caso analizado surgieron hechos fortuitos como la disponibilidad de una vivienda para construir un home-studio administrado por Núcleo en su casa. El Triángulo fue un recurso clave para que este MC se decidiera a “jugársela” por el rap.

En tal desarrollo se produjo una profesionalización rapera que incluyó el acceso a equipamientos, un trabajo estético (mejorar el sonido, el diseño, los videos) y gestivo. Aparecieron réditos económicos, mayores niveles de reconocimiento y un conjunto de “avales”. Figura que reunía a colaboradores heterogéneos como fans, barberías, botillerías, marcas de ropa deportiva, productoras de eventos o sellos discográficos que apoyaron el desarrollo de estos músicos. Igualmente, en ciertas circunstancias privilegiaron la ayuda mutua, como en la creación del Triángulo y la Conección Real, y en otras las carreras individuales, donde cada rapero se hacía cargo de sí mismo. Se presentaron diferencias estéticas, de alcance, de niveles de apoyo y de gestión entre estos raperos que los llevaron a seguir caminos divergentes. Asimismo, las formas de composición, de ensayo, de presentación en vivo o los equipamientos propios del rap daban lugar a maneras de trabajo flexibles que habilitaban la conformación de agrupaciones múltiples y variables. Esto potenciaba las figuras individuales, donde cada rapero tenía que hacerse un nombre, en un tipo de música cuya jerarquía reputacional privilegiaba a los MC. Estas cuestiones permitieron entender procesos de individualización en la labor musical y en los modos de reconocimiento, aun cuando son evidentes las redes colaborativas que sustentan a cada artista. Así, tener una banda (conjunto de músicos) podía ser importante en algunas instancias (los inicios La Conección Real), pero no estructura total y primariamente un mundo que da un lugar simbólico y práctico al realce individual.

Mediante un *zoom* en las dinámicas del “hacer” un espacio, un sonido y una gestión, se concibieron prácticas que recibían el apelativo “rapero”. El Triángulo era considerado un “estudio muy rapero”, por lo cual se exploraron en las mediaciones asociadas a tal calificación (Capítulo 4). En ese espacio se generaba una particular manera de relacionarse con los límites y con los objetos que lo diferenciaba de los “estudios profesionales” de mayores recursos. La ‘localización’ del Triángulo se construía en una conexión frágil con los servicios públicos (agua, electricidad) y con la legalidad, al tiempo que remitía a la porosidad entre el espacio laboral y el doméstico. A la vez, poseía tecnologías digitales que habilitaban hacer música de buena calidad sin grandes inversiones. Entre sus habitantes se cruzaba Núcleo y su familia, los raperos y algunos interesados en el rap, con los perros que resguardaban los límites exteriores. La acción de “ranchar” mezclaba el humor, los relatos de anécdotas, las enseñanzas, el disfrute de la música, las comidas y la marihuana, al interior del estudio. Dinámicas que incentivaban la convivencia cercana entre los participantes y que tenían resultados en la creación artística. El estudio refractaba lo que venía de afuera e irradiaba lo que se producía allí, en una suerte de “centro cultural” rapero que hacía problemática la división entre lo interno y lo externo.

Además de “ranchar” en el Triángulo se “produce” un “sonido rapero” (Capítulo 5) ligado al estilo boom-bap. El uso de una estación de trabajo de audio digital (o DAW) habilitaba una composición por capas que pueden superponerse y bloques que pueden repositionarse, permitía un continuo ensayo y error con posibilidades de des-hacer y re-hacer. Asimismo, este dispositivo aumentaba la precisión para la grabación y la edición mediante su interfaz visual, potenciaba una estética del loop y el bricolaje por su forma componer. Internet daba la posibilidad de la colaboración a distancia, donde la creación del home-studio se conectaba hacía otros espacios. El rap se consideró una música que por la materialidad de sus instrumentos y su estética está orientada por el estudio.

En el Triángulo se elaboraban métodos de trabajo que eran fruto de una historia y que estaban abiertos a las contingencias. Para hacer una canción de rap, una o más personas se relacionaban con sus habilidades e ideas musicales, con hardwares, softwares y sonidos. Si en la creación musical había más de una persona, entre ellos realizaban negociaciones, adaptaciones, aprendizajes y elaboraban o usaban conceptos propios (los “wapeos”, un scratch “más rapero” o “más ninja”). En el desarrollo de las canciones raperas se daban

procesos de ‘inter-producción’ en el sentido de la combinación de los momentos de composición, registro y edición en una relación sonora espiral entre el “fluir”, el “enganchar” y el “pulir”. Palabras que daban cuenta de la relevancia de la espontaneidad, la posibilidad de re-hacer los registros y la edición continua. La estabilización, derivada del ensamblado de habilidades, tipos de equipamientos, los *pre-set* de los softwares y los conceptos nativos, estaba abierta al desarrollo contingente de las canciones, en que se iban conectando, trasladando y editando los sonidos continuamente hasta que se decidía su fin. El “sonido rapero” se constituía en tanto punto de llegada de un conjunto de mediaciones, que luego se expandían con resultados variables entre consumidores a través de las canciones y los videoclips.

Por su lado, Núcleo, como muchos otros MC o “productores”, tenía que “saber moverse” (Capítulo 6) para mantener y ampliar la llegada de su obra artística y ser reconocido individualmente. Además de generar y difundir canciones y videos (“sacar material”), este músico construía un personaje público a través de las redes sociales o entrevistas. Mediante tecnologías digitales iba forjando un vínculo continuo con los fans. De tal modo, en la obra y la escenificación de un personaje, gestionaba una reputación que incluye una cuestión estética y que se expresaba, potenciaba y multiplicaba por los “números” de internet o los tickets en recitales. No obstante, emergía una especificidad en el reconocimiento entre raperos. Por ejemplo, Núcleo “respetaba” a quienes hacían buena música, pero también se preocupaba de desarrollar vínculos inter-personales positivos y fuertes o veía con buenos ojos a quienes han vivido experiencias ligadas a las juventudes populares. Los “números” y la popularidad eran relevantes, pues eran fuentes de ingreso – gracias a su monetización digital y a la venta de tickets– y generaban interés para construir alianzas con productoras o el estado, pero causaban cierta “sospecha” respecto al consumidor que los acrecentaban. La relativa invisibilidad de los seguidores abría la pregunta sobre quienes estaban detrás de los “números”: ¿serán raperos “respetables” o “niños sin criterio”? Luego, más allá de la popularidad, había que resguardar la coherencia del personaje artístico, en que se evaluaba una trayectoria, ciertas temáticas y una sonoridad. La inestabilidad del público a largo plazo potenciaba la idea de cuidar la propia imagen y a los seguidores más fieles. Núcleo hablaba de “mantenerse real” y era (quizás demasiado) cauto en el modo de realizar los cambios en su obra artística.

Conjuntamente, “saber moverse” incluyó un modo comprender las dinámicas de lo monetario y lo no monetario al regular los intercambios entre músicos por un lado, y entre músicos y otro tipo de colaboradores, por otro. Saber a quién cobrar y a quién pagar y cuánto, remitía a la experiencia de valorizar los intercambios según las características del otro. En el Triángulo, por ejemplo, se solía cobrar a los “novatos” y a los poco conocidos, pues estos se beneficiaban con el sonido del estudio y el reconocimiento de grabar allí. A los raperos talentosos o populares se los invitaba, pues podían potenciar el alcance del Triángulo y con ello acrecentar “sus números”. En situaciones de escasez monetaria, cuándo no existía el respaldo de algún agente estatal por ejemplo, se diseñaban diversas tácticas y estrategias para saldar estos problemas. La apelación a la intimidad, el compromiso o la posible proyección eran recursos utilizados entre quienes interactuaban, a lo que se sumaba el desarrollo del ‘tacto’ para saber hasta qué punto convenía exigir un trabajo a otro o regular la intimidad de los vínculos. Finalmente, artistas como Núcleo también desarrollaban su veta de gestores culturales, pues, además de tocar en eventos, algunos de ellos cooperaban en su organización. Se suma así otra destreza que involucraba aspectos que potenciaban su música que, en el caso de Núcleo, ha sido clave para sostenerse.

