



UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN

“El rap nos trajo hasta acá”: Una etnografía sobre jóvenes y rap en el Área
Metropolitana de Buenos Aires

Tesis para optar por el título de Magíster en Antropología Social IDES – IDAES /
UNSAM

Autora: Lic. María Ana del Valle Ojeda

Directora: Dra. Mariana Chaves

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Junio de 2022

AGRADECIMIENTOS

A mis compañerxs de maestría por enriquecer los espacios de discusión, por sus retroalimentaciones, por las conversaciones con mate, las noches de estudio y desvelo.

A Laura Masson por su escucha en los primeros meses de incursión en la maestría, y a Rosana Guber por su generosidad académica, su calidez y solidaridad. A Natalia Castelnuovo por ayudarme a dar una primera orientación a este viaje. A Martín Biaggini por todo su apoyo y por invitarme a llevar esta investigación a otros espacios. A Rosana Reguillo por sus recomendaciones y asesoría, a Vero Isoard y a Cano porque fue gracias a ellxs fue que me encontré con “el mundo de lxs jóvenes”.

En especial quiero agradecer a mi directora Mariana Chaves, por su asesoría y afectuoso acompañamiento. Por su pasión en el campo de las juventudes, facilitar espacios de diálogo desde la academia, y recordarme que estos son otras formas posibles de hacer militancia.

A todas mis amigxs argentinas que se volvieron lugar, particularmente a Pol, a Flora y a la familia de F&F. A Dieguito por darme morada cuando regresaba de hacer campo del “Lejano Oeste”.

A la Biblioteca Nacional que me albergó muchas tardes y noches. Por ser un espacio que defiende lo público, el pensamiento crítico y la construcción de nuevas preguntas.

A la Argentina por todos los aprendizajes que me regaló en sus relatos, sus calles, su música y sus luchas. Por permitirme vivir la experiencia de acuerparme con otras mujeres en las marchas, la sororidad y la búsqueda de crear presente y futuro para todas.

A mis amigas de toda la vida y aquellas con las que me he empezado a encontrar en el regreso a México. A quienes con paciencia escuchaban mi respuesta cuando preguntaban genuinamente: “¿Cómo va esa tesis?”. A todxs los que me acompañaron en este proceso y fueron clave para materializar esta investigación.

A Luciano y Cristóbal por avivar en mí el sentido de la curiosidad y el asombro. A Fer por siempre estar ahí.

A los morros que en primera instancia sembraron la inquietud por conocer el “mundo del hip hop”. Particularmente quiero agradecer a los jóvenes raperos y raperas de este trabajo por creer en la música y en las palabras. Por confiarme sus historias y dejarme acompañarlos a las distintas “movidas” de rap en la ciudad. En especial a Judas por su constante retroalimentación y a Free Soul por mostrar con convicción que es posible llevar a la práctica la noción de “apoyo”.

A PB por la inspiración e impacto que tuvo en las maneras que originalmente tenía de pensar la academia. A M3 porque el recuerdo de su sonrisa al rapear sigue impulsando mis búsquedas.

A Dom por su lente aventurero y su sonrisa sembradora de esperanzas.

A Javi por leer y por escuchar con paciencia mis nuevas preguntas, por darme aliento en mis encuentros y desencuentros a lo largo de este proceso. Por ser compañero en el sentido más amoroso y honesto de la palabra.

Mi eterna gratitud a mi papá y a mi mamá.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

	6
1. “Tequila Sunrise”. Preguntas y objetivos de la investigación	6
2. A donde el rap nos lleve: una etnografía en movimiento	14
3. Apuntes de la metodología	20
4. Aproximaciones y antecedentes teóricos	22
5. Estructura de esta tesis	33

CAPÍTULO I

EL RAP SEGÚN LOS JÓVENES

	35
1.1. ¿Qué es el rap?	35
1.2. “Vivir para el rap”: intersecciones económicas y laborales	45
1.3. Modos de hacer música: los eventos como forma de producción musical y organización social	50

CAPÍTULO II

EL RAP COMO TERRITORIO MUSICAL

	64
2.1. Los lugares en los que se practica	64
2.2. Territorios en movimiento: circuitos, trayectos y el poder de “estar juntos”	73
2.3. “Representando al conurbano”: voces y lugares de enunciación	79

CAPÍTULO III

“GANARSE EL *RESPETO*”: LA LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO Y OTRAS DISPUTAS

	90
3.1. “Ser el mejor”: el capital simbólico <i>respeto</i>	91
3.2. Disputas al interior de la práctica: el trap, las batallas y el <i>underground</i>	101
3.3. Jugársela en el escenario para defender el honor: sobre algunas experiencias de eventos del <i>underground</i>	120
3.4. “El lugar de las mujeres en el hip hop”	131

¡REMATE!	
REFLEXIONES FINALES	143
BIBLIOGRAFÍA	151
ANEXOS	166

INTRODUCCIÓN

1. “Tequila Sunrise”¹. Preguntas y objetivos de la investigación

La primera vez que me sentí interpelada por el rap fue en el 2012 con las rimas que desbordaban el ingenio y la habilidad de Koché, rapero al que conocí en uno de los muchos proyectos que realicé junto con jóvenes de colonias urbanas populares y centros penitenciarios en la ciudad de Guadalajara, México. Este tipo de proyectos eran financiados por diversos programas tanto de instancias federales como estatales, y que eran implementados por organizaciones de la sociedad civil para “combatir la violencia y delincuencia” en el contexto de la crisis de seguridad y violencia que desde ese entonces aquejaba al país. Gran parte de estos recursos estaban dirigidos al trabajo con adolescentes y jóvenes de colonias que eran consideradas “polígonos prioritarios de intervención” debido a sus altos índices de violencia e inseguridad.

Durante varios años fui parte de la organización y gestión de espacios de participación con estas poblaciones a través de los cuales desarrollábamos metodologías participativas, educación popular y arte urbano como herramientas de trabajo. Facilitábamos talleres de rap, breakdance y grafiti, y realizábamos otras actividades como pintar muros con pinturas y aerosoles en sus barrios, calles y avenidas de la ciudad de Guadalajara y alrededores, producir temas musicales y audiovisuales e incluso logramos instalar un par de estudios caseros para su grabación. También gestionamos fechas para la presentación de sus obras e interpretación de sus canciones en formatos de fiestas y eventos musicales.

Tanto en estos espacios, como en las conversaciones que tuve con los jóvenes, intercambiamos diversas ideas y experiencias. Constantemente me hablaban de sus preocupaciones, de sus sueños e inquietudes, como por ejemplo de llegar a “subirse a un escenario”, lograr grabar un disco e instalar un estudio propio, convertirse en artistas reconocidos algún día, poder dedicarse a su música, tan solo por mencionar algunos.

¹ Con este título referimos a un tema musical de *Cypress Hill*, un grupo hip hop que surgió a finales de los años ochenta en Los Ángeles y que es considerado entre los más importantes exponentes del llamado latin-hip hop y del rap chicano. Durante el trabajo de campo, diversos raperos hacían comentarios sobre mi lugar de origen en relación con su gusto y admiración por esta banda.

También me contaban sentirse señalados negativamente por sus vecinos al reunirse en el barrio con sus amigos, al caminar en la calle o al momento de ir a buscar trabajo, que por lo general duraba un periodo corto de tiempo o llegaban a encontrar “de mes en cuando”. Varios de ellos me compartieron enfrentarse al dilema de entrar o no a trabajar con el crimen organizado, otros me hablaron de sus propias experiencias de haber encontrado ahí un sustento económico y una manera de vivir. Incluso algunos se referían a “la cárcel o el panteón” como las únicas o más posibles opciones que visualizaban en el horizonte de su futuro cercano. Sus relatos reflejaban los contrastes y desigualdades en las maneras en que se habían trazado nuestras historias y biografías. Considero que no es un dato menor que una de las localidades en las que por más de dos años trabajé en el desarrollo de metodologías participativas, estaba ubicada a tan solo un par de cuadras del fraccionamiento privado y de “alta plusvalía” en el que crecí.

Entre las pintadas de muros, grabación de discos y canciones, empecé a preguntarme si de alguna manera las premisas que sustentaban a los proyectos no colocaban a los jóvenes mecánicamente como los responsables de la compleja problemática de la violencia en la ciudad (Reguillo, 2012:20). Durante el tiempo que facilité diversos procesos con esta población, pude constatar que las políticas públicas y estrategias de intervención no daban centralidad al *punto de vista de los* “beneficiarios”, tampoco se preguntaban por las necesidades específicas de sus localidades, además de que desconocían sus intereses y motivaciones. Me pareció entonces que las “intervenciones” se realizaban a ciegas, y lo que me parecía más importante, invisibilizaban a los sujetos a los cuales estaban dirigidas, ubicándolos como objetos de intervención. Estas situaciones generaron en mí una especie de desencanto y una sensación de incomodidad, pero también fueron las que me permitieron construir vivencias y aprendizajes, y me sembraron la inquietud de estudiar Antropología Social.

Cuando empecé a cursar el postgrado en Argentina no tenía claro el tema de la tesis, aunque estaba convencida de que estaría relacionada con el campo de las juventudes, ya que desde hace años se había convertido en una arteria portadora de preguntas e intereses y una especie de brújula que hasta hoy ha guiado mi trayectoria profesional. En el 2016, luego de un par de meses de mudarme a Buenos Aires, empecé a colaborar en un

proyecto de radio comunitaria en la Unidad Penal No. 48, de San Martín². La mayoría de sus participantes habían estado en diversos proyectos culturales, hacían música y se identificaban con el rap. Sin haberlo esperado, me reconecté con mis experiencias vinculadas con esta música, ya que los estudiantes de la Unidad se mostraban interesados por el rap de mi país, me preguntaban sobre los proyectos en los barrios y centros penitenciarios en los que colaboré. En varias ocasiones me compartieron algunas de sus apreciaciones sobre el rap en Argentina: este no tenía el mismo peso ni popularidad que otras expresiones musicales como la cumbia o el rock (“acá lo que suena es la cumbia, no el rap”) y que, a diferencia de México, apenas empezaba o estaba en crecimiento.

Más adelante en el 2017, entré a trabajar en una subsecretaría del gobierno de la ciudad de Buenos Aires³ que se dedicaba a la inclusión de las villas del sur de la ciudad. En sus programas se realizaban actividades culturales, entre ellas, talleres de rap que estaban dirigidos a niños, niñas y jóvenes. A raíz de esta experiencia, nuevamente pude identificar el distanciamiento que existía entre las voces de los jóvenes y los programas que se dirigían a esta población. Las charlas que tuve con los participantes de la radio comunitaria de la unidad penitenciaria y los hallazgos que tuve en el trabajo en la secretaría, interpelaron mi curiosidad y me impulsaron a decidir el presente tema de investigación.

Mirar a la distancia mi propia historia en relación con el rap, ha permitido darme cuenta de algunas preconcepciones que tenía naturalizadas y que daba por sentado. Mi interés por la práctica musical se dio de manera accidental, como resultado del trabajo que estaba realizando en barrios y centros penitenciarios. En este contexto, empecé a comprender y a utilizar el rap como una herramienta que permitía acercarme a agrupaciones juveniles y llevar adelante procesos de educación no formal. En retrospectiva, encuentro que estaba entendiendo al rap como lo que yo creía que era, y

² Centro penitenciario ubicado en la localidad de José León Suárez, en el partido de General San Martín. El proyecto de radio comunitaria se llevó a cabo en el Centro de Estudios de la Universidad Nacional de San Martín, dentro de las instalaciones del penal, en donde se ofrecen las carreras de Sociología y Trabajo Social. Ver en Servicio Penitenciario Boanarense: <http://www.spb.gba.gov.ar/site/index.php/unidad-48-san-martin> y en Centro Universitario San Martín <https://www.unsam.edu.ar/cusam/>

³ Subsecretaría de Hábitat e Inclusión Social (SSHI), que actualmente forma parte del Instituto de Vivienda de la Ciudad (IVC).

como yo quería que fuera: un recurso que los jóvenes podían utilizar para expresar su disconformidad ante las desigualdades y violencias que vivían. Considero que este fue uno de los discursos con los que se empezó a emplear (sin intentar conocerlo primero) al arte urbano en los programas sociales financiados por instancias del Estado, como una estrategia para combatir la violencia, en cuyos discursos estaba implicada una serie de premisas y moralidades como, por ejemplo: “los jóvenes pueden hacer rap siempre y cuando den un mensaje positivo”.

Conforme fui accediendo al campo en el escenario argentino y puse a dialogar los datos de observación con algunas líneas y perspectivas teóricas, fui cuestionando los propios lugares desde donde inicialmente estaba entendiendo el problema, así como renovando preguntas y encontrando nuevos hallazgos. Uno de ellos fue la relevancia de explorar al rap más allá de los supuestos donde apriorísticamente se lo coloca: como portador de demandas sociales o, por lo contrario, como reproductor de discursos violentos. Esta consideración me orientó a explorar lo siguiente: *¿qué es el rap? y, en definitiva, ¿qué es el rap para los jóvenes?*

Consideramos que estas preguntas son un punto de partida para esta investigación, y de ellas se orientan otras interrogantes: ¿quiénes son estos jóvenes que caminan y se mueven en la ciudad al ritmo de los beats?, ¿qué significa el rap para ellos?, ¿cómo lo viven y cómo lo representan?, ¿en qué lugares lo practican y de qué manera?, ¿cómo llevan adelante la práctica musical y qué efectos tiene en ellos?, ¿cómo organizan sus identidades, pertenencias, disputas y prestigios?, ¿de qué manera estas se relacionan con las territorialidades y su inserción con el espacio urbano?, ¿cómo se vinculan con la ciudad y cuáles son algunas de las formas que tienen de nombrarla?

Para introducirnos al problema de investigación, compartiremos un fragmento del registro del primer evento de rap al que asistí en Buenos Aires. Se llevó a cabo en un centro cultural ubicado en el barrio de la Paternal en CABA, al que Milito (rapero de Ciudad Oculta) me invitó una noche de noviembre de 2017. A la hora que llegué no conocía a ninguna de las personas que estaban ahí, en su mayoría, jóvenes varones. A un costado del pasillo ya habían puesto una mesa con los “controles” y dos parlantes medianos enfrente. No había escenario, pero la disposición del lugar indicaba que ahí era

donde cantarían los raperos. Conforme avanzaba la noche iban llegando más personas, y llamó mi atención que ese evento en Capital hubiera congregado a jóvenes de diversas localidades como Ciudad Oculta, San Telmo, Villa 31, Caballito, Florencio Varela y Morón⁴. Milito y yo compramos un par de cervezas y nos pusimos a charlar mientras una canción de *Dr. Dre* sonaba de fondo. En medio de la conversación, Milito se dio cuenta que no llevaba el *pendrive* con sus bases musicales para subirlas a la computadora, sin embargo, junto con el joven organizador del evento se las ingenió para pasarlas por *bluetooth*.

Cuando Milito y Zak empezaron a rapear, los sonidos energéticos de las bases musicales y la manera particular que tenían de encajar sus rimas sobre ellas capturaron mi atención. Milito con una mano sostenía el micrófono, con la otra acompañaba su voz con pequeños pasos que se desplazaban en el escenario mientras se sincronizaban con el ritmo de sus rimas. El público que se había formado interactuaba con ellos, después de alguna rima exclamaban con gritos: “¡ohhh!, ¡uhh!”, movían sus manos arriba y abajo al son de la instrumental. Al final de la primera canción, Milito exclamó: “¡Ciudad Oculta⁵ está en la casa!” y cerró la presentación diciendo: “Nosotros somos Clan Oculto, gracias a todos los hermanos de la cultura por su apoyo”. Varios se acercaron a felicitar su presentación con un choque de manos y un abrazo efectuado hombro con hombro: “¡Rimas zarpadas, guacho!”, alcancé a escuchar que uno le comentó.

Cuando los organizadores del evento nos cerraron la puerta del centro cultural, unas diez personas nos quedamos un rato afuera en la vereda con ánimo de celebración. El silencio de la madrugada se irrumpió por los *beats* que alguien reprodujo de un parlante y del sonido se formó espontáneamente un *cipher*, es decir, una ronda en la cual se rapea un par de rimas y se pasa la palabra a otro que engancha con la instrumental, mientras que los demás escuchan e interactúan activamente con aplausos, chiflidos, sonrisas y exclamaciones ante las rimas que son de su agrado.

Cuando se diluyó el *cipher*, los jóvenes decidieron dirigirse a una fiesta a San Telmo, sin embargo, decidí volver a casa al igual que Milito y Zak, a quienes les quedaba un largo

⁴ Localizadas en distintas zonas de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense.

⁵ Localidad de la que provienen Milito y Zak y con la que inspiraron el nombre de su *crew* Clan Oculto.

camino de vuelta hacia el sur de la ciudad. Caminamos juntos a la parada del colectivo que era la misma para los tres, solamente que a lados opuestos de la gran avenida. Nos despedimos, y quedamos de vernos pronto cuando Clan Oculito volviera a cantar.

Estas escenas de campo nos permiten ingresar al tema de tesis, y presentar el objetivo de analizar el rap como práctica cultural (musical) llevada por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires. En esta línea, conoceremos los sentidos que los raperos otorgan a la práctica, la construcción de pertenencias y representaciones, así como los mecanismos con los que llevan adelante aquello que denominan rap.

Desde el campo interpretativo de las juventudes, conoceremos los modos en que los actores viven su condición juvenil tomando en cuenta algunos clivajes como la edad, género, generación, clase y ciudad, para comprender las maneras en que estos estructuran sus prácticas, representaciones y luchan por el reconocimiento. Analizaremos los circuitos y trayectos que los jóvenes modelan en el espacio urbano, los lugares donde participan en las fiestas y eventos y la relación significativa que establecen con la ciudad.

El movimiento hip hop, y junto con este, el rap, emergió en los intersticios suburbanos de barrios marginales estadounidenses en un panorama de exclusión urbana y falta de trabajo (Chang, 2017:25). En la actualidad con las tecnologías de información e internet, se ha convertido en un fenómeno de alcance global. En el caso argentino, ha pasado de ser una práctica llevada a cabo en pequeños nichos a su masificación (Muñoz, 2018b). Esto puede observarse en el aumento de su popularidad, en la ampliación de las posibilidades de identificación, así como en la transversalización del gusto en distintos grupos sociales, por lo que no es una práctica que se vincula exclusivamente a barrios populares (Semán, 2018:268). Por las relaciones que se hacen con su origen, el rap es principalmente asociado a una forma de protesta, de resistencia o crítica social ante las situaciones de desigualdad y opresión que afectan a ciertos grupos, particularmente a los jóvenes que viven en los márgenes urbanos (Dennis, 2014:5,7,17). De acuerdo con Ornela Boix (2015), esta práctica cultural comúnmente es interpretada desde una mirada axiológica, es decir, como se cree que es, o como se quiere que sea: como portadora de demandas sociales y políticas (2015:230) o, por el contrario, es criticada por reproducir discursos machistas, violentos y homofóbicos (Peláez, 2012).

Consideramos relevante analizar al rap más allá de las obturaciones o polos de interpretación donde se le coloca: como contestación o como reproducción. En este sentido, explorar el problema desde una perspectiva de juventudes, nos permitirá conocer a los jóvenes como sujetos de estudio, las visiones que tienen de sí mismos como raperos y de la práctica desde “sus propios términos”, y no como contestación al mundo institucionalizado (Urteaga, 2011). Esto se asocia con lo que Reguillo advierte acerca de la relevancia de comprender a los jóvenes como seres en relación y con capacidad de negociar con otros actores e instituciones (2012:30). De ello, que busquemos comprender “los modos de ser joven” intentado no caer en los enfoques esencialistas que los explican como “alternativos” por un lado, o “incorporados” por otro, o sus prácticas como “contestatarias” o de “reproducción”.

Otra preñoción de la cual queremos desprendernos son las caracterizaciones en las que se describe al rap con música vulgar, carente de melodía y repetitivo. En cambio, reconoceremos al rap como un género musical heterogéneo y plurivocal, y entendemos que se construye desde una diversidad de ritmos, estilos, sonoridades y temáticas. Este devenir musical y juvenil nos permitirá conocer los distintos criterios con los que los jóvenes entienden aquello que denominan rap, establecen prestigios, jerarquías y legitimidades.

Emplearemos perspectivas teóricas que analizan la música y su relación con la sociedad, y desde ahí comprenderemos al rap como fenómeno socioestético. Es decir, como un hacer ligado a prácticas que no son musicales en un sentido estricto, ni tampoco un mero reflejo de ciertos grupos sociales, ya que implican “tecnologías y dispositivos que operan como mediadores y que imprimen su huella en la música que se produce” (Boix, 2015: 230). La relevancia de este enfoque estriba, entre otras cosas, en la posibilidad de entender al *rap como actividad* (DeNora, 2004), así como el rol activo que los jóvenes tienen para la creación, producción y sostenimiento de la práctica.

En suma, esta investigación tiene como objetivo conocer el rap como práctica cultural (musical) llevada adelante por jóvenes en el Área Metropolitana de Buenos Aires

que se adscriben principalmente, más no exclusivamente, a la *cultura*⁶ del hip hop y al “underground”. Por medio de un cruce analítico entre estudios en juventudes, sociología de la música y las territorialidades, nos preguntamos cómo los actores efectúan la práctica y a la vez, cuáles son algunos de los efectos que esta tiene en ellos (DeNora, 2004).

Es fundamental hacer una aclaración con respecto al lenguaje de escritura. En este manuscrito hemos optado por el uso de lenguaje con el género gramatical masculino para facilitar la lectura, sabiendo las grietas y contradicciones que esto conlleva frente a la lucha por erradicar el lenguaje sexista, y junto con ello, las desigualdades de género, la exclusión e invisibilización de las mujeres en otros espacios de la vida social. Empleamos el género gramatical femenino para indicar cuando nos referimos a ellas, las raperas, de manera que podamos distinguir sus propias voces.

Mi estadía para la realización del postgrado se llevó a cabo en un país con nombre de mujer, reconocido por una historia de lucha por la conquista de la memoria, de los derechos y junto con ellos, los derechos de las mujeres; en el país de las Madres, de las Abuelas de Plaza de Mayo y de las hijas del “Ni Una Menos”. El trabajo de campo se dio en un momento histórico de auge de la llamada “cuarta ola feminista”, y junto con ella, una “Marea Verde” movilizada por la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito y la histórica media sanción en la cámara baja de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en el año 2018 (que posteriormente se aprobara en 2020). En ese contexto, durante mi trabajo de campo conocí a varias raperas y el rol activo que tienen en la producción musical y cultural. Como veremos en el tercer capítulo dedicado al análisis de disputas en el rap, muchas de ellas se adscriben y enuncian su lugar en la práctica desde el sentido de hacer visible y reivindicar el lugar que tienen las mujeres en el rap y “la cultura”. El título de la tesis: “El rap nos trajo hasta acá”, surge de un comentario realizado por Chicha Bungle, una joven rapera, pero el espacio que dedicamos a conocer la práctica desde las voces de ellas es breve, y nos abre el tener pendiente un

⁶ Término que los jóvenes emplean para referirse al “movimiento” del hip hop. Por la relevancia que tiene en el campo que analizamos, hemos decidido emplear cursivas. Este es el mismo criterio que empleamos para la categoría *underground* y el *respeto*. Al mismo tiempo, utilizamos las comillas para diferenciar las expresiones y los términos que emplean los actores, sus palabras textuales, así como las citas teóricas de las fuentes bibliográficas. Las cursivas son para las palabras en inglés y para hacer énfasis en conceptos e ideas que contribuyan a profundizar en el análisis

análisis más amplio con perspectiva de género que logre develar de manera diferenciada sus significaciones, representaciones y formas de “tomar la palabra”. Por otro lado, vale la pena aclarar que salvo en los casos que se indique, por decisión propia de los actores, hemos empleado sus nombres artísticos. Esto se debe a que algunos consideran que esta tesis es una de las múltiples formas de darse a conocer y conquistar su visibilidad como raperos, tal como uno de ellos me dijo bromeando: “Mirá que si te hacés famosa con la tesis, capaz y ligo algo”.

2. A donde el rap nos lleve: una etnografía en movimiento

El trabajo de campo se llevó a cabo durante nueve meses, de noviembre de 2017 a finales de julio de 2018. El principal universo exploratorio fueron fiestas, recitales y eventos que conformaban “la movida del rap”, así como los diversos circuitos y trayectos que los actores efectuaban en la ciudad para asistir y participar en las distintas actividades. Con base en ello, la selección de lugares en que esta investigación se llevó a cabo estaba en función de aquellos a los que iban los actores. Como veremos a lo largo de esta investigación, las situaciones de interacción, así como los datos de observación del campo se sitúan en diversos puntos del AMBA y no en un solo barrio o localidad⁷. Así mismo, que los jóvenes con quienes interaccioné provienen de variadas localidades y los actores clave en particular de Laferrere, Villa Madero, Isidro Casanova, Dock Sud, Ciudad Oculta, entre otras.

Las áreas o sectores con las que se define el Área Metropolitana de Buenos Aires pueden variar de acuerdo con distintos criterios y parámetros que se empleen para su delimitación. De acuerdo con Di Virgilio, Guevara y Mejica (et, al., 2015:73), se compone por una región del núcleo, que incluye el área central donde se ubica la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y un área de gran extensión a su alrededor que se nombran como primera, segunda y tercera corona del conurbano bonaerense que pertenece a la provincia

⁷ Los registros de campo y entrevistas se realizaron en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Palermo, San Telmo, Recoleta, Paternal, Microcentro, Ciudad Oculta, Villa Lugano, Villa Soldati, Villa 2124); zona norte (Tigre), zona sur (Quilmes) y principalmente, en zona Oeste del conurbano: localidades en Morón; de La Matanza como Villa Madero, González Catán, Laferrere, Isidro Casanova, Ramos Mejía, Ciudad Evita, Barrio Nicole y Virrey del Pino.

de Buenos Aires⁸. El trabajo de campo se realizó en espacios ubicados entonces en CABA, nombrada por los jóvenes muchas veces como Capital, así como en el conurbano con distintas situaciones de trabajo de campo, particularmente fiestas y eventos que se llevaban a cabo allí. Jurisdiccionalmente el AMBA se compone de CABA y otros 24 partidos⁹ (INDEC, 2003). Tanto en este criterio señalado por INDEC, como en el mencionado Di Virgilio (et, al., 2015) se nombra la diferencia entre la Ciudad de Buenos Aires y provincia, a la que dichos autores, los jóvenes de este estudio, y quien escribe nos referiremos como conurbano.

Los actores son jóvenes, en su mayoría varones entre 19 y 33 años. En el caso de esta investigación, al tener 32 o 33 años y hacer rap, se autoadscriben como jóvenes (Olvera, 2018: 28)¹⁰. Así mismo, entendemos que esta categoría se trata de algo más que un criterio biológico ya que se construye en juego de relaciones sociales y en cruce con otras categorías (Chaves, 2010:35). La mayoría de los actores cuentan con un techo dónde vivir, usualmente compartido con sus padres, abuelos o parejas, en dependencia o con independencia, pero habiendo construido en el mismo terreno. Con respecto al grado de estudios, casi todos cuentan con nivel secundario terminado, aunque raperos como Lobo Menor y Bicho dejaron la escuela para dedicarse a trabajar. Otros como Veeme, Bolsa y Real Valessa, dedicaban tiempo de su vida a estudiar alguna tecnicatura relacionada con la música. Comparten el tiempo que dedican a la práctica con otros aspectos de su vida como el trabajo, los estudios y el desarrollo de otras responsabilidades como las del cuidado, ya que muchos de los actores tienen hijos e hijas.

Para delimitar el referente empírico el criterio fue que los actores tuvieran más de tres años haciendo rap. De esta manera, no se les eligió apriorísticamente a partir de criterios como el nivel socioeconómico o su lugar de procedencia, sin embargo, conforme

⁸ Ver mapa 1 y 2 en la sección de anexos.

⁹ Lomas de Zamora, Quilmes, Lanús, General San Martín, Tres de Febrero, Avellaneda, Morón, San Isidro, Malvinas Argentinas, Vicente López, San Miguel, José C. Paz, Hurlingham, Ituzaingó, La Matanza, Almirante Brown, Merlo, Moreno, Florencio Varela, Tigre, Berazategui, Esteban Echeverría, San Fernando, Ezeiza.

¹⁰ En el caso de un par de actores la edad rebasa este límite, sin embargo, sus comentarios y reflexiones han sido sustanciales para comprender a la práctica juvenil, así como la construcción de sentidos y representaciones.

se fue desarrollando la investigación, empezaron a generarse relaciones de cercanía con actores que se adscribían a la práctica y se nombraban a sí mismos como raperos de “abajo”, “del gueto”, “del barrio”, “de los kilómetros”, cuestión que aclararemos en el siguiente capítulo.

El trabajo de campo presentó flexibilidad, ya que se fue construyendo a partir de las conversaciones e interacciones que se empezaban a generar en los distintos espacios y actividades de rap en las que los jóvenes participaban. Uno de los primeros contactos que obtuve fue gracias a mis compañeras de trabajo en la Subsecretaría del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, que me habían hablado de raperos que colaboraban en su programa, y los contacté en primera instancia a través de Facebook. También empecé a asistir a distintas escenas musicales, particularmente eventos y fiestas. A otros los conocí escuchándolos rapear en algún punto de la ciudad o en mis habituales trayectos en el subte. Más adelante, conocí a Martín Biaggini, quien actualmente realiza una extensa labor de investigación sobre la historia del rap en el conurbano bonaerense, y que generosamente me refirió con varios raperos de esa zona con quienes me reuní en diversas ocasiones.

En diciembre de 2017 conocí de manera fortuita a Alma Aka Free Soul¹¹ (de ahora en adelante, Free Soul) en un taller de rap en Villa Lugano, y gracias a ella pude acceder con mayor frecuencia a actividades de la “movida del rap”, especialmente en el oeste del conurbano, de donde ella es. En las fiestas, eventos y “ranchadas” a las que íbamos juntas me presentó a sus “hermanos”, a sus “sistas” y “bros” y me dirigió con diversos raperos quienes, a su vez, me referían con otros más. Fue de esta manera como conocí a actores de esta investigación como Judas, Ponjah y Onestho, quienes conforman la *crew*, los Original Warriors Crew¹² (OWC). De esta manera, el trabajo de campo se produjo siguiendo los circuitos de escenas musicales en las que participaban los jóvenes en distintas partes de CABA y en mayor medida del conurbano. La zona oeste tuvo una

¹¹ El haber conocido a Alma, A.K.A Free Soul, fue clave para la inserción que tuve en el campo y para el desarrollo de la investigación. Al inicio me invitó a un evento que ella organizó en Laferrere y conforme fue avanzando el tiempo, íbamos juntas a las distintas “movidas de rap” en la ciudad. Ella se considera parte del “movimiento” del hip hop, “apoya” asistiendo a sus espacios, y también los organiza. Aunque se adscribe y practica break dance, fue fundamental para acercarme a conocer la práctica del rap y la construcción de sentidos.

¹² Los miembros de dicha *crew* también se refieren a sí mismos como “Warriors”.

especie de magnetismo en gran medida por la activación y oferta de escenas que se realizan allí, y se volvió referencia para mi trabajo.



Free Soul y yo en el evento de *Cypher Luro*. Foto tomada por su hijo Dom con mi cámara.

Antes de haber conocido a Free Soul, el acceso al campo no estaba resultando sencillo, en gran medida por ciertas dificultades para reunirme con los raperos. En particular, parecía complicado coordinar las fechas y lugares para encontrarnos, así como sostener interacciones constantes. Frecuentemente me cancelaban las reuniones, incluso estando a un par de minutos de llegar al lugar que habíamos fijado. El primer evento al que ella me invitó (al que llamó “Oeste Under”) fue uno que organizó en Villa Unión, Laferrere, donde entre las diversas actividades que estaba coordinando para sacar adelante el evento, me pidió ayuda para que tomara fotos con su celular. Al estar con la cámara en mano, llamó mi atención las diversas solicitudes que me hicieron los asistentes del evento de tomarles fotos y videos, lo que me permitió conocerlos y comentarles en una conversación más fluida sobre mi investigación. Esta acción reforzó algunas intuiciones que había tenido en interacciones previas con otros raperos: para ellos era importante que su presencia en esos eventos ya sea como público o como intérprete, fuera documentada.

En un par de semanas logré que llegara desde México mi cámara semiprofesional, esto resultó un “punto de inflexión” para la investigación, como señala Rosana Guber

(2011). La posibilidad de tomar fotos aumentó la facilidad de generar interacciones con ellos, ampliar mi red de contactos y darle continuidad. En diversas ocasiones me pedían ir a “bancar” con fotos y videos de sus eventos o hacerles retratos para subir a redes sociales, lo que se convirtió en una parte importante de mis actividades cotidianas y en una labor demandante.



Judas, Onestho y Ponja, miembros del crew Original Warriors. Fotografía tomada por Martín Biaggini.



El b-boy Martín Ríos me toma una foto. Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Tanto las actividades en el campo, como mis posiciones con relación a los actores, fueron mutando a lo largo de la investigación. Alguna vez fui referida como “periodista”, registradora de “la historia que se está haciendo en el hip hop en Argentina” o como “la fotógrafa”. Me invitaban gratis a los eventos y reconocían mi “apoyo a la *cultura*” invitándome cerveza o fernet que, al tomarlo con refresco light, se volvía motivo de bromas recurrentes por parte de varios de mis interlocutores. El asistir de manera constante a las “ranchadas” y eventos, se convirtió en una de las principales actividades en mi estadía en Buenos Aires. Por “apoyar a la familia” sin importar que “viniera de lejos” —de capital, de México o del barrio de Palermo—, por “ponerle onda” a los eventos y “banca” con las fotos, fui referida como “sista” o “hermana”, como “parte de la familia”, por parte de algunos raperos con quienes, a lo largo de este proceso, consolidé una relación cercana.

3. Apuntes de la metodología

Esta tesis es una etnografía que se entiende desde una triple acepción en el sentido que Guber (2011) sugiere: como enfoque, método y texto. La etnografía desde la dimensión de enfoque es una práctica de conocimiento que indaga los parámetros, las categorías que modelan las acciones y comportamientos de los actores con quienes se estudia. En esta tónica, la persona que investiga tiene la labor de aprehender y representar coherentemente las percepciones de los actores y ello debe resultar en una descripción-interpretación que surge a partir del diálogo entre su punto de vista y el de los actores (2011:18). Tomado en cuenta este matiz, dice Guber, la etnografía está mediada por la persona que investiga, quien es la principal herramienta para la producción de conocimiento (2011:45).

De acuerdo con la autora, la acepción como método refiere a la etnografía como un conjunto de actividades conocidas como “trabajo de campo”, que se llevan a cabo a través de herramientas como encuestas, entrevistas y observación participante de la mano de la elaboración de registros. La observación participante, explica, es la herramienta principal de la etnografía, conlleva “estar ahí” en el flujo de la vida cotidiana de los actores. Debido a que la observación participante se hace posible gracias a las situaciones de interacción, el objeto de estudio no puede definirse a priori, sino que se construye de manera flexible, en la medida en que se va accediendo e interaccionando con las personas con las que estudia (2011:20).

La dimensión de texto explica la etnografía como diálogo entre la teoría y el trabajo de campo, una interlocución teórica en la que la teoría se inspira en los datos etnográficos y las perspectivas de quien investiga y los actores (Peirano, 2004:344). En esta relación dialógica entre los puntos de vista de los actores y la teoría, quien investiga debe aprehender las perspectivas de los actores y no imponerse sobre ellas, ya que estas deben ser “el punto de partida, pero también de llegada para conformar una parte de la explicación de lo real” (Guber, 1991:43). La comprensión de la etnografía como construcción de conocimiento mediado por quien investiga implica someterse a un ejercicio constante de reflexividad, la persona investigadora debe preguntarse y analizar la propia posición desde la que describe e interpreta al mundo social que estudia, ya que

“lo que estamos capacitados para ver en los demás depende en buena medida de lo que está en nosotros mismos” (Guber, 2011:46, 134).

Con base en las tres dimensiones de esta práctica de conocimiento que Guber sugiere, esta investigación asume la etnografía como enfoque para conocer y aprehender los parámetros y categorías en que los raperos moldean sus experiencias y le dan sentido. Adquiere la dimensión de método, debido a que se produjo principalmente a través de la de la observación participante, de la mano de la elaboración de instrumentos de registros de campo y entrevistas semiestructuradas; y finalmente como texto, en tanto la escritura surge de una relación dialógica entre el campo, las perspectivas teóricas y esta investigadora.

Fui a los espacios de taller de rap, conocí sus *home studios*, comí en sus casas, transité la ciudad para ir “ranchar” o a alguna “joda”, y, sobre todo, asistí a una gran diversidad de fiestas y eventos en donde bailé, canté y aprendí a “agitarla” en las canciones que transmitían desde el escenario. Considero que “estuve ahí”, en interacción con los raperos, en las instancias de su cotidianidad para conocer las prácticas que les dan sentido a sus vidas (Garriga, 2014:33). Además, elaboré una guía de preguntas base para las entrevistas semiestructuradas con el propósito de conocer con mayor detalle los sentidos que otorgaban a la práctica, tomando en cuenta su relación con otros aspectos de la vida cotidiana. Los ejes abordaban datos generales de su vida, su lugar de procedencia y residencia, el número de hermanos e hijos, profesión de sus padres, nivel educativo, recuerdos y percepciones sobre la escuela; también sobre el trabajo y su trayectoria laboral. Particularmente sobre la práctica, cómo la aprendieron y la empezaron a llevar a cabo, sus desafíos y añoranzas; así como las percepciones que tenían con respecto al rap en Argentina. Realicé un total de 7 entrevistas, asistí a alrededor de 30 eventos de rap y no podría dar el número exacto de los jóvenes con los que he interactuado en la variada y múltiple cantidad de trayectos que realicé.

La construcción del corpus de datos del trabajo de campo se realizó a partir de registros de observaciones, transcripción de entrevistas y escucha de *ciphers* o rondas de *freestyle*, así como canciones que eran interpretadas en vivo. También de sus producciones que eran subidas en YouTube y prestando atención a las fotografías y videos que fui

capturando a lo largo de la investigación. El uso del WhatsApp y Facebook fue importante no solo para contactar de primera mano a los raperos, sino también, para prestar atención a las interacciones de los actores y la intensa oferta de escenas de rap en la ciudad.

Para la elaboración del análisis de los datos utilicé los registros de observación y transcripciones de las entrevistas. Mediante una detallada lectura, fui identificando ejes que fueron organizados por categorías primarias y secundarias. Estas se ubicaron en una tabla-base de datos que sirvió de matriz para facilitar su sistematización. La interpretación de las categorías surgidas se hizo en articulación de documentos, artículos y andamiajes teóricos que fueron enriqueciendo la lectura y la construcción analítica.

4. Aproximaciones y antecedentes teóricos

En este apartado damos a conocer algunas de las líneas teóricas que orientan este trabajo, que se irán entrelazando junto con otras a lo largo de este texto y serán utilizadas para conocer al rap como práctica cultural (musical) a través del cruce con tres ejes de análisis: jóvenes, territorios y música. De manera breve, explicaremos a la juventud como categoría analítica, luego la perspectiva que empleamos para comprender las territorialidades, y finalmente, algunos elementos de la sociología de la música que proporcionan claves para conocer al rap como fenómeno socioestético.

En el campo interpretativo de las juventudes existe un consenso en que la palabra “juventud” es más que un límite de la edad, ya que se construye en relación con otras categorías (Margulis y Urresti, 1996; Pérez Isla, 1998; Feixa, 1999, Valenzuela, 2009; Chaves, 2010; Reguillo, 2012). Bourdieu (2002) en su texto de “La juventud no es más que una palabra” proporciona reflexiones importantes para comprender el concepto desde la perspectiva relacional, ya que la explica como una representación y construcción social que surge de una lucha entre grupos por establecer sus límites. Para el sociólogo, los criterios con los que se delimita a la juventud a partir de la edad biológicamente definida son variables y manipulables, ya que se ven mediados por un sentido de orden y de transmisión de poder (Bourdieu, 2002).

En este campo de estudios, se considera que la juventud se construye, como ya indicamos, en un juego de relaciones sociales (Chaves, 2010), en tanto que es una

categoría analítica que se conforma en intersección con otras como clase, género, etnicidad, si se vive en un contexto urbano o rural, entre otras. Ello explica por qué se trata de una categoría analítica que cobra sentido a partir de las particularidades, las condiciones espaciales-temporales concretas y que se explica en función de cómo es vivida y experimentada por quienes se definen como jóvenes (Chaves, 2010). En este sentido, se propone que más que hablar de la juventud en singular, se hable de juventudes en plural al tratarse de una categoría diversa y heterogénea (Pérez Islas, 1998, Feixa, 1999).

En esta investigación buscamos comprender a los jóvenes, como propone la antropóloga mexicana Martiza Urteaga (2011), “desde sus propios términos”, es decir, partiendo de aquellas cuestiones que “ponen por delante” en sus vidas. Implica considerar al concepto de juventudes como un eje de análisis que toma en cuenta las interseccionalidades para investigar al rap como práctica musical (cultural). De igual manera, la asumimos como categoría que cobra sentido a partir de los contextos específicos, que se produce en lo cotidiano y dentro de un entramado de relaciones de poder (Pérez Islas en Chaves, 2010:37), para poder comprender los modos en que los jóvenes estructuran la práctica y le otorgan sentidos.

Consideramos que emplear esta perspectiva implica reflexionar el lugar desde el cual se busca comprender a los jóvenes y sus prácticas. Como hemos apuntado, Rossana Reguillo señala que se identifica una tendencia en la manera en que se analiza a las juventudes, ya que tomando en cuenta su relación con las estructuras, se explica a los jóvenes como incorporados, o en contraste como “disidentes” o “alternativos”. Este último enfoque es el que prima en las investigaciones, y con el que se les asocia esencialmente como contestatarios o marginales (2012:27). Por ello, según la autora mexicana, las investigaciones que se preguntan sobre “los modos de ser joven”, tienen la tarea de trascender los esquemas esencialistas que pueden llegar a caer en una relación o interpretación mecánica entre los escenarios situacionales y las prácticas y representaciones que los jóvenes configuran. Desde estas miradas, el concepto de *culturas juveniles* hace énfasis en reconocer la visibilidad que tienen los jóvenes como actores sociales y su rol protagónico en la producción de expresiones culturales. Este término puede entenderse como “conjuntos heterogéneos de expresiones y prácticas

socioculturales juveniles” (Reguillo, 2012), que se objetivan en modelos de relaciones y de organización social en tiempos y espacios específicos —particularmente en el tiempo libre—, que producen esquemas de representación y campos de acción distintivos a los “institucionales” (Reguillo, 2012; Feixa, 1998).

La construcción social de los espacios

Tomar al rap como una práctica juvenil que se construye en tiempos y espacios singulares nos lleva a introducir otros campos de estudio en el que se nutre esta investigación: las territorialidades. En Argentina existen varias producciones académicas sobre jóvenes y territorios, entre la que cabe destacar la compilación que realizan Chaves y Segura (2015), en la que, desde la intersección entre prácticas juveniles y espacios urbanos, exponen diversas experiencias donde los jóvenes se hacen de un lugar social en la ciudad de La Plata. Desde Brasil los aportes de Magnani con los conceptos de circuito y trayecto (2005, 2014) nos serán de gran capacidad interpretativa ya que el autor señala que los circuitos no son “algo dado”, sino que se hacen posible gracias a los actores, ya que son ellos quienes “los crean, los movilizan, le dan vida y es el observador que circunscribe, quien pone en contacto y articula determinadas dimensiones de ese circuito en el curso de su etnografía” (2014:11). Recordemos que esta producción etnográfica se construyó siguiendo los distintos trayectos y lugares de encuentro, especialmente los eventos, mediante los cuales los jóvenes llevaban adelante la práctica musical. Para su abordaje conoceremos los usos y las apropiaciones que los actores hacen de los espacios, las relaciones que establecen con la ciudad, y desde esta relación dinámica, los sentidos y representaciones que le otorgan a la práctica. De acuerdo con Chaves y Segura (2015:13), en los estudios urbanos se sugiere hacer una distinción entre “ciudad” y “urbano”, ya que mientras que en lo primero se hace énfasis a la forma, la materialidad, los aspectos físicos; en lo segundo se refiere a las relaciones, las prácticas y los usos del espacio material. En una lectura de clásicos de los estudios urbanos, encontramos que Soja (2008) retomando a Henri Lefebvre, subraya que las ciencias sociales no deben soslayar ni obviar la dimensión del espacio, ya que las relaciones sociales se configuran a partir de relaciones espaciales, materiales y simbólicas. De acuerdo con el autor, los estudios de lo urbano

deben tomar en cuenta al menos tres dimensiones que se interrelacionan entre sí en una “dialéctica del espacio urbano” (2008:39). Refiere a un primer espacio, el cual privilegia un enfoque material de la vida urbana, las “prácticas espaciales” susceptibles a ser mapeadas, que producen y reproducen el espacio urbano. El segundo espacio conceptualiza al espacio urbano como “imaginario urbano” que apunta a las representaciones simbólicas que constituyen una parte activa en el modo de experimentar la ciudad. Finalmente, el tercer espacio propone concebir una producción social del espacio que imbrique ambas dimensiones para estudiar el espacio urbano como “espacio vivido”, “un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas” (2008:40).

Michel de Certeau (2008), otro autor de referencia para el cruce entre espacio y prácticas señala que, aunque la ciudad es un dispositivo que organiza técnicas y estrategias socioeconómicas y políticas, en ella es posible apreciar distintos procedimientos y “modos de hacer” que, sin quedar totalmente fuera del campo donde estas se ejercen, pueden escaparse de ese aparato disciplinario. Con ello, en la posibilidad de desarrollar una “teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de una inquietante familiaridad de la ciudad” (2008:5), menciona que la vida urbana no se agota y no deja de aparecer lo que el proyecto urbano excluye. Desde esta mirada decerteausiana, en este texto analizamos al rap como territorio juvenil, como práctica que hace lugar y que produce espacio. Intentamos descubrir aquellas “operaciones” con las que los jóvenes por medio de la práctica viven, experimentan, representan y habitan la ciudad. El desafío consiste en estudiar al rap como práctica juvenil urbana para conocer cómo hacen rap en la ciudad, sin desatender las desigualdades que en ella se producen y a las que los jóvenes otorgan relevancia. Al mismo tiempo, prestar atención a la ciudad como condición de posibilidad de la práctica y esta a su vez, como configuradora de la ciudad. Para Giménez, otra autora de referencia, el territorio se entiende como un “marco de prácticas culturales que puede ser apropiado subjetivamente como objeto de representación y apego afectivo, como símbolo de pertenencia socioterritorial” (1996:15). En esta tónica, exploramos al *rap como territorio musical*, ya que los jóvenes en vínculo con la práctica construyen sus

pertenencias, sociabilidades y sensibilidades como un lugar que es vivido y es experimentado.

Música y sociedad

Aunado a lo anterior, esta tesis abreva en propuestas y líneas teóricas de la sociología de la música y sus preguntas sobre la relación entre música y sociedad. En Argentina las investigaciones en este campo de estudios abundan en análisis sobre los sectores populares y particularmente juveniles (Alabarces, et al, 2008; Vila, 1987, 1996; Blázquez, 2006; Semán y Vila, 2011, 2008; Elbaum, 1994, por mencionar algunas). Con respecto a los estudios que exploran la música desde “lo popular”, se ha estudiado a las producciones culturales de la cumbia, y de manera importante, una de sus variaciones, la denominada “cumbia villera” (Míguez, 2006; Martín, 2006; Silba, 2018; Silba y Spataro, 2008; Cragolini, 2006, entre otros), así como al rock nacional y el rock “barrial” o rock “chabón” (Semán y Vila, 1999; Citro, 2008; Benedetti, 2008; Cingolani, 2013) el rock independiente (Boix, 2016), entre otros.

En contraste con el extenso corpus bibliográfico existente sobre las prácticas culturales del rock y la cumbia, las investigaciones sobre el rap hasta el momento son escasas, aunque coincidimos con Mora (2018:3) en que han ido ganando interés como objeto de estudio en los últimos años. Para construir los antecedentes de investigación delimitamos los criterios de búsqueda a las producciones académicas en ciencias sociales que se realizaron en los últimos diez años¹³. Como resultado, encontramos principalmente tesis de grado, de maestría y producciones elaboradas para congresos nacionales e internacionales en distintas disciplinas. Entre los temas que tratan se encuentra el rap como práctica cultural y su relación con el espacio urbano (Carazo, et. al, 2014); la apropiación identitaria del género musical de las comunidades bolivianas en Buenos Aires (Casassus, 2010); el rap como performance (García, 2016), el rap como cultura juvenil (Berzel, 2018) y Borioli (2010) analiza desde la lingüística la construcción de imaginarios y subjetividades en Córdoba. Cabe destacar el reciente libro de Martín Biaggini, “Rap de acá” (2020), en el que da a conocer los inicios del rap y del “movimiento” del hip hop en

¹³ Hasta fines de 2018, que fue el momento de cierre del trabajo de campo.

Buenos Aires hasta la década de los noventa, durante el periodo denominado como “Vieja escuela”¹⁴.

Aunque realizado en otra latitud geográfica, es importante señalar el libro “Generación hip hop” de Jeff Chang (2017), que explora desde una exhaustiva perspectiva periodística, el surgimiento, desarrollo y transformación que el hip hop ha tenido desde sus orígenes hasta la actualidad. Por otro lado, Chuck D en el ensayo autobiográfico “Fight the power” (2017), revela desde su propia voz de rapero los comienzos del género, su compleja interseccionalidad con la raza, clase, así como sus tensiones, negociaciones y conflictos con el mercado. Ambas obras proporcionan un claro panorama para conocer una expresión cultural que surgió en barrios populares jamaicanos y estadounidenses y que, desde las complejas relaciones con la *mass media*, se ha convertido en un fenómeno de alcance global. De igual manera, José Juan Olvera (2018) proporciona aportes sustanciales para comprender la producción musical en el contexto de la sociedad de la información, y las distintas economías que emergen alrededor del rap en el noreste mexicano.

Recortando en las investigaciones recientes realizadas en el AMBA, mencionamos a Sabrina Mora (2018) quien estudia el rap como fenómeno mundial, su apropiación a escalas locales y sus efectos en la construcción identitaria y de los afectos. En otro trabajo (2016) analiza las diversas condiciones de producción, y los mecanismos orales y escritos que los jóvenes utilizan para rapear y “freestylear”. Por otro lado, Pablo Semán observa las producciones culturales del rap, la cumbia y el rock “chabón” dando cuenta de un paradigma donde emergen nuevas formas de hacer música, que según afirma, han transformado el AMBA en un “polo dinámico de la vida cultural” (2018: 241). Sebastián Muñoz ha desarrollado varias producciones académicas sobre el rap en la Ciudad de Buenos Aires (2018) estudia el caso del rapero tomando en cuenta los distintos haberes y mediadores que posibilitaron su trayectoria artística y laboral para comprender la producción musical del rap, el sonido y su relación con los ámbitos económicos y sociales.

¹⁴ Esta nominación es polisémica y sus sentidos varían según los actores, pero hay cierto consenso en entenderla como Biaggini la explica en su libro “Rap de acá”: un “periodo que comprende el momento en que se origina el hip hop y se consolidan hasta los primeros años de 1990” (2020:13).

En otro de sus textos (2018b, 2018c), hace un recuento histórico de dos periodos: 1984 a 2001 y 2001 a 2018, para hablar del surgimiento y desarrollo del rap en el escenario local, así como del crecimiento exponencial que ha tenido en dichos periodos. En esta investigación coincidimos con los trabajos de este autor, en la búsqueda de conocer el rap como un fenómeno socioestético, reconocer la heterogeneidad en que se configura, y con ello, no asumirlo apriorísticamente como una expresión (o interpretación) de “protesta” o “resistencia” (2018c:3).

En las investigaciones académicas encontradas sobre el rap en Argentina, destacan los análisis que parten de la pregunta por las identidades. De acuerdo con Boix, esta orientación también ha primado en los estudios sociales de la música, sin embargo, teorías y estudios contemporáneos se han ido corriendo de estos planos analíticos, para comprender a la música del “plano de la apropiación, al plano de la acción social misma” (2013:30,32). En 1987, Pablo Vila propuso que los usos de la música estaban ligados a “lo político” y no únicamente a planos estéticos (1987:92). En este sentido, los usos musicales se entendían desde los marcos de la sociología de grupos, ya que estaban ligados con categorías de identificación entre ciertos actores y “géneros” musicales, como el caso del rock y jóvenes de sectores urbanos que se expresaban contra la dictadura militar. El mismo autor realiza posteriormente una crítica a su propio trabajo por haberlo planteado desde un reduccionismo sociológico y según sus consideraciones, explica que había estado planteado desde una homología estructural o una “resonancia estructural”, entre las posiciones sociales y las expresiones musicales (1996:3).

A partir de esta última posición de Vila cabe traer en diálogo a Frith (1996), en la crítica que hace a los supuestos homológicos, argumentando que la música no se asocia mecánicamente a ciertos grupos sociales y señala que las identidades no son preexistentes, sino “una producción en ejecución”. De esta manera, dice el autor, la experiencia estética de la música no funciona cuando ciertos grupos comparten valores que luego se articulan o expresan con la música, sino que la práctica es articuladora de relaciones (p.186, 195). En una línea similar, Stuart Hall (1996) sugiere que las identidades son *procesos* que se construyen desde los discursos, por lo que no son unidades fijas, cerradas e inflexibles (p.15) y desde esta conceptualización, Vila las explica como narrativas que se construyen

a partir de *categorías selectivas* a las que los actores le dan sentido (1996:18). Desde este replanteamiento, analiza finalmente la música y la construcción identitaria de los jóvenes de los sectores populares, proponiendo que las producciones culturales como la cumbia, interpelan narrativas identitarias que se vinculan con las condiciones estructurales que afectaban a jóvenes de sectores populares en el Gran Buenos Aires, como el desempleo o la decreciente legitimidad al trabajo (Vila y Semán, 2008:10).

Como parte de las producciones que analizan la emergencia de nuevas escenas musicales contemporáneas desde la interrogante de la música y sociedad, Semán sugiere emplear una noción de los *usos musicales* que permita develar las relaciones que se configuran mediante la producción y consumo de la música (2016:21). De esta manera, señala el autor, la pregunta sobre la música y sus nexos con la sociedad, tendría menos que ver con la categoría de las identidades y más con la multiplicidad de relaciones, cosas, usos y factores que habilita. Otro autor que es importante mencionar es Dennis, quien hace una antología de las diversas producciones académicas sobre rap en Latinoamérica, y señala que en estas destacan de manera considerable las interpretaciones que se hacen de la práctica como forma de resistencia, contestación o crítica social (2014:5, 7,17). Esta situación nos refuerza la pertinencia de evitar aquellas asociaciones que vinculan al rap mecánicamente con los adjetivos de “consciente” y “contestatario”. En la caracterización de Dennis se reconocemos una advertencia para que los investigadores no aborden el problema de estudio como cree o como quiere que este sea, tal como también lo señalaron Semán y Vila (2011) que ha ocurrido con los estudios sobre el fenómeno sociocultural de la cumbia.

Para la comprensión del rap desde el eje de análisis de la música, nos nutrimos de ciertas líneas teóricas de la sociología de la música, particularmente de la perspectiva de mediaciones de Hennion (2002), los mundos del arte de Becker (2008) y la música como acción y organización social (DeNora, 2004, 2012). Si bien estas perspectivas permiten comprender al rap desde sus planos identitarios, también amplían la mirada para comprenderlo como *actividad social*. De esta forma, dice DeNora, los nexos entre música y sociedad no son de exterioridad, sino de mutua imbricación y junto con ello, esclarecen que la música no es reflejo, expresión, o metáfora de lo social, sino producción de sociedad

en sí misma (2012:197). Hennion en su teoría de las mediaciones propone estudiar a la música más allá de los polos del esteticismo y sociologismo (2002:125). Explica que el enfoque esteticista se emplea principalmente por la musicología: conceptualiza a la música como objeto y presta atención a las producciones estéticas; a contrapunto, el enfoque sociologista reduce la música a una experiencia anudada a “grupos”, a la “lucha de clases”, a la “dominación”, lo que produce un “despoblamiento” o “allanamiento de la música” porque subsume la multiplicidad de intermediarios a los grupos sociales (2002:57, 124-126). A lo largo de su obra, Hennion sugiere colocar el foco de análisis en medio de estas interpretaciones, y argumenta que la música es relación y mediación en sí misma, una zona de construcción intermedia que opera entre los objetos y los sujetos: es “la participación en la retahíla de instrumentos, medios, soportes, intérpretes, que hay que articular para hacerla surgir ante nosotros, y no el objeto mismo como dado” (p. 68). De esta forma, la música no es ni objeto ni sujeto, sino precisamente la mediación entre ellos que la hace emerger y la hace posible.

El objeto musical, a diferencia de otras artes como las visuales, no se define por un objeto finito, sino “a través del empleo activo de una multitud de participantes y cosas, instrumentos y escritos, lugares y dispositivos”, por lo que “no existe un objeto musical sin que todo el mundo trabaje para hacerlo aparecer” (2002:19, 285). Analizar el rap desde este punto de vista sugiere tomar en cuenta al menos tres cuestiones que se articulan entre sí: primero, trascender los enfoques extremos de interpretación del sociologismo y esteticismo; segundo, conocerlo a partir de la serie de operaciones y mediaciones entre sujetos y objetos que lo hacen posible, y tercero, entenderlo no como algo “dado”, sino como producto de dicha intermediación. Ello apunta a su comprensión como fenómeno socioestético, es decir, es más que elementos estéticos, y más que la expresión de grupos sociales. Es una práctica social y musical que se configura desde una multiplicidad de mediaciones entre actores, tecnologías, artefactos, sonidos, estéticas, territorialidades, locaciones, espacios y muchos otros más. Consideramos que la adopción de este enfoque iluminará la comprensión de sentidos, representaciones y modos de efectuar aquello que los jóvenes hacen, experimentan y denominan rap.

Ornela Boix (2013) utiliza la teoría de la música como mediación (Hennion, 2002), como organización social (DeNora, 2004, 2000) y como colaboración entre actores (Becker, 2008). Es así como propone la categoría de “sello” para exponer las dimensiones identitarias, los sentidos, afectividades y estéticas que se entretajan y materializan en las formas de organización social que emergen alrededor de la música. Vale la pena recalcar que los aportes de esta autora que coloca como punto de partida la emergencia de nuevos usos y formas de producción musical, han sido sustanciales para la construcción del presente trabajo.

En sintonía con Hennion, DeNora plantea que la música es mediadora de lo social y un recurso que forja relaciones sociales. Tal como recientemente apuntamos, argumenta que música y sociedad se “coproducen mutuamente”, ya que la música es vida social en sí misma, “una forma de hacer y estructurar la experiencia social” (2004:4). Es así como coloca “el foco sobre la música como acción, como práctica y proveedora de una base para la práctica” (2012:188,191). En ese sentido, la relación entre música y sociedad trasciende el plano de la apropiación, interpretación y significación, y se traduce al plano de la acción. Con ello permite hacer un desplazamiento en las formas de comprender a la música que parten de la pregunta *¿qué significa la música para los actores?* para conocer *¿qué es lo que la música hace?*, por lo que habla menos de los significados y más de lo que la música *hace*, posibilita y según su denominación, habilita (2012: 188, 191). Desde esta mirada, propone que la música es más que un objeto susceptible a ser interpretado: es acción y habilitación de cosas y de usos (2004:194). En su obra “*Music of everyday life*” (2012), DeNora indica que su propuesta teórica de las prácticas musicales reintroduce el concepto de *agencia* al que explica como formas de sentir, percibir y conocer, identidad, que se encarnan en las conductas y comportamientos (DeNora, 2004:18). Con ello, postula que es posible redimensionar los planos estéticos que se toman en cuenta en los análisis de la música y los efectos que tiene la vida social. Así, desde la vinculación entre agencia-comportamientos, argumenta que “la música es un recurso para la construcción de mundo” (2004:44), “algo con lo que se actúa y sobre lo que se actúa” (2012:190-198), por lo que la música no es objeto estético estático, sino que se encarna, se apropia y produce vida social.

Consideramos que analizar el rap desde estas líneas teóricas podría contribuir al campo de estudios en juventudes, ya que rescatan el rol activo que tienen los jóvenes en la producción de la práctica cultural (musical), desde sus distintos mecanismos, “operaciones” y “modos de hacer” en el sentido de De Certeau (1996, 2008). Siguiendo a DeNora explorar al rap como organización social y acción nos permitirá ampliar las interpretaciones de lo popular que entienden a las prácticas culturales como respuesta a la carencia, la precariedad y la ausencia (Míguez y Semán, 2006:15) para tomar en cuenta la pregunta *¿cómo es que los jóvenes hacen rap y qué es lo que el rap hace en ellos?*

Esta perspectiva nos invita a estar atentas a una advertencia que Alabarces comparte sobre la música popular en Argentina: los sectores populares “no están condenados a resistir” (2008a:4). Con ello, intentaremos no caer —de manera irremediable—, en interpretaciones miserabilistas o dominocéntricas del fenómeno que estudiamos. A grandes rasgos, esta mirada sugeriría analizar al rap desde las capturas conceptuales y los parámetros de las culturas dominantes (Grignon y Passeron 1989:105), es decir, entender “lo popular” como una producción simbólica que responde a la dominación, que es resultado de un estado de privación o carencia, y con ello, que invisibiliza la capacidad creativa, de gestión y de organización de los actores (Míguez y Semán, 2006:14). En contraste, explorar al rap en clave de culturas juveniles, permitirá entenderlo como una práctica que los jóvenes crean y hacen de sus circunstancias sociales. Implica conocer aquellas cuestiones que “ponen por delante” en sus vidas, y desde este encuadre, pensar a la “condición juvenil” desde las prácticas y visiones que construyen sobre sí mismos y menos que una reacción al mundo adulto e institucionalizado (Urteaga, 2011: 152). A la luz de todas estas consideraciones es que analizamos el *rap como acción*, sin dejar de lado las asimetrías y desniveles que influyen en cómo los jóvenes hacen rap y a lo que le otorgan relevancia. También buscamos prestar atención a la pregunta sobre en qué medida desde la posición como investigadora, se es capaz de aprehender las perspectivas de los sujetos sin que los propios intereses se impongan sobre ellas (Guber, 1991).

5. Estructura de esta tesis

La tesis se compone de tres grandes capítulos. En el primero, titulado “El rap según los jóvenes”, compartimos algunas nociones con las que los jóvenes explican y denominan al rap, los componentes que lo caracterizan y a los que le otorgan relevancia. Al mismo tiempo, indagamos en la pregunta sobre quiénes son estos jóvenes, de qué manera se afirman y auto adscriben como raperos. En las relaciones que se producen entre la música e identidades conoceremos los vínculos que establecen con otros aspectos como el trabajo, ya que, como veremos más adelante, constituyen parte importante de su vida cotidiana y la manera de practicar rap. Para finalizar este primer capítulo, analizamos ciertas estrategias, así como actividades de producción musical con las que llevan adelante la práctica del rap.

En el segundo capítulo, llamado “El rap como territorio musical”, analizamos la construcción de pertenencias y distinciones en clave de territorialidad. Recuperamos la pregunta por la inserción que los jóvenes realizan en la ciudad, los usos que hacen de los espacios y los mecanismos que emplean para hacer rap en el AMBA. Ahondamos en esta relación entre el rap y espacio urbano para dar cuenta del rol activo con el que configuran a la práctica, los modos particulares que tienen de vivir, (re) significar a la ciudad y a sí mismos como raperos.

En el tercer capítulo prestamos atención a algunas tensiones y jerarquías que surgen al interior del campo tomando en cuenta los criterios con los que los jóvenes demarcan distinciones, lógicas y disputas con las que reclaman cierta legitimidad, autoridad o desventaja. La interpretación realizada nos permitirá considerar que el espacio social del rap se estructura por una lucha por conquistar visibilidad y reconocimiento. Para el análisis utilizaremos la noción de capital simbólico de Pierre Bourdieu (1990, 1997, 2007), con el propósito de analizar el *respeto* como aquella propiedad que organiza el campo social juvenil, estructura posiciones y legitimidades. Posteriormente, conoceremos algunas rupturas que se erigen al interior del rap, tomando en cuenta las categorías que han surgido del mismo campo: el trap, las batallas y el rap “marginal” (al que también se refieren como rap *underground*) y la manera en que en dichas distinciones disputan por su reconocimiento y visibilidad. Profundizaremos en el rap “under” para dar cuenta de las

distintas dimensiones que constituyen esta “corriente” y, dadas las particularidades del campo, haremos énfasis en las escenas musicales de las fiestas y eventos de rap, por ser las actividades protagónicas con las que los actores de este estudio hacían rap y disputaban el respeto. Por último, abordamos las estrategias con las que las mujeres buscan conquistar su visibilidad y reconocimiento dentro de *la cultura*. En una intersección con la categoría de género como criterio de diferenciación y reivindicación, conoceremos cómo construyen rupturas dentro del mismo campo, pero a la vez organizan y gestionan espacios, así como actividades desde un sentido de “visibilizar el lugar que tienen las mujeres en la *cultura*”.

Este trabajo se mueve al son de los *beats*, de los espacios de encuentro, las “ranchadas”¹⁵, los pasos que los raperos hacen en el cemento del barrio, arriba del escenario y de los recorridos que modelan la ciudad. Se mueve, o al menos intenta, al ritmo de los *beats*, de los latidos del corazón de los raperos (Martins, 2014:2), para desentrañar las lógicas y sentidos con los que se nombran a sí mismos y se posicionan en el mundo social. La inquietud que me llevó a conocer las maneras en que ellos colocan ideas en palabras, las expresan con música, las hacen lugares y “formas de vida”, ha servido de impulso para escribir las siguientes páginas, y al mismo tiempo para aventurarme a hacer un ejercicio que implica escuchar, y como ellos dicen, “tomar la propia voz”.

¹⁵ Expresión que refiere a la construcción de grupalidad, de juntarse, hacerse amigos. De acuerdo con Litichever, “las ranchadas” se componen de diversos ejes como: comunidad, territorialidad, códigos y valores que dan sustento a la grupalidad (2009:77).

CAPÍTULO I

EL RAP SEGÚN LOS JÓVENES

El capítulo tiene el propósito de hallar algunas respuestas sobre: ¿quiénes son estos jóvenes raperos que caminan por la ciudad al ritmo del bombo y clap?, ¿qué es el rap para ellos y cómo organiza sus identidades y subjetividades?, ¿de qué manera los actores distribuyen la práctica musical con otros aspectos de su vida cotidiana como el trabajo?, ¿cuáles son algunas de las estrategias y actividades con las que producen rap?

Con base en estas preguntas el capítulo consta de tres partes: en la primera conoceremos qué es aquello que los jóvenes denominan rap; en la segunda explicamos quiénes son los actores de nuestro estudio que se reconocen a sí mismos como raperos. En la tercera parte exploramos las actividades con las que crean y producen rap, y para ello, centramos la atención en los eventos de rap, ya que son las actividades protagónicas de nuestro campo con las que crean y llevan adelante la práctica musical.

1.1. ¿Qué es el rap?

La *cultura* del hip hop originalmente organiza sus prácticas en cuatro disciplinas o “elementos”: el DJ (djing, que lo lleva adelante el DJ) y el rap, conforman la parte musical; el grafiti se encarga de la visual-pictórica, y el breakdance de la dancística. El DJ es quien generalmente lleva adelante la parte sonora por medio de distintas técnicas como el *scratching*, que son los sonidos que se producen por la manipulación de vinilos (Olvera, 2018: 109), los *samplers*, es decir, el uso de grabaciones de música o sonidos preexistentes, así como una diversidad de mezclas de bases musicales, ritmos y efectos sonoros. Por otro lado, el rapero también conocido como Maestro de Ceremonias (MC) es quien canta y recita sobre ellas.

Los avances tecnológicos han traído consigo la posibilidad de producir bases musicales donde las técnicas análogas han dado paso a la digitalización con las que se hacen los *beats*, es decir, las pistas o bases musicales hechas con secuencias, ritmos, *samplers*, y que son generalmente realizadas por los *beatmakers* (Biaggini, 2020: 20). Si bien el hip hop inició por la confluencia de estos cuatro “elementos”, algunos agregan uno

quinto: el “conocimiento” apropiado, que, según los actores, se compone por los saberes y experiencias vividas dentro de *la cultura* y la puesta en práctica de los valores que la sustentan. Así mismo, hay quienes consideran como parte del hip hop otras prácticas urbanas como el *parkour* o el *skate*. Esto muestra que existe una multiplicidad de maneras de definir, entender y categorizar a *la cultura*, ya que esta se define por la manera particular en que “esta forma de vida” se lleva adelante en lo cotidiano.

De la mano de las disciplinas que se practican en el hip hop, este se compone también por los valores que lo constituye como movimiento que genera “conexión” y alberga un sentido de “familia”, como el *respeto*, unión, lealtad, apoyo, hermandad y humildad. De esta manera, en concordancia con el “quinto elemento”, se es parte de esta *cultura* en tanto que los valores y adeptos que promueve no sean solo creencias, sino que se apropien y se traduzcan en hechos (Chang, 2017:123). Con ello, ser parte del hip hop y “representarlo”¹⁶, implica afirmarse y contribuir activamente al movimiento a través de la participación en actividades que le den soporte (Raposo, 2015: 12), a las que ellos refieren como “hacer *cultura*”, “hacer algo por la *cultura*”, “apoyar al hip hop”. El hip hop es un “movimiento universal que conecta, reúne a personas, y nacionalidades del mundo entero que forman parte de una familia” (Chang, 2017:9). En esta sintonía, los jóvenes de este estudio refieren como “bro”, “sista”, “hermano”, “hermana”, a los amigos, miembros de las *crews*, públicos y conocidos relacionados con el hip hop que son “los hermanos de la *cultura*” que forman parte de “esa familia”.

“El hip hop es como una casa que te dice: vení a entrar, ¡loco!”, me compartió Judas con su voz característica, acentuando las palabras con sus manos y juntando las cejas: “Habitación uno (simula con el brazo abrir una puerta con cara de sorpresa) graffiti ¿quierés ahí?, ¿no? ¡Bueno!, te doy la habitación dos, que es el *break*, ¡pff! (silba) ¿habitación tres? ¡Listo!, ¡descansá en donde vos querás!”. En otra parte de nuestra conversación me siguió contando: “A mí me gusta hacer de todo, por eso si yo tengo pintura y me dejan pintar, ¡joya!, suelto la lata para ponerme a bailar, y si pinta *free*, voy un rato!”. Si bien Judas siente tener una mayor afinidad a la música, y es a esa disciplina

¹⁶ Esta es una expresión que se utiliza en el lenguaje del rap e incluso del hip hop con la que erigen un sistema de clasificación que refiere a inclusiones y exclusiones, con las que comparten sentirse identificados y buscan mostrarlo. Ver página 95.

a la que le dedica más tiempo, también disfruta hacer graffiti, entrena *breakdance*, y realiza otras actividades como el *skate*. Es común que los raperos que se adscriben como parte de la *cultura* del hip hop practiquen o hayan practicado alguna otra de sus disciplinas. Se descubren como raperos por su desempeño inicial en otro “elemento” o viceversa, encuentran una mayor afición y deciden dedicarle el esfuerzo a otra práctica. El conocer los elementos del hip hop desde la práctica, es uno de los parámetros que contribuyen al “quinto elemento”, ya que muestra el nivel de compromiso que se tiene con el hip hop, y es un criterio que contribuye a ganar prestigio y legitimidad en la *cultura*.

El rap comúnmente es considerado como sinónimo del hip hop porque es una de las prácticas que lo conforma, y que probablemente tiene mayor popularidad (Olvera, 2018:19). Sin embargo, no se restringe únicamente a este movimiento, ya que puede haber rap sin estar vinculado al hip hop, y esto es tan solo una de sus características donde nos muestra su heterogeneidad. En esta tónica observamos que, si bien la mayoría de los actores de esta investigación se adscriben identitariamente al rap como parte del hip hop, hay quienes lo significan desde otras denominaciones, ya que no hablan de hip hop, sino de las “batallas”, de ser *freestyler*, del trap, y otras distinciones donde producen disputas y jerarquías en su interior, de las cuales hablaremos más adelante.

Ritmo, rima y flow

Por su uso popular, existe una diversidad de variaciones que explican el término del rap (Biaggini, 2020:17). Los jóvenes de este estudio juegan con sus siglas y lo refieren de múltiples maneras: como “rima, actitud, poesía”, “*respeto*, amor y paz”, o “revolución, actitud, poesía”. Sin embargo, la manera más común es como “rima y poesía”, por sus siglas en inglés, “rhythm and poetry”. Así mismo, entre las múltiples maneras en que se define, se coincide en que “el rap es una rima recitada”, una expresión oral que lleva ritmo, y que generalmente se realiza sobre una base musical.

Con base en las explicaciones otorgadas por los actores, en este trabajo entenderemos que entre sus principales componentes están el ritmo, la rima y el *flow*. Onestho, también conocido por sus amigos como One, luego de acomodarse su gorra negra decorada con iniciales en letras cursivas, un día me explicó que el ritmo que lleva

un rapero se guía por una estructura, “una métrica que es lo que marca el tiempo que se transcurre entre rimas, como si fuera una caja imaginaria”. Por otro lado, las rimas son el contenido, aquello que se dice, se expresa verbalmente y, en tanto que el rap es poesía, llevan una estructura que se forma por “líneas” o “barras” que forman el cuerpo de una canción o de un *freestyle*. Por lo general, los raperos terminan sus versos con el “remate”, que también llaman *punchline*, que es el cierre de su participación, y que comúnmente sobresale por el contenido de la letra y el énfasis que se le da al exclamarla.

El *flow* es “la capacidad de introducir palabras en el ritmo” y “la manera de fluir en la estructura”. Es la forma que tiene un rapero de encajar las palabras en la estructura, y las particularidades con la que juega con los tiempos, la velocidad, las pausas, el timbre y tono de voz. De esta manera, la expresión oral se conjuga con la corporal, en el sentido de que la rima se emite y se vehiculiza a través del cuerpo. El *flow* es palabra y cuerpo, implica la conjunción del lenguaje verbal y no verbal, los gestos y expresiones, la manera de mover las manos, el cuerpo, de desplazarse en el *cipher* o el escenario, la capacidad de conectar con la base musical y la forma de interactuar con el público o con quien escucha.