Finalmente, se analizó la auto-construcción del personaje artístico de este MC, lo que conjugaba la habilitación del dispositivo rapero y de las redes sociales (Capítulo 7). En ese punto emergía una teoría nativa del “estar jugado” y el “jugársela”. Entre letras de canciones, video-clips, fotografías y posteos en Instagram, Marcos y Núcleo se co-constituían. En esta suerte de narración de sí –a través de su obra y corporalidad–, resonaba el conjunto de mediaciones desplegadas en la tesis con una particular tonalidad y épica personal, a la vez que aparecían otras –como las asociadas a las “energías”– previamente no consideradas. Este rapero y productor reconocía sus fragilidades sociales e íntimas, pero a la vez abogaba por sus fuerzas a través de su arte. En su proyecto de hacer una vida con la música, el *leit-motiv* de “jugársela” ayudó a clarificar el énfasis personal para mantener su propuesta musical y vital. “Jugársela” y “estar jugado” presentaban un desafío angustioso, una perspectiva riesgosa y un fuerte compromiso personal. Reparando en ello, Núcleo dejaba en claro el apoyo interpersonal (familia y amigos) y de la “cultura hip-hop”, presentándose como alguien que debía mucho a otros y ante los cuales sentía responsable.

Luego, este rapero y productor ampliaba su marco relacional a las “energías” que extendían las fuerzas humanas, conectaban a las personas y daban cuenta de ordenamientos cósmicos (la “naturaleza” o el “universo”). Núcleo construía una espiritualidad que rescataba conflictividades sociales y dudaba de la total determinación sobrenatural de lo que sucede: una religiosidad “hasta ahí” que subrayaba la individualidad. Finalmente, Núcleo privilegiaba ciertos elementos para contarse, elegía “un lado” –el de un tipo “re hip-hop”, de alguien serio y que se la “juega”– lo cual le permitía darle coherencia a su personaje rapero, más allá de su complejidad cotidiana.

Para respetar al caso de estudio, pero ir más allá de él, se puede seguir el truco de Beck, propuesto por Howard Becker (2014), al presentar los resultados de la investigación sin utilizar las palabras propias del fenómeno estudiado. Así, subrayo cuatro elementos que esta etnografía permitió observar. En primer lugar, el modo en que individuos desarrollan carreras altamente atractivas para sí mismos, en entornos escasamente formalizados e institucionalizados, incentiva acciones riesgosas que ganan consistencia al construir redes y extender su alcance mediante recursos heterogéneos disponibles en situaciones específicas. En segundo lugar, en estas redes se produce un equilibrio en movimiento entre espacios, objetos y colectivos, donde los individuos actúan con un conjunto de habilidades adaptables, una narrativa que da coherencia a su recorrido y una reputación. En tercer lugar, en esos procesos hay momentos específicos de apoyo mutuo y afirmación grupal, y otros en que se subrayan las figuras individuales. Finalmente, si la capacidad de control e influencia sobre las redes extensas es difícil, se tiende a resguardar la relación con los cercanos y la afirmación personal. En tal sentido se puede entender el oxímoron de las ‘carreras inciertas’ de los raperos.

Otra posibilidad para resumir los hallazgos de la investigación es mediante una metáfora pragmatista. Hennion (2017b) habla de los aficionados como “profesores de pragmatismo”, por ese trabajo activo de experimentación y vinculación con su objeto de pasión. También menciona que los minusválidos son “pragmatistas forzados”, por el enorme esfuerzo que tienen que hacer para lograr desenvolverse por sí mismos, apoyándose en múltiples objetos y dispositivos para auto-gestionar su vida. Un artista de rap es un experimentador que vive una permanente fragilidad entre innumerables objetos y personas, donde se enfrenta a una gran cantidad de vaivenes que lo superan. Podría considerarse un

“pragmatista-malabarista”, en el sentido del modo particular en que se vincula el desarrollo de habilidades, la generación de tácticas y estrategias y el uso de algunos objetos para mantener su equilibrio. Así, con un público expectante, el individuo está entre caer o ser alabado. Al darse continuidad show tras show, canción tras canción, se lo reconoce más allá de una presentación particular. Considerando lo dicho hasta aquí, se puede retomar la pregunta sobre el individuo que emerge en las carreras de Núcleo y algunos raperos de Buenos Aires.

El ‘individuo jugado’ es alguien que intenta elaborar su proyecto de vida –hacer lo que le gusta e intentar darle sustento– en una situación de fragilidad. Alguien que no es un presentista –centrado en el hoy– o un nostálgico –en el pasado– porque, pese a que debe arreglárselas para mantenerse día a día, tiene la aspiración de vivir mejor, cree en ello e intenta avanzar en ese sentido. “Jugársela” es pensar y actuar en relación a un futuro, más o menos promisorio, sobrellevando las contingencias actuales e intentando mantener lo que se ha logrado. Aun cuando el horizonte de lo posible sea incierto se perciben oportunidades y hay un ideal relativo para superar las limitaciones. Aquí la noción de carrera parece desbordada y deja de ser sólo un asunto relativo al trabajo, donde “jugársela” es una forma de vida. El énfasis puesto en la activación personal, en que cada individuo se hace cargo por lo que puede hacer, plantea un modo de individualización que, en su inestabilidad crónica, no deja de ser relacional. Con ello parece emerger un individuo hiper-conectado, distinto a las figuras que acentúan la responsabilización de un individuo aislado (como las neoliberales) o las que enfatizan un ‘vínculo’ institucional endeble (como del ‘cazador’ o del ‘emprendedor vulnerable’).

Ya como punto de llegada, se pueden revisar las formas de resistencia planteadas en este caso. En primer lugar, desde un plano más general, los raperos que se la “juegan” modulan a su manera lo que Boltanski y Chiapello (2002) denominan la ‘crítica artística’ y la ‘crítica social’. Esto es, la búsqueda de autonomía y autenticidad –el ser uno mismo– con la de obtener cierta seguridad frente a la miseria, las dificultades económico-sociales y la explotación. Tal articulación es realizada sin esperar la constitución de dispositivos institucionales, sino más bien utilizando los recursos que se tienen a mano. En esa línea, este tipo de experiencias establecen un particular ‘arte de hacer’, en el sentido de De Certeau (2000), al explorar un nivel intermedio entre lo que este autor denomina las

estrategias y las tácticas. Si las primeras se asentaban en un lugar propio y con ello permitían mayor grado de proyección; las segundas aunque activas, presentaban dificultades para capitalizar y escasas posibilidades de sobrellevar proyectos a largo plazo. En el caso de Núcleo y compañía, la utilización de los recursos disponibles incluye una singular ‘sustentabilidad’ vincular de saberes, espacios, objetos y colectivos. Esto habilita un horizonte estratégico a pesar de que las condiciones prácticas estén signadas por la fragilidad de los ensamblados.