Entre las principales características que tiene el *flow* es la autenticidad, ya que “es el *style*, la marca registrada de cada uno, y aunque hay quienes lo copian de otros, cada uno tiene que tener el suyo que lo hace único”, me explicó Free Soul. Por ello, el *flow* se expresa en el estilo propio de cada rapero, es lo que lo caracteriza, lo hace único y lo distingue de los demás. Si bien, para los jóvenes el rap es “un instinto”, “algo con lo que se nace”, que se “trae en las venas”, también “es práctica”, como me dijo Ponjah aquella ocasión que fui a su casa a tomarle un par de fotos: “¿Sabés cómo le llamamos nosotros? ¡Afilarse!, como si estuvieras afilando un puñal, que cuando más lo afilás... (Espontáneamente cambió el tono de su voz y su ritmo y, siguió hablando conmigo sólo que, rapeando, una cuestión habitual que hacen muchos raperos en ciertos momentos de la conversación): “*Esto se practica/se aplica/ se replica/ esto reivindica/ es la voz que te exige/ ¡vos sabés la dinamita!*”. Solamente con entrenamiento y “afilando” es que se logra tener un estilo propio, lo cual constituye uno de los elementos estéticos más importantes de la práctica (Garcés, 2010: 176).

Si bien generalmente se rapea sobre una base musical, se puede hacer con otros ritmos como el *beatbox* o incluso, a capella. Esto demuestra que, en nuestro caso de estudio, la voz es el elemento imprescindible para la práctica, ya que se rapea sin bases musicales, pero no se rapea sin la voz. Esta es un mediador fundamental del rap, tal como la rapera Karen¹⁷ expresó en un encuentro de mujeres y hip hop al que asistí: “La voz es nuestra herramienta de expresión y nuestro cuerpo, es su parlante”.

Otro de los aspectos que caracterizan a “la rima recitada”, es su poliformidad. El rap es una práctica polivocal porque nace de múltiples expresiones (Olvera, 2018:17) y a la vez, un “género musical” polifónico, ya que se construye desde una diversidad de ritmos, timbres de voz, contenidos y estilos musicales. Las bases musicales reflejan esta característica, se crean desde una ilimitada variedad de técnicas, efectos, mezclas y experimentaciones de sonidos, ritmos, *samplers* e incluso, instrumentos musicales. Los raperos cuidan que las bases musicales lleven cierta armonía o concordancia con el contenido de sus canciones, porque refuerzan lo que quieren expresar, como un actor me explicó: “Si hacés una canción de amor, no elegís una pista *hardcore*, sino algo que suene más de amorcito”.

“En el rap está todo permitido”

Hemos apuntado que el rap es una expresión lírica y oral que protagoniza la voz y que generalmente fluye sobre bases musicales que se crean por diversos ritmos, técnicas, efectos sonoros y melodías, lo que lo hace un género musical polifónico y heterogéneo. Se puede rapear sobre una instrumental en la que sobresalgan sonidos de instrumentos clásicos, que estén inspiradas en el tango, en el *reggae* y en los sonidos *hardcore*, por mencionar algunos; y desde una ilimitada posibilidad de sonidos que pueden ir desde lo más sencillo hasta una mayor complejidad de mezclas rítmicas. En una charla, Tano enfatizó que es esta heterogeneidad sonora la que hace al rap “universal”, porque puede englobar “cualquier tipo de música” y “prácticamente se puede rapear sobre cualquier cosa”. En un sentido similar, Zak me comentó: “En el rap todo está permitido y eso es lo

¹⁷ Karen Pastrana es una rapera que fue parte del grupo de raperas argentinas “Actitud María Marta”. Conformado en los años noventa, se distingue en gran medida por el apoyo y afiliación a distintas luchas por la defensa de los derechos humanos.

que lo hace hermoso: ¡olvidate de broncas!, ¡el rap no tiene fronteras, no tiene formas, el rap es lo que vos querás!”. Con ello, la extensa —sino que ilimitada— gama de sonidos y “estilos” que conforman al rap hace posible desmentir la idea de que este se trata de una expresión monótona o repetitiva (Boix, 2015:219).

Ahora bien, existe una dificultad por distinguir los “subgéneros” o “estilos” de rap que emergen en su interior, de manera similar a lo que ocurre con la categoría “género musical” en donde los límites para distinguir a un tipo de música con otra no son claros, sino móviles y porosos (Semán y Vila, 2010:10). Ello explica por qué entre los actores en realidad no existe un acuerdo sobre los distintos tipos de rap que existen, ni tampoco sobre los criterios para categorizarlos y diferenciarlos entre sí. Esta porosidad se revela en la pluralidad de consideraciones con las que los jóvenes crean inclusiones y exclusiones entre “estilos”, entre lo que entra como parte de una “corriente” o se deja fuera. Cuando inicié el trabajo empírico me parecía importante preguntarles a los actores qué “tipo de rap” consideraban practicar, sin embargo, poco a poco se fue clarificando que, para la mayoría de los actores, no era importante lograr definir su “estilo” a partir de la categoría del “subgénero”, sino más bien, libre y fiel a quien se es y lo que se quiere expresar. Por ello en esta discusión varias veces me llegaron a decir “prefiero no ser cuadrado”, “no me quiero encasillar en ningún estilo”, ya que en un sentido similar al que Chan explica: “Una vez que se encasilla a un MC, se está frito” (Chang, 2017: 565). En sintonía con ello, Milito me comentó: “¿Qué tal si un día quiero escribir algo... no sé, más romántico?, por eso prefiero decir que no hago un tipo de rap u otro”. Ello explica por qué hay raperos que llegan a cantar sobre bases musicales fusionadas con *punk*, pero también con sonidos de *ska* o con aquellos que remiten más al rap *old school*, por ejemplo.

Aunque los jóvenes pueden rapear sobre un repertorio de bases musicales ilimitado, al momento de componer e inventar sus temas musicales, atraviesan por un proceso de selección que depende de los gustos y sonoridades con los que se sientan identificados. Con ello vemos que, si bien no buscan cerrarse en un solo “estilo”, sí realizan valoraciones para elegir sus bases musicales sobre las cuales desean componer (Hennion, 2010). En la selección que hacen de las pistas, particularmente cuando quieren grabar nuevos temas, se toman en cuenta diversos criterios como que exista cierta armonía

entre lo sonoro y aquello que quieren expresar, así como los gustos que tienen (Semán y Vila, 2008). A esto también se suman las emociones, los estados de ánimo y momentos que están atravesando, o que atravesaron en sus vidas y quieran expresarlo por medio de la música. Como hemos mencionado, los criterios son flexibles y mutables, ya que forman parte de un proceso creativo que, como me dijo un rapero, “se busca que siempre esté en evolución”.

La heterogeneidad que caracteriza al rap también se observa en la actividad dedicada a la composición de los temas. Para los jóvenes, no hay una sola forma de hacerlo, su trabajo no es lineal y se trata de “un proceso muy personal”, por lo que, si bien se pueden compartir algunos consejos o herramientas, “nadie puede decirte cómo hacerlo”. Para la composición improvisan verbalmente y luego pasan a lo escrito, y también pueden escribir y después interpretarlo oralmente, o emplear técnicas mixtas. La versatilidad que tiene la práctica se traduce también en que no se requiere un espacio específico para componer y entrenar, ya que puede realizarse prácticamente a cualquier hora del día y en cualquier lugar. Los jóvenes cuando hablan de sí mismos y del rap, refieren a ambos como si fueran una sola cosa: “Yo soy rap”, “yo soy hip hop”, “el rap es mi vida”, “es nada más y nada menos lo que yo soy, y lo que puedo decir de mí”. En esta tónica, el rap es constitutivo de sus identidades, con el que se nombran, autoperciben y representan a sí mismos. Ello arroja luz para tomar en cuenta que los jóvenes construyen una manera de narrarse en relación con el rap, una identidad narrativa con la cual toman posiciones, prácticas que les permiten construirse (temporalmente) como sujetos capaces de “decirse”, mostrarse a sí mismos y relacionarse con los otros.

“¡El rap es la letra de tu vida!”, me dijo Karen enfáticamente; este surge de la propia experiencia y visión particular de las cosas, por lo que, según sus consideraciones, no se pueden cantar rimas que no sean las de cada uno/a (Olvera, 2018:18). Se relata lo que se vive o se ha vivido, y lo que se piensa sobre determinada situación, por lo que, siguiendo a Karen: “Es la radiografía de lo que sos vos y tu honestidad en cuanto a esa escritura, de haber atravesado por caminos, o de entenderte como un observador de determinada situación”, es por ello por lo que “en el rap no se puede engañar”. Lo expresado por la rapera también me lo compartió Judas: “El rap es el lenguaje que usamos

para contar lo que nos pasa”. Con ello, nos permite entenderlo como recurso con el que se narran tanto a sí mismos como a su propia vida, las maneras particulares que tienen de experimentar, vivir y entender determinadas situaciones. Por ello, coincidimos con Olvera en que el rap tiene “vocación narrativa y el poder descriptivo de las situaciones, de los sucesos de lo que el rapero ve y vive, generalmente en las situaciones cotidianas y sus círculos cercanos” (2018:18).

Para los actores es una “válvula de escape”, una “forma de expresión”, herramienta que les permite expresar, “descargar” emociones y sentimientos que “tienen dentro”, como “un oasis en medio de este desierto”, como cuenta Milito en una de sus canciones. En esta línea, surge de una pluralidad de voces e historias, así como de temáticas, siendo esto otra de las características que lo hace un fenómeno plurivocal y heterogéneo. Entre la diversidad de temas que cantan, los jóvenes relatan aprendizajes, frustraciones, obstáculos y enseñanzas que han tenido en su vida y trayectoria como raperos. En ellos cuentan sobre los lugares en donde viven, los amores y desamores, los sueños y problemas, lo que sienten y opinan de determinada situación que les genera interés o llama su atención. Para los jóvenes, es un “estilo de vida”, “una forma de vivir” que se lleva las “veinticuatro siete”, desde el momento en que se despierta, se duerme y se sueña, que se comparte con los amigos y “hermanos”. Según sus propias definiciones, se trata de “algo natural que se trae en las venas”, que se adquiere “desde que se tiene uso de razón”, que los constituye como las personas que son, y, por tanto, que no se dejará de ser ni de hacer, como me dijo Judas mientras charlábamos sobre su tatuaje de trazos gruesos en el cuello en forma de granada y que refiere al rap “como forma de expresión”: (Yo soy y seré rapero) “¡hasta que se me apague el *switch*!”. De esta forma, el rap es algo con lo que se nace y se muere, en el sentido que Karen me compartió: “Yo quiero seguir rapeando hasta que ya no pueda más, hasta que me muera si es posible, y con las consecuencias que eso traiga”.

Vemos que el rap es un recurso con el que los jóvenes construyen sus identidades y organizan sus subjetividades, lo cual es uno de los efectos que tiene en la vida social, en el sentido que DeNora propone. La autora invita a entender la música como práctica social, y sugiere que una manera de hacerlo es prestando atención al trabajo biográfico y la

construcción de las identidades de los sujetos. Desde esta arista, argumenta que la música es una “tecnología del yo”, es decir, un dispositivo con el que los actores organizan y producen el “yo” o el “ser, sus identidades, sus subjetividades, los sentidos que hacen de sí mismos y de sus circunstancias sociales” (2004:40-47). De acuerdo con ello, el rap es un recurso con el que afirman quiénes son, qué les dan sentido. Los efectos que tiene la música van más allá de la apropiación e interpretación simbólica, ya que se lleva a cabo en la performatividad, a través de los parámetros de acción y comportamientos que habilita. Siguiendo a DeNora, hablar de la música como estructura habilitante no significa entenderla como “reflejo” o “estímulo de la acción” porque sus efectos “dependen de las respuestas y los actos de apropiación” de los sujetos, por lo que “se pone en acción según se apropie, describa y actúe sobre ella” (2012:190-198). El rap ofrece la posibilidad de “ser” y de hacer, en tanto que, según la autora “es algo con lo que se actúa y sobre lo que se actúa” (2012:190-198). Ello explica por qué comprendemos al rap desde una perspectiva de las culturas juveniles, ya que esta reconoce al sujeto juvenil, su poder y capacidad de actuar en la construcción de espacios sociales, en interacción con otros actores a través de una experiencia “expresada colectivamente por los jóvenes mediante la construcción de estilos distintivos y localizados fundamentalmente en tiempos y espacios no institucionales” (Urteaga, 2011: 19).

Por otro lado, volviendo a Hall, las identidades son procesos que se construyen desde la diferencia, ya que tienen que ver con una relación que se establece con el Otro (1996:18). Funciona a través de fronteras simbólicas que demarcan aquello que constituye un “nosotros” que se diferencia de aquello que se ha dejado fuera. En nuestro estudio, el rap es una práctica discursiva identitaria que funciona a través de límites simbólicos que permiten construir sentidos de pertenencia ligados a un “nosotros” diferenciado. Los umbrales simbólicos que demarcan la identificación y diferencia se hacen visibles en las formas en que los raperos socializan entre sí, en que “están juntos”, usan y se apropian de los espacios, comparten el uso de la jerga rapera manifestada en la manera en que hablan y se comunican entre sí. Los jóvenes encuentran en el rap una propuesta con la que se adscriben identitariamente, asociadas a esa “forma de vida” que denominan rap. La adscripción a esta “propuesta identitaria” (Reguillo, 2012:44) se hace observable también,

en las maneras que tienen de expresarse a través de sus cuerpos, de caminar, hablar, vestir, moverse. Los tatuajes que frecuentemente interpelan al rap o al hip hop, suelen ser un elemento distintivo, así como las maneras que tienen de caminar y de vestir (Piña, 2007:165). La indumentaria juega un papel fundamental, ya que, de acuerdo con Raposo, es una manera de “expresar su pertenencia a un estilo de vida, refuerza su adhesión a los grupos semejantes y es fuente de identificación que posibilita una convergencia estética impulsora de espacios de pertenencia, dando soporte a sus interacciones” (2015:9). Comúnmente visten con un estilo urbano que se expresa en el uso de zapatillas, gorras, remeras y camperas que refieren entre otras cosas, a algún equipo, marca deportiva o grupo musical. También utilizan indumentaria realizada con técnicas de serigrafía, comúnmente elaborada por amigos y “hermanos de la *cultura*”, en la que se refiere a algún nombre, logotipo de su *crew* o de alguna con la que sientan alguna afinidad.

En una tónica similar, algunos raperos lo explican como un recurso que puede “abrir mentes” y “revolucionar conciencias” por los valores que promueve. En esta manera de vivir y representar al rap, frecuentemente existe un criterio generacional, ya que conlleva un sentido de responsabilidad y compromiso de “dejar algo positivo a las futuras generaciones”. Para Milito, ahí radica una de las principales motivaciones que tiene como raperos y que le da sentido a dar talleres a “pibes” de su localidad, ya que lo considera como una herramienta para detonar transformaciones sociales entre los más jóvenes. En el rap se alberga un propósito, un sentido de hacer historia y de dejar un legado en la *cultura* y a las próximas generaciones, ya que como me dijo Onestho con claridad mientras esperábamos su turno de cantar en un evento: “Quiero que con este movimiento hagamos historia, que se deje en la memoria colectiva para que sirva a mi hijo y a los hijos de ellos”.

Una vez que hemos apuntado ciertas denominaciones con las que los jóvenes explican, refieren al rap y a sí mismos como raperos, analizaremos algunos aspectos que “ponen por delante” para llevar a cabo esta práctica en relación con otros ámbitos de su vida cotidiana, en concreto, con el plano económico y laboral.

1.2. “Vivir para el rap”: intersecciones económicas y labores

Los jóvenes de esta investigación se refieren a sí mismos como “guerreros” que han aprendido a desafiar “con la frente en alto” los distintos retos y dificultades que han atravesado en sus vidas. Como tal, se consideran warriors, porque tienen la fuerza, el valor para caer y levantarse, tal como expresan los OWC en una de sus canciones favoritas y que comúnmente cantaban en presentaciones en vivo: “¡Si me caigo me levanto, en eso yo te soy sincero, camino por el gueto como lo hacen los guerreros!”.

En una ocasión, FS, Ponjah, Alejandro y yo, fuimos a escuchar al rapero venezolano Lil Suppa¹⁸ en un club nocturno ubicado en el barrio de Palermo. El recital nos había dejado con ánimos de bailar, así que nos metimos a un bar que nos invitó a pasar por la música *funk* y *reggae*. Ya más avanzada la noche, nos sentamos en los sillones de nuestra mesa ubicada en la terraza solitaria donde un par de minutos después, Ponjah se quedó dormido debido al cansancio del día. Sin haberlo esperado, se generó un espacio que se sentía cercano y con cierta complicidad. Hablamos sobre las pérdidas de seres queridos, sobre las dificultades en temas de salud, la preocupación por la falta de trabajo y recuerdos de infancia. En una parte de la conversación, Free Soul, después de darle un trago a la botella de cerveza que compartíamos me dijo: “Por eso somos warriors, negra, porque somos gente que ha sufrido, que ha luchado”.

En otra ocasión, Milito me contó un poco más sobre su biografía: del trabajo en el campo de su madre en la pizca de algodón, su migración a la ciudad y la afición de su padre al folklore, sobre su primer encuentro con “la palabra” en la escuela primaria y las excursiones que hizo a la montaña con un grupo de la iglesia. También sobre sus problemas vinculados a la adicción a la pasta base, sus experiencias como “pibe de villa”, las pérdidas de amigos por las riñas, el haber sido “verdugueado” por los policías, el haber estado en “cana”. Cuando terminamos de comer, abrió su cuaderno y me compartió algunos de sus escritos y canciones. Unas me las leyó, pero la mayoría me las dijo rapeando. En un momento hizo una pausa, como si estuviera reflexionando en voz alta y me dijo: “Siento que todo me refleja, lo que me pasa en lo que escribo, ¿entendés?”.

¹⁸ Rapero venezolano que se ha convertido en referente latinoamericano a nivel mundial que se adscribe al movimiento hip hop.

Empezó a rapear, encajando sus rimas en una caja musical imaginaria y moviendo sus manos haciendo pequeños movimientos al aire:

“Explotar sobre un ritmo en este piso fino, en este mundo loco ¡como un warrior me defino!, lo que quizás no afino, yo te hago sentir el filo, el dolor que hay en mi gueto, acá estás en filo, ¿Cuántos hablan de pistolas, de robos, de hechos? De salir a la calle, ¡para poner el pecho!, ¡siembro lo que cosecho! y ¡no! no pienso alentar, enseñarte mi canción que la respuesta sea disparar”.

De esta misma forma, SEO “Ecos de los suburbios”, un rapero de 26 años que vivía en Dock Sud, varias veces me expresó sentirse triste y preocupado por los problemas que estaba pasando. Durante el tiempo de trabajo de campo fue detenido por la policía, estuvo en prisión un par de meses y al salir de ahí no contaba con una casa a la cual llegar. En una de las visitas que le hice a la guardia de salud cuando fue internado en condición de urgencia, me dijo convencido que él saldría adelante de aquella situación porque “*él era un guerrero*”.

En los distintos ejemplos podemos identificar que, más allá de las diferentes vivencias y peculiaridades, los raperos coinciden en una construcción de su autopercepción que se liga al “ser” y definirse como “guerreros”, un elemento con el que configuran de manera importante sus identidades. En esta misma línea, Judas me compartió: “Somos guerreros, porque somos personas luchadoras, porque somos guerreros de la vida, del trabajo, somos gente que, ¡que trabaja, que pelea diariamente el día!”.

Cabe recalcar que no entendemos al rap como práctica que se lleve a cabo exclusivamente por jóvenes provenientes de los llamados “sectores populares”, sin embargo, los actores principales de esta investigación son ubicables en esa categoría. Entendemos que estas construcciones identitarias, no son producto de un reflejo o contestación de las condiciones sociales que viven, sino estrategias y posiciones subjetivas que los actores asumen como apunta Hall. Cabe recordar a Vila, quien habla de las identidades como narrativas con las que los sujetos construyen sus tramas argumentales a partir de aquellas categorías selectivas que les dan sentido (1996:18). Para los raperos de esta investigación, entre estas categorías se encuentra ser un joven “que viene de abajo”,

“del barrio” y “que lucha diariamente como guerrero”. Desde esta óptica, y recuperando nuevamente al concepto de identidades de Hall, es en el punto de encuentro entre discursos y prácticas, donde los jóvenes toman posiciones subjetivas temporales. Por ello, no atribuimos la construcción de identidades al mero discurso, pero tampoco a una homologación, un mero reflejo de las condiciones sociales de los sujetos (Vila, 1996).

Estas identidades se construyen por la intersección de distintos aspectos que tienen que ver con: su experiencia de ser jóvenes que se consideran de “barrio bajo”, de los llamados “sectores populares”, que cotidianamente se enfrentan a un panorama de incertidumbre económica y laboral, que perciben sentirse señalados negativamente como veremos más adelante. Por otro lado, la noción de “ser guerrero” la asocian con la idea de lucha, entrega y constancia que le han dedicado a la práctica, con la capacidad para sobrellevar traiciones y rupturas con “hermanos” de la *cultura*, para construir aprendizajes para desarrollar destrezas y habilidades en la práctica. De esta manera “ser guerrero” como Judas me dijo, también “es un poder”, es la fuerza y capacidad que se tiene de convertir los problemas en oportunidades, de crear e inventar experiencias positivas vinculadas con el rap y que se llevan a la práctica en su propia vida. Luego de aquella noche que fuimos a ver a Lil Suppa, Ponjah subió a Facebook una fotografía con un comentario: “Sin palabras, el destino pone todo a prueba y nos sigue juntando para vivir el hip hop como parte esencial de nuestras vidas. Creo que somos guerreros de verdad, porque luchamos contra todo lo malo y lo convertimos en bueno”. Este dato de observación nos permite explicar que la categoría de “guerreros” no surge en su totalidad como reacción a la carencia, sino del poder que les da para ser, para hacer y para redefinir sus circunstancias sociales.

Volviendo a la relación del rap con el trabajo, en una ocasión, conversando con Milito sobre cuál era su experiencia y opinión de dar talleres de rap con recursos del Estado, me contestó energéticamente: “¡Yyy!, ¿quién tiene la oportunidad de trabajar en donde le gusta?, ¡nadie!, antes me dedicaba a limpiar, ¡toco madera!”. Me siguió contando: “¡Yo hago lo que me gusta, no como esos que llegan a su casa todos cansados con su camisa y

corbata a tirar los zapatos!”. Milito, al igual que otros raperos y raperas como Karen¹⁹, se gana la vida enseñando rap a “pibes” con fondos de proyectos financiados por programas gubernamentales. En algunas ocasiones complementa sus ingresos realizando otras actividades como preparar y vender comida en su barrio. El hecho de que el rap haya sido el vehículo que le permitió dejar un trabajo que no le gustaba y al que no quisiera volver, lo considera como un elemento que refiere con orgullo.

Por otro lado, otros raperos como Bolsa Clika Madero (joven de 28 años) me dijo que desde hace unos años recibe algo de dinero de las labores que lleva a cabo en el Kemadero, su estudio de grabación. A diferencia de Milito y hasta cierto punto de Bolsa, que reciben alguna remuneración por las actividades que realizan con la práctica, la mayoría de los que participaron de esta investigación no ganan de los productos musicales que realizan, sino que “viven para el rap”. Lo anterior quiere decir que no brinda los recursos para subsistir materialmente, a pesar de que en diversas ocasiones me expresaron tener el sueño y la aspiración de poder “vivir de la música algún día”. Si bien los jóvenes no se mantienen económicamente del rap, sí es un aspecto que ponen por delante y que organiza sus vidas. “Vivir del rap” no les proporciona ganancias económicas, aunque les demanda tiempo de su cotidianidad y muchas veces invertir dinero para organizar, gestionar eventos y para trasladarse a los distintos espacios en los que participan.

En una ocasión, Alejandro me compartió con preocupación que había perdido su trabajo en la fábrica para reciclar plástico y que esto complicaría su participación en las presentaciones en vivo de las que no obtenía ninguna remuneración económica. Más allá de que quisieran hacer algo de “plata” por rapear, los jóvenes vinculan la categoría de “vivir para el rap” con cualidades positivas como la entrega y lealtad que tienen a la música; es un “ser” y “hacer” que se desliga de intereses económicos, ya que se realiza por el sentido de compromiso que se tiene con esa “forma de vida” que denominan rap.

¹⁹ El año en que la entrevisté (2018), fue el primero en que empezó a dar talleres, y al respecto me compartió sorprendida: “Nunca tuve un trabajo de rapera y de repente tuve que dar un currículum, no sé, yo siempre estuve invisible para el Estado, no tengo obra social, nunca tuvimos un *manager*, nunca tuvimos una productora, nunca hicimos un video concretamente y antes, tampoco teníamos fotos”. Como ya hemos apuntado es importante señalar que, si bien su edad no coincide con el universo de raperos de 18 a 33 años, sus comentarios y reflexiones han sido importante para comprender al rap como práctica juvenil y la construcción de sus sentidos y representaciones.

Esto explica otra característica que tiene ver con esta manera de vincularse y relacionarse con la práctica: se sostiene principalmente por el ejercicio de la socialidad, la construcción de vínculos de amistad y el uso del tiempo libre.

El tema del “laburo” se relaciona y tensiona con la categoría de “vivir para el rap”, como me comentó un rapero conocido en el medio por ser “de la Vieja escuela”: “Sí, soy rapero, pero tengo que trabajar”; a lo que faltaría agregar, generalmente en lugares que no se relacionan con la música. Los actores de esta tesis trabajan en labores de cocina, de limpieza, en mantenimiento de edificios, en la construcción y en diversas industrias como confección de ropa o en el proceso de lavado de pantalones, en la fábrica para reciclaje de plástico, en el ensamblaje de cajas de cartón, como empleados de venta telefónica, entre otros. La mayoría vive de “changas”, es decir, trabajos de corta duración y generalmente “en negro” esto es que no cuentan con seguridad social, no están dados de alta en el sistema de pago de impuestos y no están sindicalizados. Sus trabajos, según me compartieron en diversas ocasiones, les exigía mucho tiempo, “trabajar como mono” a cambio de una paga que no era suficiente para cubrir con sus necesidades. “Así es como me las rebusco”, me compartió Nahuel, enseñando las medias, auriculares de celular y cargadores que había comprado en capital para venderlas en su barrio o en la feria en Morón. Por otro lado, algunos como Bri-O o como Tano, viven del autoempleo como tatuadores, emprendiendo sus marcas de indumentaria relacionada con la *cultura*, y otros, en la venta de comida casera.

A lo largo de la investigación varios jóvenes como Alejandro, Free Soul, o la b-girl Aldana perdieron sus trabajos, o habían llegado a su término, por lo que constantemente se encontraban en búsqueda de “laburo” o alguna “changa” que hacer. La mayoría atraviesa una situación de incertidumbre económica, así como de inestabilidad y discontinuidad laboral. Este panorama se recrudeció, entre otras cosas, por las políticas de ajuste que se introdujeron durante el periodo presidencial de corte neoliberal en el que se llevó a cabo el trabajo de campo (2017-2018)²⁰. Tan solo en el primer año del gobierno de Mauricio Macri, tarifas de servicios como agua, luz, gas y transporte aumentaron exponencialmente, lo que trajo diversas acciones de oposición de las clases medias y

²⁰ Recordemos en el marco de la presidencia de Mauricio Macri, del partido Juntos por el Cambio.

manifestaciones callejeras como “los cacerolazos” (Vommaro y Gené, 2017: 239). El impacto que esto tuvo en las economías de los jóvenes llegó a ser motivo de comentarios y tema constante de conversación. En una de las ocasiones que fui a visitar a un rapero a la guardia médica, hizo un comentario que, por su intención y tono jocoso, me hizo reír: “Bueno, al menos acá no tengo que pagar comida, ni luz”.

Aunque la práctica se lleva adelante esencialmente en el uso del tiempo libre y en el ejercicio de la sociabilidad, los raperos también practican de manera individual y desde las dimensiones privadas de su vida cotidiana. En diversas ocasiones me compartieron que aprovechaban el tiempo del trabajo o de otras responsabilidades, como el cuidado de su hogar, para rapear: “Yo rapeo mientras lavo platos”, “yo rapeo al caminar”. Aprovechan estos momentos del día para entrenar en sus rimas, mejorar sus destrezas e incluso, inventar nuevos temas, como me contó Lobito Menor: “En el trabajo tiro alguna rima... casi no se escucha nada, pero como estoy caminando todo el día, entonces tengo que distraerme con algo, no quiero pensar en el cansancio, si no, no aguanto las piernas, pero si me pongo a rimar, es como que me olvido”.

Observamos que los jóvenes en relación con el rap afirman quiénes son, construyen sus pertenencias, los sentidos de sí mismos y sus circunstancias sociales. Los vínculos que los jóvenes establecen con el rap se imbrican con el plano laboral y muestran que la práctica no genera un sostenimiento económico o material, aunque sí un “estilo y una forma de vida”. Esta intersección económica y laboral tiene un peso también en la construcción identitaria, en la forma de nombrarse y de decirse como “guerreros” que se consideran ser.

1.3. Modos de hacer música: los eventos como forma de producción musical y organización social

En las siguientes páginas analizamos al rap como producto musical, para ello, conoceremos algunas actividades con las que los jóvenes se las ingenian para crear, circular y producir su música. Primero, daremos cuenta de forma breve de ciertas estrategias que llevan a cabo para la grabación y producción de sus obras a fin de ofrecer algunas respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las concepciones que tienen

sobre producir sus propias obras? y ¿cuáles son algunos de los obstáculos que atraviesan para hacerlo y para vivir de sus producciones? Posteriormente, profundizaremos en las fiestas de rap, a las que nos referiremos también como eventos y/o escenas musicales, por ser la principal actividad con la que los raperos de esta investigación practican y producen el rap. Vale la pena adelantar que esta sección tiene el propósito de mostrar de manera introductoria los componentes generales de las fiestas y eventos, y que, por lo tanto, irán apareciendo y adquiriendo profundidad a lo largo del texto.

Grabar música en tiempos de innovaciones tecnológicas

Jóvenes como Grap, Judas y Milito me llegaron a contar sobre el primer contacto que recuerdan haber tenido con la música rap: en los videos que ocasionalmente pasaban en la televisión, en los casetes, así como en los discos que conseguían de primos o amigos; en las visitas que hacían al ciber de su barrio donde intercambiaban las “barras” que escribían y su escaso repertorio de pistas con otros raperos. Ellos cuentan que desde su propia trayectoria como raperos han experimentado las transformaciones que las tecnologías han traído en las formas de producir, consumir, circular y relacionarse con la música. El panorama de sus inicios como raperos era muy diferente al actual, en el que actores más jóvenes²¹ se encontraron con un rap que ya circulaba de manera accesible en distintas plataformas virtuales y que con facilidad pueden visualizar, reproducir y difundir desde sus celulares y redes sociales.

²¹ Vale la pena recordar que en el momento en que se hizo el trabajo de campo, Judas y Milito —a quienes referimos como jóvenes de mayor edad—, tenían 27 y 32 años respectivamente, mientras que otros como Lobito Menor, Bicho y Totón tenían entre 17 y 22 años.



Con Clika Madero y MDR Records *crew* en Villa Madero.

Las facilidades de la digitalización, el internet y otras tecnologías han transformado las prácticas musicales y las relaciones que los jóvenes establecen con la música (Semán y Gallo, 2016; Olvera, 2018). Estas favorecen una mayor democratización en la producción musical que amplía las opciones para producir, lo que se traduce en mayores posibilidades para la profesionalización y el desarrollo de emprendimientos musicales (Semán y Gallo, 2016). Nuestro campo nos permitió comprender que estas condiciones que favorecen un mayor acceso en la producción de la música también potencian algunas de las características que definen a la práctica como la autogestión y aprendizaje autodidacta. En el caso del rapero Bolsa, vemos que la masificación de elementos tecnológicos le ha ido permitiendo armarse su propio estudio de grabación, y a muchos otros, tener la posibilidad

de adquirir o conseguir dispositivos, artefactos y programas para experimentar diversas posibilidades de producción sonora.

Una tarde mientras charlábamos Veeme y yo en un café en Villa Madero, me contó que estaba estudiando para ser técnico en sonido, lo que le motivaba armarse de más herramientas para usar los programas de producción y quizá en su momento, hacerse de su propio estudio de grabación, lo que a la larga le daría mayores oportunidades para “vivir de la música”. También me comentó que, aunque el darse tiempo para estudiar le ayudaría a desarrollar destrezas con mayor rapidez, la verdadera clave para producir música estaba en dedicarle el tiempo para experimentar y aprender. Todos los actores comparten esta apreciación, ya que el rap se aprende de manera autodidacta y se realiza primordialmente desde la autogestión. Este aspecto lo consideran relevante, ya que el poder hacer rap con cierto nivel de autonomía es un componente que lo ha caracterizado desde sus orígenes, y las innovaciones tecnológicas se han convertido en tan solo un medio que potencializa estos elementos propios del rap.

La autonomía para aprender a hacer rap es otro de los componentes que, según los raperos, hacen de él una práctica “universal”, ya que está al alcance de toda persona que quiera practicarlo. Varias veces me comentaron que el rap tiene la particularidad, a diferencia de otras producciones musicales, que “no necesitás plata para comprar un instrumento, ni tampoco para aprender a tocarlo”, porque en sus niveles más austeros y esenciales, tan solo depende de la voz, el ingenio y la disciplina para practicarlo: se requiere de “un papel y una lapicera” y “poner una pista y rapear”. Desde esta consideración, observamos un cruce entre las condiciones materiales de producción y una retórica ligada al sentido de pertenecer a los sectores populares. Al respecto, un raperero que se considera parte del movimiento hip hop me comentó:

“Cualquiera puede rapear porque son pocos los recursos que necesitás para hacerlo, me parece, porque entonces, el ser de un barrio bajo te sentís un chabón que puede fluir ¿entendés? que puede soltar cosas, que lo querés expresar con una letra ¿me entendés? o no sé, con un baile con zapatillas rotas ¿entendés?, en un papel y una lapicera”.

Se pone en relieve la versatilidad de condiciones con las que el rap se puede producir: en estudios profesionales y semiprofesionales que cuentan con mayores inversiones en equipos y soportes, pero también, desde las versiones más austeras en que los estudios caseros se pueden llegar a montar. Es importante enfatizar que a pesar de la gran variedad y disponibilidad de equipos que existen para hacer música, conforme fui avanzando en el campo, pude identificar que, en la generalidad, las actividades de producción musical en los estudios no ocupaban un lugar importante en los modos en que los jóvenes llevaban adelante a la práctica, por lo contrario, las realizaban de manera escasa y esporádica. Contrario a mis intuiciones iniciales, los jóvenes dedicaban poco tiempo y recursos a la producción de sus materiales musicales. De hecho, al momento de hacer esta investigación, los raperos contaban con pocos temas producidos en estudios de grabación caseros y los que tenían, los colgaban en plataformas virtuales y ponían en circulación en sus redes sociales.

Este punto se aclaró posteriormente con una conversación que tuve con Nahuel. Mientras viajábamos en tren de Morón a Capital me contó que le había comprado a un amigo suyo un *mixer* y un par de micrófonos a un precio accesible. A pesar de que su nueva adquisición le había reavivado el interés de empezar a montar su propio estudio de grabación, me compartió con desánimo que aún no sabía cómo manejar los programas para grabar, ni tampoco para producir *beats*. De manera similar, en una ocasión que fui a casa de Milito, contento me mostró una computadora que recientemente se había comprado y en la que había instalado un programa especializado para hacer *beats*. Desde mi desconocimiento, y también con un tono de broma que era recurrente en nuestras interacciones, le dije: “¡Ahora sí, ya no tienes más excusas para no componer y hacer temas nuevos!”. En seguida me aclaró que había comprado el equipo para empezar a experimentar, ya que nunca había usado los programas: “Estamos jugando, lo usamos de boludeo, todavía no lo sé manejar, nos cagamos de risa, a veces grabamos y a veces no”. Luego me aclaró: “Pasa que necesitás un montón de plata para un home studio, suponé que contás con algo improvisado, entre micrófono, una buena compu y todo, tenés que tener \$25 lucas ¿entendés? Y además de esos \$25 lucas, ¡tenés que vivir!, porque bueno, los ahorrás, pero mientras tanto, tenés que comer y está re jodido”.

La mayoría de los raperos me contaron que estaban en circunstancias similares a Nahuel y Milito, lo que nos permite constatar cómo en el horizonte que presenta mayores posibilidades para la producción, autogestión y oportunidades para “vivir de la música”, también se atraviesan obstáculos y desniveles que nos hacen problematizar la referida democratización de la producción musical. A pesar de que los jóvenes pueden hacerse de algunos equipos para producir, esto implica práctica y conocimientos para usar los programas que se pueden aprender de manera autodidacta, con la ayuda de los consejos de amigos y tutoriales en YouTube, pero requiere tiempo y práctica para poder aprender. Al respecto, muchos referían al factor económico ligado al laboral, como el principal obstáculo que se interponía para hacerse, no solo del equipamiento sino también de los conocimientos para realizar sus propias creaciones. De manera similar a Milito, otro rapero me hizo un comentario algo molesto: “En realidad, son pocos los pibes que tiraron la camiseta para tener un estudio ¿entendés?, de que hay, ¡sí hay! pero la mayoría de quienes tienen el estudio lindo y bien armado ¡son de plata!”. En la diversidad y versatilidad de condiciones con las que se produce rap se presenta que los jóvenes expresen con orgullo la capacidad que tienen de hacerlo con bajos presupuestos, y al mismo tiempo, que le den importancia a que sus producciones resguarden ciertos estándares de calidad. Para ello se requiere que las condiciones de producción y las habilidades del productor estén a la altura de sus expectativas. Según estas consideraciones, en la producción musical se precisa de un estudio “más armado” y una mayor inversión de recursos para los equipamientos. Para producir rap de manera autogestiva, se requieren entonces conocimientos, tiempo y esfuerzo para aprender a manejar con soltura los programas, así como también “tirar la camiseta”: dedicarse con constancia, voluntad y decisión para poder emprender una trayectoria de productor.

Los actores se valen de la ilimitada variedad de *beats* que circulan en YouTube para practicar y “afilarse” su estilo, así como de bases rítmicas para componer sus temas y para improvisar. Sin embargo, rara vez las utilizan como bases musicales para grabar sus obras, y esto tiene que ver con que comparten una especie de regla implícita que se articula con el principio de la autenticidad y, por tanto, de prestigio: los temas que se graban requieren de *beats* originales. Incluso para los raperos que se autodenominan del “under”,

y que en sus discursos ostentan hacer rap “con cualquier cosa”, es importante mantener cierto nivel y calidad en la producción de su música, ya que esto puede poner en juego su prestigio. Al respecto, Zak me comentó:

Z: Nosotros siempre grabamos con productoras ¡y eso es caro! Imagínate que el primer disco en 2008 salió en veinte lucas.

M: ¿Veinte lucas?

Z: ¡Y sí!, y en ese entonces la plata era mucho, mucho más que hoy... ¿O vos te pensás que nosotros con esto (una computadora que tenía) lo vamos a hacer? No desvalorizo eso, pero el tema es saber usarlo, ¡y sí que podemos y podemos aprender a usarlo y grabar!, pero ya para producir nuestras pistas, ¡es otra cosa!

M: Implica tiempo para saber bien manejar los programas, ¿o qué?

Z: Yyyy, además, pasa que nuestra música tiene guitarra, tiene piano y no, nosotros ya *tenemos un nivel y no da bajar*, con lo que grabáramos no estaríamos al mismo nivel.

Para jóvenes como Zak, la calidad estética-sonora es un aspecto fundamental para tomar en cuenta en los temas que deciden grabar. Por esta razón no usan sus propias bases, ya que implicaría “bajar de nivel”, y, por ende, el prestigio que se han ido haciendo como raperos. Desde esta lógica, prefieren esperar, ahorrar el dinero suficiente, e invertir para grabar, aunque les tome más tiempo “cocinar” y lanzar nuevas creaciones.

En un sentido similar, mientras caminábamos de madrugada por el barrio Eva Duarte en busca de un kiosco que estuviera abierto, Alejandro me compartió sentirse frustrado por no contar con los 35 mil pesos que necesitaba para la grabación de su disco en el estudio de su preferencia. Le pregunté por qué no buscaba otra opción, a alguien que le produjera a un precio más accesible, a lo que me contestó: “Pasa que no quiero hacer cualquier cosa, quiero hacer algo que quede para siempre”. El hecho de autodenominarse “del under” no necesariamente se contraponía al interés de cumplir con ciertas expectativas estéticas y de calidad que, según sus concepciones, difícilmente podían obtenerse si se grababan en “cualquier” estudio o con “cualquier” productor. Ocurre algo similar con los criterios y condiciones que toman en cuenta para la producción audiovisual

de sus temas, en donde si bien no descartan las estrategias caseras para hacer sus videoclips, dan relevancia a cuidar ciertos estándares de calidad con tal de “no bajar de nivel” ni poner en riesgo su reputación.

Los jóvenes problematizan la llamada “democratización” de los medios de producción musical ya que consideran que, si bien por un lado proporciona mayores facilidades para acceder a los equipamientos para hacer música, por el otro lado, agudiza las inequidades que existen entre raperos. La cada vez mayor competencia que existe para poder sobresalir en el medio musical coloca en una posición de mayor desventaja a quienes no cuentan con los suficientes recursos económicos para “montar” un estudio de calidad, o en todo caso, para invertir con productoras que logren estar a la altura de sus expectativas, y les den “mayor salida” y visibilidad a sus obras. Las exigencias económicas y cotidianas que dificultan a los raperos a hacerse de un estudio propio de grabación, y/o invertir para grabar algo que “esté al nivel”, no son un impedimento para ellos para hacer rap. Como veremos a continuación, los raperos crean, difunden y experimentan la música principalmente a través la gestión y participación en distintos espacios de encuentro que surgen y se desarrollan alrededor del rap, es decir, en las fiestas y eventos musicales, estas actividades protagónicas con las que configuran la *cultura* y practican rap.

Los eventos como forma de producción musical y organización social

En contraste con la escasa producción musical realizada en estudios de grabación, los jóvenes invertían tiempo y recursos a la participación y gestión de eventos y fiestas de rap; estos eran la principal actividad con la que hacían música, llevaban adelante la práctica y configuraban la vibrante “movida de rap” en la ciudad. Estas escenas musicales se llevaban a cabo en una variedad de fechas, a la luz del día y entre semana, pero, sobre todo, durante los fines de semana y a horarios nocturnos por lo que eran la actividad protagónica con la que experimentaban la vida nocturna en la ciudad. Conforme fui conociendo a más raperos y estableciendo relaciones de confianza con varios de ellos, las fiestas de rap empezaron a ocupar un lugar central en la investigación, y me llevó a conocer otras latitudes de la ciudad y encontrar diversas maneras de vivirla y recorrerla.

Tal como compartimos al inicio de esta tesis, el trabajo de campo se realizó en múltiples puntos del AMBA y no solo en un barrio o localidad, y esto se debe principalmente a la diversidad de locaciones en que llevaban a cabo los eventos. El campo me empezó a atraer con mayor recurrencia a la zona sur, y principalmente a la zona oeste debido a la intensa y variada oferta de fiestas de rap que se realizaban allí. Se organizaban en una variedad de espacios como la calle, las esquinas y plazas, bares y boliches de pequeñas o amplias dimensiones; en gimnasios, radios comunitarias, comedores populares; con escasos recursos o con una mayor inversión de los mismos e involucramiento de distintos actores.

El asistir a varios eventos me permitió constatar que, más allá de la diversidad de formatos, tamaños y locaciones, estos tienen una particularidad importante en cuanto a la producción musical se refiere: en un mismo sitio y momento, la música se produce, se consume y circula. Se produce, en cuanto los raperos se suben al escenario y hacen fluir sus rimas al sonido de los beats; se consume mediante la interacción de los artistas con su público, en su escucha, en el “agite” de sus oyentes que se manifiesta en brincos, bailes y gritos; y circula, en tanto que la música se comparte allí mismo, pero a la vez, los públicos transmiten en vivo desde sus celulares o las graban para luego subirlas a sus redes sociales. Estas interacciones entre los raperos que dan su presentación en vivo y sus públicos, se desarrollan por el conjunto de mediaciones que hacen posible la producción, circulación y consumo de la música en los eventos. El “estar ahí”, en una gran diversidad de fiestas y recitales de rap, me permitió identificar que al menos hay dos elementos a los que los jóvenes dan centralidad cuando cantan en vivo: la interacción con el público y la calidad del sonido, ambas serán analizadas con mayor profundidad en el último capítulo.

Asistir a estas escenas musicales, escuchar “el ritmo y poesía” en las rondas de *free* y compartir aquellas rondas de cerveza y fernet, me permitió identificar que se tratan de una actividad colectiva, y una forma de organización social (Gallo y Semán, 2016) que se lleva a cabo en un ambiente festivo, desde situaciones de diversión, risa y disfrute. En ellos destaca un elemento en las maneras en que los jóvenes practican el rap de manera más amplia: la sociabilidad, es decir, los modos en que los jóvenes tienen de “estar juntos” y la relevancia que le otorgan al encuentro y vínculo entre quienes comparten modos de

vida similares. Se conjetura que el valor que tiene la sociabilidad en estas escenas influye en que los actores de este estudio no reciben ninguna remuneración económica al cantar en estos espacios, ni tampoco al organizarlos. De cierta manera, refleja uno de los aspectos que caracterizan a los actores, en que no viven económicamente del rap, pero sí de otra manera: como una actividad a la que dedican tiempo, energía y con la construyen sus formas de llevar sus vidas.



Competencia de break dance en un evento de rap en Isidro Casanova. Fotografía tomada por María Ana del Valle

Aunada a la importancia que tiene la sociabilidad para el sostenimiento de las fiestas de rap, otro de los elementos que las constituyen es que, por lo general, requieren de algún tipo de gestión u organización previa. Esto implica la generación de relaciones de colaboración entre personas de *la cultura*, pero también con otros actores como los gestores culturales, dueños o gerentes de los establecimientos en donde se realizan los eventos, personal que trabaja en los centros culturales, en áreas de gobierno y ministerios, por mencionar algunos de ellos. Incluso los eventos que eran autogestionados como los

aquellos que eran denominados como del rap “under”, requerían de planeación y organización.

La gestión de estos espacios implica una diversidad de labores como el invitar a los artistas participantes, a los DJ o encargados de los controles, conseguir los locales o espacios para llevarlos a cabo, así como al equipo de sonido y otros artefactos necesarios, gestionar el diseño de los *flyers* y hacer difusión de la fecha convocante en las redes sociales. En algunas fiestas vi a Onestho, a Free Soul, Real Valessa, a Luna SSC y otros raperos entrar en acción desde un rol de organizadores. De esta manera, resolvían las diversas tareas que podían variar según las características del evento como, por ejemplo: asegurarse de contar con los artefactos necesarios y asegurarse de su correcta instalación, hacer la lista con el orden de las presentaciones de los artistas y las listas de invitados, negociar el precio con los encargados del espacio, resolver aspectos técnicos — generalmente asociados con el tema del sonido—, y solicitar apoyo para documentar con fotografías. El punteo de estas labores que los jóvenes desempeñan para llevar adelante una experiencia musical concretada en los eventos de rap muestra cómo se tratan de una actividad y una forma de organización social, tal como ya habíamos advertido.

Volvamos al aspecto de las relaciones de colaboración que hacen posible estos espacios. Si bien fui en gran medida a las fiestas asociadas al *underground*, también asistí a escenas que se conformaban desde otros circuitos y desde una, la heterogeneidad de formatos y modalidades. Algunos se realizaban en una mayor escala de producción, inversión económica y personas involucradas en su organización. Ello podía percibirse en la cantidad y calidad de equipos de sonido que utilizaban, en una mayor presencia de públicos y en las locaciones en donde estos se desarrollaban —generalmente en bares, boliches y centros culturales ubicados en capital— y en locaciones que los jóvenes asociaban con clases medias y altas. Un ejemplo de estas últimas son las actividades de fin de semana dedicadas al hip hop en el Centro Cultural Recoleta (CCR), que depende del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Estas actividades reunían a jóvenes de varias zonas del AMBA que asistían para hacer break, participar en los foros y conciertos, ir a “apoyar” algún amigo que fuera a participar, o tan solo para tener un momento de convivencia. En varios momentos del campo tuve la oportunidad de ir a ver cantar a

raperas clave de este estudio como Real Valessa, así como la dupla de raperas Chicha y Choa y era habitual encontrarme con jóvenes con los que había coincidido en eventos en fines de semana o días anteriores.



La dupla de raperas Chicha y Choa realizan su presentación en el Centro Cultural Recoleta.

Fotografía tomada por María Ana del Valle

Estas escenas musicales se llevan a cabo de distintas formas, sea entre “gente de la *cultura*”, de manera autogestiva o con un mayor grado de colaboración e involucramiento de otras instituciones, pero todas se hacen posible por las relaciones de intercambio, acuerdo y negociación que los jóvenes establecen con distintos actores (Magnani, 2005:177). Incluso los eventos que los raperos organizaban “entre hermanos”, de manera autogestiva y con sus propios recursos, requerían algún grado de negociación con los dueños de los espacios, con los vecinos que permitían hacer el uso de su corriente eléctrica, o a quienes alquilaban el equipo de sonido en caso de necesitarlo. De esta manera, coincidimos con Becker en que las fiestas, así como la práctica musical de manera más amplia, se crea y se hace posible gracias a las redes de colaboración entre distintos actores que hacen emerger obras y productos (2008:55).

Sobre estas relaciones de intercambio que surgen entre actores, vale la pena compartir una conversación que tuve con Milito mientras esperábamos el arranque de un evento. Cabe recordar que, aunque no ganaba dinero de sus producciones musicales, sí lo hacía desde su conocimiento como rapero facilitando talleres en gobierno²², lo que en ocasiones también implicaba rapear en los eventos organizados como parte de dichos proyectos. Al mismo tiempo, que se siente interpelado por el rap que “viene de abajo” y con el que orgullosamente “representa” al barrio y a la villa donde creció y vivió. Tomando esto en cuenta, le pregunté directamente cuál era su opinión sobre trabajar en programas de gobierno, de recibir una paga por enseñar rap y si consideraba que esta era una manera de “transar” con la música. Con postura firme y elevando la voz para hacerse escuchar arriba de los altos decibeles de la música me contestó: “¡A nosotros nadie nos puede venir a decir cómo hacer las cosas!, si quieren que trabajemos en sus proyectos (refiriéndose a una instancia del gobierno donde daba talleres), ¡nosotros negociamos!”. Para Milito estas relaciones de colaboración con el gobierno, más que una forma de “transar”, eran *una forma de negociar*, que implicaba defender lo que “nadie les podía quitar”. El dar talleres de rap y participar en eventos financiados por programas estatales que eran parte de sus responsabilidades como facilitador, era visto como una oportunidad para poder vivir de lo que le gustaba hacer. Según sus consideraciones, las posiciones desde las cuales se enuncia y defiende como rapero apegado a los valores de lo auténtico, no se contraponen con ganarse la vida dando talleres. En todo caso, considera que sus conocimientos, así como la experiencia que tiene en la práctica, le generaban ventajas sobre sus empleadores, ya que lo coloca en una posición que le permitía generar acuerdos, defender aquello considerado como propio, o incluso aquello que le parecía innegociable.

La construcción de acuerdos y negociaciones con las que los raperos colaboran con otros actores demuestra que ellos hacen rap y producen espacios musicales más allá de las miradas con las que, según Rosana Reguillo, comúnmente se llegan a conocer a los jóvenes y sus prácticas en el campo de las juventudes: por un lado, a ellos como “insertados” y a sus prácticas como “reproducción”, y, por otro, como “disidentes” y a sus

²² Estos programas formaban parte de la entonces existente Subsecretaría de Hábitat e Inclusión Social (SSHI) y el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, así como de actividades promovidas por la Secretaría de Políticas Integrales sobre Drogas de la Nación Argentina (SEDRONAR).

prácticas como “contestación” (2012:30). Los jóvenes ocupan un rol protagónico en la organización y participación de los eventos en la ciudad, y junto con ello, de la práctica musical, que se configura a través de *relaciones y negociaciones* entre actores e instituciones, desde la producción de prácticas, discursos y sentidos que “ponen por delante en sus vidas” (Urteaga, 2011:154). El prestar atención a las actividades y a los espacios en que los jóvenes hacen música, particularmente a aquellos espacios de encuentro y de fiesta que son los eventos, demuestra que el rap es más que una reacción, una contestación al mundo adulto o institucionalizado. Es una práctica musical juvenil y en todo caso, una cultura juvenil. Con el rap expresan sus maneras de pensar y llevar adelante esta “forma de vida” que se traduce en prácticas y formas de hacer con las que organizan de manera importante sus subjetividades, construyen relaciones y vínculos, “desde sus propios términos”, es decir, desde las prácticas y visiones que construyen de sí mismos (Urteaga, 2011:52). Al acercarnos a comprender estos modos particulares de ser y hacer rap, constatamos que el uso del espacio y la relación que los jóvenes establecen con la ciudad juega un lugar fundamental en la práctica y en particular, en el desarrollo de las escenas musicales, aspecto que analizaremos con mayor detenimiento en las siguientes páginas.

CAPÍTULO II

EL RAP COMO TERRITORIO MUSICAL

En el presente capítulo exploramos la práctica desde la pregunta de la territorialidad y ello habilitamos la mirada sobre la inserción de los jóvenes construyendo el paisaje urbano. En la primera parte puntualizamos los distintos espacios en que los jóvenes hacen música rap y en particular, donde realizan las fiestas y eventos. Conoceremos también la producción de los espacios tomando en cuenta los circuitos y trayectos, que fueron centrales en nuestro trabajo de campo, y nos detendremos en el concepto de sociabilidad por ser un elemento que sostiene a la práctica, así como un estímulo que lleva a los jóvenes a desplazarse en el AMBA. La segunda parte está dedicada al rap y la ciudad en términos de construcción de identidades, pertenencias y distinciones tomando en cuenta las adscripciones territoriales. Considerando las formas en que los actores se posicionan en la práctica, se significan y representan, hablaremos del rol activo que tienen para nombrar y hacer ciudad.

2.1. Los lugares en los que se practica

Al primer evento que fui en “Lafe”,²³ fue al de Oeste Under en el “Kilómetro 27”, que Free Soul había organizado con amigas raperas con la intención de “hacer algo por la cultura”. Una esquina de la calle pintada con letras cursivas con aerosol que decía “Villa Unión” se convirtió en el epicentro del evento. El kiosco que estaba justo al costado fue el punto de suministro de electricidad y también de cerveza, vino, fernet y cigarrillos. A pesar de que el *flyer* de la jornada convocaba a las tres de la tarde, eran alrededor de las cinco y los amigos de Free Soul no habían terminado de poner una mesa de tablas que cubrieron con un mantel blanco, ni resuelto el problema del sonido que tenían con los micrófonos.

Un par de jóvenes empezaron a freestylear con pistas que reproducían de sus celulares, otros a hacer pasos de break evitando aquellos que se hacen a ras de suelo por

²³ Laferrere, localidad ubicada en la zona oeste del conurbano del Gran Buenos Aires que forma parte del partido de La Matanza.

la calidad de la vereda rasposa y a desnivel. El b-boy Sanla, con su torso descubierto y adornado de diversos tatuajes (en donde de reojo pude ver uno que decía con trazos en cursiva “hip hop is my life”), fue a su casa ubicada a un costado y con cara picaresca volvió con un pedazo de alfombra para ver si serviría como *cipher* que ayudará a resolver la rugosidad del piso. “¡Traéte una almohada!”, le dijo un joven en tono burlesco, quien desde que yo había llegado no se mantenía en un solo lugar: con sus jeans rotos y una gorra bien puesta activamente ayudaba a instalar los controles, se sumaba a la ronda del *free* y luego a la de break, se acercaba con las organizadoras a charlar y compartía de su fernet armado con una botella de refresco que le había dejado congelar el agua para que funcionara como hielos. Fue así como conocí a Judas (27 años, originario del Barrio Independencia y miembro del *crew* Original Warriors Crew).

Apoyada en unos de los andamios que estaban afuera del kiosco, le compartí de mi cerveza. Una de las primeras palabras que intercambiamos fue a propósito de su tatuaje de calavera de *Cypress Hill* hecha con trazos negros que se veían algo desgastados con el tiempo: “¿Ah, vos sos de allá? ¿Posta?, ¡bienvenida!, ¡aguante *Cypress*, cabrón!”, me dijo intentando imitar mi acento de manera hiperbolizada, algo que se hizo costumbre a lo largo de mi trabajo de campo. Más de cincuenta jóvenes provenientes de distintos puntos del AMBA, se habían apropiado de la calle, y, a pesar de que aún no empezaba formalmente el evento por las ya mencionadas fallas del sonido, estábamos compartiendo una experiencia agradable, de celebración y fiesta, donde la música nos hizo mover el cuerpo y esto contribuyó al surgimiento espontáneo y animado de varias rondas de *freestyle*. Cuando cayó la noche, empezaron las rimas, con la voz de la rapera Lali, quien arrancó su presentación agitando a quienes estábamos presentes diciendo: “Bueno nosotros somos Realidad Evasiva de ¡zona sur! ¡Aguante el rap, loco!”.



Onestho prepara los controles en el evento “Oeste Under”. Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Esta experiencia permite colocar la noción que empleamos para conocer la relación que los jóvenes establecen con el espacio urbano y cómo desde la práctica construyen territorios. Nos muestra que el rap es una práctica espacializada, que se produce en relación con el espacio. Ello quiere decir que ni la práctica ni el espacio están “dados”, sino que se producen mutuamente: en el caso del evento “Oeste Under”, a través del uso y apropiación que hicieron de la calle con las rondas de *free*, la instalación de parlantes, distintos equipos de sonido y la misma música que hizo el evento posible. La calle entendida como espacio físico y simbólico es clave para comprender la práctica, ya que se trata de una categoría central con la que los jóvenes caracterizan al rap y a sí mismos como practicantes. Allí se gestan los modos en que experimentan su condición como jóvenes raperos, y constituye un lugar fundamental para su socialidad: es donde se encuentran, ríen, charlan de día o de noche, comparten cerveza, comparten “faso”, cantan rap, se avientan un *freestyle* (Raposo, 2015: 5). La calle es el escenario inminente donde ocurre la “ranchada”, las maneras en que los jóvenes comparten el “estar juntos”; es ahí donde emana el rap, su potencia y capacidad de multiplicación (Mora, 2018:8). Así

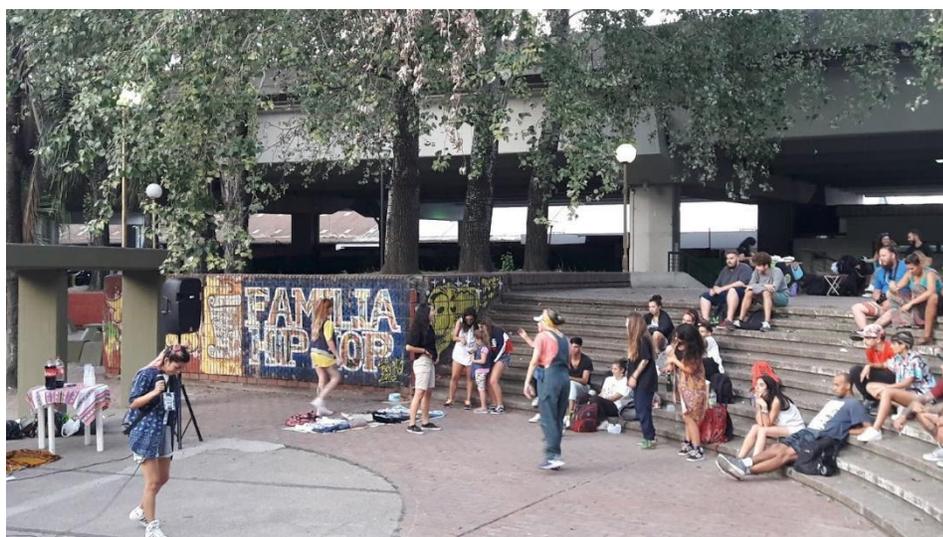
mismo, se vuelve escenario para la organización de eventos, recitales, competencias y “batallas”.

Raperos como Judas y Milito en diversas ocasiones me compartieron que la primera vez que escucharon rap fue en un disco o en un videotape que les prestaba algún amigo o conocido y por los videos que circulaban en MTV o *MuchMusic* en la televisión. Sin embargo, consideran que fue en la cuadra de su barrio y en la calle de su casa donde realmente empezaron a vincularse con la práctica. Sumado a ello, en esta relación que se establece entre calle y práctica se coloca otra de sus características que tienen que ver con el aprendizaje autodidacta que explicamos con anterioridad (“Aprendimos en la calle”, “yo aprendí solo, armando rimas y diciéndolas”), ya que se aprende mayormente en los espacios públicos y no institucionalizados.

Los procesos identitarios se producen en vinculación con los territorios, sustentados en la idea de calle y lo barrial que les hace ser quienes son y que frecuentemente expresan: “Yo soy de barrio”, “soy rapero de la calle”. Fue principalmente en estos lugares donde adquirieron lecciones, experiencias y aprendieron a sortear una vida con muchos obstáculos. Para Lobito Menor, la calle se liga con su experiencia biográfica, atravesada por dificultades económicas y falta de oportunidades. En una ocasión, me habló de uno de sus temas musicales al que tituló “Venimos de la calle” y en el que comparte sus recuerdos de infancia: “Con esa canción quise dar a entender que yo vengo de la calle, de la pobreza... Cuando era chico era muy pobre, juntaba cartón y ¡nada!, empecé así, hasta los ocho o nueve años que empecé a laburar... mi casa se caía a pedazos y bueno, un tiempo fue así”.

Es importante destacar que la manera que los raperos relatan su primer contacto con el rap expone a la edad como dato relevante y como factor de diferenciación en la manera de relacionarse físicamente con estos espacios. A diferencia de jóvenes como Judas, quien lo aprendió fundamentalmente en la calle de su casa y en las “ranchadas” en las plazas, el primer contacto que tuvieron Lobo Menor y Bicho (ambos de 19 años), fue ya en el panorama del flujo vertiginoso de información producido por las tecnologías como internet. En este grupo específico de raperos encontramos que, aunque no aprendieron a rapear en la calle —ni tampoco esos son los principales lugares donde se

reúnen a practicar—, la referencia barrial es de relevancia a nivel simbólico. Ellos evocan estos lugares en sus rimas, canciones y los traen en sus conversaciones; y no es casualidad que los nombres que eligieron para sus crews: Clika Madero, la de Bolsa y su hermano Kevin, así como MDR Records, que refiere a Madero, la de Bicho, Lobo Menor y Alan, aluden a la localidad en la que viven, crecieron y/o se sienten pertenecer. Las categorías territoriales son parte de la construcción de sus identidades narrativas, y traen aparejados imaginarios de clase, tipologías sociourbanas y legitimidades como veremos más adelante.



Real Valessa realiza su presentación en la Plaza Malvinas en el evento “Hip hop sororo”.

Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Las plazas son otro de los territorios del rap en la ciudad, una emblemática es la plaza Malvinas. Ubicada en el sur de CABA, cerca del barrio de La Boca, donde por varios años los jóvenes han organizado festivales, eventos y actividades de la *cultura*, y se ha ido convirtiendo en un punto de referencia dentro de la práctica²⁴. Por el uso y apropiación que han hecho de ella, los jóvenes han ido dejando su huella en los murales y otras marcas realizadas en su espacio, en las memorias y recuerdos que surgen de estas

²⁴ Desde inicios de los dos mil hay referencias a esta plaza, MC Peligro y parte de su generación fueron los promotores de este espacio que los trascendió. <https://elgritodelsur.com.ar/2022/05/la-boca-capital-argentina-de-freestyle.html>

experiencias espaciales²⁵. Los parques, las plazas, a pesar de no ser puntos de referencia para el rap, también fungen como espacios donde organizan y participan en competencias y presentaciones en vivo.



Free Soul a punto de disputar en la “competencia” de break en Cypher Luro.

Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Un ejemplo de ellas fue la plaza de La Familia, ubicada en “Lafe”, donde se llevó a cabo el evento *Cypher Luro*, donde de manera similar a lo explicado en el evento “Oeste Under”, hicieron de una plaza un lugar de convivencia y disfrute. Ese día en la plaza destacaba la intensa actividad comercial y de convivencia a raíz de una feria que estaba tomando lugar. En un costado de la plaza, los jóvenes organizadores lograron instalar su modesto equipo de sonido que funcionaba con la luz de una larguísima extensión que también proveía a más de una veintena de puestos que vendían artesanías, comida y una

²⁵ Cabe mencionar también otro espacio emblemático en CABA que fue el parque Rivadavia ubicado en el barrio Caballito, que fue el lugar donde se llevaban a cabo las “batallas” conocidas como “Quinto Escalón”, cuya popularidad las llevó a la masividad y, por tanto, se convirtió en uno de los espacios de referencia más importantes para la práctica en todo el país. Por la temporalidad en que se produjo el trabajo de campo, no se asistió al Quinto Escalón, ya que este llegó a su fin en el mes de noviembre de 2017. Por allí pasaron raperos que hoy han conseguido niveles de masificación muy grandes de su arte: Duki, Wos, Trueno, entre otros.

diversidad de artículos. En el espacio que estaban los jóvenes parecía que la música rap orquestaba el ritmo del evento: el desarrollo de las competencias de break, sus tiempos de pausa y finalización, así como los momentos posibles para hacer emerger rondas de rimas de *freestyle*. La música era un elemento protagónico que demarcaba una clara distinción entre el territorio creado por el evento *Cypher* Luro y las otras actividades que estaban ocurriendo en ese mismo espacio, parecía que, de alguna manera, nos mantenía unidos a quienes estábamos ahí, conviviendo, charlando y participando en el evento. *Cypher* Luro nos permite identificar cómo los jóvenes usan y se apropian de los espacios —en este caso la plaza— por medio de la práctica a través de una producción social y espacial distinta a las personas que también se encontraban en el espacio público por motivos distintos al evento. Devela a su vez que los territorios juveniles se configuran desde los modos particulares que tienen de convivir, interactuar, compartir experiencias y estéticas entendidas como “un sentido de expresar y sentir en común” (Urteaga, 2011:162). Una experiencia de compartir en común con la que ellos refieren a “nosotros”, y que se distingue de los demás.

El rap también se realiza en una multiplicidad de espacios que no están ligados a lo público: en casas, centros culturales, comedores populares, iglesias o gimnasios que son habilitados para la práctica. La diversidad de eventos que constituyen la “movida de rap”, se llevan a cabo de manera importante en bares, boliches y clubes nocturnos localizados en diversos puntos del AMBA. Uno de ellos es Lost, un evento considerado como referencia dentro de la *cultura* de hip hop en Buenos Aires. Se trata de una fiesta de hip hop que se lleva a cabo todos los jueves en la madrugada en un club nocturno ubicado en el corazón del barrio de Palermo²⁶ al que varios actores de esta investigación suelen o solían ir. Para jóvenes como Charley, este es “el único lugar, o de los pocos donde suena buen rap en capital”, y por ello reúne a jóvenes de distintas localidades que recorren cortas o largas distancias para asistir.

Otros espacios donde los jóvenes practican son los centros y casas culturales que operan y se administran por instancias estatales, movimientos u organizaciones políticas,

²⁶ Cuando empecé mi trabajo de campo, este se realizaba en San Telmo. Meses después volvió a su lugar original, a un club nocturno ubicado en la calle Araoz, en el barrio de Palermo.

radios comunitarias, o por esfuerzos de trabajo de autogestión y cooperativas. En el ya mencionado Centro Cultural Recoleta (CCR), administrado por el gobierno de la ciudad, ubicado en el barrio de Recoleta en Capital, todos los fines de semana se realizan actividades relacionadas con el rap y otras disciplinas de *la cultura*. Se ha convertido en un punto de referencia y de encuentro entre raperos, así como de practicantes del hip hop y que, de manera similar a Lost, tiene un fuerte poder para convocar a jóvenes de distintos puntos del AMBA. Cabe señalar que las casas también son un espacio importante para el sostenimiento de la práctica. Los raperos hacen de ella un espacio para la reunión y convivencia, para entrenar, escribir, practicar sus rimas y sus presentaciones en los eventos. Ejemplo de ello es la casa de Bolsa que fue acondicionada como el *home studio* el Kemadero, y que se ha convertido en un punto de reunión y producción de canciones para jóvenes como los miembros de MDR Records *Crew*.

La pregunta sobre la construcción de territorios de rap en el plano virtual es un tema que valdría la pena desarrollar en otro momento. Las redes sociales como Facebook o Instagram son espacios virtuales importantes en donde los raperos intercambian contenidos, opiniones y discusiones sobre el rap, generan contactos, conexiones y redes entre quienes sienten afición por la práctica y se vinculan con ella. A estas experiencias de socialización se suma el efecto que internet ha tenido para impulsar la multiplicación de escenas musicales. Se ha vuelto un espacio que los jóvenes utilizan de manera continua para promover las distintas ofertas de la “movida”, convocan a los eventos y próximas actividades que son de su interés. En este sentido, el internet facilita la diversificación y pluralización de las escenas musicales que se generan en espacios y escalas distintas a aquellas promovidas por las grandes industrias, que obviamente también utilizan las redes y plataformas. Internet y las nuevas tecnologías han venido a replantear los medios de producción, circulación y consumo musical, han impulsado al rap como producto cultural global, y en el caso argentino, lo ha llevado de los pequeños nichos a su masificación (Muñoz, 2018b). El análisis del rap en cruce con la territorialidad nos permite visualizar que se trata de un fenómeno global pero que, a la vez, no está desvinculado de las escalas locales ya que es ahí donde se produce (Cru, 2016:248), y desde donde narra. Es una práctica de características localizadas, que se produce en lo

cotidiano y se sostiene fundamentalmente por la construcción de afectos, pertenencias y distinciones que los raperos constituyen entre sí, pero puede alcanzar públicos globales.

La música como lugar

Los párrafos anteriores ilustran que el rap es una práctica que se construye con el espacio, y este es uno de los mediadores fundamentales que lo hace emerger. Interpretamos que el espacio no está “dado” sino que se *produce socialmente* a través de las distintas mediaciones que se dan entre actores, espacios, artefactos y ambientes: en el uso de diversos objetos como celulares, parlantes, micrófonos, sonidos; de espacios como esquinas, banquetas, escenarios; en las rondas espontáneas donde los raperos “*freestolean*” juntos, la presentación de sus temas y otras interacciones que producen sensibilidades, emociones y experiencias por medio del rap. Con ello, observamos que la música y los territorios se coproducen en el sentido que Hennion (2002) explica su teoría de la música: a través de múltiples mediaciones entre elementos materiales, inmateriales y actores que los hacen emerger.

El análisis de la producción social del espacio arroja luz para comprender cómo es que la música opera y los efectos que tiene en la vida social. Es por ello por lo que DeNora (2004, 2012) propone realizar una labor de análisis sociomusical para desentrañar los mecanismos que constituyen a la música, cómo funciona y actúa en la sociedad. Para la autora, entender a la música, así como las cosas que habilita, solo es posible tomando en cuenta de qué manera se une y relaciona con otras cosas. Por ello, invita a “observar a los actores cuando se involucran en actos que introducen a la música en ámbitos extra musicales y viceversa, cuando la música se emplea para la construcción de mundo y cuando aspectos materiales y no musicales que se emplean para construir música y responder a ella” (2012:197). Desde esta aproximación, vemos a la producción de territorios como factores de habilitación de la música, y, siguiendo a la autora, “la fuerza y poder” que tiene el rap como práctica que se produce en la acción, que tiene efectos en la vida cotidiana de los jóvenes que viven, experimentan y hacen rap.

El ejercicio que hemos hecho de señalar los distintos espacios en que los jóvenes llevan a cabo sus escenas musicales, nos muestra que los espacios no son objetos que

tienen una densidad afectiva en sí mismos, sino que el rap los convierte en lugar, en territorios experimentados, habitados y significados como propios (Garcés, 2005:171-173). Estos hallazgos del campo nos permiten explicar al *rap como territorio musical* como propone Garcés (2005), ya que no son los espacios en sí mismos, sino que es el rap el que guarda y contiene los referentes simbólicos que los jóvenes comparten, con los que construyen adscripciones y pertenencias. En un sentido similar, Semán habla de la *música como lugar*, ya que implica una espacialidad donde se comparte el tiempo y se construyen “experiencias vitales”. El lugar que se vive se apropia y se produce “en el emplazamiento, en las maneras de haberse acomodado en él, en el sentirse recibido, acogido, donde se coloca por el frente a la amistad, el grado de pertenencia entre sus participantes y se comparten modos de vida semejantes” (2016:54), que tiene el poder de reunir a personas que comparten modos de vida similares.

2.2. Territorios en movimiento: circuitos, trayectos y el poder de “estar juntos”.

Los distintos espacios donde el rap se practica y en particular, donde los eventos toman lugar, ilustra que este se lleva adelante en una diversidad de puntos y localidades del AMBA. Así mismo, expone el poder que tiene de reunir a jóvenes de una pluralidad de barrios y zonas, quienes realizan cortos o largos desplazamientos para participar en las distintas actividades que forman parte de “la movida del rap” en la ciudad. Esto expone que el rap no es una práctica que se realiza exclusivamente en los límites de los barrios, “la cuadra”, “la esquina”, como se podría llegar a pensar²⁷, sino que se trata de una práctica que produce circuitos, es decir, que usa el espacio de la ciudad articulando puntos discontinuos y trazando distancias más amplias (Magnani, 2014:3). La forma en que los actores de esta investigación usan y se relacionan con el espacio urbano nos llevó a tomar en cuenta los trayectos y circuitos que moldean la ciudad al hacer rap y nos orientó a interpretar una práctica juvenil que trasciende la “tentación de aldea”, ya que implica tomar en cuenta puntos de referencia móviles.

²⁷ Ver Roldán, 2016.

De acuerdo con la definición que propone Magnani de los circuitos, el rap se produce a través del uso de establecimientos, equipos y espacios no contiguos de la ciudad. Se pueden identificar por los usuarios habituales que los conforman, por las prácticas, estéticas y socialidades que permiten su identificación-diferenciación como raperos, son objetivables, pueden ser localizados en tiempos y espacios específicos. Por otro lado, refiere al concepto de trayecto como una dimensión territorial dinámica que se configura por medio de flujos en un espacio amplio que va más allá de un barrio e implica el desplazamiento por regiones de la ciudad (2005:178). La realización de estos trayectos entre zonas de la ciudad era una práctica común en los raperos, tal como me expresó energéticamente una joven que me encontraba en los distintos eventos de la ciudad: “¡Mirá cómo de punta a punta terminamos siempre encontrándonos, el rap nos conecta y nos une!”. En su comentario explica al rap como ese motivo y como aquello que “conecta” a quienes se mueven y realizan trayectos más allá de sus localidades. En este mismo tono, en la fiesta que fui con Charley al Lost, me hizo comprender el poder que tenía el rap para llevar a los jóvenes a realizar trayectos y reunirlos en dicho lugar en Capital a pesar de las distancias: “casi todos nos conocemos, esos de allá son del sur de la ciudad y esos de allá (me decía mientras señalaba a unos b-boys que habían formado una ronda en la pista) son de provincia... no importa si vienen de muy lejos, ellos vienen igual”.