En segundo lugar, puede considerarse la resistencia del rap desde una mirada distinta a la que liga *a priori* subalternidad y confrontación, sin menospreciar tales aspectos. Estudiar al ‘rap en acción’ permite dar cuenta de las mezclas y los enredos, aparentemente contradictorios, en sus tensiones productivas. Los artistas y públicos no están simplemente dominados o, en su defecto, generan inmediatamente una contracultura. En la plasticidad de esta ‘música de uso’ puede convivir la crítica a las asimetrías sociales o raciales con la fascinación por los consumos transnacionales, la ropa deportiva, las zapatillas o los smartphones. Así, que “Nike sea la cultura hoy”, como decía críticamente el rockero Indio Solari, tiene que ver con una “elegancia de calle”, de jóvenes con vestimentas, tatuajes y cortes de pelo preciosistas, conectados al barrio y a Internet, donde el rap (y las llamadas “músicas urbanas”) ganan fuerza como un nuevo ‘plebeyismo globalizado’. Luego, a pesar de un cuño de origen popular –que impregna sus prácticas y sentidos hasta el día de hoy–, no todos sus artistas y públicos vienen de esos sectores sociales y el análisis se enriquece al observar fenómenos de cooperación en redes de mayor extensión. Asimismo, en esta música existen colaboraciones, confrontaciones y tendencias estéticas e ideológicas específicas que, al ser puestas en valor, permiten dar cuenta de la positividad de esos mundos. Finalmente, la voracidad del sampling, las posibilidades de los DAWs e Internet, las formas de trabajo flexible y la importancia del relato sobre sí mismo, habilitan a que algunos puedan, se atrevan y se construyan como raperos, dedicándole buena parte de su vida a ello.

Todo lo expuesto conduce a contemplar diversas salidas a situaciones que manifiestan la fragilidad y las nuevas oportunidades en el marco de una búsqueda de autonomía y dignidad. Es ahí, donde el caso de Núcleo y compañía, pone en evidencia una resistencia densa y oblicua que combina una búsqueda personal, de los cercanos y de la

“cultura hip-hop” con redes colaborativas en distintos niveles. La posibilidad de cambios más amplios se avizora con cierto descreimiento, orientándose más bien por un conjunto de transformaciones de alcance medio. Es decir, parece ser que el ideal utópico se individualiza, grupaliza o hiphopiza, sin que ello implique negar o menospreciar necesariamente otro tipo de posibles transformaciones o causas.

A partir de esta tesis se pueden abrir algunos asuntos para investigar, de los que destaco cinco puntos. En primer lugar, dada la existencia de un grupo de raperos “exitosos” –en términos de alcance e ingresos–, con otros con altas dosis de inestabilidad laboral y variadas zonas intermedias, surge la pregunta sobre las distintas modulaciones de “jugársela” y las diversas redes que sostienen a quienes lo hacen. Así, se podrán distinguir formas de sustentación económica, lineamientos estéticos, aspiraciones y narrativas diversas, especialmente considerando el cambio generacional que implicó la emergencia de nuevas figuras en el freestyle y el trap.

En segundo lugar, se puede indagar en las diferentes representaciones de los raperos, y las variaciones de esas representaciones en sus carreras, sobre lo “independiente”, lo “under”, lo “real”, lo “dependiente”, lo “vendido” y lo “falso”. Históricamente, se podrán asociar estas categorías a procesos de diferenciación internas de estos mundos sociales y cambios en los gustos de los músicos y de sus públicos. A la vez que se pueden comparar con otros géneros como el rock.

En tercer lugar, ante la creciente popularidad del fenómeno, se puede analizar la tensión y/o complementariedad entre la autoproducción de los raperos y el vínculo con el mercado (sellos, productoras, distribuidoras digitales, plataformas de streaming), agentes estatales, periodistas, públicos y otras redes colaborativas.

En cuarto lugar, cabría profundizar en el estudio de la sociogénesis de las distinciones categoriales de “rap”, “trap”, “boom-bap”, “freestyle” y “música urbana”, incluyendo las cuestiones estilísticas en un horizonte de mediaciones más amplias.

Finalmente, cabe la pregunta sobre el grado de extensión de la categoría de “jugársela” del modo aquí presentado. Se podrían indagar y comparar las modulaciones particulares en que se usa esta categoría para describir las trayectorias laborales presentes en otras áreas, y con ello explorar hasta qué punto la ‘sustentabilidad vincular’, las

habilidades y las búsquedas personales se articularían con el sentido dramático y épico presentado por los raperos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (2008). Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia). *Revista Transcultural de Música*, (12).
- Albornoz, L. (2011). La industria de la música. Un escenario en plena transformación. En E. Bustamante (Ed.), *Las Industrias Culturales Audiovisuales e Internet. Experiencias, escenarios de futuro y potencialidades desde la periferia*. Tenerife: IDECO.
- Alford, R. (2012). Músico, sociólogo y oyente: Una crisis de identidades. Recuperado 20 de julio de 2016, de <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/aalford.html%0A>
- Aliano, N. (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. Universidad Nacional de La Plata.
- Aliano, N. (2020). Las sociologías del individuo revisitadas. Exploraciones entre soportes sociales, reflexividades y descentramientos de la modernidad. *Reflexiones*, 99(1), 1–19. <https://doi.org/10.15517/rr.v99i1.37007>
- Almeida, A. M. F., & Moreno, R. C. (2009). O engajamento político dos jovens no movimento hip hop. *Revista Brasileira de Educação*, 4(40). Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v14n40/v14n40a11>
- Ardèvol, E., & Gómez-Cruz, E. (2012). Cuerpo privado, imagen pública: el autorretrato en la práctica de la fotografía digital. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVII(1), 181–208. <https://doi.org/10.3989/rdtp.2012.07>
- Armenta, F. A. (2018). De la patrimonialización del hip-hop al ascenso del rap indígena en Brasil: encuentros entre lo masivo y lo vernáculo. *El Oído Pensante*, 6(2). Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/12783>
- Baker, G. (2005). ¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba. *Ethnomusicology*, 48(3), 1. <https://doi.org/10.2307/852510>
- Baker, G. (2006). “La Habana que no conoces”: Cuban rap and the social construction of urban space. *Ethnomusicology Forum*, 15(2), 215–246. <https://doi.org/10.1080/17411910600915380>
- Baker, G. (2015). “Digital indigestion”: Cumbia, class and a post-digital ethos in Buenos Aires. *Popular Music*, 34(2), 175–196. <https://doi.org/10.1017/S026114301500001X>
- Barthe, Y., De Blic, D., Lagneau, É., Lemieux, C., Linhardt, D., de Bellaing, C. M., ... Trom, D. (2017). Sociología pragmática: manual de uso. *Papeles de Trabajo*, 11(19), 261–302.
- Bastos, P. N. (2008). Faces do espelho: Processos de construção de sentidos sobre o Movimento Hip Hop do ABC Paulista. *Passagens*, 5(1), 133–152. Recuperado de <http://www.periodicos.ufc.br/passagens/article/view/1353>
- Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009a). El poder de la inercia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15.
- Becker, H. (2009b). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. (2014). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H. (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Como construir*