Los trayectos que realizan los jóvenes en el AMBA son variados y heterogéneos. Tomando en cuenta el criterio de las distancias que realizan se identificaron al menos tres tipos de circuitos: los locales, inter locales y entre zonas. Sintéticamente, los primeros son aquellos que los jóvenes hacen dentro de un mismo barrio o localidad, como es el caso de Lobito Menor, Bicho y Bolsa, quienes se reúnen generalmente en el estudio el Kemadero, en Villa Madero y que se encuentra a unas cuantas calles de distancia. En los circuitos interlocales, se reúnen jóvenes de varias localidades que se ubican en una misma zona de la ciudad. En este tipo de circuito se llegaron a observar dos principales: los que se producen en la zona oeste y en la zona sur del AMBA, ambas consideradas por los actores como aquellas que tienen mayor presencia, actividad y representatividad del rap en la región. Por último, los circuitos que se realizan entre zonas, como su nombre lo dice, reúnen a jóvenes de diversos partidos del AMBA. Las actividades realizadas en el Centro

Cultural Recoleta y las fiestas de Lost, son ejemplos de circuitos que se trazan a esta escala. Si bien muchos de ellos implican hacer desplazamientos hacia CABA, esta no es una característica que los define ya que no necesariamente se realizan en la relación espacial “capital-conurbano” o “centro-periferia”, sino que conectan puntos y localidades disímiles, principalmente del conurbano, como observamos que ocurrió en el Oeste Under y *Cypher Luro*.

El poder de “estar juntos”

Las fiestas y eventos de rap son la principal motivación que lleva a los jóvenes a realizar trayectos y circuitos en la ciudad, con ello, habilitan un flujo dinámico y activo que la hace parecer un conjunto de galaxias en movimiento que están más o menos interconectadas (Olvera:2018). En los distintos ejemplos de escenas musicales vemos el efecto aglutinador que tienen al reunir a jóvenes de distintas localidades del AMBA y de “generar una conexión” entre zonas de la ciudad, como me explicó Luna SSC en el evento en el que rapeó en el “kilómetro 36”²⁸.

Algunos de los trayectos que los jóvenes realizan para asistir a los eventos pueden convertirse, como en cierta ocasión uno me expresó, “en una odisea para llegar”. Por ejemplo, para asistir a un evento en CABA, a quienes vivían en ciertos puntos de zona oeste les podía llegar a tomar más de dos horas, e incluso, invertir varios pesos más para tomar “los cochecitos truchitos” (remís no registrado) que los acercaran a San Justo²⁹. De manera similar, quienes fuimos a “Abrazafem: Encuentro de mujeres en el Hip hop”, invertimos en varios medios de transporte: colectivo, tren y lancha, para poder llegar a la isla del Tigre que congregó a más de 40 mujeres de distintos lugares del AMBA que expresaron el gusto de “encontrarnos” y “compartir”. En un momento que platicué con Chicha Bungle e intercambiamos nuestras impresiones favorables sobre haber tomado la decisión de ir al evento a pesar de la distancia, me contestó sonriendo: “¡Qué bueno!, ¡el rap nos trajo hasta acá!”.

²⁸ En un gimnasio en Virrey del Pino, en zona oeste del conurbano. Cabe recordar que los jóvenes frecuentemente refieren a barrios de partidos del Oeste a partir del kilómetro que se cuenta a partir de la Avenida de San Justo.

²⁹ Arteria principal que conecta e intersecta con la Avenida General Paz, frontera urbana que demarca el conurbano y capital.

Acordamos con el sentido al que Raposo apunta, cuando indica que los eventos de rap muestran con claridad cómo la práctica es “detonadora de acciones y encuentros que fomenta el flujo de los actores por el espacio urbano que los pone en contacto” (2015:8). Los y las jóvenes encuentran en el circuito del rap un sentido para transitar la ciudad que se alimenta de la importancia que le dan al encuentro, la convivencia y al compartir, como manifestaron las jóvenes en Abrazafem. Esto se relaciona con lo que Martins plantea a propósito de una agrupación juvenil de hip hop en Sao Paulo: el rap se gesta en la construcción de pertenencias vinculadas a un sentido “del nosotros” que se sustenta en lo colectivo (2015: 6). Los recorridos que los jóvenes realizan en la ciudad, las fiestas de rap, como la práctica musical en sí misma, se efectúa por un sentido que le dan al estar juntos, es decir, a la socialidad. Entendemos este concepto como espacio de interacción social donde se da centralidad al vínculo, al encuentro cara a cara de individuos y grupos que comparten sentimientos, experiencias, estéticas (Urteaga, 2011: 152-160) que adquieren mayor fuerza y sentido al momento en que están juntos (Piña, 2007:171). Un sábado en la mañana cuando recién había llegado de un recital al que había ido con Ponjah y Free Soul y que se había extendido hasta la madrugada, Ponjah me compartió con claridad el peso que le daba al estar juntos, escribiéndome que había habido muchas opciones de la “movida” esa noche y que la decisión de ir a un evento o a otro se la dejó al resto del *crew*, ya que, al fin y al cabo, escribió: “a donde vaya mi familia, voy yo”. Lo que realmente le importaba era compartir con sus “hermanos”.

Siguiendo a Urteaga, la socialidad es un espacio de interacción social donde se producen sociabilidades, es decir, modalidades o maneras particulares en que se desarrollan las interacciones entre las personas. La autora señala que en contextos urbanos se presentan sociabilidades juveniles que no se sujetan por algo en particular, es decir, que tienen la finalidad de “lograr una situación sociable y cuando mucho su recuerdo”, y en las que destacan formas lúdicas de intercambio social que se expresan, por ejemplo, en la coquetería y en el juego (Urteaga, 2011: 160-161). De manera importante, el rap se realiza a través de formas lúdicas de intercambio social: en el juego, en el baile que se muestra, tal como señala Chang, en esa capacidad que tienen estos jóvenes de hacer de un espacio de encuentro, un acontecimiento musical, en una experiencia de celebración (2017: 47).

Estas sociabilidades ocurren en “las ranchadas”, en las rondas del *free*, en los eventos, recitales y en las maneras en que los jóvenes interactúan entre sí. Podría considerarse que, en la mayoría de las experiencias con los raperos de esta investigación, se presentaron ocasiones de intercambio social alentadas por la broma, el juego y la risa, tal como Judas me comentó alguna vez: “¡Yo soy bien apocalíptico, me gusta el bardo, me gusta amanecer, me gusta joder!”.

Estas sociabilidades que emergen en la risa y en el juego, se nutren también de la particularidad de “vivir para el rap” y no “del rap”. El rap se gesta y lleva a cabo principalmente en los espacios de convivencia, en el uso del tiempo libre, en momentos de relajamiento, goce y disfrute como las “ranchadas” y los recitales. Este juego también puede presentarse en el momento en que los jóvenes componen, entrenan y, particularmente, cuando hacen improvisaciones. En las rondas de *freestyle* aparece de manera recurrente la broma, en un juego en el que se toma la palabra y se acompaña de risas, aplausos y chiflidos de quienes observan o esperan su turno para rapear. El goce y la risa toman un lugar importante en la construcción de territorios del rap, los cuales construyen en una diversidad de puntos en la ciudad y lugares que pueden variar en la simplicidad de la calle hasta los más grandes y frecuentados clubes y boliches. Los territorios musicales también se producen en movimiento: en los distintos trayectos y desplazamientos que los jóvenes realizan en la ciudad.

¡Ponéle play!: improvisar en movimiento

A la tarde de la jornada de la fiesta de *Cypher* Luro le cayó la noche y nuestro ánimo festivo era tal, que Free Soul, Dom —su hijo de cinco años—, Judas, Ponjah y otros jóvenes más, decidimos ir a casa de Onestho. Caminamos juntos hacia la estación de tren Laferrere y a falta de saldo en nuestra SUBE³⁰, nos saltamos los controles de pago por encima, algo que yo percibía que se hacía de manera cada vez más habitual ante el aumento en las tarifas del transporte público. El tiempo de espera del tren se amenizó con la música que Alejandro reprodujo en sus pequeños parlantes azules; ya arriba del tren, los raperos no desaprovecharon la oportunidad para “tirar unas rimas”, la mayoría de ellas

³⁰ Sistema Único de Boleto Electrónico, tarjeta para el uso del transporte público.

de “boludeo” y con ese ambiente festivo que teníamos esa noche. Cuando llegamos a casa de Onestho, inmediatamente prendió su *laptop*, conectó un par de parlantes grandes y ¡pum, pum, pam, pum pum pam!: “¡Ooooh, ya se armó el Onesthofest!”, dijo Ponjah entusiasmado. Cantaron el repertorio que comúnmente presentaban en los eventos, improvisaron algunos *frees* e incluso yo hice un intento (fallido) por rimar. Como nos había caído ya la madrugada, decidimos extender este momento festivo hasta la hora en que los trenes volvieran a abrir su servicio. Me tomó más de dos horas volver a Capital. Ya arriba del “bondi”, el sol de la mañana empezaba a brillar en el asfalto de la General Paz.

Esta ocasión del “Onesthofest” nos muestra que el rap “se puede hacer en todos lados”: en la calle, en la plaza, en la estación, en el subte y en casa de Onestho. En esta tónica, los jóvenes rapean no sólo en los diversos espacios y localidades en que lo practican, sino también *durante* los trayectos que efectúan en movimiento, en las rutas e itinerarios que realizan. Con las pistas que reproducen de sus celulares, pequeños parlantes, *beatbox* o a capella, hacen de los trayectos una experiencia vital, un hacer colectivo que surge por el intercambio de rimas y música. El rapear en movimiento se da comúnmente en una experiencia de grupalidad y cuando salen juntos a eventos y desde estas formas de interacción lúdica que nos referíamos antes. Sin embargo, raperos como Nahuel también aprovechan los viajes en transporte público para rapear como una estrategia para “hacer unos mangos más a la semana”. Me comentó que, aunque no disfrutaba tanto de rapear en las líneas de “subte” para ganar unos cuantos pesos, le servía para mejorar su estilo.

La posibilidad de rapear en movimiento nos muestra al rap como una práctica musical desde la acción y que se manifiesta en los modos diferenciados de “ser”, de hacer y de insertarse en la ciudad (Borioli, 2010:106). Asimismo, ilustra cómo se inscribe en el cuerpo, al que concebimos como el primer territorio donde el rap se efectúa y se convierte en acción, en el sentido que DeNora explica. La autora argumenta que la música es un “dispositivo que se porta en el cuerpo”, que se “encarna” en los actores y como tal, corporaliza conductas, emociones, movimientos, comportamientos, por lo que tiene efectos en la vida social (2004: 84-88). Coincidimos con el aporte que la autora retoma de

Willis en que el rap es “un ingrediente activo”, un “vehículo cultural, que lleva a los actores de un estado a otro” (2004:7) en tanto que es un dispositivo con el que los jóvenes organizan modos particulares de ser, de pensar, de actuar, comportarse y relacionarse en el mundo social. La relación que los jóvenes establecen con el espacio urbano, las formas diferenciadas en que lo usan, se los apropian y construyen territorios, devela tal como apunta DeNora, que más que en un plano metafórico, el rap es ese vehículo, esa fuerza que hace a los jóvenes moverse, desplazarse y encontrarse en distintos lugares de la ciudad.

2.3. “Representando al conurbano”: voces y lugares de enunciación

Hemos venido leyendo que los jóvenes dan relevancia al rap como una apuesta identitaria y en ella juega también la relación que establecen con la ciudad. En la dimensión territorial, así como en el vínculo entre práctica y espacio urbano los jóvenes evocan maneras distintivas de nombrarse, construir pertenencias y diferenciaciones entre sí. Abordaremos ahora particularmente los lugares de enunciación desde lo territorial.

A la espera del arranque de un evento en Isidro de Casanova, los OWC y otros raperos empezaron a “freestylear”, y como se hizo costumbre, Ponjah me pidió que les tomara unas fotografías:

P: ¡Tomáte unas fotos, hermana!

M: ¿Ya tan rápido me van a poner a trabajar? (le contesté bromeando)

P: ¡Dale! ¡Vos sos nuestra fotógrafa oficial!

Apenas había terminado de sacar mi cámara cuando ya se habían acomodado para la fotografía grupal, posando y haciendo señas con sus manos y que después supe, se trataba de números.

S: ¡Eh! ¡Que se vea!, ¡Que se vea que somos 1759!³¹

M: ¿Que se vea qué?

S: ¡Nuestro código postal!

³¹ Código postal de González Catán, Partido de La Matanza, donde se ubica el barrio de Dorrego. Allí comúnmente varios jóvenes “ranchan” y practican rap y *break*, particularmente en la plaza que lleva el mismo nombre, Dorrego.



Raperos, b-boys y acompañantes posan simulando el código postal de González Catán. Fotografía tomada por María Ana del Valle Ojeda.

Esta interacción con los jóvenes pone en relieve el entusiasmo que manifiestan de que su imagen fuera capturada en una fotografía, y que esta mostrara su sentido de pertenencia vinculado al territorio. Que los raperos posaran frente a mi cámara era una práctica habitual que refleja su interés de difundir y hacer visible su imagen como raperos, el rol activo que tienen en “el movimiento del hip hop” y/o en las actividades de rap. En esta fotografía particular, los jóvenes se plantan como raperos que portan con orgullo un territorio del que se sienten parte y que “representan” por medio del rap. Las afirmaciones que proyectan de sí mismos se construyen por umbrales de identificación y diferenciación que como hemos mencionado, son flexibles, cambiantes, y de carácter performativo. Por mencionar un ejemplo, si bien Ponjah se muestra en esta foto como parte de González Catán, también en otros momentos expresa “representar” otros espacios o pertenencias gregarias más amplias como el oeste, el partido de la Matanza, al rap argentino, al “under”, a su *crew* los Original Warriors, entre otros. Los parámetros con los que construyen sus anclajes identitarios evocan a distintos grupos, lugares y escalas con las que construyen

sentidos de pertenencia, pero a la vez, distinciones que incluso son motivo de disputas y rivalidades.

Este aspecto quedó en evidencia en la tarde donde se desarrolló el evento en la Previa Bar. Al momento de las presentaciones, Nico³², un rapero invitado de la zona sur se subió al escenario y la “rompió” por el contenido de sus rimas, la manera en que las hacía fluir sobre las bases musicales y su estilo particular de moverse sobre el escenario. Todo ello logró generar reacciones positivas por parte del público que lo estábamos escuchando: algunos la “agitábamos” saltando, subiendo y bajando los brazos, respondiendo a sus *punchlines*, coreando sus frases y dando aplausos o gritos de aceptación. Llamó mi atención que varios de los actores de esta investigación que habían ido no estaban siendo parte del “agite”, ni mostraban una actitud de escucha a las canciones de Nico, a pesar de que estaba teniendo una gran presentación. Más tarde, mientras tomábamos unas cervezas en la calle, alguien hizo un comentario sobre el rapero en cuestión, que me hizo recordar una publicación que él había hecho en su Facebook en los días anteriores. En el muro de su página Nico escribió: “En el oeste está el agite³³, pero en el sur tenemos flow”, lo que provocó varias reacciones, entre ellas *posts* y comentarios de algunos como: “En el oeste también está el *flow*, bro...”. La frase de Nico había sido interpretada negativamente por otros raperos, ya que, si bien reconocía al Oeste por su “agite” y por ser una zona de la ciudad referente por la activación de “la movida de rap”, refería a la zona sur como superior. Días después fui a comer con un rapero que había contestado a la publicación de Nico, quien me contó el disgusto que había sentido. Luego de haber conversado por más de tres horas, al despedirnos me dijo en tono de broma: “¡Y a ver si en el siguiente evento vos la agitás igual que con Nico”.

El disgusto que varios jóvenes sintieron con el rapero de zona sur muestra que, si bien el rap es un territorio musical en el que los jóvenes comparten pertenencias y modos de vida semejantes, también habilita distinciones y disputas entre las localidades de donde provienen y afirman pertenecer. En las fiestas y eventos, así como en los trayectos y

³² En este relato hemos cambiado el nombre del rapero.

³³ Esta frase corresponde textual a la lírica de un tema del grupo de rock Divididos, “el 38”. Su uso se ha expandido a lo largo de los años desde su lanzamiento en 1991 dentro del disco Acariciando lo áspero. Hace sentido también en la reivindicación del territorio oeste del conurbano como anclaje del rock.

circuitos, hay un sentido de dar visibilidad y poner en el mapa en general, y en el mapa del rap en particular, aquellos lugares y localidades que representan con su música. Una práctica común es que arriba del escenario o en cualquier espacio en el que tomen la palabra, digan su nombre artístico y el lugar del que provienen: “¡Bueno mi nombre es Bri-O, de la Matanza para el mundo!”; “Ciudad O-culta está en la casa”, “Yo soy Warrior, representando al sur”, tan solo por mencionar algunos ejemplos. Tienen el propósito de visibilizar el lugar del que vienen, las cualidades, las *skills*, que pueden captarse en sus rimas, destrezas, el *flow* y otros signos que los caracterizan y les hacen sobresalir de los demás.

Al respecto, el cierre que hizo Real Valessa (rapera de 28 años, habitante de Isidro Casanova) en un evento que ella organizó en un bar al sur de Capital, capturó particularmente mi atención. Con su cabello lacio y pintado de azul, pantalones blancos que reflejaban las luces coloridas del espectáculo, su cuerpo echado hacia adelante, con una mano en el “mic”, la otra interpelando al público, cerró con fuerza y convicción: “¡Desde Isidro Casanova hasta capital, siempre representando al conurbano!”. Con esta frase vemos dos cuestiones que aportan al análisis: por un lado, la manera en que da a conocer a su localidad y, por otro lado, un lugar de enunciación parado en el “abajo”, en una retórica de la subalternidad en la que evoca a un conurbano que contrasta con la experiencia de cantar en Capital. De manera similar a Real Valessa, los actores de este estudio comparten sentidos de enunciarse como raperos que orgullosamente vienen y representan a los barrios o sectores populares y a lo “marginal”, los guerreros. Posiciones que evocan principalmente con las categorías de barrio y calle, y que según sus lógicas otorgan jerarquía y distinción (que serán analizadas con mayor detalle en el siguiente capítulo cuando hablemos del rap *underground*).

José Garriga, en un estudio realizado con hinchas de fútbol, menciona que “las ideas de pertenencia llevan equiparadas a construcciones de imágenes espaciales creando representaciones de los lugares”. Siguiendo al autor, las imágenes de los espacios con las que organizan sus pertenencias se asocian a otros aspectos, atributos y características distintivas e identitarias (2014:69-70). En nuestro caso, los jóvenes se consideran “raperos de abajo”, “del gueto”, “de la calle”, “del barrio”, “de los suburbios” que “hacen rap de

barrio y para los barrios”, según sus definiciones. Con ello, como hemos dicho, las ideas de pertenencia sustentadas en las imágenes del barrio y la calle están ligadas a los lugares donde viven, a los aprendizajes y saberes que ahí han adquirido y al considerarse de una clase social de “abajo”. Este proceso no ocurre de manera esencialista sino posicional y estratégica, en el sentido que Hall (1996) propone, y es desde ahí que hablan, (se) enuncian como sujetos susceptibles de “decirse” y de mostrarse, como los raperos y “guerreros” que consideran ser. El mencionar tanto los lugares donde viven o “representan”, así como mostrar estas posiciones enunciativas es uno de los elementos importantes de la práctica que adquiere particular relevancia cuando los raperos van a rapear a otras zonas o territorios de la ciudad. Es allí donde se encuentran con otros raperos y actores, por lo que es fundamental demarcar quiénes son, de dónde provienen y qué es aquello que los distingue del resto.

Es importante subrayar la comprensión que adoptamos de la ciudad como una relación dialógica entre prácticas y espacios que no está exenta de desniveles (Bergé, Infantino, Mora, 2015), y se construye a través de procesos que producen y (re)producen desigualdades sociales (Segura, 2014). Ejemplo de ello es nuestro contexto de estudio donde se trazan contrastes entre Capital y el llamado Conurbano. CABA está demarcada por límites naturales que la separan al este por el Río de la Plata y al sur con el Riachuelo, la principal frontera que la divide del conurbano norte y oeste es una línea que se materializa con la avenida General Paz (Carman, 2015:533). Alrededor de esta separación, se han construido una serie de discursos que se sustentan en la contraposición y el conflicto. En un AMBA que se divide en “dos países”, en una “ciudad europea” que contrasta con un conurbano, el cual dice Ramiro Segura, se ha ido “conurbanizando” desde la construcción de imaginarios y atributos asociados a características negativas (2015: 132, 153). No es nuestra intención emplear estas categorías de manera simplista y dicotómica, como si se tratara de una toda Capital y un todo “resto de la región” homogéneo y carente de particularidades en su interior (Gorelik, 2015). Entendemos junto a Gorelik que las representaciones se sustentan en una doble fractura (principal, y varias más): Capital y Gran Buenos Aires y dentro de ella, las villas miserias y el *country club*;

y que la metrópoli se construye de manera multifacética, diversa y más allá de estos polos invertidos y duales de interpretación (2015: 36).

En este panorama las prácticas socioespaciales juveniles pueden ser una lente que permite acercarnos a conocer a la ciudad que se construye desde asimetrías y desniveles (Urteaga, 2011:184). La motivación que los raperos encuentran para “ir a toda la movida, hacerlas todas”, frecuentemente se ve obstaculizada por la falta de tiempo, de recursos económicos y por las distancias. Durante los meses de trabajo de campo, ocurría con frecuencia que algunos de ellos dejaran de ir a eventos u optaran por asistir a uno y no a otro por el factor económico. Incluso llegaron a faltar a las fiestas que se les invitaban a rapear “por no tener un mango” para ponerle saldo a la “sube”. El rap es una práctica socioespacial que se configura en este escenario de (re)producción de las desigualdades urbanas donde se entrecruzan dimensiones económicas, dificultades de acceso a bienes, servicios e infraestructuras, así como de distancias y circuitos segregados (Segura, 2014:2-4). A estos se suman, como Segura explica, las dimensiones culturales con las que se estigmatiza a aquellas localidades (y a las personas que las habitan), que de alguna manera quedan fuera o distantes de los nodos donde se centralizan de manera importante los bienes y accesos en la ciudad. De ahí que, cuando Milito estaba hablando sobre alguna cuestión relacionada con su experiencia como habitante de una villa del sur de capital, refería a un “acá” que se contraponía a un “allá”, en cuya demarcación emergía su idea de una ciudad que se construye desde estos patrones de exclusión.

Al salir de un recital de un club en Palermo, Free Soul, Alejandro, Ponjah y yo empezamos a caminar por la calle Borges. Atravesamos un consorcio que se mostraba moderno, lujoso y que estaba siendo cuidado por un vigilante de seguridad. Ponjah iba unos metros adelante de nosotros, con su forma relajada de caminar, pero a la vez con el pecho al frente; se expresó con sorpresa ante la apariencia del edificio gritando y bromeando: “¡Eh, ya llegamos a mi casa!”. Reímos, sabiendo que vivir en ese edificio era una realidad lejana tanto para sus posibilidades económicas como para las de los demás. Unos minutos después Alejandro me dijo: “Acá nos ven como chorros, María, ¿sí sabés qué es chorro no?”. Me dijo: “Acá en capital nos ven como negros porque venimos del oeste”. En el trabajo de campo ocurrieron varias situaciones similares a esta,

particularmente cuando las interacciones acontecían en CABA, donde Palermo o Recoleta son barrios asociados con la idea de ser frecuentados y habitados por personas “chetas”, de clase media alta o alta. Cuando Peje y Bri-O rapearon en una actividad en Recoleta, fuimos a buscar un lugar que estuviera abierto para comprar algo de comer. Mientras caminábamos por una de las calles paralelas a Av. Libertador, Peje me hizo un comentario a propósito de un grupo de jóvenes vestidos como para ir “al boliche” que capturó su atención:

P: Acá hay mucho movimiento, no como allá que hasta se ven esas cosas que dan vueltas con el viento.

M: ¿Cuáles cosas?

P: De esas bolas, las que hay en el desierto.

Encontramos una pizzería abierta que estaba justo en la esquina de la gran avenida. Peje se asomó en la entrada y Bri-O reaccionó: “Uh, no, nos van a sacar de acá a palos, nos van a ver con cara de que somos chorros. Como hoy, que fuimos a comprar un pancho y el señor no nos quería atender, y le dije: ¿Qué?, ¿vos te pensás que te vamos a robar?”. La charla se interrumpió por un automóvil antiguo, pequeño que pasó por la calle. Peje dijo: “¡Mirá!, ¡ese loco, parece de Los Picapiedra... ahora vemos cómo le da con los pies!”. Nos reímos los tres.

Los comentarios que hacen los actores en estas interacciones nos permiten analizar una de las formas en las que consideran ser vistos. Conjeturamos que las palabras “chorros”, “negros”, “villeritos”, se sustentan en prejuicios y formas de discriminación que se asocian con la construcción de una figura de criminalización de la juventud, con la que, según Martín-Barbero se les señala como violentos, delincuentes y como amenaza social (1998:22-23). En los casos referidos del campo, estas figuras se relacionan, como apunta el autor con una serie de “marcas visibles” con las que se construyen estas representaciones basadas en estereotipos: el ser jóvenes, que vienen de barrios del conurbano, que se consideran a sí mismos de una clase social baja, con signos corporales con las que afirman sentirse señalados como su color de piel, sus formas distintivas de vestir y de andar. Estas representaciones, volviendo a Segura, son uno de los factores que

(re)producen las desigualdades urbanas y que eran referidas frecuentemente por los jóvenes, particularmente cuando tenían que “ir hasta capital” y a barrios “chetos”, porque es allí donde se muestra con mayor claridad el escenario de contrastes que se producen por la fragmentación urbana. Los datos del campo de la foto tomada en la Previa Bar, como la energética presentación de Real Valessa, muestran el poder que tiene la práctica para mutar los significados y reinventar las posiciones desde las cuales los jóvenes afirman sentirse negativamente señalados, así como las localidades que habitan como veremos a continuación.

Reinvención de los lugares de enunciación

“Acá es re picante” es una expresión que los jóvenes comúnmente emplean para referir a los lugares donde viven. También es un tema que mencionan en sus rimas y canciones, que utilizan para hacer chistes y “memes” en donde se reflejan las asociaciones comunes que se hacen a sus localidades con los imaginarios de que son peligrosas, lejanas y desconectadas. En una canción que forma parte del repertorio predilecto de los conciertos de los Original Warriors, Ponjah rapea sobre una instrumental que suena al ritmo del *reggae* y exclama:

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

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

Decime si caminaste en el oeste, y ¡mentime que no tuviste miedo, mi *friend*,

¡no! ¡No caminaste por los guetos! ¡Oh!

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

Más adelante en ese mismo tema acompaña las rimas con un tono melodioso y agrega: “Somos vándalos del estilo / poco conocidos, nada de fama, ¡solo de la mala! ¡Sí!, ¡todos somos iguales!”. Estos versos ejemplifican cómo las representaciones con las que los jóvenes consideran que se les señala como “chorros”, y a sus localidades como lejanas y peligrosas, se las apropian y *subvierten su significado*. Por medio del rap “toman la palabra” (y la llevan a la acción) como una estrategia para conquistar su visibilidad con la

que reinventan posiciones. En esta estrategia se observa un giro simbólico, una mutación de sentidos en donde lo que comúnmente es señalado negativamente, se puede traducir en afirmaciones y valoraciones positivas que los jóvenes revisten de orgullo y honor. Este hallazgo nos lleva de nuevo a de Certau, ya que encontramos en el rap el poder para hacer “operaciones artesanales” (2008,1996) con las que los jóvenes pueden ser “vándalos del estilo”, venir de “lo marginal”, los “barrios bajos” y resignificarlo como algo auténtico, genuino y que, según sus consideraciones, otorga fuerza y poder. De esta manera, estas operaciones artesanales muestran la construcción de procesos identitarios que funcionan como instrumentos de reivindicación y de reconocimiento. En las posiciones de ser de la calle, del barrio, del conurbano, “venir y ser de abajo” muestran uno de los lugares más importantes con los que significan la práctica, se enuncian como raperos y que emplean como “*estrategias para conquistar su visibilidad*” (Martins, 2015:1-2).

Las posiciones que los jóvenes enuncian y resignifican por medio del rap no solo tienen un impacto discursivo, sino que también se traducen en la acción: se encarnan en el cuerpo, se evocan con el ritmo, la palabra y se efectúan en formas de sociabilidad, de organizarse alrededor de la música, de (re)nombrar y hacer ciudad. Anteriormente hemos apuntado que los raperos mediante circuitos e itinerancias que hacen con la música conectan puntos discontinuos como distantes del espacio urbano, y hacen del AMBA “un flujo de intercambio y resignificaciones que transforma la región en un polo dinámico de la vida cultural” (Semán, 2018: 241). No son solo espectadores “de la movida del rap”, sino protagonistas en la generación de escenas musicales. El espacio urbano es condición de posibilidad de la práctica, ya que proporciona las infraestructuras, espacios, medios físicos (de Certau, 2008:4) que son utilizados, apropiados y reinventados simbólicamente por los jóvenes a través del ejercicio de la práctica musical.

En diversos momentos pude observar cómo a pesar de que las jornadas de fiestas y recitales de rap llegaba a su fin, la fiesta se mantenía viva, se trasladaba a la acera, a la calle y en este sentido, formaba el escenario y condición de posibilidad de la música que los jóvenes hacían. En otra ocasión, al terminar un evento en que habían cantado los OWC,

salimos de La Guevara Club³⁴ y nos fuimos caminando a la parada del colectivo. Ese trayecto peatonal, se tornó en una especie de fiesta itinerante: en un momento, Judas hacía un *tag* con una lata imaginaria en una puerta de hierro de un comercio cerrado, Ponjah saltaba, subiendo y bajando los brazos, exclamaba al ritmo de las bases musicales: “¡Eeehh!, ¡ooohh!, ¡eeh! ¡ohh!” que luego se convirtió en un *freestyle*. Otros b-boys como Sanla y Roque hacían pasos de break, uno de ellos se acercó y me dijo: ¡Andá, tiráte una rima con tu *mexican style!*”.



Guevara Club, Laferrere. Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Al respecto, Judas me compartió: “Pasa que nosotros tenemos una personalidad muy básica, pero con mucha expresión, siempre una expresión”. Se corporaliza y se escenifica en el cuerpo, se traduce en una manera de caminar, hablar, vestirse, comunicarse (Chang 2017:8). El ejemplo de la Guevara Club nos revela que en esa experiencia de “ser rap” y “hacer rap”, hay algo distintivo en ellos al recorrer la ciudad, en sus “modos de andar” que refiere Michel de Certeau (2008), con los que realizan

³⁴ Bar ubicado en Laferrere donde raperos como los OWC organizaban y participaban en eventos de manera recurrente.

“operaciones artesanales”, “tácticas”, y subvierten los significados de la calle: la reinventan, la recomponen y traducen en lugar vivido, en un lugar propio. Desde esta mirada decertausiana, este andar particular es una manera de enunciación, ya que se hace una apropiación de la ciudad donde se mutan y reinventan sus significados: una realización espacial del lugar que implica posiciones diferenciadas (2008:6). Esto arroja luz y nos permite visualizar al *rap como territorio de enunciación*, que en relación con la ciudad hace posible ver otros usos y sentidos, así como modos particulares de ser, de estar, de hacerla y habitarla (Bergé, et al; 2015:37).

Para ir cerrando este capítulo, recordemos que indagamos en el rap desde la pregunta por la producción social de los espacios e interpretamos que este es un *territorio musical*; es la música y su práctica la que porta los referentes simbólicos con los que los jóvenes construyen sus adscripciones y pertenencias en el espacio. Identificamos que la dimensión de la territorialidad es clave en los modos en que los jóvenes erigen sus adscripciones identitarias. En la relación práctica y espacios se expone cómo los jóvenes ocupan un rol activo en la producción de la ciudad en la cual, por medio del rap, (re)configuran otras maneras de nombrarla y habitarla. En el siguiente capítulo partimos de la idea del rap como un *territorio musical* en el que se comparten modos de vida similares pero que a su vez no está ausente de conflictos y disputas.

CAPÍTULO III

“GANARSE EL *RESPETO*”: LA LUCHA POR EL RECONOCIMIENTO Y OTRAS DISPUTAS

Al emplear una concepción del rap como práctica y actividad social es posible observar lo que Urteaga llama: la construcción de un espacio social juvenil³⁵, que se configura desde las propias lógicas de los actores, desde “sus propios términos” y aspectos que “ponen por delante”, y no como relaciones de reproducción o contestación frente al mundo adulto e institucionalizado (2011:19-21). Este enfoque nos permite observar que la práctica se construye a través de relaciones que contemplan disputas y conflictos. Siguiendo a la autora, las distinciones que se forman en el rap presuponen posiciones diferenciadas porque están atravesadas, como todas las relaciones sociales, por el componente de poder (Urteaga, 2011:170). Esta consideración coloca la relevancia de explorar al rap desde una mirada que tome en cuenta sus heterogeneidades: este es el lente que buscamos que ilumine y articule el presente capítulo. Con ello, tenemos el objetivo de conocer algunas jerarquías que surgen entre los raperos, los criterios con los que demarcan estas distinciones y reclaman cierta legitimidad o desventaja. Desde este encuadre, el presente capítulo se conforma de cuatro secciones. En la primera, conoceremos desde una perspectiva general, las maneras en que los jóvenes entienden y disputan el reconocimiento. Para ello, analizamos el *respeto* como propiedad que organiza el campo social juvenil, así como categoría clave con la que luchan por su reconocimiento y honor.

En la segunda profundizaremos en el *respeto* tomando en cuenta las principales disputas que se encontraron de manera protagónica en el campo: el trap, las “batallas” y el rap “marginal”, al cual denominan también como rap *underground*. Posteriormente, en la tercera sección daremos cuenta de algunas experiencias que surgieron al calor de las fiestas o eventos con raperos que “representan” esta corriente de rap. Enfatizaremos en

³⁵ La autora mexicana propone esta noción a partir de la conceptualización de espacio social de Bourdieu (1985:24): como un espacio “construido sobre la base de principios de diferenciación o distribución constituidos por el conjunto de propiedades que actúan en el universo social en cuestión, es decir, las propiedades capaces de conferir a quien las posea con fuerza, poder, en ese universo”. Con ello, “los agentes y grupos de agentes [en el espacio social] se definen entonces por sus posiciones relativas en el espacio” (Urteaga, 2011: 171).

estas escenas musicales por ser la principal actividad con la que los jóvenes de este estudio producen rap y en particular, en los eventos “under” en tanto que fueron los que destacaron en número y recurrencia en el trabajo de campo. En la cuarta y última sección, exploraremos el lugar que ocupan y significan las mujeres de nuestro campo artístico y cultural del rap. Para ello, tomaremos en cuenta la categoría de género como anclaje identitario, desde el cual enuncian su lugar y luchan por “conquistar sus espacios” en la cultura del hip hop. Conoceremos los modos en que ellas hacen rap, disputan su visibilidad y resignifican esta práctica que da sentido a sus vidas.

3.1. “Ser el mejor”: el capital simbólico *respeto*

En una ocasión que caminaba con Charley por la cuadra de su casa, me hizo un comentario que varios raperos me llegaron a decir con recurrencia y en tono de presunción: “Acá en mi barrio todos me saludan y me conocen porque rapeo, los pibes me ven y me dicen, ¡Charley, tiráte una rima!”. Allí vemos que tanto en estos discursos en los que buscan exhibirse como raperos, como en la forma habitual en la que les gustaba posar frente a mi cámara para que les tomara fotos, el rap es una estrategia para narrarse y mostrarse a sí mismos, y que, según sus propias denominaciones, es un recurso “con el que pueden ganarse popularidad”³⁶. En varias visitas que hice a sus localidades, los vecinos mostraban tenerles interés y hasta admiración. Una de ellas fue cuando, luego de haber charlado por varias horas con Milito en su casa en Ciudad Oculta, me acompañó a la parada del transporte público. Mientras caminábamos por los pasillos de la villa para salir a la avenida principal, varios niños se nos acercaron corriendo para saludarlo, como si se tratara de una celebridad. Aunque desconocemos —y ponemos en duda—, si todos los raperos de este estudio han llegado a experimentar este tipo de gestos en donde se demuestra cierto nivel de aceptación por parte de sus vecinos, los jóvenes refuerzan la

³⁶ Las percepciones que tienen los jóvenes respecto a cómo consideran ser representados por otros actores en ocasiones se contraponen: por un lado, consideran que el rap es un recurso con el que ganan visibilidad y reconocimiento con otros actores, por otro, lo consideran como un motivo de exclusión. Me compartieron varias experiencias en las que se han sentido señalados negativamente por parte de sus vecinos, vecinas y otros adultos. En relación con ello, Bicho me comentó en una ocasión: “Si te juntás en la plaza a rapear, te miran raro ¿viste? como ‘¿qué hacés?’, porque a muchos no les cabe (el rap), o *corte* cuando escuchamos rap, nos dicen: ‘¡Cambiá eso!’, pero a nosotros no nos interesa y lo hacemos igual”.

importancia que le dan a la construcción de su imagen como raperos: pero, sobre todo, a la construcción de una *imagen como raperos respetables*, que son valorados y reconocidos en el rap.

La manera en que los actores se vinculan con la práctica y construyen sentidos, están fuertemente impulsada por la búsqueda de “llegar a ser alguien”, por “hacerse de renombre” y “ganarse el *respeto*”. Coincidimos con Paz Cabral en que conocer las jerarquías y relaciones de poder que se establecen entre jóvenes, es un aspecto clave para comprender las formas en que los actores disputan por el *respeto* y el honor (2019:145). Con base en ello, a fin de acercarnos a conocer sus lógicas de reconocimiento, nos preguntamos: ¿cuáles son las jerarquías y las relaciones de poder que se construyen al interior de la práctica? ¿cómo entienden el reconocimiento y de qué manera luchan para obtenerlo?

Con este propósito, reintroduciremos aquella experiencia de campo ya mencionada en la que Milito y Zak cantaron en un evento en el barrio de la Paternal. Arriba del escenario lograron capturar la escucha y atención de quienes éramos su público: su manera de rapear e interactuar nos hizo movernos al ritmo de su música. Cuando terminaron su presentación, varios jóvenes se acercaron a felicitarlos, haciéndoles comentarios como: “¡Rimas zarpadas, guacho!”, chocando sus manos o con un abrazo hombro con hombro. Estas son una de las prácticas habituales que los actores realizan cuando terminan de cantar en eventos o de participar en una ronda de *free* y que hacen notar la presencia (o la ausencia) del *respeto*, el reconocimiento que se tienen entre sí. Dichas interacciones contrastaron de manera evidente con el caso de otro rapero que esa misma noche cantó antes que ellos: su presentación no logró obtener la escucha ni la atención del público; la mayoría estaba conversando, había salido a fumar o se habían ido a la barra a comprar algo de tomar. Ya cuando terminó el evento, mientras caminábamos por la avenida en la madrugada, uno de los jóvenes con los que yo iba, empezó a imitar en tono de burla una parte del coro de aquel rapero y luego volteó conmigo riendo y me dijo: “¡Lleva años cantando la misma canción y ni se le entiende lo que dice!, ¡es un gil!”.

Este dato del campo nos permite recalcar por un lado que, tal como vimos en el capítulo anterior, el rap es una práctica cultural juvenil que se sostiene por la construcción

de pertenencias y relaciones de colaboración, pero también de competencia y división (Olvera, 2018:251). Un aspecto que es de vital importancia para los actores es que uno no llega a ser valorado ni reconocido por el simple hecho de autodenominarse como raperos y por rapear; ya que, según sus concepciones, en el rap, el “*respeto no se tiene, sino que se tiene que ganar*”.

La ya citada investigación realizada por Garriga (2014), ha sido esclarecedora para analizar la construcción del *respeto* a la luz de la noción de capital simbólico de Bourdieu³⁷. En su caso, la búsqueda del reconocimiento entre miembros de la hinchada y la forma en que se relacionan con otros actores se obtiene por el capital simbólico violencia, siendo uno de sus componentes el “aguante”. Por otro lado, aunque realizada en los años ochenta y en otras geografías —un barrio puertorriqueño afectado por la pobreza y la exclusión social en la ciudad de Nueva York—, Philip Bourgois (2010) en su libro “En busca de respeto” también analiza a la violencia como capital simbólico ya que, en el contexto de economías clandestinas del *inner city* a las que explica como “cultura del terror”, la violencia es la propiedad con la que los actores se ganan el respeto y defienden su honor. En nuestro universo de análisis según los jóvenes, el *respeto* se entiende y se obtiene a partir de los modos de hacer y representar al rap, ya que es lo que brinda estatus y reconocimiento.

El *respeto* es una palabra, una categoría “nativa” y también como categoría de análisis que nos permite conocer las formas en que los actores organizan sus relaciones y

³⁷ De acuerdo con el sociólogo francés, entendemos al capital simbólico como: “Cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (1997:108). Es decir, son “categorías de percepción, unos principios de visión y de división, unos sistemas de clasificación, unos esquemas clasificadores, unos esquemas cognitivos que son, por lo menos en parte, fruto de la incorporación de las estructuras del campo considerado, es decir de la estructura de la distribución del capital en el campo considerado” (1997:151). Martínez, explica con claridad que, los actores de un campo realizan juicios de valor a través de la mirada de los agentes “en tanto que están dotados de esquemas de percepción y de apreciación”, es decir, de ese principio generador y sistema de esquemas de percepción, apreciación y acción al que Bourdieu denomina como *habitus*. (2007: 211, 221). Así, siguiendo esta definición, entendemos, el *respeto* como capital simbólico porque es una propiedad que es percibida y reconocida por los raperos, quienes conocen ciertas reglas del juego como parte de ese espacio social, donde “comparten un conjunto de creencias apropiadas para hacerles percibir y valorar unos comportamientos determinados como honorables o deshonorables” (1997:50).

jerarquías. Tomando esto en cuenta, entendemos el *respeto* como capital simbólico³⁸ porque se trata de una propiedad que, desde las perspectivas de los raperos, construye prestigio, reputación y legitimidad; y como tal, organiza el campo social en el que ocupan diferentes y desiguales posiciones (Bourdieu, 1990: 206). Empleamos este concepto a trazos gruesos, ya que no hacemos un análisis de los operadores analíticos de capital, campo y habitus que articulan construyen la noción de capital simbólico, sin embargo, nos valemos de él y lo ubicamos en la realidad empírica del espacio social que queremos conocer³⁹.

Ahora bien, de acuerdo con Bourdieu (2007), el campo⁴⁰ es dinámico ya que se conforma por relaciones entre los actores que operan como fuerzas magnéticas, a través de un juego de poder en el que compiten o luchan por obtener prestigio. Como hemos señalado, este se define en función del *respeto*, porque es un bien que se distribuye en el campo y que define las posiciones que los raperos ocupan en él: quien logra adquirir *respeto*, logra tener mayor poder en dichas posiciones. Desde esta forma entendemos al *respeto* como capital simbólico porque es un bien que los raperos consideran como legítimo porque es capaz de “conferir a quienes lo posean, fuerza y poder en este universo” (p. 205). Por ello, un rapero que tiene cierto nivel de legitimidad, que es valorado, es un rapero que “se ha ganado el *respeto*”, y siguiendo a Bourdieu, que tiene mayores probabilidades de influir y de obtener beneficios, como detallaremos más adelante.

El nutrirnos de este concepto nos orienta a tomar en cuenta que los raperos por medio de sus esquemas cognitivos, sistemas de visión y percepción que hay en el campo, producen un sistema de categorías con los que diferencian a quienes son valorados de quienes no. Son estos los criterios con los que llegan a hacer distinciones entre quienes admiran y respetan o, por lo contrario, a quienes se refieren con desprecio y

³⁸ Para Bourdieu, el capital simbólico “comúnmente es llamado prestigio, reputación, renombre, que es la forma percibida y reconocida como legítima de estas diferentes especies de capital” (1990: 206).

³⁹ Estos operadores son parte del aparato teórico que Bourdieu va armando a lo largo de su bibliografía y desde un sentido epistemológico de investigación donde la producción teórica se vuelve inseparable a las particularidades de la realidad empírica, histórica y espacialmente situada (Martínez, 2007:12, 219).

⁴⁰ La noción de campo ha sido problematizada por algunos autores ya citados en este trabajo (Olvera, 2018; Boix, 2013) en tanto que estos no pueden considerarse autónomos ni independientes. Sin embargo, optamos con esta definición porque nos permite analizar las relaciones que se configuran en el espacio social juvenil, los principios de división y diferenciación que se construyen entre sí y las propiedades específicas que les confiere fuerza y poder en dicho campo artístico y cultural.

desaprobación, como “salames”, “giles” y, como veremos más adelante como “loros”, “fantasmas” o “topos”.

Garriga explica que el capital simbólico implica saberes y modos de hacer que definen un modelo ideal, donde quien es poseedor, obtiene prestigio y honra, mientras quien no lo es, obtiene deshonra (2014:54). Así, en el ejemplo del evento de la Paternal, vemos cómo los raperos hacen notar el reconocimiento que tienen entre sí a través de conductas y convenciones, como el hecho de quedarse a escuchar la presentación de un rapero o acercarse a felicitarle por su ejecución en el escenario. También, en la manera en que hablan y se refieren a otros raperos, de su “estilo” y manera de rapear, muestran su admiración y *respeto* o, por lo contrario, su descrédito y desaprobación. En las siguientes páginas nos dedicaremos a conocer cuáles son algunas de estas prácticas y discursos con las que los jóvenes construyen sus lógicas de reconocimiento, luchan por obtener visibilidad y ganarse el *respeto* en la práctica del rap.

Algunos componentes para hacerse de prestigio

El *respeto* es una palabra fundamental en la jerga rapera. Los jóvenes la usan para dar a conocer la aceptación que tienen entre sí (“*respeto*, hermano”), para hablar de aquellos a quienes valoran y se identifican, e incluso para relatar, muchas veces con ostentación, su propia experiencia con la que han “ido ganando el *respeto*” de sus “hermanos” y demás raperos. En varias conversaciones que tuve con ellos pude observar que frecuentemente relacionan esta categoría con la expresión de “representar” (“Ese rapero me representa”, “su rap me representa”).

Los jóvenes, al sentirse o no “representados” por otros artistas, hacen juicios de valor a partir de sus esquemas de percepción, sistemas de diferenciación y jerarquías que se expresan en forma de gusto o disgusto, aceptación o rechazo (Martínez, 2005:65). Los gustos, preferencias musicales y “la conexión” que se tiene con determinado rapero y su música, tiene un lugar importante en la construcción del *respeto*, ya que, como me comentaban con frecuencia: “Te tiene que ‘cebar’ cómo rapea”, porque “cuando no te atrae la música, ya no hay conexión, y ¡en la música tiene que haber conexión!”. De esta manera, el sentirse representado o “representar” a alguien más, es un indicador de *respeto*

que varía según los gustos, preferencias y maneras particulares en que cada persona se vincula con el rap, ya que, según sus apreciaciones, “quién te representa y quién no, depende de cada quién”. Sin embargo, más allá de estas variaciones, en la investigación pudimos identificar algunos estructurantes del *respeto* que son comunes y que ordenan las relaciones entre raperos y su búsqueda de reconocimiento.

En uno de los eventos que Onestho había organizado en Laferrere, los Original Warriors Crew y otros amigos que iban a “bancarlos” y a “apoyar”, estaban esperando que llegara su turno para cantar. Un rapero —cuyo nombre ni Judas, ni Ponjah me supieron decir— cantaba arriba del escenario, mientras que Free Soul y los demás escuchaban en silencio sentados en un sillón. Su presentación no logró generar ningún tipo de reacción ni provocación, por lo que varios se pararon y se fueron a fumar un faso al cuarto que estaba a lado del escenario. Quizá esa fue la única vez que vi a Judas quedarse sentado en un evento, quien me volteó a ver con un gesto de entre burla y hastío que me hizo reír y me dijo: “¡El hip hop es movimientooo, no esto!”. Otro rapero se sumó a su comentario y agregó: “Dale, ¡este es un boludo!”. De manera similar a lo ocurrido en el evento de la Paternal, esta situación nos permite identificar que la construcción de respetabilidad está mediada de manera importante por la presencia o ausencia de criterios estéticos. Desde esta dimensión un rapero “respetado” es aquel que tiene “un buen nivel de rap” y que lo refleja en su talento, su *flow*, en las habilidades que tiene para rimar, el contenido de las letras que expresa y el nivel de originalidad que demuestra en su rap.

La práctica se sostiene en gran medida por una lucha de “egos entre raperos”, en donde buscan exhibir sus aptitudes y destrezas que los hacen posicionarse con mayor autoridad, como “el mejor rapero” y como quien “hace mejor rap”. En nuestro universo, la mayoría no participa en el rap de las denominadas “batallas”, que se llevan a cabo en un formato de competencia con el objetivo de elegir quién es el mejor contrincante. Sin embargo, en los temas que se graban, en sus presentaciones en vivo, o a la hora de participar en una ronda de *freestyle*, hay un sentido de demostrar las habilidades que se tienen para rapear. De esta manera, se forma una especie de juego en el que implícitamente se busca demostrar “ser el mejor”, “tener el mejor nivel”, lo que otorga (o resta) créditos, avances y legitimidad dentro del campo (Bourdieu 2007:190).

Las situaciones de encuentro y convivencia no están ausentes de tensiones y conflictos. Un día, Milito me dijo riendo: “Somos re competitivos los raperos”, cuando me contaba sobre cómo esta “pica” no solo se puede llegar a dar entre quienes, por algún motivo, se consideran “rivales”, sino también, entre “aliados”, “hermanos”, pueden ser parte de su mismo *crew*, con quienes tienen vínculos o lazos afectivos. En varias anécdotas me compartieron que, para defender su prestigio, para que “no te pasen por encima como raperos”, han tenido que “pararse”⁴¹ y “conquistar” para demostrar quién es el mejor y que según sus concepciones, se demuestra rapeando.

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

En el campo me tocó registrar varias discusiones e incluso rupturas entre miembros de un mismo *crew*, que luego me explicaban se debían generalmente a las “envidias” y la competencia. De hecho, es común que esto lo convirtieran en material para escribir temas o lo expresen en sus rimas en las improvisaciones. También presencié interacciones en las que era posible identificar otras formas de demostrar la presencia y ausencia de *respeto*

⁴¹ Con base en el ya citado texto de Paz Cabral, entendemos esta expresión cuando se refieren a una forma de reaccionar y no rehusar al enfrentamiento, cuando alguien invita a pelear y que usualmente se recurre a la violencia física para enfrentar a las agresiones (2019:142). En nuestro campo, se utiliza como una provocación que, por lo general, no se resuelve con violencia física sino mostrando las habilidades y destrezas al rapear.

entre los jóvenes, más allá del contexto de los escenarios o la composición de sus rimas. En un evento en una plaza en La Boca, al sur de la ciudad, noté que Jhon⁴² por alguna razón se había molestado. Sin necesidad de preguntarle directamente lo que había ocurrido, me comentó que se había encontrado con otro rapero, a quien hace unos meses le habían presentado, y en esta ocasión había fingido no verlo, con lo que se sintió poco valorado: “Es un pelotudo, me conoce y ni siquiera me volteó a ver”. Esto nos ayuda a entender que, aunada a las rivalidades que se dan entre raperos para mostrarse superiores en su forma de rapear y con ello, “ganarse el *respeto*”, este también se demuestra a través de actitudes de afecto y aceptación más allá de los contextos de las presentaciones en vivo.

Como parte de las tensiones y peleas de “egos de raperos”, distintos actores de este estudio me llegaron a contar conflictos que habían tenido con un rapero, donde incluso casi “se agarraban a trompadas”. Según me comentaban, cuando empezó a “moverse” en el medio musical, un rapero empezó a tomar una actitud de “crecidito”, por lo que lo criticaban de “agrandado” y de “creerse un *king*”. La ostentación, el alarde, el creerse más “de lo que en verdad se es” es visto con desaprobación y rechazo, ya que pone en entredicho la propia credibilidad y, por ende, el reconocimiento que se tiene como rapero. De hecho, el ser “loro”, un “fantasma” y un “agrandado” se opone tanto a la noción de la autenticidad como a la de la “humildad”, que es otro valor con el que los jóvenes caracterizan a la práctica y que también estructura al capital *respeto*. A diferencia del recién mencionado rapero, en distintos momentos se llegaron a expresar favorablemente de otros a quienes los reconocían precisamente por “mantenerse humildes”, en tanto que, a pesar de hacerse de fama y haber crecido en el rap, “no han olvidado de dónde son”. Más de una vez me dijeron sentirse “representados” y respetar a Klan, un rapero que ha ganado visibilidad y se ha vuelto referente en la práctica por su participación en las competencias de “batallas”. Según sus consideraciones, además de reconocer la capacidad que tiene para rapear (“¿Viste lo que es el chabón!?”), “es buen rimador”), lo consideran como alguien que al igual que ellos, “viene de abajo”, del barrio, y “lo representa” en la masividad de los espacios en los que ha llegado a rapear. Es decir, a pesar de haber alcanzado cierta fama, de rimar frente a grandes audiencias e incluso, de recibir dinero del

⁴² A solicitud del rapero, hemos modificado su nombre para compartir este relato.

streaming, “se ha mantenido humilde” y “no ha olvidado su origen”, aspecto que veremos con mayor claridad en las disputas entre el trap, las batallas y el “under”

Según Bourdieu, la acreditación de ciertos capitales, en nuestro caso, el *respeto*, determina la obtención de poderes actuales o potenciales de los actores en el campo y junto con ello, mayores probabilidades de tener beneficios en el espacio social (1990:123). Así, quienes han logrado “ser alguien”, “hacerse de renombre”, buscan exhibirlo, hacerlo notar, como parte de sus estrategias para mantenerlo y obtener ciertos beneficios (Bourdieu 2007: 190-192). Uno de estos, tiene que ver con la oportunidad de compartir el escenario con referentes del medio artístico o hacer colaboraciones musicales (a la que llaman *feats o featurings*), ya que es considerado como un elemento de distinción y que permite demostrar que se “está a la altura”. Varias veces me llegaron a invitar con orgullo y emoción a determinados eventos en los que iban a cantar al lado de raperos que tienen un mayor grado de influencia en “el medio” (“No te podés perder el evento, cantaré con altos raperos”) o incluso, anunciaban en sus redes sociales que cantarían con referentes de la “Vieja escuela” señalando: “Después de tanto, vuelvo a un show como creo que merezco, con artistas de renombre”.

Vale la pena mencionar que nuestros actores no conciben el prestigio (o al menos, así lo expresan) desde una idea de fama y éxito que se asocia con el hecho de lograr cantar frente a públicos masivos, o de hacerse viral por las reproducciones de sus temas en las plataformas virtuales. Ello se asocia con el hecho de que no “viven del rap” aunque sí lo viven de otra manera: como un proyecto y apuesta identitaria que organiza de manera importante sus vidas y le dan sentido. Asociado a ello, no son raperos que tienen un grado de influencia a gran escala, que cuentan con *sponsors*, que ganan del *streaming* (es decir, que reciben una remuneración económica porque sus temas han alcanzado cierto número de reproducciones en plataformas como YouTube), ni firman contratos con grandes productoras musicales ni hacen colaboraciones con los artistas “estrellas”. Sin embargo, son parte de la activación, de la emergencia de las escenas y “movidas” de rap y configuran la práctica cultural desde modos “particulares de producir, con escalas y radios propios de acción; con dinámicas específicas de creación de públicos, con criterios de legitimidad y autenticidad diferentes” (Boix, 2013:58).

En el marco de las fiestas y eventos que eran organizados por amigos o por conocidos y en los que se consideraban “como locales” —porque se llevaban a cabo en los circuitos de sus zonas y/o cercanos a su localidad—, pude constatar que llegaban a tener tratos diferenciados por ser los artistas: se les reconocía su capacidad de atraer gente a los espacios y gestionar sus propios públicos, lo que en ocasiones les daba derecho a tener acceso a un cuarto tipo “backstage”, o no pagar el costo de la entrada a los eventos a los que “iban a apoyar”. Así, como me dijo Alejandro, a pesar de que ellos no recibían “plata” por cantar en los eventos “tenían faso, birra y todo lo que vos querás”.

En distintas partes de esta investigación se ha observado que los jóvenes encuentran un sentido de participar activamente en los espacios y distintas escenas que conforman “la movida del rap”. Según esta consideración, respetan a quien dedica su energía y tiempo para “apoyar”, para “hacer algo por la cultura”, a quien toma un rol activo en la promoción de las distintas actividades que le den soporte a la práctica, generen “conexiones entre zonas” de la ciudad y entre artistas. En otras palabras, se reconoce y respeta a quien aporta al “movimiento” y a quien es parte importante de la activación de espacios para llevarlo a cabo. Para raperos como Onestho, una forma de “hacer algo” por el rap y promoverlo, es ejercer un rol activo en la gestión y apoyo de estos espacios, a pesar de que, en su caso, no obtiene ninguna remuneración económica e incluso, se ha visto con la necesidad de “poner de su propio bolsillo” o de “casi vender sus cordones”. En relación con ello, otra cuestión que construye respetabilidad tiene que ver con los “aliados” con los que se cuenta, los contactos que se tenga de más raperos, así como de otros actores que, de alguna manera, favorecen y hacen posible llevar a cabo estas escenas de rap. En el siguiente capítulo ahondaremos en este punto y veremos cómo en los eventos y participaciones en vivo se disputa el capital *respeto* desde un juego de reciprocidades y compromisos que establecen entre sí.

En suma, las relaciones que se construyen entre jóvenes en este espacio social juvenil del rap que analizamos no son homogéneas, sino que se construyen por posiciones diferenciadas de mayor autoridad o desventaja, en tanto que están atravesadas por el componente poder. El *respeto* es capital simbólico, porque es aquella propiedad que ordena las relaciones entre los raperos, por la que disputan para ganar y defender su

reputación. Sus estructurantes atraviesan distintas dimensiones que tienen que ver con a) cuestiones estéticas, que se identifican por la capacidad que se tiene para rapear y que se definen en una lucha por demostrarse como “el mejor”; b) por el tiempo que se lleva en la práctica, ya que demuestra su lealtad y entrega; c) los valores de autenticidad y la “humildad” con los que producen distinciones y jerarquías entre quien es “real” y “verdadero” o un “fanfarrón” y “agrandado”; d) el “apoyo” que se le proporcione *a la cultura* y se participe en la gestión de actividades que le den soporte; e) el nivel de conexiones, contactos y “aliados” con los que se cuente; f) se demuestre haber construido cierto “renombre” porque comparten escenario o hacen colaboraciones con artistas que son referentes en la escena del rap.

Una vez identificados algunos componentes que ordenan nuestro campo de análisis de manera general, conoceremos de las distinciones que los jóvenes erigen al interior de la práctica y en donde se pone en juego el *respeto*. Como hemos dicho, nos centraremos en tres grandes categorías que surgieron en el campo: el trap, las “batallas” y el underground, los tres se entienden como “estilos” o corrientes del rap.

3.2. Disputas al interior de la práctica: el trap, las batallas y el *underground*

Es importante recordar que el trabajo de campo se realizó desde mediados del 2017 hasta mediados del 2018⁴³, cuando el rap argentino ya había alcanzado dimensiones masivas (Muñoz, 2018b). Ejemplo de ello, es que las icónicas “batallas” del “Quinto Escalón”⁴⁴,

⁴³ Durante el proceso de escritura, en el año 2020, seguía manteniendo contacto y diálogo con varios actores de la investigación por medio de WhatsApp. En el intercambio de opiniones fue posible convalidar mi percepción: en menos de tres años en que empecé a realizar el campo hasta dicha fecha, la popularidad y alcance del rap había crecido de manera significativa y “había mutado porque ya sonaba mucho más”. Podemos mencionar como ejemplo el año 2019, en que el joven rapero WOS (reconocido por sus debuts en las “batallas” y algunos éxitos de sus canciones como “Canguro”), logró tener un centenar de millones de reproducciones en YouTube y hacer corear y brincar a multitudes en presentaciones en vivo (https://www.instagram.com/p/B6q_lj-pecz/). Esto también es indicio del impacto que tienen las tecnologías y el internet como mediadores que fomentan la producción y circulación con vertiginosidad y con gran alcance.

⁴⁴ Lo que al inicio era un grupo de jóvenes que en el año 2012 se reunía en Parque Rivadavia (ubicado en el barrio de Caballito en CABA), con el paso del tiempo llegó a rebasar la capacidad que tenía para albergar a cientos de participantes y espectadores. Este fenómeno de crecimiento fue expresado por sus organizadores, Alejo y Mupha, en su discurso de despedida de la última batalla del Quinto Escalón en el microestadio Malvinas en noviembre de 2017: “lo que había comenzado como una locura de dos, tres, cuatro, quince personas, se pudo transformar en un movimiento de miles de personas”. (Juancín, 2020, 28

que en sus inicios se realizaban por un grupo de raperos en Parque Rivadavia, alcanzaron a tener tal popularidad que llegaron a congregarse a públicos multitudinarios en grandes estadios como el Luna Park⁴⁵. Al principio de la investigación, me parecía extraño que, en este panorama de masividad, los actores referían constantemente al rap como un género incipiente y que aún le faltaba mucho por “explotar” y “que estaba verde todavía”. En este sentido, lo comparaban con el rap de mi país: “Acá en Argentina no es como México que está debajo de Estados Unidos... nosotros estamos lejos y es por eso también que acá llegó tarde”. De manera similar, consideraban que estaban en una posición desigual en contraste con otras producciones musicales como el rock, particularmente aquel rotulado como nacional, la cumbia, y el *reggaetón*. Conforme fui avanzando en el campo fui entendiendo que las apreciaciones que algunos expresaban del rap como música incipiente o que estaba en situación de desigualdad frente a otros géneros, en gran medida tenían que ver más bien con el rap con el que se sentían identificados, y que por lo general no era aquel que sonaba de manera comercial y en públicos masivos.

“¡Al diablo con el trap!”

“Bueh, ahora los pibes solo quieren escuchar a este boludo de Bad Bunny”⁴⁶, me dijo Jonas (33 años, habitante de Beccar, localidad de San Isidro) a regañadientes mientras veíamos un vídeo de YouTube en su celular. En un tono similar, otros jóvenes dicen del trap como “lo que está de moda”, “lo que suena hoy”, ya que se ha ido posicionando como uno de los sonidos del mainstream tanto en Argentina como alrededor del mundo.

de febrero) El Quinto Escalón: la historia [video]. YouTube. Para los actores de este estudio, estas “batallas” llegaron a su fin porque “había cumplido con su objetivo, hacer su negocio y ya”. Sin embargo, otras competencias que se siguieron desarrollando como las de Red Bull y FMS han ganado gran popularidad.

⁴⁵ Ubicado en la Ciudad de Buenos Aires, fue declarado Monumento Histórico Nacional por ser considerado “escenario de muchos de los más importantes encuentros deportivos, artísticos y políticos en los últimos años” en Argentina. Este ha sido sede de grandes acontecimientos históricos, como el funeral de Gardel, la boda de Maradona, el lugar en donde se conocieron Eva y Perón y donde cantó Frank Sinatra. Está entre los estadios techados más grandes de toda Latinoamérica y según esta fuente, cuenta con una capacidad mayor a los 23,000 espectadores (ARQA, 2007).

⁴⁶ Joven raperero, productor y compositor de origen puertorriqueño que ha sido de los principales exponentes del latin trap. Su estrellato ha alcanzado dimensiones internacionales, al grado de posicionarse en plataformas como Apple Music entre los top 10, a la par de artistas como Drake, Kendrick Lamar y Ed Sheeran. Ver en página oficial de Bad Bunny <https://badbunny.pro/> y Metro Puerto Rico. Consultado el 02 de febrero de 2018. <https://bit.ly/2BKkY0r>

El trap puede considerarse como un “subgénero” del rap que surgió al sur de los Estados Unidos en los barrios suburbanos, cuyas temáticas, dicen varios raperos de este estudio, “hablan de sexo, drogas y dinero”. Según el autor Jernej Kaluža, esta corriente musical ha sido fundamental en llevar al rap a un crecimiento global sin precedentes en los últimos años, al grado de poder considerarla “la música de nuestros tiempos” (2018:24). En el escenario local, jóvenes como Duki empezaron a hacerse famosos por su participación en “las batallas de gallos”, lo que los ha llevado a hacer trap y ser invitados a firmar contratos con productoras musicales. Esto ayudó a jóvenes raperos locales a ganarse millares de seguidores que reproducían sus canciones de manera “viral”, marcando un hito fundamental en la historia del rap argentino (Muñoz, 2018b).

Si bien el trap podría considerarse como un “subgénero del rap”, esta diferenciación no resulta tan obvia para los raperos, en todo caso, generaba discusión. Entre quienes lo consideran como parte del rap me comentaban su gusto, e incluso su interés de “empezar a hacer algo de trap”; mientras que otros compartían su desaprobación porque “no les ceba”, no “lo toman, ni suman a su vida”. Algunos adquirirían posiciones de mayor ruptura, al hacer afirmaciones como “eso no es rap”, ni tampoco un “estilo” musical que forma parte de la práctica, ni de *la cultura*. Más allá de estas diferencias de opiniones, pude observar que los raperos tenían una dificultad por definir qué era lo que lo hacía diferente al trap, e incluso cuáles eran sus criterios para definirlo, tal como Milito me dijo jocosamente: “Yo la verdad, sigo sin entender qué es el trap”. A pesar de ello, fue posible encontrar algunos elementos distintivos a partir de criterios estéticos como los ritmos, los tiempos o dobles tiempos, las velocidades y armonías que se utilizan para realizar sus bases musicales.

Según las consideraciones de los raperos, en sus *beats* sobresalen los sonidos bajos y sus “golpes” que se armonizan con percusiones agudas conocidas como “*hats*”; que lo hacen tener “como más ritmo”, frecuentemente asociado al ritmo del *reggaetón*. Judas me explicó que en este género musical destacan los arreglos que hacen a las voces, las cuales tienen un “efecto leeeento (mientras me explica, Judas cambia de ritmo y tono de voz a uno grave y pausado) ¡así! como si tomaran la codeína jarabe, un trago que baja la revolución del sentido cardíaco”. A diferencia del rap, en esta corriente sobresalen las

voces intervenidas con efectos como “el autotún” (autotune) “que les ponen a las vocales, a los estribillos, y logra ese efecto que configura toda la voz y que parece que están cantando bien, pero en verdad no, ¡ja! ¿entendés?”.

Hay quienes critican sus bases por tener “sonidos repetitivos”, “estridentes”, otros como él, reconocen que “algunas de sus bases están buenas” a pesar de que no lo considera como “parte del hip hop”, como es el caso de Real Valessa. Un día le pregunté sobre uno de sus temas en el que las bases estaban mixeadas con sonidos que yo asociaba con el trap, ya que me sorprendió que las hubiera elegido a pesar de que ella no consideraba a esta corriente como parte de la *cultura*. Con contundencia me explicó que los igualaba como estilos musicales “pero culturalmente tienen otros valores”.

Este dato nos permite identificar que las principales rupturas que los actores tienen con el trap no se colocan principalmente en lo sonoro o estético, sino en el contraste con los valores que el rap promueve. Para estos jóvenes, el trap y quienes lo hacen, representan la falsedad y un estilo de vida que se basa en la idea de éxito vinculada a la “fama, al hacer dinero” y que se expresa principalmente en el contenido de sus letras. A pesar de que los actores encuentran dificultades, y en realidad no se muestran interesados en definir qué es el trap, por lo general realizan juicios a la falta de calidad y autenticidad de sus letras a las que critican de ser mainstream, comerciales y no ser “reales”. En estas distinciones y jerarquías colocan en el centro de gravedad el valor de lo auténtico, que también aparece en las críticas que hacen a las “batallas”.

“Ahora todos los pibes quieren batallar”

Jóvenes que se han colocado en años recientes como referentes del rap argentino como Trueno, Kódigo, LIT Killah y muchos otros, comenzaron a incursionar y hacer trap en gran parte por la fama que les dio el haber participado en las “batallas” de gran formato, ya que, como varios me dijeron, “todos estos son nuevos traperos que salieron del Quinto Escalón”⁴⁷. Como hemos señalado, otra disputa que se encontró en el campo fue con las

⁴⁷ Vale la pena recalcar que durante el proceso de escritura se tocó de manera constante el tema del trap dado el crecimiento que ha tenido en los últimos años. Con mensajes y audios de Whatsapp dialogué al respecto con varios jóvenes. Las discusiones llevadas a cabo en el formato a distancia enriquecieron el análisis y también fueron motivo de burla cuando llegué a compartir que me gustaban algunos “éxitos” del rap local. Ante ello me llegaron a decir con burla: “Dale, a vos te gusta Wosito, el Trueno y todos estos

“batallas”, a las que al igual que el trap, también consideran entre las corrientes dominantes, es decir, del rap *mainstream* (Olvera, 2008: 75) que se ha vuelto atractiva para públicos diversos.

En diversos momentos los raperos llegaron a expresarse con desaprobación sobre los eventos masivos en que se llevan a cabo algunas competencias de *freestyle* (por ejemplo, “como un nido de raperos”), sin embargo, coinciden en que éstas han sido fundamentales para acrecentar la popularidad que ha tenido la práctica en los últimos años, tal como me dijo Bicho (joven de 19 años): “¡El rap, creció una banda por parte del Quinto Escalón!”. De esta manera, podría considerarse que las “batallas” han sido una especie de epicentro que ha expandido al rap a escalas masivas en términos de consumo y recepción. Según me contaron, este formato de competencia de *freestyle*, no es un fenómeno nuevo, sino que por más de una década se ha venido gestando en el escenario local. Algunos como Milito me hablaron de las “batallas” de “Hala” (Halabalusa) a las que llegaron a asistir en la ciudad de Claypole (partido de Almirante Brown, zona sur del AMBA). Sin embargo, comúnmente referían a las “batallas” del Quinto Escalón como muestra del auge que este estilo particular de rap ha tenido en los últimos años: “De veinte pibitos que eran, pasaron a ser trescientos ¿entendés?”, en donde, según Polakan y Bicho, raperos más jóvenes de nuestro campo, “todo Buenos Aires llegó a estar en el Quinto Escalón”. Aunado al poder de convocatoria de estos eventos, como las “batallas”, el amplísimo alcance que ha tenido este estilo de rap se refleja de manera importante en el plano virtual, en sus plataformas con millones de seguidores y de reproducciones de sus temas.

Vale la pena recalcar que, aunque es común escuchar que los términos *freestyle* y las “batallas” se utilicen como sinónimos, estos presentan algunas diferencias. Ambas refieren a rimar desde la improvisación, sin embargo, tal como su nombre lo indica, las “batallas” se desarrollan en un formato de combate, de competencia que se da entre contrincantes y se definen cuando se determina quién es el ganador. El *freestyle* de manera más amplia, generalmente se desarrolla en forma de *cipher* “callejero” o rondas que se

nuevos trapperitos del Quinto Escalón” y algunos me llegaron a enviar mensajes de audio imitando el estilo de *freestylers* y ahora trappers como Trueno: “¡¿Qué te pasa? Yo soy chino, yo soy el campeón, pero sin cinturón, soy el chino, soy el Trueno, ese que cae del cielo de una nube, soy el trueno” (ríe).

hacen en un ambiente relajado, de “boludeo” y en ellos no se busca dictaminar o premiar al mejor contrincante⁴⁸. Hay “batallas” que se llevan a cabo en pequeñas escalas, formatos improvisados y “callejeros” y también hay las que se realizan en dimensiones multitudinarias, con grandes inversiones de recursos económicos y el involucramiento de una amplia y diversa red de actores. En el campo en estudio, el *freestyle* es un motivo de reunión, de quedarse de ver en alguna plaza o lugar que generalmente surge de manera espontánea y relajada: en algún momento de una fiesta o evento, al caminar por la calle o al desplazarse en el “bondi” entre amigos, sin ningún tipo de gestión u organización previa.

En una “batalla”, los parámetros que definen al mejor rival son el “nivel de rap” que como anteriormente apuntamos, se identifica por el “*level*”, las “*skills*” y el *flow*, es decir, las habilidades para rimar y estar “afilado”, que el contenido de las rimas muestre agilidad e ingenio para responder al competidor y fresca, que no estén “preparadas” o estudiadas. Uno de los recursos que pueden influir para determinar al mejor competidor es que se muestre “agresivo” y que propicie una batalla “que derrame sangre”, según la capacidad que tenga de humillarlo con rimas, y con ello mostrarse superior. Para ello utilizan recursos variados como la burla a partir de anécdotas o datos de la vida personal del contrincante, apelar a características que puedan considerarse como defectos por el aspecto físico o manera particular de rimar. Este elemento de la humillación es precisamente una de las principales escisiones que los protagonistas de este estudio expresan tener con esta corriente.

En esto último recae una de las principales críticas que hacen los raperos de nuestro estudio, en que las “batallas” contradicen los valores del *respeto* y la “hermandad” que el rap promueve. El comentario enfático que un rapero me hizo al respecto nos permite conocer estos posicionamientos que muchos tienen sobre las “batallas”: “¡Para mí eso no es rap!, yo no te puedo llenar de puteadas para después darte la mano, ¡ni ahí!, ¡no hay hermandad!, las batallas son muy *chotas* porque se enfocan solamente en tenerte de

⁴⁸ Aunque como se ha dicho, a pesar de ello no se liberan totalmente de tensiones, ya que significa una oportunidad para mostrar las habilidades y aptitudes que se poseen. Existe un sentido de “mostrarse como el mejor rapero” pero que pasa a ser parte de reglas implícitas en donde se pone en juego el reconocimiento y respetabilidad.

enemigo y humillarte con todo”. En este sentido, para raperas como Karen, el que esta forma de rap haya ganado un terreno dominante en *la cultura* y se vuelva cada vez más atractiva para los “pibes”, es “una falta de responsabilidad (que como raperos han tenido) frente a las nuevas generaciones”. Por eso al igual que Karen, Milito encuentra un sentido de “generar conciencia” a través de crear espacios como los talleres para difundir el “conocimiento” del hip hop y los valores que promueve, ya que según el joven: “Cuando se cansen de putear, empezarán verdaderamente a rapear”.

El ser auténtico, “ser real”

Aunado a la crítica que hacen a las “batallas” por cómo se basan principalmente en “humillar a un hermano de *la cultura*”, Judas me dijo una vez alzando la voz y con movimientos amplios de sus manos: “¿Estuviste horas en tu casa estudiando una rima para escribir: ‘Pancho, te cojo en otro rancho?’, prefiero perder mi tiempo escribiendo algo más diferente ¿entendés? Si tengo que hacerle un tema a alguien, se lo hago, ¡con pura bronca! pero ya, prepararme todo el tiempo para humillar a un hermano de *la cultura*, no me parece ya copado”. Según sus discursos, la actividad de “putearse” no les representa ningún mérito porque no desafía sus capacidades, en todo caso, lo consideran como una pérdida de tiempo y esfuerzo. Algunos como este rapero reconocen a ciertos *freestylers* como “buenos rimadores”, sin embargo, en su mayoría critican el contenido de sus rimas de ser “berretín tras berretín”. Estas problematizaciones que hacen de las letras tienen que ver con la discrepancia entre lo que dicen en sus rimas y dicen ser como raperos, con lo que ocurre en su propia vida y la forma que tienen de vivirla.