- teoría a partir de casos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Becker, H., Faulkner, R., & Kirshenblatt-Gimblett, B. (2006). Editors' Introduction: Art from Start to Finish. En H. Becker, R. Faulkner, & B. Kirshenblatt-Gimblett (Eds.), *Art from Start to Finish. Jazz, Painting, Writing, and Other Improvisations*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Becker, H., & Pessin, A. (2006). A dialogue on the ideas of “world” and “field”. *Sociological Forum*, 21(2), 275–286. <https://doi.org/10.1007/s11206-006-9018-2>
- Bell, A. P. (2014). Trial-by-fire : A case study of the musician-engineer hybrid role in the home studio. *Journal of Music, Technology & Education*, 7(3), 295–312. <https://doi.org/10.1386/jmte.7.3.295>
- Bellas, J. (1999, octubre 29). ¿Dónde está Jazzy mel, qué es lo que está haciendo? Señores, con ustedes la respuesta. *Clarín*.
- Benítez Larghi, S., Lemus, M., Moguillansky, M., & Welschinger Lascano, N. (2014). Más allá del tecnologicismo, más acá del miserabilismo digital. Procesos de co-construcción de las desigualdades sociales y digitales en la Argentina contemporánea. *Ensamblés en sociedad, política y cultura*, 1, 57–81.
- Bennett, A. (2018). Youth, Music and DIY Careers. *Cultural Sociology*, 12(2). <https://doi.org/10.1177/1749975518765858>
- Bennett, H. S. (1980). *On Becoming a rock musician*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.
- Benzecry, C. (2012). *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benzecry, C. (2017). Objetos, emoción y biografía o cómo volver a amar la ópera y las camisetas de fútbol. En A. Rodríguez & Á. Santana (Eds.), *La nueva sociología de las artes: una perspectiva hispanohablante y global*. Barcelona: Gedisa.
- Bertaux, D. (2005). *Los relatos de vida: perspectiva etnosociológica*. Barcelona: Bellaterra.
- Biaggini, M. (2020). *Rap de acá. La historia del rap en Argentina*. Buenos Aires: Leviatán.
- Bidart, C. (2006). Crises, décisions et temporalités : autour des bifurcations biographiques. *Cahiers internationaux de sociologie*, 120(1), 29. <https://doi.org/10.3917/cis.120.0029>
- Blázquez, G. (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Blázquez, G. (2012). “I Love the Nightlife”. Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 16(16), 1–26.
- Boix, O. (2013). Sellos emergentes en La Plata : nuevas configuraciones de los mundos de la música. Tesis para optar por el grado de Magíster en Ciencias Sociales.
- Boix, O. (2015a). Amigos sí, jipis no : cómo ser un “profesional” de la música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Ensamblés*, 1(II), 11–26.
- Boix, O. (2015b). Entre el esteticismo y el sociologismo : un debate bibliográfico sobre el rap. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 219–232.
- Boix, O. (2016a). *Música y profesión: organizaciones socio musicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata ( 2009-2015 )*. Universidad Nacional de La Plata.
- Boix, O. (2016b). Relajar, Gestionar y Editar: haciendo música “indie” en la ciudad de La Plata. En P. Semán & G. Gallo (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 71–138). La Plata: Gorla.
- Boix, O., Gallo, G., Irisarri, V., & Semán, P. (2018). Romanticismo, crítica y uso: los emprendimientos musicales independientes y las discusiones del campo de estudios de la música. *El oído pensante*, 6(2), 77–99.

- Boltanski, L., & Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Barcelona: Akal.
- Borioli, G. (2010). *Escombros [de sentido]. Raperos cordobeses: identidad, cultura*. Córdoba: Alción Editora.
- Born, G. (2005). On Musical Mediation : Ontology , Technology and Creativity. *Twentieth-century music*, 2(1), 7–36. <https://doi.org/10.1017/S147857220500023X>
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte : génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (2008). *¿Qué significa hablar?* Barcelona: Akal.
- Bourdieu, P. (2011). La ilusión biográfica. *Acta sociológica*, 56, 121–128. <https://doi.org/10.1590/S1415-790X2005000500005>
- Bourgois, P. (2010). *En busca de respeto. Vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Breuer, M. (2017). *Rec & Roll. Una vida grabando el rock nacional*. Buenos Aires: Aguilar.
- Brøvig-Hanssen, R. (2013). *Music in Bits and Bits of Music. Signatures of Digital Mediation in Popular Music Recording*. University of Oslo.
- Buquet, G. (2003). Música on line: batallas por los derechos, lucha por el poder. En E. Bustamante (Ed.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Carozzi, M. J. (1999). La autonomía como religión : la nueva era. *Alteridades*, 9(18), 19–38.
- Carozzi, M. J. (2015). *Aquí se baila tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Castiblanco, G. (2005). Rap y prácticas de resistencia: una forma de ser joven. Reflexiones preliminares a partir de la interacción con algunas agrupaciones bogotanas. *Tabula Rasa*, (3), 253–270.
- Castro, E. (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.
- Cefaï, D. (2013). ¿Qué es la etnografía? Debates contemporáneos. Arraigamientos, operaciones y experiencias del trabajo de campo. *Persona y Sociedad*, XXVII(1), 101–119.
- Chang, J. (2014). *Generación hip-hop*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Conocé a Lo Pibitos. Unos Cool Kids argentinos y clase media agitan las pistas de las fiestas Zizek y Santera. (2010, enero). *Rolling Stone*. Recuperado de <http://www.rollingstone.com.ar/1219799-conoce-a-lo-pibitos>
- Cooper, M. (2004). *Hip Hop Files. Photographs 1979-1984*. Cologne: From here to fame.
- Corcuff, P. (2008). Figuras de la individualidad: de Marx a las sociologías contemporáneas. *Cultura y representaciones sociales*, 2(4), 9–41.
- Coulson, S. (2010). Getting ‘Capital’ in the music world: musicians ’ learning experiences and working lives. *British Journal of Music Education*, 27, 255–270. <https://doi.org/10.1017/S0265051710000227>
- Craig, A. (2007). Practicing poetry. A career without a job. En C. Calhoun & R. Sennett (Eds.), *Practicing Culture*. Oxford: Routledge.
- Cuenca, J. (2008). Identidades sociales en jóvenes de sectores populares aproximaciones a un grupo de raperos. *Culturales*, IV(7), 7–42.
- Da Matta, R. (1999). El oficio del etnólogo o cómo tener “Anthropological Blues”. En

- Constructores de Otriedad* (pp. 172–178). Buenos Aires: Antropofagia.
- Data, J. (2002). Generación Hip Hop. Recuperado de <http://laturma.blogspot.com.ar/2005/04/generacin-hip-hop.html>
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- De Heusch, S., Dujardin, A., & Rajabaly, H. (2011). L'artiste entrepreneur, un travailleur au projet. Recuperado de <https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/lartiste-entrepreneur-un-travailleur-au-projet-par-sarah-de-heusch-anne-dujardin-et-helena-rajabaly/#.W38gUJNKhol>
- De Nora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- De Nora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertístico de Viena, 1790-1810. En C. Benzecry (Ed.), *Hacia una nueva sociología cultural. Mapas, dramas, actos y prácticas*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- De Nora, T. (2016). *Music-in-Action. Selected Essays in Sonic Ecology*. London: Routledge.
- Dennis, C. (2014). Introduction: Locating Hip-Hop's Place withing Latin American Cultural Studies. *Alter/nativas*, 2.
- Di Prospero, C. (2011). Autopresentación en Facebook: un yo para el público. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, 6(3), 44–53.
- Dufy, C., & Weber, F. (2009). *Más allá de la Gran División. Sociología, economía y etnografía*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Dyson, M. E. (2004). The culture of hip hop. En M. A. Forman, Murray; Neal (Ed.), *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Edward, P. (2009). *How to Rap: The Art and the Science of the Hip Hop MC*. Chicago: Chicago Review Press.
- Elias, N. (1991). *Mozart. Sociología De Un Genio*. Barcelona: Península.
- Enguix, B., & Ardèvol, E. (2010). Cuerpos “hegemónicos” y cuerpos “resistentes”: el cuerpo-objeto en webs de contactos. En J. Martín & Y. Aixelá (Eds.), *Desvelando el cuerpo. Perspectivas desde las ciencias sociales y humanas* (pp. 333–350). Madrid: Institución Milà y Fontanals.
- Farrell, M. (2001). *Collaborative Circles: Friendship Dynamics and Creative Work*. Chicago: University Of Chicago Press.
- Faulkner, R., & Becker, H. (2011). *El Jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Federico Lauría: “La combinación de detalles hace al éxito”. (2018, enero). *Billboard Argentina*. Recuperado de <http://www.billboard.com.ar/noticia/4426/federico-laura-la-combinacin-de-detalles-hace-al-xito>
- Fonseca, C. (1999). Quando cada caso NÃO é um caso: pesquisa etnográfica e educação. *Revista Brasileira de Educação*, (10), 58–78.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel.
- Frigerio, A. (2013). Lógicas y límites de la apropiación new age: donde se detiene el sincretismo. En R. de la Torre, C. Gutiérrez, & N. Juárez (Eds.), *Variaciones y apropiaciones latinoamericanas del new age* (pp. 47–72). México, D.F.
- Frith, S. (2011). Música e identidad. En S. Hall & P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural*. Madrid: Amorrortu.
- Gallo, G. (2016). Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña. En

- Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 139–194). Buenos Aires: Gorla.
- Gallo, G., & Semán, P. (2012). Música y nuevas tecnologías : efectos de pluralización. *Versión. Estudios de comunicación y política*, 30.
- Gallo, G., & Semán, P. (2016). Capítulo 1. Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo & P. Semán (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15–70). La Plata: Gorla.
- Garcés, Á. (2011a). Culturas juveniles en tono de mujer. Hip hop en Medellín (Colombia). *Revista de Estudios Sociales No.35*, (39), 42–54. <https://doi.org/10.7440/res39.2011.04>
- Garcés, Á. (2011b). Juventud y comunicación Reflexiones sobre prácticas comunicativas de resistencia en la cultura hip hop de Medellín. *Signo y Pensamiento*, XXX(58), 108–128.
- García Canclini, N. (2012). Introducción. De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En N. García Canclini, F. Cruces, & M. Urteaga (Eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Telefónica, Ariel.
- Garfinkel, H. (2006). *Estudios en Etnometodología*. Barcelona: Anthropos.
- Garriga, J. (2008). Ni “chetos” ni “negros”: roqueros. *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12.
- Ginzburg, C. (2010). *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Goffman, E. (1998). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2006a). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2006b). *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Goldman, M. (1999). *Alguma antropologia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Gomart, E., & Hennion, A. (1999). A sociology of attachment: music amateurs, drug users. *The Sociological Review*, 47(S1), 220–247. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1999.tb03490.x>
- Gómez, E., & Ardévol, E. (2013). Ethnography and the field in media(ted) studies: A practice theory approach. *Westminster Papers*, 9(3), 27–46.
- Granjon, F., & Combes, C. (2007). La numérimorphose des pratiques de consommation musicale. *Réseaux*, 6(145–146), 291–334. <https://doi.org/10.3166/R>
- Granovetter, M. S. (1973). La fuerza de los vínculos débiles, 78, 1–20.
- Green, L. (2008). *Music, Informal Learning and the School: A New Classroom Pedagogy*. Burlington: Ashgate.
- Grignon, C., & Passeron, J. (1991). *Lo culto y lo popular: Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Guern, P. Le. (2018). Le virage numérique , un tournant pour l'étude des musiques populaires ? *Transposition*, 1.
- Haddad, M. del R. (2018). El “rap originario” como práctica cultural entre jóvenes y niños Qom. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano*, 27(1).

- Hammou, K. (2010). L'histoire du rap en français au prisme d'une analyse de réseaux. En B. Joyeux-Prunel & L. Sigalo-Santos (Eds.), *L'Art et la Mesure. Histoire de l'art et méthodes quantitatives*. Editions Rue d'Ulm.
- Hammou, K. (2012). *Une Histoire de Rap en France*. Paris: La Découverte.
- Hebdige, D. (2004). Rap and hip-hop: The New York Connection. En M. A. Forman, Murray; Neal (Ed.), *That's the Joint!. The Hip-Hop Studies Reader*. New York: Routledge.
- Helmreich, S. (2012). An anthropologist underwater: immersive soundscapes, cyborgs and transductive ethnography. En J. Sterne (Ed.), *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge.
- Hennion, A. (1989). An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music. *Science, Technology, & Human Values*, 14(4), 400–424.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: De una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17, 25–33. <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>
- Hennion, A. (2012). Attachments : A Pragmatist View Of What Holds Us, (1912).
- Hennion, A. (2017a). Attachments , you say ? ... How a concept collectively emerges in one research group one research group. *Journal of Cultural Economy*, 10(1), 112–121. <https://doi.org/10.1080/17530350.2016.1260629>
- Hennion, A. (2017b). De una sociología de la mediación a una pragmática de las vinculaciones. Retrospectiva de un recorrido sociológico dentro del CSI. *Cuestiones de Sociología*, 16. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8194/pr.8194.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8194/pr.8194.pdf)
- Hesmondhalgh, D. (2019). Have digital communication technologies democratized the media industries? En J. Curran & D. Hesmondhalgh (Eds.), *Media and Society* (pp. 101–120). London: Bloomsbury Publishing.
- Hine, C. (2007). Connective Ethnography for the Exploration of e-Science. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 12, 618–634. <https://doi.org/10.1111/j.1083-6101.2007.00341.x>
- Hopenhayn, M. (2001). Vida insular en la aldea global: paradojas en curso. *Polis*, 1 Número 2.
- Hughes, E. C. (1997). Careers. *Qualitative Sociology*, 20(3), 389–397.
- Illouz, E. (2007). *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz.
- Infantino, J. (2011). Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. *Cuadernos de antropología social*, 34.
- Ingold, T. (2001). From Complementarity to Obviation: On Dissolving the Boundaries between Social and Biological Anthropology, Archeology, and Psychology. En S. Oyama, P. Griffiths, & R. Gray (Eds.), *Cycles of Contingency: Developmental Systems and Evolution* (pp. 255–280). Massachusetts: The MIT Press.
- Ingold, T. (2012). *Ambientes para la Vida. Conversaciones sobre humanidad, conocimiento y antropología*. Montevideo: Trilce.
- Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo*, 14(1), 19–39. Recuperado de [http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/n11/02\\_DOS\\_Ingold.pdf](http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/n11/02_DOS_Ingold.pdf)
- Ingold, T. (2016). On human correspondence. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, (0), 1–19. <https://doi.org/10.1111/1467-9655.12541>

- Irisarri, V. (2016). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En P. Semán & G. Gallo (Eds.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 195–251). La Plata: Gorla.
- Jouvenet, M. (2006). *Rap, Techno, Électro. Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. Paris: Maison Sciences de l'homme.
- Jouvenet, M. (2007). La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du Travail*, 49(2), 145–161.  
<https://doi.org/10.1016/j.soctra.2007.03.005>
- Kessler, G. (2012). Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso particular. *Espacios en blanco*, 22, 165–198.
- Kessler, G., & Merklen, D. (2013). Una introducción cruzando el Atlántico. En *Individuación, precariedad, inseguridad ¿Desintencionalización del presente?* Buenos Aires: Paidós.
- KRS-ONE. (2009). *The gospel of hip-hop: the first instrument*. New York: Power House Books.
- Kunin, J. (2009). Apuntes sobre el rap político boliviano. *Controversias y Conurrencias Latinoamericanas*, 2(1).
- Lahire, B. (2002). Campo, fuera de campo, contracampo. *Colección Pedagógica Universitaria*, 37–38.
- Lamacchia, M. C. (2016). *La música independiente en la era digital*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Lanier, J. (2013). *¿Quién controla el futuro?* ePubLibre.
- Laranjeira, D. H. P., Iriart, M. F., & Luedy, E. (2018). Arte como política de resistência: dispositivos cartográficos na apreensão de práticas culturais juvenis em uma cidade do Nordeste do Brasil. *Etnografica*, 22(2), 427–452.  
<https://doi.org/10.4000/etnografica.5614>
- Latour, B. (1983). Give me a laboratory and I will raise the world. En K. Knorr-Cetina & M. Mulkay (Eds.), *Science observed: Perspectives on the social Study of Science*. London: Sage.
- Latour, B. (1992). *Ciencia En Accion. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Labor.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo Social: Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- Latour, B. (2013). *Investigación sobre los modos de existencia: Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.
- Lee, J. (2015). Open Mic: La profesionalización de la carrera rapera. *Apuntes de Investigación del CECYP*, XVII(25), 93–116.
- Lins Ribeiro, G. (1989). Descotidianizar. Extrañamiento y conciencia práctica, un ensayo sobre la perspectiva antropológica. *Cuadernos de antropología social*, 2(1), 194–198.
- Macedo, M. (2016). Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). En L. Kowarick & H. Frúgoli Jr. (Eds.), *Pluralidade Urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. São Paulo: Editora 34.
- Maisonneuve, S. (2009). *L'Invention du disque. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: Éditions des archives contemporaines.
- Maisonneuve, S. (2012). Techno-logies musicales. *Communications*, 91, 77–92.