Sumado a ello, los jóvenes frecuentemente hacían comentarios desfavorables de las “batallas” por sus características estéticas, ya que las consideran como “la monotonía extrema”, el contenido de sus rimas como “boludeces”: “¡Todos suenan igual! ¡ponete!, salió el Dtoke y todos dicen: ‘¡Ay loco, voy a hacer como Dtoke!’, y luego salió Duki y dicen lo mismo!”. De esta manera, los jóvenes consideran a las “batallas” y a los raperos como “la copia de la copia” y critican a los *freestylers* de comprometer su propia voz, su “estilo” y su “honestidad que tiene como rapero”. Ello se vincula con lo que ya hemos subrayado antes: para los jóvenes “en el rap no se puede mentir”, porque “es una

radiografía de quién sos”, y se “rapea exclusivamente sobre lo que se conoce” (Chuck D, 2017:78).

Una conversación que tuve con Zak mientras tomábamos mate en casa de Milito, esclareció la importancia de este componente del respeto cuando con admiración empezó a hablar de un rapero de “alto calibre”, reconocido como los grandes exponentes de “la Vieja escuela” en la escena local y del rap *gangsta*. Ahondando en el tema, me dijo que valoraba a ese artista porque su “estilo” era “real”, ya que las letras de sus canciones eran de calle, en el sentido que narraban historias de delincuencia, drogas, violencia, pero realmente tenían congruencia con las experiencias de su propia vida y del contexto donde creció. Esto le daba cierta legitimidad para hablar de ello, a diferencia de quienes “se quieren hacer los malos, pero no robaron, no hicieron ni vivieron nada de eso”. Estos raperos pierden credibilidad, porque consideran que “solo hablan de lo que vende”, con tal de hacerse de fama y popularidad, y, por lo contrario, no hablan “desde su honestidad como raperos”. Este punto lo llegaron a comentar en distintas charlas y también en sus canciones, en las que se refieren con descrédito hacia quienes consideran falsos o charlatanes, es decir, a los “loros”, “oroles”, o “hurras”, que “fantasmean” y “dicen puro ¡bla, bla, bla”. En nuestro caso de estudio estas críticas generalmente las hacían al trap y las “batallas”, ya que para quienes no se identificaban con ellas, representan la oposición al rap “verdadero”. En este sentido, los raperos que se refieren con descrédito sobre estos estilos musicales consideran que encarnan los sonidos de lo *mainstream* y como tal, que han sido capturados por los intereses de las grandes industrias musicales. Ello expone que las críticas que hacen a estas grandes corrientes tienen que ver con sus características estéticas y sonoras, pero principalmente por la relación con el mercado.

La mayoría de los raperos de nuestro campo adoptan estos discursos de oposición, sin embargo, también conocí a jóvenes como Tano que no necesariamente compartían esta perspectiva. Mientras viajábamos en el subte, me contó su intención de empezar a hacer “algo de trap”, porque para él, esta era la “única ventana” que hacía posible poder “vivir de la música”. El comentario de Tano pone en relieve una de las críticas que muchos actores de este estudio hacen a estas corrientes: para llegar a ser famosos, para lograr cantar en públicos masivos y/o para poder “vivir del rap”, se tiene que cantar al ritmo de

lo que esté de moda, según los estándares e intereses de las industrias musicales o de lo contrario, “nadie escuchará tus discos” (Best, 1997).

Los jóvenes coinciden con Best (1997) en que los “criterios estéticos por los que la industria comercial juzga el ‘valor’ de un texto cultural son aquellos que corresponden a un producto vendible”, y desde esta lógica apoyan a los raperos en quienes ven la posibilidad de convertirse en “un boom” y alcanzar el éxito. Desde este punto de vista, consideran que las características que hacen del rap una “expresión que no tiene límites”, qué es y te permite ser libre, de alguna manera se termina sujetando a los estándares del negocio de la música. También coinciden con el autor, en que las grandes industrias musicales favorecen la estandarización de la música para que pueda ser “producida a gran escala y consumida en masa”; lo que explica las opiniones que constantemente me compartían sobre cómo los raperos que se hacen famosos lo logran a costa de sacrificar sus propias creaciones y rechazar sus “estilos” (Chang, 2017:564). De este modo, los actores afirman que la popularidad, el auge que han tenido los sonidos del *mainstream*, que se materializa principalmente en las “batallas” y el trap, ha afectado a la diversidad que constituye al rap.

A pesar de que algunos actores no comparten estas posturas antagónicas con estas corrientes, todos coinciden en que las “batallas son un negocio” manejado por las grandes productoras musicales y las distintas marcas de ropa u otros productos, como la bebida energizante de Red Bull. Al respecto, Milito me dijo levantando la barbilla: “Los de Red Bull, son unos genios, unos genios del *marketing* donde ven dinero, ahí están!”. Según estos criterios, tanto las industrias y las marcas, así como los raperos a los que apoyan, adquieren beneficios de estas relaciones impulsadas por el marketing. Las industrias obtienen ganancias de los artistas y estos a la vez, logran posicionarse en las “grandes ligas” del medio musical, ganan dinero por los acuerdos que firman con productoras, de los recursos que obtienen de sus *sponsors* y de plataformas virtuales como YouTube o Spotify.

En diversas ocasiones varios raperos de nuestro campo se llegaron a expresar con desaprobación sobre los referentes de estas corrientes que “transan” con el *mainstream*, ya que en su búsqueda por alcanzar “fama y dinero” han puesto su imagen e “identidad a

la venta” (Chang, 2017:563-564). Con ello, quienes acusan a estos raperos de “vendidos”, cuestionan su credibilidad y prestigio porque consideran que su éxito se debe al apoyo de las industrias musicales, y no al talento y esfuerzo que le han dedicado como raperos. Hablando de este tema, Judas me dio un ejemplo de un rapero de la escena local que se había hecho famoso por su debut en las “batallas” y que luego hizo un disco que se convirtió en un éxito: “Bah, no digo que rapeé mal, es re buen rimador, por algo todos ellos está ahí, pero ¿sabés por qué? porque tiene todo el apoyo, ¡ya está!, lo agarraron, lo chuparon y le dijeron: che, vení, ¡sos la estrella del boom!, del momento de las batallas de gallos, ¡te vamos a hacer famoso!, ¡vos tenés que rimar nada más!”.

Sumado a ello, consideran que las negociaciones que se hacen con las grandes industrias traen como consecuencia la generación de inequidades entre los artistas. Coinciden con Chang sobre cómo a inicios de los noventa en Estados Unidos, el rap ya empezaba a sonar en el *mass media* y a colocarse en el radar de los intereses de las industrias. El autor apunta que “los autores locales nuevos e independientes, no podían competir con los desmesurados presupuestos de promoción de las grandes discográficas, por lo que quedaban inevitablemente excluidos” (2017: 558). En los comentarios y ejemplos que brevemente hicimos, se observa cómo al no ser considerados como raperos que cumplen con los criterios “de lo vendible” y el no recibir apoyos de los *sponsors* de marcas e industrias, los pone en una condición desventajosa con quienes logran ser “las estrellas del momento”, incluso al punto de no poder “vivir de la música”. Sin embargo, consideran que esto les permite mantenerse “reales”, firmes a su música y su “estilo” y con ello, a quienes orgullosamente se autoafirman de ser.

Los “topos”, las tecnologías y las nuevas generaciones de raperos

Olvera dice que un factor que fue fundamental para llevar al rap dominante o *mainstream* a su masividad fue la llegada del internet, ya que “los intercambios se aceleraron y pudieron, además, llevarse a cabo sin el control que efectivamente existía en los medios tradicionales de comunicación, expandiendo el acceso a otros sectores de la población” (2018: 75). Al respecto, varios raperos como Charley me llegaron a hablar con desaprobación sobre algunos referentes locales que se han vuelto famosos gracias al

internet y la circulación masiva: “Ese pibe ¡no tiene nada!, lo que hizo fue que se metió a competir, ahí se hizo conocido y fue haciéndose viral... las multinacionales vieron que tenía capacidad para poder crecer, pero solo ¡no hubiera llegado a ningún lado!”.

Las tecnologías como el internet, los *smartphones* y el apoyo que de las industrias dan a ciertos raperos, fomenta la circulación masiva de sus producciones al grado de hacerse virales⁴⁹. Frente a ello, diversos raperos cuestionan la credibilidad de aquellos que crecieron en esta ola de expansión del rap masiva, ya que lo critican como una *moda que es efímera y fugaz*. Milito me explicó este punto con una metáfora en la que se refiere específicamente a las “batallas” de *freestyle*:

Milito: A las batallas yo siempre las comparé con la casita robada, ¿viste? ¿Sabés cuál es la casita robada, con las cartas?

María: Mmm, creo que no conocemos ese juego en México, ¿cuál es?

Milito: Se tiran cuatro cartas y vas juntando pares, el que tiene más cartas, gana. Pero si vos te quedan seis y yo tengo siete, ¡te robo la casita! En las batallas es así, vos ganás, ganás, ganás, ganás, y cuando tenés, te gana uno de abajo, ¡y pum! ¡te olvidaron! ¿Entendés?

María: ¡Ahhh, en México se llama manotazo!

Más adelante en la charla retomó este ejemplo y me comentó: “Te roban la casita y es efímera, los pibitos que están en las batallas, ¡son efímeros!... duran un mes, dos meses, arman fama en internet, una fama virtual, ¡que tampoco es una fama!”. En esta línea, los actores denominan a los raperos que salen en internet y que rápidamente se hacen famosos como “topos”, ya que “salen de toque del agujero”. Se refieren con desaprobación a la fama adquirida gracias a las tecnologías, las industrias y el cantar con los sonidos del rap dominante.

⁴⁹ Entre muchos ejemplos de ello, podemos mencionar el caso del *single* “Se terminó” de LIT killah con la colaboración (ft.) con el (t)rapero Código que, en menos de veinticuatro horas del lanzamiento de su video oficial, ya había alcanzado un millón de reproducciones y en menos de un mes, rebasado diez millones. [LIT killah ft. Código (2020, 24 de septiembre) Se terminó [video]. YouTube. <https://bit.ly/3zDWsfe> Por su parte, a los pocos días del estreno del primer álbum del joven Trueno titulado “Atrevido”, ya contaba con más de 300 millones de escuchas (Feijoo, 2020).

Estos hallazgos reintroducen la importancia que le dan a la autenticidad, como criterio con el que hacen distinciones entre el rap “real” que se opone al efímero; entre quienes se mantienen fieles al rap que ha trascendido la moda y la rapidez con la que los “pibes solo quieren hacerse famosos y salir en YouTube”. De acuerdo con Ochoa (2002), vemos que en la construcción del relato de la autenticidad-uno de los valores de mayor importancia que se adscriben a la cultura popular-se entretajan diversas dimensiones como las subjetividades, los mercados y las tecnologías, al que habría que agregar el factor de la generación.

En varias ocasiones los raperos me llegaron a comentar cómo la masividad que habían alcanzado las “batallas” y también el trap, tenían que ver con la edad, ya que generalmente son los “pibes” que conforman las nuevas generaciones de raperos que se empezaron a vincular con la práctica a través de internet. Ello coincide con lo que me comentaron raperos más jóvenes como Bicho, Lobito Menor y Polakan durante una charla que tuvimos una tarde en Villa Madero, hicieron alusión a este criterio. Consideran que, entre sus diecinueve y veintidós años, están en “la mejor edad para el rap”, ya que tienen “otro punto de vista” que los raperos más grandes y se encuentran en un momento que puede ser clave para lograr proyectarse y crecer en la escena musical. Al mismo tiempo, pude identificar que ellos no tenían posturas de ruptura u oposición con las “batallas” ni con el trap, en todo caso, sentían gusto e interés por practicarlos, tal como me expresó Bicho sobre las icónicas batallas del Quinto Escalón: “Gracias al Quinto el rap creció una banda, gracias a eso se está haciendo más conocido el rap porque ves que *corte*, está en el medio de muchos y están ahí batallando y *corte* te dan ganas de ir y hacerlo también”. Si bien la mayoría de los actores de nuestro universo se diferencian, y critican estas corrientes de rap, en los casos de raperos más jóvenes como Lobito, Bicho, Totón y otros más, no sucede así. Vale la pena aclarar que no es de nuestro interés hacer lecturas que esencialicen las posturas de los actores, que en este caso tienen que ver con la edad. Sin embargo, entre los participantes de esta investigación fue posible observar que este es un criterio que puede influir en la construcción de identificaciones y exclusiones con ciertos estilos de rap, particularmente con el trap y las batallas. Y también nos permite comprender que es

un campo en movimiento, con procesos sumamente dinámicos en este contexto de expansión.

Cabe destacar que este criterio de distinción se relaciona con otro estructurante del capital *respeto*, que tiene que ver con la trayectoria y con el tiempo que como raperos se le ha dedicado a la práctica, lo que les permite “irse haciendo de un renombre”. En las conversaciones era muy común que hicieran alusión y, generalmente con tono de alarde, al número de años que tenían rapeando (“Yo ya llevo muchos años en esto”) porque es una manera de desmarcarse del cada vez “mayor número de pibes” que, ante la creciente oleada de popularidad que ha ido ganando el rap, se autodenominan como raperos. En estos discursos, enfatizan el haber empezado a rapear mucho antes de que comenzara la efervescencia del rap que consideran *mainstream*, y como elemento distintivo, aluden al tiempo que le han dedicado a la práctica, porque según sus consideraciones, ello refleja su lealtad, compromiso y entrega genuina.

En el cruce entre la edad, tecnologías, velocidades de producción y difusión, las industrias musicales y los sonidos del rap asociados al *mainstream*, influyen los contrastes que muchos actores expresan entre el “rap de antes” con el “rap actual”. Jóvenes como Judas y Milito (27 y 32 años respectivamente), me contaron que cuando ellos empezaron a sentirse interpelados por el rap no tenían, ni cercanamente las mismas facilidades tecnológicas que los “pibes” y las nuevas generaciones que raperos de la actualidad tienen para acceder a la vastísima cantidad de música que circula en las redes y plataformas virtuales. En un sentido similar, Karen mencionó algunos de los cambios que como artista ha percibido entre el “rap de antes” y el “rap actual”: “Nosotros nunca tuvimos productora, nunca hicimos un video concretamente, y antes tampoco teníamos fotos como los pibes de hoy, ahora veo a estos pibes y es lo primero que hacen: la foto, el disco y el video, tienen como 50 videos y digo ¡mierda!, ¿cómo diablos hacen?”. Esto indica también los cambios que las diversas renovaciones tecnológicas han traído en los modos de los jóvenes de hacer y vincularse con el rap.

Rap del barrio, rap del underground

En contrapunto del rap que “transa” con los espacios hegemónicos del llamado *mainstream* (Olvera, 2018:19) y que en nuestro campo es identificado principalmente con el trap y las “batallas”, existe una corriente de rap que reivindica el barrio y los “márgenes”, aquella que los actores denominan *underground*. En su narrativa dice encarnar y manifestar la esencia de *la cultura*, lo “real” de sus valores como el conocimiento, la hermandad, el apoyo y *respeto*. Desde esta lógica, quienes se adscriben al “under” orgullosamente lo describen como el rap que es genuino y “real”, porque es la forma de expresión que se manifiesta de manera *libre*, más allá de las lógicas del mercado donde se busca hacer de la música un producto rentable. Así, en el “under” no se “transa”, es decir, no se negocia con las industrias musicales (y para muchos, tampoco con instituciones como el Estado), siendo esto uno de los principales atributos que lo distinguen. Uno de los criterios por lo que los jóvenes del “under” se consideran como “reales”, es llevar un “estilo de vida de rapero” en la que se vive para la música y no de la música. Según sus consideraciones, para ganar dinero y dedicarse al rap “uno se tiene que vender”, cantar bajo los estándares de la moda y comprometer el “estilo” propio. Que la música no sea la forma (o principal forma) de sostenimiento económico, te da “toda la libertad para hacer”, y a la vez, según ellos te da prestigio porque refleja el cariño y compromiso que tienen con esa “forma de vida” que se practica por gusto y no para alcanzar fama o dinero. De esta forma el “under” se distingue principalmente por las posiciones de ruptura con las industrias del *mainstream*, y como veremos a continuación, también por criterios estéticos.

Para los jóvenes, el *underground* es una forma de expresión que se emite a “todo pulmón” y que viene “del corazón”. Varias veces me llegaron a decir estas frases mostrando sentimiento, haciendo gestos en su rostro y llevando la mano en forma de puño al pecho. Para ellos el rap es sentirse vivo, el reflejo de quiénes son, de la “verdad de los sentimientos” (Ochoa, 2002) y no lo que dictamina la “falsedad” de lo que está de moda. En este sentido, con respecto a los elementos estéticos y de “estilo” que caracteriza a esta corriente, los actores también se denominan como “guerreros” porque van contracorriente de los ritmos, de los sonidos que “venden” y de lo que “todo mundo quiere escuchar”.

Como sucede con el rap de manera más amplia, el rap “subterráneo” se compone por una heterogeneidad de ritmos, sonidos y líricas, sin embargo, se distingue por tener mayor simplicidad sonora y sus voces están menos editadas o intervenidas. Si bien los raperos emplean bases fusionadas con una vastísima diversidad de sonoridades, como en el caso de Nahuel y Ponjah que gustan de los ritmos del *reggae* y *ska*, me comentaron sentirse mayormente identificados con los sonidos del “boom bap”, es decir, con aquellas bases que dan protagonismo al sonido de las percusiones del “bombo” y el “clap” o “caja” a las que no le hacen muchos arreglos y efectos de distorsión. Por estas características comúnmente asocian este estilo con la música *old school*, de “la Vieja escuela” y con el rap noventero. Para algunos jóvenes, el “under” también se asocia con el rap de “protesta” o “consciente”, ya que se impulsa por el interés de “dejar un mensaje”, de opinar sobre distintas situaciones de desigualdad e injusticia, como de manera común expresan en sus “barras”. En sus presentaciones en eventos, en las rondas de *free* y también en sus temas musicales, interpelan al público con lo que ocurre “en Palestina”, “en las favelas de Brasil”, “las bombas en Siria”, “en las villas” de la ciudad, en los barrios donde viven. El rap de “protesta” es el que “habla de realidad” tal como me explicó Mati (rapero de 19 años, proveniente de la localidad del Dock Sud) mientras charlábamos sentados en la vereda afuera de un evento de rap en La Boca y compartíamos un vino en tetrabrik con jugo de naranja. Al respecto me dijo su opinión sin titubeos: “Si vos rapeás y no es una forma de protesta, ¿para qué lo hacés?”. En relación con esta concepción de Mati, los actores que hacen rap y se adscriben al “rap consciente”, lo consideran como una herramienta para “decir lo que nadie dice”, para dar a conocer “lo que los medios callan” y lo que los de “arriba” ocultan.

A lo largo de este texto hemos señalado que los jóvenes de este estudio construyen sus identidades y enuncian con orgullo su lugar de la práctica como raperos que vienen “del conurbano”, “de los márgenes”, “de abajo”. Ahora bien, el rap “under” es el estilo de rap que eminentemente representa estas posiciones, *las vuelve sonido, una forma de ser y hacer rap*. En este sentido, un componente fundamental es que se construye desde un sentido de pertenencia a los sectores populares y es por ello por lo que lo denominan también como “rap subterráneo” o “marginal”, ya que es el rap que privilegiadamente

representa a la calle y al barrio, categorías donde se coloca la valencia de lo auténtico y real. Ocurre algo similar a lo que Alabarces explica sobre el rock barrial: los jóvenes por medio del rap *under* o “marginal”, colocan al barrio en la escena, le dan valor y su contenido de autenticidad se ve nutrida por un sentido de “ser de barrio y permanecer fiel a él” (et. al, 2008: 47). Desde esta lógica, los jóvenes organizan un sistema de diferencias que refleja una retórica de la subalternidad. A trazos gruesos, al hablar desde ahí, adoptan posiciones desde una relación de poder desigual (Alabarces y Silba, 2014:25), donde lo popular, el venir “de abajo”, de localidades que comúnmente se consideran lejanas y periféricas, aparece y se reivindica como sinónimo de poder y subversión. Ello les permite colocarse en una posición de mayor ventaja frente a otros raperos de clases medias, ya que “venir de abajo” y representarlo es uno de los principales componentes que construyen el *respeto* y honor.

En más de una ocasión les llegué a preguntar directamente cuál era su opinión sobre aquellos raperos que no provenían ni representaban a los sectores populares: “¿Que si un cheto puede rapear?, de que puede, puede, ¡pero no debe!”, me contestó Milito bromeando. Luego de su jocosa respuesta, que era común entre otros raperos de este estudio, me aclaró en un tono más serio, que sí valoraba a ciertos exponentes que no venían de sectores populares como él, porque “hacían buen rap” y añadió: “¡También hay chetos que la rompen!”. De forma similar, otro joven me habló de algunos raperos que, si bien “no vienen, ni representan al *under*”, igualmente los “banca”, precisamente por el buen nivel y la capacidad que tienen para rapear, aunque hizo una distinción: “Pueden ser buenos rimadores, pero no me representan”. Esta perspectiva nos permite ver con mayor claridad cómo los actores, de manera similar a la de Milito, erigen posiciones que otorgan mayor jerarquía por “representar” a los sectores populares.

Para conocer estos lugares de enunciación y distinción que se colocan en lo “marginal” vale la pena traer a la reflexión aquella ocasión en la que Free Soul y yo fuimos a un evento en el Makena, un club nocturno ubicado en el corazón de Palermo. En esta ocasión tocaría DJ Funky, su amigo “de la Vieja escuela” a quien quería ir a escuchar y “apoyar”. Dado que era un lunes feriado y los horarios de transporte no operaban con normalidad, a Free Soul le tomó más de tres horas llegar desde su casa ubicada en

“Lafecity” (Laferrere). A este tiempo de traslado se sumó la espera que tuvimos que hacer en la fila para poder entrar al club. Parados en la vereda del lugar, escuché a varios jóvenes que estaban alrededor decir que este era uno de los únicos boliches que estaba abierto en feriado, lo que me hizo pensar que esta podía ser una de las razones por las que este evento había logrado juntar a una gran diversidad de personas que, a juzgar por su vestimenta, no mostraban tener el mismo nivel de interés en el rap y a la *cultura* como el que tenía Free Soul. En contraste con la mayoría de los eventos a los que había asistido, este tenía una mayor inversión de recursos y presupuesto. Se mostraba en el espacio, era un club en Palermo, la cantidad de equipo de sonido con el que se contaba, las grandes dimensiones del escenario, la inversión en luces y pantallas de LED que lo iluminaban, el costo de la entrada, entre otros elementos que estructuraban aquella escena musical. Cuando entramos al lugar, Funky ya había terminado de tocar, pero eso no nos impidió a Free Soul y a mí disfrutar de la música. En ese momento sonaba al estilo *funk* y hip hop noventero que pude identificar por algunas canciones que me parecían familiares de artistas como *Cypress Hill*, *Ice Cube*, *Beastie Boys* y *Eminem*. Estos ritmos alentaron a varios b-boys a formar una ronda de *free*, donde mostraron sus habilidades y destrezas al momento de pasar al centro del *cipher*.

En un momento de la noche, le pregunté a Funky cómo le había ido en su presentación y contento me contestó: “*Acá sí está el sonido piola*, no como el evento de la otra vez” (refiriéndose al Oeste Under y los atropellamientos que este tuvo por las fallas en el sonido). Conforme fue avanzando la noche, el ambiente empezó a cambiar: cada vez éramos más personas, los sonidos del *funk*, del *boom bap* empezaron a mutar por los ritmos del *reggaetón*; y en los gestos y movimientos corporales, noté el disgusto de los b-boys y también de Free Soul. Aunado al cambio de música, las rondas ya no estaban siendo respetadas ya que se veían interrumpidas cada vez que alguien generalmente alcoholizado, sin percatarse, pasaba por el medio. Free Soul enojada, me dijo moviendo la cabeza con descontento: “¡No entienden nada, no respetan nada, ma!”. Funky al darse cuenta de su reacción, le dijo fuerte: “*Esto no es el barrio, ¿no?*” (Del valle, 2018). Este relato nos permite comprender con mayor detalle cómo los raperos del “under” significan la práctica y disputan sentidos desde la valencia de lo auténtico asociada a la imagen del barrio y los

sectores populares. El enojo de Free Soul tenía que ver con que ella tenía la ilusión de vivir una experiencia que le permitiera conectar con el rap y lo “real” de la *cultura*, pero terminó vinculándose con las lógicas de lo “comercial” encarnadas por el reggaetón, al que varias veces llegó a referirse como “choto” y que no “le genera nada”. Incluso Funky pone “por delante” la autenticidad representada en el barrio que a disponer de un “sonido piola” y participar en un evento con mayores recursos y público.

Esto abre una discusión sobre cómo incluso el rap denominado “under” no se produce ni consume “del todo” al margen del mercado que, por motivos de espacio, no podremos ahondar en este momento. Tan solo cabría señalar el texto de Beverly Best de “Over the counter culture” (1997) en donde problematiza entender “lo popular” como expresión pura y auténtica de los sujetos subalternos ya que ignora las posiciones negociadas de los sujetos (s/p). En un sentido similar, María Graciela Rodríguez (2018) critica los análisis de la música popular y las expresiones culturales como “independientes”, que a partir del valor de la autenticidad interpretan los textos como “puros” o “genuinos” y coincide con Best en conocerlos a partir de las “contradicciones” que se construyen desde un entramado de relaciones, y desde las “interfases que articulan a las industrias y a las expresiones culturales populares (p. 310). Ahora bien, en el relato surgido en el club Makena, es posible ver estas “mixturas” y “contradicciones” que surgen desde las interrelaciones entre la música, las industrias y el mercado. Sin embargo, muestra con claridad la perspectiva que empleamos sobre las identidades: como posiciones y estrategias que los jóvenes emplean para nombrarse y construir sentidos de la práctica. En la noche del Makena observamos cómo en estos flujos que entremezclan “lo comercial”, el mercado y “estilos”, Free Soul adopta una posición que es *negociada estratégicamente*: se adhiere a ciertos discursos, como dice Best, y efectúa sus prácticas desde aquellos lugares de significación que siente como propios, que “pone por delante” y que considera que, la distingue del resto; desde lo que defiende como “verdadero”, que se manifiesta en lo *real* del barrio y del “under”.

Ligado a los lugares de enunciación colocados en las clases populares, a los estilos y “estéticas”, el rap “under” también se caracteriza por las condiciones materiales en que se produce: a través de esfuerzos autogestivos, con bajos presupuestos y según las

consideraciones de los raperos, de manera independiente a las grandes productoras e industrias discográficas, plataformas musicales y los grandes pulpos del negocio musical (Biaggini, 2020:69; Gallo y Semán, 2016:19). Al respecto, un comentario que me hizo Judas nos da claridad para conocer estas maneras de significar al rap y hacerlo posible: “Vos sabés cómo vivo, dónde vivo, con quiénes vivo, me gusta estar en mi barrio, con mi gente... yo no fui corriendo a tratar de competir para demostrar que soy el mejor, ¡me gusta conservar un poco de mi actitud!, ¡me gusta ‘representar’ el “under”, el barrio, al rap posta!”. Con ello, los jóvenes del “under” no se muestran interesados (o al menos así lo dicen) en ser famosos, en cantar frente a multitudinarios y volverse virales en internet. Su lógica de prestigio se construye por criterios de legitimidad distintos, desde la importancia de hacer rap desde la cercanía del barrio y los amigos. Tal como hemos señalado antes, al igual que los raperos de este estudio que no se consideran del *underground*, la mayoría no cuenta con equipos de grabación, ni suficientes recursos económicos para grabar y producir sus propias bases y temas musicales. Escasamente invierten tiempo y dinero para producir en estudios de grabación y cuando lo hacen, van a estudios caseros de amigos o conocidos con quienes negocian precios accesibles y a la medida de sus posibilidades económicas.

Un rapero me compartió su punto de vista y con cierto orgullo me dijo que el *underground* era el rap que se lograba hacer con “cualquier cosa”. De hecho, en varias ocasiones los artistas me llegaron a pasar canciones y materiales audiovisuales que ellos mismos habían grabado con equipos básicos y de bajo presupuesto como con sus *smartphones*, con un par de micrófonos e incluso con auriculares. En este sentido, los jóvenes del “under” se asumen como los más fieles, leales y comprometidos, ya que, en caso de enfrentarse a dificultades para hacer su música, de una u otra manera se las ingenian para seguir haciendo rap. Incluso es resignificado como una posibilidad para producir su música desde la autogestión, al margen de los intereses del mercado, de lo que “está sonando” en la masividad y desde aquellos lugares en donde pueden ser ellos mismos. Es importante subrayar que más allá de las labores de grabación, el rap “marginal” se produce principalmente desde los espacios de encuentro y la convivencia:

en las “ranchadas”, en la gestión, organización y participación de fiestas, eventos y recitales que se realizan en la ciudad.

A continuación, daremos cuenta de dos experiencias del campo que surgieron en el marco de presentaciones en vivo que nos permitirán examinar los modos particulares en que los jóvenes se las ingenian para producir y representar al rap *underground*. Así mismo, conoceremos las maneras en que los jóvenes conciben y luchan por el *respeto*. Para ello es importante hacer una aclaración: analizaremos este último punto a partir de ejemplos que se desarrollan desde las visiones y experiencias de jóvenes que se adscriben al “under” (en tanto que fueron los eventos que destacaron en número y recurrencia en el trabajo de campo), sin embargo, hay elementos de estas prácticas que no son exclusivas de esta corriente, sino que se comparten en el campo de manera más amplia. Por ello, antes de explorar estos relatos de campo particulares, haremos algunas anotaciones del campo general sobre cómo al calor de las presentaciones y arriba del escenario los raperos luchan por el prestigio y honor.

3.3. Jugársela en el escenario para defender el honor: sobre algunas experiencias de eventos del *underground*

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

Anteriormente hemos explicitado que, para los raperos, el capital *respeto* no es algo que se tiene por el simple hecho de rapear, sino que se tiene que ganar. Las presentaciones en vivo representan una oportunidad para demostrar el nivel que se tiene en la calidad de rimas y en el *flow*. Recordemos que en los eventos los jóvenes demuestran a través de convenciones y actitudes la aceptación y/o admiración que se tienen entre sí, o, por lo contrario, el desprecio o desaprobación. En diversas partes señalamos que el acercarse a felicitar a un rapero o *crew* después de su presentación es una forma de demostrar su reconocimiento. Sin embargo, en estas escenas musicales, la presencia o ausencia de *respeto* se demuestra en la manera en que se va conformando la interacción entre el público y los artistas, particularmente en la capacidad que estos tienen de interpelar a sus audiencias, ya que, en gran medida en el rap, el “*respeto se gana en la medida en que se provoque a su público arriba del escenario*” (Chuck D 2017:110-112). El “agite” y la escucha son dos de los componentes que permiten demostrar esta capacidad para interpelar al público, así como el nivel de reconocimiento que se tiene en el campo. Particularmente, el “agite” se manifiesta desde la experiencia corporal⁵⁰ del público, en la manera en que este dialoga con la presentación del artista y responde, entre otras cosas, con el movimiento de sus brazos, de sus cuerpos al bailar o al saltar; al corear sus rimas, o responder a ellas con expresiones, gritos o aplausos que reflejan su aceptación. Los raperos también realizan presentaciones de temas que tienen características estéticas, *tempos* y sonoridades más tranquilas y que no necesariamente estimulan o incitan al movimiento corporal de manera energética, como ocurre con el “agite”. En estos casos, la presencia o ausencia del *respeto* que se construye desde las relaciones entre públicos y artistas, no se manifiesta por el “agite”, sino que se puede notar por la escucha que se le da al rapero que está realizando su presentación.

Anteriormente hemos mostrado varios ejemplos en que las presentaciones de algunos artistas no despertaron la curiosidad ni el interés por parte de sus oyentes. Esto se observa en la dispersión del público, y en cómo en el momento de la presentación, algunos salieron a fumar, se acercaron a la barra a comprar algo de tomar, aprovechan para charlar

⁵⁰ En un sentido similar y a la vez distinto al que Alabarces y Garriga (2008) refieren a la noción de “aguante” en el caso de los hinchas de fútbol.

e incluso, manifiestan su hastío con comentarios a la presentación, o refieren al rapero como un “gil” o “salame”. En la escucha, de manera similar al “agite”, se construye y demuestra la presencia o ausencia del *respeto* y con ello, la legitimidad dentro del campo a partir de la vivencia particular del cantar arriba del escenario. Como hemos apuntado, al igual que se disputa la reputación en la práctica de manera más general, en los eventos de rap el *respeto* no se obtiene por el simple hecho de cantar, sino a partir del diálogo, la interacción y la capacidad que se tiene de provocar al público. El “agite” y la escucha son componentes del capital *respeto* que tienen la particularidad de que se construyen fundamentalmente en los espacios donde hacen presentaciones en vivo. A la vez, influyen en la manera en que forjan sus relaciones, construyen lazos y se demuestran afectos, ya que los asocian con los significados de lealtad y fidelidad a los que comúnmente refieren con la noción de “apoyo”. Es decir, los jóvenes encuentran un sentido de “apoyar” y de sentirse apoyados por sus amigos, “hermanos” y públicos, en el momento en que realizan sus presentaciones en vivo y, concretamente, cuando son parte del “agite” y la interacción cuando se está arriba del escenario. Para estar presente se invierte tiempo, energía y recursos para transportarse a distintas locaciones e ir a “banca” a sus amigos en las fechas en que rapean en vivo. De hecho, la noción de hermandad y de “ser familia” está estrechamente vinculada a la de “apoyo”. Este se demuestra en la ayuda que se da para difundir las fechas en los eventos, en ir a acompañar a los *shows*, en documentar con fotos, videos, y particularmente en la escucha y “agite” que hacen en sus presentaciones.

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

asistí, algunos me contaban la decisión de quedarse a escuchar y “apoyar” a otros raperos a pesar de estar cansados por haber trabajado ese mismo día, estar desvelados o con resaca de la “joda” de la noche anterior, o incluso, a pesar de querer moverse a otra fiesta. Este hallazgo me quedó más claro cuando en una fiesta que se estaba realizando en Virrey del Pino, Alejandro me dijo que ya quería retirarse por el largo trayecto que tenía que hacer para volver a su casa y porque al día siguiente tenía que levantarse temprano para ir a trabajar. A pesar de ello, decidió quedarse a escuchar específicamente la presentación de una *crew*, porque según me explicó, en el evento anterior ellos habían hecho lo mismo con la suya. Desde la perspectiva que empleamos de Bourdieu, observamos que el “apoyo” se manifiesta en este juego de reciprocidades donde el capital simbólico *respeto*, “aporta una red de aliados y relaciones que uno sostiene a través de un conjunto de compromisos y deudas de honor” (2007:189). Como hemos visto, estos compromisos se relacionan con el sentido de lealtad entre raperos, con el “apoyo” que se proporciona en los eventos y que se demuestra de manera particular en el escuchar y en el “agitar” en las presentaciones; porque es ahí donde se refleja el “apoyo al cien por ciento” y, junto con ello, el valor que le dan a los vínculos que forjan con sus “hermanos”.

Una vez hechas estas aclaraciones revisaremos dos acontecimientos de presentaciones en vivo de jóvenes que orgullosamente se sienten pertenecer y representan al rap “marginal” o rap *underground*: una de ellas fue autogestionada y organizada en la destacada zona activadora de “movidas” de rap del oeste y la otra, sobre la primera vez en que el *crew* de los Original Warriors “sonó” por en la capital.

El evento “Mental Hatred Niggas” se realizó en un club nocturno ubicado en Laferrere, zona oeste del AMBA. A pesar de que había empezado casi dos horas después de lo planeado, se sentía un ambiente festivo y relajado. Conforme fue avanzando la noche, se fue tornando en una experiencia de tensión, particularmente para los Warriors (Original Warriors Crew). Además de que habían quedado últimos en la lista para cantar, empezó a caer una lluvia intensa, un factor que agravó la mala calidad del sonido. Cuando la tormenta bajó, la gente que aún quedaba en el club se empezó a ir, dejando el espacio casi despoblado y con un público que prácticamente estaba conformado por los raperos que faltaban cantar y un par de acompañantes más. Entre las reacciones de los jóvenes,

escuché que Ponjah dijo con enojo: “*a mí no me sirve cantar sin público*”. Incluso desde antes que arrancara la jornada musical, el que los Warriors hubieran quedado al último lugar en la lista para cantar ya era motivo de descontento, lo cual, contrario a mis percepciones, no necesariamente es considerado como algo favorecedor. Días después de dicha jornada, Judas me explicó en un tono de disgusto, pero a la vez relajado: “Fuimos últimos, ¿qué te pasa loco? ¡Nunca va al último!, llega un momento donde nos gusta tocar en lo mejor del *show*, ¿entendés? Donde está toda la crema, ¡no cuando ya tocaron nueve fulanos, menganos, y que luego se van!”. Así, tanto en la escena vivida como en la explicación de Judas, se subraya la importancia que tiene la presencia del público en el desarrollo de estos espacios musicales. De la mano del disgusto que les generó cantar hasta el último del evento, la tormenta había dejado el lugar casi sin espectadores y empeorado las condiciones del sonido que habían contratado. Una de las últimas *crews* en presentar, “Sombras del barrio”, se subió al escenario y de alguna manera logró levantar nuestros ánimos gracias a la entrega que tuvieron en su presentación. Minutos después tuve la oportunidad de conversar con uno de ellos, Hopper, mientras que los nuevos artistas se subieron a cantar y se enfrentaban también con el mal sonido. El joven me expresó sentirse molesto con la mala organización que había tenido el evento y con el sonido “desprolijo” con el que al igual que ese día, comúnmente rapeaban en este tipo de fiestas. Con un tono de frustración me hizo un par de comentarios como: “acá siempre tenemos que lidiar con estos problemas con el sonido”, “en el oeste es así”, ya que siempre ocurrían situaciones similares en donde el sonido se daba en un “estado de precariedad que no está bueno”. Mientras hablábamos, en el medio de su presentación, uno de los raperos le pasó su micrófono a su compañero porque el otro había dejado de funcionar. Ante ello, Hopper prosiguió: “¿Viste? Ahora no hay nadie que esté encargado de las pistas, nadie está apoyando ya en el sonido de los controles”.