- <https://doi.org/10.3917/commu.091.0077>
- Mario, A. (2017). *Informe Piubamas n<sup>o</sup> 5: informalidad laboral en Argentina (2003-2017)*. Buenos Aires.
- Mármol, M., Magri, G., & Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. *El genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, 20(Marzo), 44–64.
- Martin-Cabrera, L. (2016). Escribo Rap con R de Revolución: Hip-hop y subjetividades populares en el Chile Actual (2006-2013). *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 14(1), 5–36.
- Martín, E. (2011). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. En P. Vila & P. Semán (Eds.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latino-América* (pp. 209–244). La Plata: Gorla.
- Martinelli, L. (2015). Producción musical en estudios no profesionales. Grabaciones efectivas con recursos acotados. En *Guía Rec. Claves y herramientas para descifrar el ecosistema actual de la música*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura. Presidencia de la Nación Argentina.
- Martuccelli, D. (2010). *¿Existen individuos en el Sur?* Santiago: LOM.
- Martuccelli, D., & Singly, F. de. (2012). *Las sociologías del individuo*. Santiago: LOM.
- Matias-Rodrigues, M. N., & de Araújo-Menezes, J. (2014). Jovens mulheres: reflexões sobre juventude e gênero a partir do Movimento Hip Hop. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 12(2), 703–715.
- McRobbie, A. (2002). Clubs to companies: notes on the decline of political. *Cultural Studies*, 16(4), 516–531. <https://doi.org/10.1080/09502380210139098>
- McRobbie, A. (2007). La “losangelización” de Londres tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>
- Mendonça, V. M. de. (2002). Adolescentes como autores de si próprios: educação, cotidiano e hip hop. *Cadernos CEDES*, 22(57), 63–75. Recuperado de <http://www.scielo.br/pdf/%0D/ccedes/v22n57/12003.pdf>
- Mendonça Junior, F. C. G., & Nobre, I. de M. (2015). Rap: uma representação pós-colonial e contra-hegemônica no cenário cultural. *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 13, 25–40.
- Menger, P. (2001). Artists as workers : Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241–254.
- Menger, P. (2005). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. París: La République des Idées. Seuil.
- Menger, P. (2014). *The Economics of Creativity. Art and Achievement under Uncertainty*. Cambridge: Harvard University Press.
- Merklen, D. (2005). *Pobres ciudadanos. Las Clases Populares en la Era Democrática*. Buenos Aires: Gorla.
- Miguez, D. (2008). *Delito y cultura: los códigos de la ilegalidad en la juventud marginal urbana*. Buenos Aires: Biblos.
- Miguez, D., & Semán, P. (2006). Diversidad y recurrencias en las culturas populares actuales. En P. Miguez, Daniel; Semán (Ed.), *Entre Santos Cumbias y Piquetes. Las Culturas populares en la Argentina reciente* (pp. 11–32). Buenos Aires: Biblos.
- Miller, D. L. (2016). Sustainable and Unsustainable Semi- professionalism : Grassroots

- Music Careers in Folk and Metal. *Popular Music and Society*, 7766(August), 1–18. <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1209901>
- Mitchell, T. (2001). Introduction: Another Root, Hip-Hop Outside the USA. En *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA* (pp. 1–36). Wesleyan University Press.
- Mizrahi, M. (2014). *A estética funk carioca: criação e conectividade em Mr. Catra*. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Mora, A. S. (2016). El raperero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. En *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*. Ensenada. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf)
- Muñoz, S., Bercetche, S., & Ghogomu, D. (2014). *Buenos Aires Rap*. Argentina. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=E\\_ONzIplbok](https://www.youtube.com/watch?v=E_ONzIplbok)
- Nascimento, A. M. do. (2014). O potencial contra-hegemônico do rap indígena na América Latina sob a perspectiva decolonial. *Polifonia*, 21(29).
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge. <https://doi.org/doi:10.4324/9780203169469>
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Oliveira, E. (2014). O Global-local na cultura de rua. *Revista Movimentacao*, 1(1), 32–42.
- Omar Varela de Mueva Records en Damn. (2018). Argentina. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=h23S-BI14U0>
- Ortelli, M. (2015, enero 18). Relatos Salvajes. *Radar*.
- Papalini, V. (2015). *Garantías de felicidad. Estudios sobre los libros de autoayuda*. Adriana Hidalgo Editora.
- Pardue, D. (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop. Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9780230613409>
- Passeron, J.-C., & Revel, J. (2005). Penser par cas. Reasonner a partir de singularites. En J.-C. Passeron & J. Revel (Eds.), *Penser par cas* (pp. 7–44). Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Pécqueux, A. (2007). *Voix du Rap. Essai de sociologie de l'action musicale*. Paris: L'Harmattan.
- Pérez, P. E., & Barrera, F. (2018). De la promesa del pleno empleo a los programas de transferencia de ingresos. Mercado de trabajo y políticas laborales en el periodo kirchnerista. En M. Schoor (Ed.), *Entre la década ganada y la década perdida. La Argentina kirchnerista*. Buenos Aires: Batalla de Ideas.
- Pinch, T., & Bijsterveld, K. (2012). *The Oxford Handbook of Sound Studies*. New York: Oxford University Press.
- Pinho, O. de A. (2001). “voz ativa”: rap - notas para leitura de um discurso contra-hegemônico. *Sociedade e cultura*, 4(2), 67–92.
- Poch, P. (2011). *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.
- Prior, N. (2012). Digital formations of popular music. Producers, Devices, Styles and Practices. *Réseaux*, 2(172), 66–90. <https://doi.org/10.3917/res.172.0066>
- Quitow, R. (2005). Lejos de NYC: El hip hop en Chile. *Bifurcaciones*, 02(1).

- Ramírez, M. del P. (2014). Itinerarios líricos de la inclusión: el hip-hop y el rap en Colombia. *Alter/nativas*, 2.
- Rekedal, J. (2014). El hip-hop mapuche en las fronteras de la expresión y el activismo. *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, (16).
- Rial, S. (2018). El viaje al desierto de Núcleo. Recuperado 12 de mayo de 2019, de <https://www.pagina12.com.ar/152791-el-viaje-al-desierto-de-nucleo>
- Rivière, M. (2013). Centro del Margen: Crónica de un día en El Triangulo Estudio (Buenos Aires, Argentina). Recuperado de <https://emetreceprouductions.wordpress.com/2013/09/13/centro-del-margen-cronica-de-un-dia-en-el-triangulo-estudio-buenos-aires-argentina/>
- Rodriguez, R. M. (2018). Hacerse DJ: el pasaje de público a artista en el caso de unas mujeres en el mundo de la música electrónica de Córdoba. *Sintesis*, 9, 63–75.
- Roig, A., San Cornelio, G., & Ardèvol, E. (2017). Selfies y eventos culturales: metodologías híbridas para el estudio del selfie en contexto. En *Reality and screen: a postmodern mirror IX International conference on communication and reality*. Barcelona. Recuperado de [https://www.researchgate.net/publication/322551038\\_Selfies\\_y\\_eventos\\_culturales\\_metodologias\\_hibridas\\_para\\_el\\_estudio\\_del\\_selfie\\_en\\_contexto](https://www.researchgate.net/publication/322551038_Selfies_y_eventos_culturales_metodologias_hibridas_para_el_estudio_del_selfie_en_contexto)
- Rose, T. (1994). *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk about when We Talk about Hip Hop, and why it Matters*. New York: Basic Books.
- Rowen, J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Sánchez Trolliet, A. (2019). “En la parte de atrás”. Gran Buenos Aires y cultura rock en el fin del milenio. *Desarrollo Económico*, 58(226), 459–490.
- Sapiro, G. (2012). La vocación artística entre don y don de sí. *Revista Trabajo y sociedad*, (19), 503–508.
- Saunders, T. L. (2015). *Cuban underground hip hop : black thoughts, black revolution, black modernity*. Austin: University of Texas Press.
- Schloss, J. (2004). *Making Beats. The art of sampled-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Scott, M. (2012). Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship : Music producers mobilising and converting Bourdieu’s alternative capitals. *Poetics*, 40, 237–255.
- Semán, P. (2006). Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón”. En P. Semán (Ed.), *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- Semán, P. (2008). Psicologización y religión en un barrio del Gran Buenos Aires. *Sociedad y Religión: Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, XX, 107–135.
- Semán, P. (2015a). Cumbias como lengua franca. En S. Pujol (Ed.), *Composición libre. La creación musical en democracia*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Semán, P. (2015b). Música, juventud, hegemonía: crítica de una recurrencia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 25, 119–146.
- Semán, P. (2016). Música, juventud, hegemonía: salidas de la adolescencia. *Estudios Sociológicos*, XXXIV(100).
- Semán, P., & Battaglia, A. (2012). De la industria cultural a la religión. Nuevas formas y

- caminos para el sacerdocio. *Civitas*, 12(3), 439–452.
- Semán, P., & Rizo, V. (2013). Tramando religión y best sellers. La literatura masiva y la transformación de las prácticas religiosas. *Alteridades*, 23(45), 79–92.
- Semán, P., & Vila, P. (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12(julio).  
<https://doi.org/10.7818/ECOS.2014.23-2.11>
- Semán, P., & Viotti, N. (2015). «El paraíso está dentro de nosotros». La espiritualidad de la Nueva Era, ayer y hoy. *Nueva Sociedad*, 260.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.
- Shusterman, R. (2002). El arte del rap. En R. Shusterman (Ed.), *Estética Pragmatista*. Barcelona: Idea.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silba, M. (2011). La cumbia en Argentina. Origen Social, públicos populares y difusión masiva. En P. Semán & P. Vila (Eds.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. La Plata: Gorla.
- Silba, M. (2016). “Yo maté la metáfora y puse cosas crudas”: Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas. *Ensamblés*, 3(4 y 5), 108–124.
- Silva, L. S. Da. (2006). O rap - Um movimento cultural global? *Sociedade e Cultura*, 9.
- SINCA. (2018). *Informe General de Encuesta Nacional de Consumos Culturales*. Recuperado de <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>
- Soler, F. E. (2015, julio). Emanero para en el teatro Vorterix para presentar Tres. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7879-2015-07-13.html>
- Stoppa, E. A., & Carvalho, M. N. (2009). Hip-hop, “lazer” y ciudadanía en la periferia de la ciudad. *POLIS, Revista Latinoamericana*, 8.
- Strauss, A., & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa. Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- The Top Songs, Artists, Playlists, and Podcasts of 2018. (2018). Recuperado 20 de abril de 2019, de <https://newsroom.spotify.com/2018-12-04/the-top-songs-artists-playlists-and-podcasts-of-2018/>
- Thompson, P., & Lashua, B. (2014). Getting It on Record: Issues and Strategies for Ethnographic Practice in Recording Studios. *Journal of Contemporary Ethnography*, 43(6), 746–769. <https://doi.org/10.1177/0891241614530158>
- Tickner, A. (2006). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. *Temas*, 48, 97–108.
- Umney, C., & Kretsos, L. (2015). That’s the Experience: Passion, Work Precarity, and Life Transitions Among London Jazz Musicians. *Work and Occupations*, 42(3), 313–334. <https://doi.org/10.1177/0730888415573634>
- Vargas, P., & Viotti, N. (2013). “Prosperidad y espiritualismo para todos”: Un análisis sobre la noción de emprendedor en evnetos masivos. *Horizontes Antropológicos*, 19(40), 343–364.
- Vecino, D. (2011). Nuevos sellos discográficos y la producción de música independiente de

- la ciudad de Buenos Aires. En L. Rubinich & P. Miguel (Eds.), *Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Vélez Quintero, A. (2009). Construcción de subjetividad en jóvenes raperos y raperas: más allá de la experiencia mediática. *Revista Latinoamericana de Ciencias y Niñez*, 7(1), 289–320. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2981959.pdf>
- Ventura, T. (2009). Hip-hop e graffiti : uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, XLIV(192), 605–634.  
<https://doi.org/10.4013/csu.2012.48.3.08>
- Viotti, N. (2014). Revisando la psicologización de la religiosidad. *Revista Culturas Psi*, 2, 8–25.
- Welschinger, N. (2014). La música como “tecnología del yo” en jóvenes mujeres de sectores populares en la Argentina. *Versión*, 33.
- Welschinger, N. (2015). Nuevas tecnologías digitales en acción: “estar conectado” en la experiencia de jóvenes de sectores populares en el marco del programa conectar igualdad en el Gran La Plata. *Astrolabio*, 14.
- Wilkis, A., & Carengo, S. (2008). Lidar con dones, lidar con mercancías. Etnografías de transacciones económicas y morales. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 14, 161–193.
- Woolf, V. (2013). *Un cuarto propio*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas Tecnologías, Música y Experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Zallo, R. (2011). *Estructuras de la comunicación y de la cultura. Políticas para la era digital*. Barcelona: Gedisa.
- Zarzuri, R., & Ganter, R. (2002). *Culturas juveniles, narrativas minoritarias y estéticas del descontento*. Santiago: Ediciones UCSH.
- Zelizer, V. (2009). *La negociación de la intimidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Zwaan, K., Bogt, T., & Raaijmakers, Q. (2010). Career trajectories of Dutch pop musicians : A longitudinal study. *Journal of Vocational Behavior*, 77, 10–20.  
<https://doi.org/10.1016/j.jvb.2010.03.004>

## VIDEOGRAFÍA CITADA DE NÚCLEO

- 2014: Núcleo aka TintaSucia, Me Quiero Ir...  
Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=LslHiwXxqak>
- 2014: El Núcleo del Triángulo - Documental (Francisco Bauer),  
Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=IPWhxbWtKJ8&t=1256s>
- 2015: Núcleo - “24/Siempre”,  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZGj00MglyBo>
- 2018: Núcleo aka TintaSucia – “Classic Shit”,  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LRQwEK2kwrY>
- 2018: La Conexión Real - “Showtime”,  
Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=bmpI3Bvw\\_U0](https://www.youtube.com/watch?v=bmpI3Bvw_U0)
- 2018: Núcleo aka TintaSucia - "Viaje al Desierto",  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UIKLS5nQ5tw>
- 2018: Núcleo aka TintaSucia - Desgraciado con suerte,

Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=ZE0ACxKHqI>

2018: Núcleo aka TintaSucia - Ego,

Disponible: <https://www.youtube.com/watch?v=B9bXzVCgJ64>

2019: Serie Broder, Disponible en Contar: <https://www.cont.ar/>

## DISCOGRAFÍA CITADA DE NÚCLEO

2009: (álbum) Holocausto Verbal.

Disponible en: <https://open.spotify.com/album/3q0neFyqMiRWe31CRXAU0h>

2010: (álbum) Desde el Cubículo de la Verdad, Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=fJ7iGZZSlow&list=PL30197F1D710955FB>

2012:(álbum) Mi Sangre, Mi Familia.

Disponible en: <https://open.spotify.com/album/38accQcEXQzCpovgiW6ZUp>

2013: (álbum) 3.0. Disponible en:

<https://open.spotify.com/album/7hmf3b1yOjIEytdObrjsFI>

2015: (single) “Nocturno”,

Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=t2MPQbxd2Y0>

2015: (álbum) El Idioma De Los Samplers. Disponible en:

<https://open.spotify.com/album/4JpAJvVz15QeCkSDn43H34>

2016: (álbum) R.E.A.L.

Disponible en: <https://open.spotify.com/album/732POQsK0fP10LGDoFsnOv>

2016: (single) "Lo que valgo",

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

2018: (álbum) Viaje al Desierto.

Disponible en: <https://open.spotify.com/album/1vSXbXkkRFwGhCI7kZHjSm>

## GLOSARIO

- *Beat*: Parte instrumental de una canción de rap, realizada generalmente por computadoras y softwares o máquinas de ritmos y samplers. También llamados “instrumentales”, “pistas” o “bases”.

- *Beatbox*: Producción de sonidos, especialmente de batería, a través de boca, nariz, labios, lengua y voz.

- *Beatmaker*: Personas que hacen beats, también llamados “productores”.

- *Beatmaking*: Realización de beats.

- *Beef*: Palabra que se le da a la discusión o conflicto entre raperos, con posibilidad de pelea física.

- *Boom-bap*: Estilo de rap inicialmente producido a mitad de los ‘90 en Nueva York. Tiene como eje estructurador el sampling que se combina con ritmos programados en velocidades que van desde los 80 a los 98 BPM (beat per minute), en que se acentúa el bombo (boom) y el redoblante (bap). Como referentes se puede nombrar a los productores\* RZA, Dj Premier o Pete Rock.

- *Breakbeats*: Secciones de una canción donde aparece sólo aparece una sección instrumental de batería. En las primeras etapas del rap, tal parte es repetida por el DJ mediante sus dos bandejas (tornamesas) y una mezcladora. Es ahí donde el MC\* hacía gala de sus habilidades para rapear.
- *Crew*: Del inglés tripulación. En el hip-hop refiere a un grupo de personas, que pueden ser amigos, quienes se identifican mutuamente por algún tipo de proyecto común.
- *DAW*: Del inglés *Digital Audio Workstation* (estación de trabajo de audio digital), refiere al software que permite la grabación, producción y edición de audio digital, instalados en computadoras y posibles de ser asociados a interfaces de audio (“las placas”) y controladores MIDI.
- *DJ* (o *DeeJay*): Persona que suele pasar música en fiestas, radios o bares. En el caso del hip-hop, además se caracteriza por prácticas como el *scratch\**, el *beatjungle* o el *pass-pass*, en que utilizando un mixer, vinilos y tornamesas (a veces computadoras e interfaces como Serato o Traktor) se intensifica la intervención sobre la performance que realiza.
- *Feats*: Del inglés *featuring*, que refiere a las colaboraciones entre raperos, esto es, hacer canciones con otros MC.
- *Fecha o Evento*: Hace referencia a un recital, competencia o encuentro con más actividades.
- *Flow*: Característica del rapeo referida a la fluidez asociada al tono e intención de la voz y cómo se adapta –fluye– en la base musical. Acentuación de las sílabas en cada frase respecto al ritmo de la base instrumental que posee cada canción. La métrica, se acerca más a la rítmica, a los cortes y la acentuación silábica.
- *Freestyle*: Improvisación en el rap, pero también puede usarse en otras disciplinas (*scratch*, *breaking*, etcétera). En Argentina el término se ha hecho conocido gracias a las competencias (o “compes”) de *freestyle* (o “free”) de rap (como el Quinto Escalón).
- *Freestyler*: Personas conocidas por realizar freestyle.
- *Hip-Hop*: conjunto de un mínimo cuatro disciplinas: MC, DJ, Graffiti y Breaking. A veces denominado “cultura” o “la cultura”. Asimismo en muchas oportunidades se refiere a la música rap como hip-hop.
- *Instrumental*: v. beat.
- *MC*: Del Inglés *Master of Ceremony*, o maestro de ceremonias, es el nombre que se le da a quienes rapean. También llamados raperos.
- *Métrica*: v. *flow*.
- *Pista*: v. *beat*.
- *Productor*: Puede tener al menos tres significados al interior del rap argentino: quien hace los beats (*beatmaker\**); quien graba, ecualiza y masteriza; o quien organiza eventos.
- *Rap*: Una de las disciplinas del hip-hop asociada al canto rapeado. Considerado como género musical, la música rap suele incluir la parte cantada (el rap), y la base musical instrumental (o beat) sobre la que el rapero rapea. Una técnica privilegiada para hacer beats\* es el uso del samples\* y la producción\* por máquinas de ritmos, samplers o softwares.
- *Rapear*: Acción de cantar rítmicamente sobre una base instrumental o beat.
- *Rapero/a*: v. MC.
- *Sample*: Del inglés muestra, son pedazos de otras canciones o sonidos que se montan sobre una canción nueva.
- *Sampler*: Dispositivo para trabajar con samples, esto es, samplear, como el emblemático AKAI MPC.

- *Scratch*: Movimientos adelante y hacia atrás con un disco de vinilo en una tornamesa, en que existe un *mixer* o mezcladora que corta los sonidos. El sonido emitido es silenciado –a veces en milisegundos– por la otra mano que tiene contacto con los “*faders*” de un *mixer* o mezclador. A esto último se le denomina “cortes”. El movimiento de la mano que va al vinilo permite cambiar las tonalidades: si se mueve más rápido el sonido será más agudo, si se mueve más despacio será más grave. Los “cortes” de la mano que van al *mixer* dividen el audio, pudiendo realizar una serie de patrones rítmicos. Las diversas combinaciones de ambas manos sobre tales objetos se denominan “trucos”, cada uno con distintos nombres (baby, chirp, transformer, flare, orbit, boomerang, etc). Junto con el *pass-pass* y el *beat-jungling* es parte de una disciplina particular denominada “tornamesismo” en que se suele decir que las tornamesas se transforman en “verdaderos instrumentos musicales”. Acá un ejemplo, de Dj Rafik sobre lo que es el scratch: <https://www.YouTube.com/watch?v=9eV52DijSc4>

- *Scratchar*: Acción de hacer scratch.

- *Skills*: Palabra nativa para hablar de distintos tipos de habilidades, por ejemplo al rapear, ser DJ o hacer *graffiti*. A veces utilizan la palabra “yeite”, que es un argentinismo para referirse algo similar.

- *Trap*: Estilo de rap iniciado en el zona sur de Estados Unidos, identificado principalmente con la ciudad de Atlanta a fines de los ‘90. Sus temáticas remitían a la crónica de los barrios bajos, la vida delictiva y alardes sobre dinero, droga y sexo. La palabra trap, significa trampa y se asociaba a las *trap house* o lugar de venta de drogas. Musicalmente se caracteriza por instrumentales de un promedio de 70 BPMs, en que juega un bombo y redoblante más lento con el cambio de velocidad de los *hi-hats*. Se utilizan bajos y bombos con fuertes sub-graves, cercanos a la sonoridad de la máquina de ritmos Roland 808. Ya entrado los ‘2010, alcanza mayor popularidad en Estados Unidos, se expande al resto del mundo y hora y es uno de los sonidos dominantes de la música *mainstream* con artistas como T.I., Yo Gotti, Young Jeezy y Gucci Mane, y desde los 2010, Migos, Future, Rae Sremmurd y Asap Rocky.

- (*t*)rap: Utilizaré ‘(t)rap’ y ‘(t)raperos’ para acentuar la emergencia del trap\* y su delimitación ambivalente y en disputa respecto al rap. Algunas veces parecen géneros contrapuestos, especialmente al acentuar una estética distinta al boom-bap\*, al que se liga la palabra rap. Otras están en directa conexión, considerando al rap una forma más general, que puede abarcar al trap (cómo sucede en el caso estadounidense, donde trap parece corresponder a un subgénero del rap).