Nuestra charla se vio interrumpida por un joven que se acercó a felicitar su trabajo, a lo que le contestó: “Bueno, hicimos lo que pudimos, con este sonido no se puede hacer mucho”. Los raperos que cantaban en ese momento terminaron su intrincada presentación agradeciendo el “apoyo” al público que se había quedado hasta el final de la jornada a pesar de la adversidad de las circunstancias. Con voz fuerte y dirigiendo su mirada al

público, uno de ellos cerró diciendo: “¡*Gracias por el respeto, familia, ustedes son lo más puro del underground!*”. Luego de la espera, los OWS finalmente se subieron al escenario y a pesar del descontento con la situación, comenzaron a rapear. Sus rimas y *beats* se escuchaban cada vez más atropelladas por un cable electrificado que producía un ruido intenso que hacía que nos tapáramos los oídos. “¡La concha de tu hermana!”, dijo Judas en medio de su presentación y con el micrófono en mano, se sentó al borde del escenario para intentar seguir, ya que al parecer ahí se lograban reducir mínimamente los problemas del sonido. Me subí a la parte de atrás del escenario a tomar fotos en uno de los momentos que, para mí, se había convertido en el punto más álgido de la noche: los ánimos bajos estaban mutando en una enérgica presentación. Los raperos transmitían potencia y convicción en el escenario, lo que generó reacciones entre el poco público que lo escuchábamos. Sus expresiones en el rostro, los desplazamientos y movimientos que hacían en el escenario en conjunto con las rimas que emitían al sonido de las pistas cortadas por la mala calidad del sonido, demostraban que estaban cantando con entrega, “con el cora” y “a todo pulmón”. Ponjah sincronizaba sus rimas el movimiento de sus pies, Simón subía y bajaba los brazos para interpelar al público, Judas cantaba con los ojos cerrados, su cara roja y en el cuello sobresalía una vena saltada. El público abajo y cerca del escenario interactuaba con sus rimas y su *flow*, en este espectáculo que parecía un remolino y una descarga de emociones.



Judas sobre el *mic* arriba del escenario con los OWC. Fotografía tomada por María Ana del Valle.

Ahora bien, la mala organización del evento y la tormenta no solo afectó a la falta de público sino al sonido y su calidad, que es un elemento central en la producción de experiencias y los modos particulares de hacer música. Los eventos del rap “marginal” de manera similar al “Mental Hatred”, se realizan con bajos presupuestos y por “onda”, con los aportes económicos y préstamos de sonido que los jóvenes ponen a disposición del encuentro musical. Esto es un factor que explica por qué en la mayoría de las fiestas a las que asistí se presentaban fallas de sonido, pero que de alguna u otra manera, los jóvenes se las ingeniaban y lograban resolver: al pasar la extensión por la azotea, conectarla a un kiosco o a una fuente de luz que abastecía una decena de puestos más en la feria; o al prestar unos pequeños parlantes portátiles ante la falla de los grandes e incluso, hacer *beat box* para evitar la interrupción de las “competencias” de rap o de break.

Cabe recordar que quienes se vinculan y adscriben identitariamente a esta corriente de rap, se perciben a sí mismos como raperos auténticos y más “reales”, ya que, según cuentan, son quienes hacen rap con los recursos que tienen a su disposición y muchas veces “con lo que se tenga y como se pueda”. Es común que como en el evento recién relatado, los raperos del “under” se enfrenten a tener que cantar con un sonido de baja

calidad, lo que genera enojos y frustraciones pero que a su vez resignifican como una experiencia “real” que construye *respeto*, ya que demuestra el “apoyo” a los amigos, la entrega verdadera a la música y con ello, los valores “más sinceros” que promueve esa *cultura* a la que orgullosamente sienten representar. Observamos que el rap “under” se construye por valoraciones éticas, estéticas, formas de organización y condiciones materiales para la producción musical, a las que se suma la dimensión territorial.

Más allá de las desprolijas condiciones de sonido que ese día fueron motivo de descontento, el oeste también es un claro ejemplo de cómo en el “under” se alberga un clivaje identitario anclado a lo territorial. Los actores se expresaban con orgullo del oeste, se referían a este como “la cuna del rap y hip hop de todo Buenos Aires” y como territorio que eminentemente representa al “subgénero” y “estilo” del rap *underground*. Como hemos señalado, hacen una sustantivación cuando hablan de esta zona, como “la zona del *under*”, donde comúnmente la nombran como el “Oeste under”. En este cruce y en un sentido similar al que Cingolani y Bergé (2017) proponen, el “Oeste under” es producción de otra de las cosas que la música habilita: “*una territorialización del sonido*”, ya que los imaginarios que los jóvenes construyen de la zona se asocian con un tipo de música que les “representa”. Enuncian geografías que se ven afectadas por la (re)producción de desigualdades.

En relación con CABA, los jóvenes me comentaron en diversas ocasiones que el hecho de hacer rap en “barrios bajos” del conurbano los pone en desventaja frente a los raperos que viven allá: “Toda esa gente famosa, es de allá de zona céntrica, entonces si ellos dicen cualquier boludez, ya se escuchó en todo Buenos Aires”. Si bien el rap tiene el poder de desplegar “tácticas” capaces de subvertir significados y resignificar el “venir de abajo”, su práctica está también intermediada por desigualdades que hacen a las condiciones de posibilidad de su práctica. En este caso, en posiciones de desventaja frente a raperos “que viven en capital” o que provienen de clases más acomodadas.

“Sonar por primera vez en capital”

Este evento tenía algo especial porque, tal como me escribió FreeSoul por Whatsapp, era “la primera vez que los chicos cantaban en Capital”, y en mi caso, era la última fiesta de

rap a la que asistiría como parte del trabajo de campo, ya que mi tiempo como habitante argentina estaba llegando a su fin. Para los Original Warriors Crew, ir a cantar más allá de los circuitos con públicos habituales y, sobre todo, “representar al oeste en Capital” había generado expectativa y emoción. Esa tarde vi que Ponjah había subido un par de fotos en su Facebook abrazado de sus “hermanos” en la estación antes de subir al tren en Villa Madero. Unos minutos después, ya arriba en el transporte, empezó a transmitir en un *live* algunas rimas improvisadas en las cuales invitaba energéticamente a la gente a asistir a la fiesta de aquella noche.

A diferencia de la mayoría de los eventos y otras actividades a las que iba a ver cantar a esta *crew* y otros raperos dentro de los circuitos del oeste, esta vez yo no tenía viajar largo rato. Pasadas las 12, me dirigí al bar ubicado en Microcentro, subí las escaleras y llegué al epicentro del lugar: el escenario y el espacio de la fiesta se encontraban casi vacíos. Judas, Ponjah, Alejandro, Simón, Mika y otras personas que comúnmente “ranchaban” con los Warriors, estaban sentados en los sillones, charlando en tono bajo o viendo sus celulares, se sentía un ambiente de desánimo. Los jóvenes habían llegado a las nueve de la noche, debido a que Onestho puso su equipo de sonido para los gestores del establecimiento. Un elemento que sumaba al disgusto generalizado es que la mayoría de los *crews* y bandas que tocarían esa noche “se habían bajado” del evento. Contrario a las expectativas iniciales que tenían de encontrarse con un público más plural y numeroso — como habían acordado los gestores de la fecha en cuestión—, no éramos más de diez personas las que estábamos ahí. Éramos, como Ponjah dijo, “los mismos de siempre”. Ante la situación, varios raperos me hicieron comentarios con disgusto como: “Esto parece un ensayo”, “nos habían prometido un evento zarpado”, “nosotros cuando cantamos en el oeste llenamos el lugar, ¡acá no vino nadie, sólo nosotros y eso es un bajón!”. Luego Alejandro cabizbajo me expresó: “Me parece que los otros (raperos y bandas que iban a cantar y que finalmente no llegaron al lugar) *se bajaron porque somos del oeste*” y, volteando a ver a sus amigos complementó: “Se merecen algo mejor”. En otro momento un rapero de los Warriors me expresó también su enojo: “¿Vos sabés lo que es ser local y visitante?, bueh, nosotros siempre somos locales, siempre en donde estamos, la tenemos que activar”.

Luego de horas de espera, los OWC se subieron al escenario con pocos ánimos, por la falta de público y porque la experiencia de “cantar por primera vez en Capital” no estaba desarrollándose como lo habían imaginado. A pesar de ello, ya arriba del escenario “la rompieron” con una energética presentación que parecía una especie de relectura y reinención del ambiente de desilusión al que se estaban enfrentando. Y si bien, “éramos los mismos de siempre”, en esta ocasión “la agitamos” de manera distinta, desde una experiencia de catarsis que en gran medida se generó por las circunstancias desfavorables del evento. De manera espontánea, el momento más álgido del espectáculo y del “agite” se dio en una parte de la canción cuando alguien de los Warriors expresaba sobre el *mic*: “¡Yo soy un guerrero!” y nosotros como público que ya estaba familiarizado con el coro de la canción, completamos el verso diciendo: “¡Vaya a donde vaya!”. En esta parte específica del diálogo entre artistas y público repetimos varias veces la “barra” (“¡Yo soy un guerrero!”, “¡Vaya a donde vaya!”, “¡Yo soy un guerrero!”, “¡Vaya a donde vaya!”) mientras Sanla y otros b-boys hacían virtuosamente pasos de break en el piso, nosotros saltábamos, abrazados en ronda, gritando, como si liberáramos junto con los raperos, y como dice Ochoa, lo más “intenso de nuestros sentimientos” (2002). Este relato de campo surge al ritmo de la música, el “agite” expresado en abrazos, en los movimientos corporales que eran parte de ilusiones, de desilusiones, y otras emociones surgidas desde y alrededor de la música. Se desarrolla también por una serie de mediaciones que son sustanciales para la configuración de estas experiencias musicales, como son la presencia (o en este caso, la ausencia) de la audiencia y la relación con la ciudad. A esto se sumaba un elemento diferenciador que contrastaba con la gran cantidad de eventos en los que habían participado con anterioridad y que tenía que ver, como hemos dicho, en que en esta ocasión debutarían como raperos en capital. El cantar en esta zona de la ciudad tenía un peso simbólico ya que, según sus lógicas, demostraba haber ganado una mayor visibilidad y posición dentro del campo.

Por otro lado, en este entramado de circuitos, trayectos e interconexiones que los jóvenes hacen en la ciudad mediante la práctica del rap, la voz es una herramienta portadora de posiciones y enunciaciones. Siguiendo el reciente ejemplo observamos que para los jóvenes hay un sentido de hacer visible la zona de la que orgullosamente

proviene y “representa” por medio de su música. Los raperos enuncian a la localidad, al barrio o zona de la cual provienen como una forma de hacer visible y de mostrar el rol activo que este tiene en *la cultura*, una práctica que cobra aún mayor sentido cuando estos flujos y relaciones con lo urbano se dan en un panorama de asimetrías. Analizar al rap desde una mirada socioespacial muestra que las relaciones que los jóvenes establecen con la ciudad entrecruzan dimensiones económicas, infraestructuras, acceso a bienes, así como servicios que reproducen condiciones desiguales, y que los jóvenes comúnmente refieren desde una oposición entre capital y conurbano.

Tal como apuntamos en el capítulo sobre el rap como territorio musical, a estas asimetrías vinculadas con lo urbano se suma la dimensión simbólica que, según los raperos, les impacta diferencialmente por ser jóvenes que provienen de aquellas localidades y zonas que son asociadas con imaginarios que atraviesan procesos de discriminación y estigmatización. Los jóvenes por medio del rap crean y reinventan los modos de nombrarse, de relacionarse, de percibir, de vivir y de hacer ciudad y dar cuenta de las desigualdades urbanas. Emplean el rap como un recurso con el que hacen una subversión simbólica, en la que, si bien “venir del oeste y cantar en capital” refleja condiciones de desventaja como raperos, también otorga un poder distintivo y *respeto*. Interpretamos que en la relación práctica-ciudad, los jóvenes adoptan una retórica de la subalternidad en la que, si bien consideran estar en una posición desigual —por “venir de abajo” y de lo popular—, se resignifica como sinónimo de fuerza y poder. Estos jóvenes encuentran en la práctica una posibilidad de resignificación que hace posible “venir de abajo para colocarse arriba”, reubicar la mirada en el barrio, hacer de los “márgenes”, de lo lejano, de lo “picante” y lo distante, un lugar de enunciación y reivindicación. En el venir de lo popular, o como ellos expresan “de lo marginal”, se resguarda un sentido de trasgresión y contestación, que permite hablar de una “*cultura que viene de abajo*”, que es capaz de oponerse y colocarse arriba.

En síntesis, la dimensión de la música como territorio muestra cómo los jóvenes comparten pertenencias, modos de ser y de llevar un “estilo de vida” de raperos. Conlleva a la vez conflictos y distinciones en su interior a través de umbrales de diferenciación y distinción. Entre ellas destacan las distinciones que erigen entre las “corrientes” del trap,

“batallas” y *underground* que permiten identificar diversos criterios con los que los jóvenes reclaman legitimidad o desventaja entre las cuales destaca el valor que le otorgan a la autenticidad. Tanto en estas corrientes como en el rap de manera más amplia, hay una disputa por ganarse el *respeto*, esa propiedad que estructura de manera importante las relaciones en el campo cultural, y que proporciona poder. En el marco de los eventos, esta lucha se pone en juego particularmente en la capacidad, que como raperero se tiene de provocar e interpelar al público, pues es ahí donde se muestra la entrega que realmente se tiene a este “estilo de vida”, ya que para los actores el escenario es una especie de “radiografía” que encuarta y demuestra quién se es en realidad.

En la siguiente y última parte, analizaremos otra de las principales distinciones que identificamos en nuestra investigación: el lugar que las mujeres disputan en la práctica cultura y su búsqueda para conquistar espacios dentro del rap y la *cultura* hip hop.

3.4. “El lugar de las mujeres en el hip hop”

Aclaraciones de la empiria

Mi trabajo de campo con las mujeres raperas empezó tarde. Esto se debe en gran medida a los obstáculos iniciales a los que me enfrenté para poder acceder al campo en general, que se reflejaron especialmente en una dificultad para generar situaciones de interacción que fueran constantes y que favorecieran la construcción de confianza y cercanía con los raperos. Vale recordar que al inicio de esta investigación empecé a asistir a diversos eventos y a seguir circuitos que estaban conformados principalmente por jóvenes varones, por lo que mis registros y situaciones de interacción sucedieron principalmente con raperos varones. Pero un punto de inflexión en la investigación sucedió cuando asistí al evento: “Hip hop sororo: asamblea de mujeres”. Como su nombre lo indica, a diferencia de los eventos a los que había ido antes⁵¹, este había sido organizado por y para mujeres del hip hop: por raperas, b-girls, DJ y *crews*, apoyadas por emprendimientos en indumentaria y radios comunitarias. Fue ahí que escuché por primera vez las energéticas

⁵¹ Con excepción del evento “Oeste Under”, que fue organizado por Free Soul de la mano del *crew* de las raperas “Sound Sistas”, formado por July y Luna SSC. Salvo la participación que tuvo Lila Raspo y su *crew* “Realidad evasiva”, todos los que cantaron ese día, eran varones.

rimas de Real Valessa y de Chicha y Choa, a quienes me acerqué para presentarme y contarles sobre mi investigación. De esta manera, comencé a ampliar mis redes de contactos y a asistir a eventos que de manera similar al “Hip hop sororo”, estaban organizados principalmente por mujeres. Previo a este evento, en los circuitos que comencé a seguir, conocí a Lila Raspo, Juli, Luna SSC y Molicana, quienes llegaron a compartirme sus percepciones sobre cómo los espacios en los que participaban reflejaban una mayor presencia de varones y el lugar minoritario que tenían en el rap, como una de ellas me comentó: “Somos pocas representando a *la cultura*”.

Conforme fui avanzando en el campo, empecé a interactuar con más raperas y a asistir a los espacios en que ellas cantaban y/o jugaban un rol protagónico en su organización, y se fue esclareciendo que más allá de las diversas maneras que tienen de rapear y de adscribirse a la práctica, todas de alguna manera coincidían con un comentario que Free Soul me hizo alguna vez: “Las mujeres siempre hemos estado ahí, solo que tenemos que pelear por nuestro lugar”. Las jóvenes comparten una manera de vincularse y posicionarse en la práctica, que se impulsa entre otras cosas, por un sentido de “luchar por conquistar sus espacios” y de “crear conciencia sobre el lugar de las mujeres en el hip hop”, como exclamó la MC con su voz potente y echando el cuerpo hacia el frente al cerrar el evento del “Hip hop sororo”.



Flyer del evento “Hip hop sororo”⁵².

⁵² Hip Hop Sororo [página de Facebook]. Facebook. www.facebook.com/hiphopsororo

La pregunta sobre qué pasa con las mujeres en el rap y en el hip hop es un problema de investigación en sí mismo, como lo es también el conocer al rap desde el género como perspectiva y como objeto de investigación, que esperamos puedan realizar otras y otros investigadores. Nuestro pequeño aporte a esa temática es que a partir del trabajo empírico realizado daremos cuenta de la manera en que las jóvenes raperas disputan, demarcan distinciones y reconfiguran posiciones frente el “mundo raperil de los chabones”. Coincidimos con Paz Cabral sobre la relevancia que tiene analizar los temas que buscamos conocer desde una mirada de género, ya que esto ayuda a evitar caer en “un sesgo androcéntrico que promueva la invisibilización de los efectos derivados de los condicionantes de género que especialmente invisibiliza a las mujeres y otras disidencias sexogénicas, sus realidades y problemas” (2019:15). Reconocemos que esta sección es solamente un primer acercamiento con esta perspectiva y dejará diversos interrogantes pendientes por explorar.

Vale la pena hacer algunas aclaraciones sobre las raperas que conforman nuestro universo: a) al igual que el evento “Hip hop Sororo”, la mayoría de los espacios en los que se interaccionó con ellas, tenían el objetivo de “concientizar sobre el lugar que tenían las mujeres en *la cultura*” del hip hop; b) sin embargo, también se involucraban en otros eventos, talleres y actividades realizadas de manera conjunta con varones; c) todas las raperas de nuestro universo se adscriben y “representan” al rap asociado con el “movimiento del hip hop” y d) en su mayoría se sienten identificadas con la lucha feminista, a pesar de que no todas sus letras están dedicadas a este tema⁵³. Esta manera de vincularse con la práctica de manera cercana con el feminismo puede deberse a que las actividades y espacios en los que mayoritariamente interactué con ellas estaban relacionados con ciertos elementos de la lucha feminista y que se habían organizado con el propósito de visibilizar sus voces como mujeres. También, vale la pena recordar que el trabajo de campo se llevó a cabo entre el 2017 y el 2018, años de efervescencia política

⁵³ No buscamos hacer una relación mecánica entre el ser ramera y ser feminista, y mucho menos hacer una mirada que esencialista sobre el rap que hacen las mujeres con el feminismo. En este estudio reconocemos esta asociación porque se trata de una característica que, en la generalidad, compartían las raperas con las que se interaccionó. En un universo más amplio de análisis se encontrarán raperas que se identifican con las “batallas” y con las prácticas asociadas con retóricas y discursos masculinizados.

para el movimiento feminista en Argentina, donde se estaba discutiendo la Ley de la Interrupción Voluntaria del Embarazo en el 2018.

¡A luchar por nuestros espacios!

“¡Hoy en día pensamos en el hip hop y se nos viene la imagen de un tipo, casi como si fuera un dios!”, me dijo Karen aquella vez que también me contó sentirse “poco movilizada” por el rap y “la burbuja raperil” protagonizada por los varones. Estas percepciones que también me relataron otras raperas, coinciden con lo que dice Jeff Chang sobre cómo el hip hop cuando empezó a crecer en Estados Unidos, favoreció diferencialmente la construcción de imágenes generizadas, donde “las mujeres terminaron perdiendo” (2017: 562). En un sentido similar a lo que dice el autor, las raperas de esta tesis “se mantienen fieles al hip hop, pero se oponen a su exceso de masculinidad” (2017:560) y a las maneras en que produce desventajas. Las jóvenes critican las relaciones que los raperos construyen entre sí y con las que se configura el campo artístico y cultural del rap, ya que consideran que está formado por “círculos de raperos rapeando para otros raperos y de raperos que solo escuchan raperos”, lo que excluye e invisibiliza a las raperas. Según me dijeron, estas interacciones se ordenan por una búsqueda de *respeto* que se entiende y se logra obtener en función de quién “se muestra como el mejor raper”, que están fuertemente sostenidas por valoraciones, virtudes y prácticas asociadas con lo que se considera varonil.

De manera similar a lo que Garriga y Alabarces (2008) apuntan con respecto a la noción de “aguante” en el campo de estudio con hinchas de fútbol, en el rap el capital *respeto* se configura por una búsqueda por el reconocimiento que se asocia a una masculinidad hegemónica. Con base en esta consideración, las mujeres, al ser parte de la práctica, comparten ciertos elementos del campo general (es decir, del campo artístico y cultural) y ciertas reglas de juego con las que organizan sus relaciones, construyen jerarquías y luchan por su legitimidad según construyan y exhiban algunos componentes del *respeto*. Sin embargo, también se distancian de los componentes y las lógicas con las que disputan el reconocimiento, ya que consideran que se sostienen por valoraciones masculinas y con ello favorecen su exclusión. Desde este punto de partida es que

analizamos las relaciones que se construyen entre raperas como un subcampo, en tanto comparten particularidades del campo general del que forman parte, pero a la vez, tienen la posibilidad de establecer sus propias reglas de juego con relativa autonomía (Bourdieu, 2010: 85-87).

Antes de indagar en algunos de los componentes de *respeto* que comparten y de los que se distancian, cuando referimos a “valoraciones masculinas” o “mundos masculinizados”, tomamos en cuenta la perspectiva que Cabral emplea para entenderlas “no como prácticas y valores propios de los sujetos que son previamente ‘hombres’, sino más bien, como constitutivas de su hombría”. Es decir, como “construcciones e ideas asociadas a la masculinidad y sus imperativos de lo que implica ser hombre”, que atraviesan por “normatividades hegemónicas de la masculinidad y que se construyen como ‘deseables’ o esperables” (Cabral, 2019: 18)⁵⁴.

En un sentido amplio, las raperas comparten prácticas, discursos y lógicas que organizan el campo general de la práctica cultural del rap. Entre ellas, destaca la forma en que significan a la práctica como “una forma de ser”, como “un estilo” que organiza de manera importante “quiénes son”, cómo deciden llevar adelante y dar sentido a su vida. Como hemos señalado, la manera en que tienen de concebir a la práctica como un proyecto identitario se refuerza, al igual que ocurre con los raperos, con el hecho de que la mayoría de ellas “viven para el rap” y no “viven del rap”, lo que presupone que la práctica no les genera recursos para su sostenimiento económico y material.

Con respecto a las maneras en que conciben el *respeto* las raperas comparten una de las reglas fundamentales con las que se organizan las relaciones en la práctica, por

⁵⁴ Según esta conceptualización, utilizamos la categoría dominante del sistema sexo/género; hombres/mujeres, asumiendo los vacíos que esta deja y que han sido problematizados por diversas corrientes teóricas feministas. A grandes rasgos, estas cuestionan precisamente la construcción binaria del sexo y el género, a partir de la oposición dominante de hombre/mujer; que deja de lado “la multiplicidad de voces disidentes y las nuevas líneas de opresión en términos de clase, etnia, identidad sexual, entre otras”. Siguiendo a la autora, empleamos estas categorías que se producen desde un sistema binario de género no desde una comprensión determinista y biologicista, sino precisamente como categorías, es decir, como procesos sociohistóricos que ordenan lo social, que actúan como identidades performativas y, por lo tanto, que no son “fijas, estables, ni homogéneas, sino que están abiertas a transformaciones y redefiniciones” (Cabral, 2019:18-21).

ejemplo: el *respeto* no es algo que se tiene, sino que se gana. Con ello, la capacidad, el talento y el estilo particular que se tiene para rapear, también son componentes con los que se disputa la legitimidad y que definen de manera importante el valor, y *respeto* que se tienen entre raperas y también raperos. De igual forma, se valora a quien practica la autenticidad en su música y en su manera de ser, a quien genera conexiones y muestra un rol activo en la práctica, mostrando con ello, la lealtad y entrega al movimiento de hip hop.

Como hemos señalado, todas las jóvenes de este estudio se adscriben a un estilo de rap cercano al hip hop, lo que influye en la importancia que le dan a practicar los valores de *la cultura* y llevarlos a la vida cotidiana. Con base en ello, una rapera me aclaró:

“Cuando empiezan a decir lo mismo, se empieza a armar un *speech*, como una especie de discurso que solo busca el aplauso, que busca el posicionamiento y ¡claro! después la gente empieza a cuestionar estos discursos: ‘¡Pará, vos estás diciendo esto, pero en tu vida no hacés eso!’... en la música tiene que pasar algo más, relacionarse con tu acción. Hay bandas con temas recontra reivindicativos y el chabón era un hijo de puta, de esos lugares que ¡uf!, ¡te defraudó el artista! Te defraudó y ya queda cuestionado el discurso... Puedo tener una letra divina, pero si no respondo a esto con lo que hago, se diluye”.

En este comentario podemos identificar cómo el *respeto* se gana según se practique el “conocimiento” de *la cultura*. Como apuntamos, este se refleja en la medida en que los valores del hip hop se traduzcan a la acción, se asuma “la responsabilidad de las letras”, se lleven con congruencia y sean trasladadas a la propia vida. En esta consideración se genera una ruptura que tiene que ver con el rap dominante que acusan de “falso” o “vendido”, como ocurre con las disputas del campo general. Como veremos a continuación, esta característica que contrasta con el valor de la autenticidad se relaciona estrechamente con la categoría de género, ya que, según sus consideraciones, estos estilos de rap *mainstream* y que han alcanzado dimensiones masivas generalmente son protagonizados por “chabones” y por lógicas masculinizadas.

En las charlas e interacciones que tuve con las raperas fue posible identificar que en contraste con la “burbuja de chabones” y la lucha por ser considerado como “el mejor”, esto no se colocaba en el centro de gravedad de sus prácticas y discursos, y tampoco consistía el nodo fundamental que organizaba las lógicas de prestigio entre las mujeres. Las raperas de esta investigación critican estas rivalidades que se organizan para mostrar superioridad. Por ello, constantemente se referían con descrédito a las peleas “raperiles de chabones” que luchan por ser reconocido como el mejor y exhibir “quién es más rapero”. Según estas lógicas, el *respeto* se entiende y obtiene en función de quien logra “demostrar quién es más hombre” y su capacidad de defender su “hombría” (Cabral, 2019). Aunado a ello, varias raperas coinciden con la opinión que me compartió Karen en una ocasión: “A mí me cuesta mucho entenderme con la *cultura* rapera, que de alguna manera nos excluye como mujeres”. En comentarios similares como: “Las movidas de los chabones son insoportables”, las jóvenes me expresaban no sentirse identificadas ni interpeladas por este tipo de rap que critican de masculinizado. En esta línea, mientras charlábamos y caminábamos hacia el tren, Chicha y Choa, me dijeron que preferían rapear en escenarios con artistas y públicos que tocaban otros “estilos” musicales, así como en espacios que no fueran parte de los circuitos del hip hop ya que al estar protagonizados por raperos varones, consideraban que eran “más caretas”.

También cuestionan el apoyo mayoritario que obtienen los varones para rapear y las formas en que la práctica favorece a la construcción de imágenes y representaciones masculinas, lo que promueve la exclusión e invisibilización de las mujeres en el rap. Ellas se posicionan en la práctica como “mujeres de *la cultura*”, como lugar de enunciación y como estrategia de reivindicación. Con el propósito de disputar y “conquistar sus espacios”, practican rap desde el interés de activar conexiones, generar encuentros y plataformas entre las mujeres del hip hop, así como con otras expresiones culturales. La mayoría de los espacios en los que interaccioné con ellas se nutría de estas retóricas y posiciones, por lo que a continuación nos detendremos a analizar un evento en particular.

“¡Venimos desde abajo y nos colocamos arriba!”

En el marco del 8 de marzo “Día Internacional de las Mujeres”, asistí a “Abrazafem: encuentro de mujeres en el Hip hop”, organizado por las “Superpoderosas Crew”, una colectiva de mujeres que practican disciplinas del hip hop, particularmente rap y breakdance, que nos congregaron en la Isla del Tigre, ubicada al norte AMBA. A lo largo de toda mi investigación esta fue la actividad a la que le dediqué más tiempo para llegar: tuve que caminar varias cuadras, tomar un par de líneas de subte, subirme al tren y luego a una lancha colectiva en la que, junto con Chicha, Choa, otras raperas y b-girls, cruzamos el río para encontrarnos con las demás mujeres que también iban al encuentro. Cuando nos bajamos a la casa cultural ubicada a la orilla del río, ya había más de una veintena de mujeres, algunas de ellas sentadas en rondas, compartían mate y galletas. Sus prendas coloridas, la mayoría de marcas urbanas, gorras y lentes, contrastaban con el paisaje verde del lugar. A un costado, ya se había instalado una pequeña feria en la que se vendían comida vegana, pines y artículos con dibujos y consignas feministas.



Flyer del encuentro “Abrazafem”⁵⁵.

⁵⁵ Superpoderosas Crew. Home [página de Facebook]. Facebook.
<https://www.facebook.com/people/Superpoderosas-Crew>



Encuentro “Abrazafem”. Fotografía tomada por María Ana del Valle.

En la primera actividad nos presentamos diciendo la localidad de la que veníamos y las motivaciones que nos hicieron asistir al encuentro. Las respuestas coincidían con el propósito de “conocer quiénes somos las que estamos en la movida”, “encontrarnos”. Abrazafem había tenido el poder para reunir a varias mujeres de disímiles lugares del AMBA y de otras regiones del país: de lejos, de cerca, nos encontrábamos ahí. Entre las actividades participamos en un taller de rap, uno de break, y otro sobre el aborto legal, seguro, gratuito y autónomo dirigido por una colectiva feminista. Entre las actividades del programa, tuvimos varios espacios para conversar, conocernos y convivir. Varias raperas y b-girls compartían entre ellas sus consejos para mejorar ciertos pasos, así como técnicas para cantar enfrente del escenario y perderle miedo al público. En el tramo final de la jornada, las participantes subieron al escenario. En orden de la lista que ellas habían conformado, empezaron a rapear y a cantar. Dado que se podía también compartir algún poema o reflexión, me sentí interpelada por la ocasión a vencer el sentimiento de timidez para sacar la voz y pasar al frente para leer un escrito hecho por mujeres de mi país.

Como es común en los eventos de rap, luego de cada participación, las jóvenes reconocían las presentaciones de las compañeras, externando frases como: “¡Tremendo tema!” acompañando el comentario con movimientos corporales como el chocar el puño

o abrazarse. Escuchamos con particular atención las rimas a capella de Karen, con su cuerpo bien plantado en el suelo, su voz potente y mirada de ojos oscuros, en una de ellas gritó energéticamente: “¡Fuego!”, acompañando la frase con una instrumental que nos hizo bailar, gritar y que generó una experiencia de fiesta y alegría. En varias ocasiones las raperas llegaron a exclamar entre sus rimas frases como “¡Arriba las pibas!”, lo que provocaba emociones, aplausos y mover al cuerpo. A la hora de tomar el *mic*, más de una rapera llegó a señalar tanto con sus rimas, como con sus movimientos corporales, a unos jóvenes varones que en ese mismo momento estaban teniendo un asado al otro lado del río, en un jardín ubicado en lo que se veía que era una residencia grande y lujosa. Entre canciones y presentaciones evocaban en juego palabras como “chetos”, e incluso una de ellas jocosamente les dedicó una parte de su canción que decía: “¡Tu vida me parece aburrida!”.

Estas presentaciones dieron pie a continuar con la modalidad del micrófono abierto: las raperas se pasaban el *mic* para improvisar y las b-girls tomaban el espacio con sus pasos que se movían al son de la música, quienes hacían esto al ras del piso levantaban el polvo del suelo, y llenando todas sus extremidades de lodo. Arriba y abajo del escenario, más de veinte mujeres nos pusimos a bailar y a saltar, en lo que parecía que se había tornado un gran *cipher*. Karen cerró este encuentro de mujeres gritando y generando agitación: “¡En Abrazafem, venimos de abajo y nos colocamos arriba!, ¡puuuuum!”.

Ya caída la noche, volvimos a tomar las lanchas, mientras gritábamos consignas como: “¡Ni una menos, vivas nos queremos!”: ese trayecto parecía que se había convertido en una marcha feminista.

Esta experiencia nos muestra que las raperas de nuestro campo se posicionan dentro de la práctica como “mujeres de *la cultura*”, como estrategia y como lugar de enunciación. Desde esta manera que tienen de significar y vincularse con la práctica, aparece el género como un clivaje identitario con el que construyen sus adscripciones, sentidos y pertenencias. A la luz de la perspectiva que utilizamos para comprender las identidades, estas jóvenes adoptan posiciones en donde el ser raperas y “parte de *la cultura*” se convierte en una estrategia de conquista por su visibilidad y reivindicación dentro en una práctica a la que critican de excluyente y masculinizada. Si bien en este

texto no analizamos de qué manera la construcción social del género les afecta diferencialmente, cómo reproduce inequidades y qué aspectos limita y “deja fuera”, esta experiencia del campo en particular permite acercarnos a conocer lo que este clivaje “hace posible” (Delfino 1999, en Cabral, 2019: 17). Las jóvenes hablan desde posiciones desiguales en el campo, y desde ahí enuncian y resignifican su lugar en *la cultura*. Si reintroducimos la mirada que empleamos de Michel de Certeau en el capítulo anterior, es posible identificar cómo se colocan en la práctica y la llevan adelante desde “modos particulares de hacer” y de “representarlo”. Las “tácticas” que hacen emerger mediante el rap, subvierten los sentidos de una práctica que critican de realizarse predominantemente a partir de prácticas y discursos masculinizados que contribuyen a su invisibilización. Estas “operaciones artesanales” que realizan en el plano de lo simbólico también las llevan a la acción: cuando “llenan el escenario”, crean “puentes” y “conexiones” entre más raperas, organizan encuentros y espacios con el propósito, como ya repetimos, de “visibilizar el lugar que tienen como mujeres en *la cultura*”.

Esta experiencia también pone en relieve cómo las jóvenes construyen sus adscripciones identitarias además que desde el género y también desde la clase social: el “ser”, el venir de los sectores populares es considerado como una característica que las distingue y que revisten de honor. Desde esta intersección, las raperas se autoafirman no solo como “mujeres de *la cultura*”, sino también como mujeres que vienen “de abajo”, que cantan y hacen rap *underground*; y, desde estas maneras particulares de vivir y significar a la práctica, consideran que se distancian de las corrientes dominantes que consideran falsas y comerciales. En un sentido similar a los varones de este estudio que se identifican y practican el *underground*, muchas de ellas “representan” al rap “marginal” y al barrio, como categorías selectivas con las que se enuncian y disputan su legitimidad. Una amiga de Real Valessa al final de un evento que ella organizó, me dijo convencida: “El verdadero sentido del hip hop, lo representamos hoy las mujeres”, ya que, según sus consideraciones, son las que practican desde el “verdadero” sentido y poder de *la cultura*, desde los valores que esta defiende. Estas raperas consideran que, mientras que los raperos se “cierran en sus círculos de chabones”, las “mujeres de *la cultura*” crean y abren espacios. Desde estas lógicas, ellas toman un rol activo en la práctica, participan en distintas escenas musicales,

en la organización y promoción de actividades desde un sentido de “apoyar y hacer algo por el movimiento”; pero, además, desde la búsqueda por “conquistar espacios” y “concientizar sobre su lugar como mujeres en *la cultura*”, para que se reconozca su voz, particularmente la de aquellas que “nadie llama”, “nadie convoca”. Para Karen, muchas de las raperas tienen talento, e incluso hacen mucho mejor rap que “los chabones” que han ocupado de manera protagónica los escenarios; por eso y con mayor razón, consideran que deben “tomar el micrófono”. Desde esta arteria palpita su sentido de seguir haciendo rap, desde el deseo y convicción de que: “Las futuras generaciones del hip hop serán más de mujeres, y el mejor rap vendrá de la villa, porque el futuro será de ellas”.

El evento de Abrazafem refleja aspectos que se comparten con el campo en general y que son importantes en la producción de la práctica en relación con el espacio urbano: los y las jóvenes enuncian sus posiciones enunciativas *desde la acción*, desde una participación activa en la producción de espacios de encuentro alrededor del rap en la ciudad. En Hip hop sororo y Abrazafem, al igual que otros eventos ya relatados con anterioridad, se esclarece cómo el rap se lleva adelante desde modos particulares de hacer y nombrar a la ciudad. Los raperos, en las itinerancias, trayectos y circuitos que hacen de la ciudad, subvierten los flujos convencionales del centro-periferia, recomponen la geografía y aportan otras maneras de concebir lo urbano (Raposo, 2015:15). Estas jóvenes junto a los varones crean otras cartografías de la ciudad: crean nodos y conexiones, articulan lo distante, hacen del AMBA un flujo dinámico producido por la práctica musical y, junto con ello, hacen emerger otros centros y configuran práctica y simbólicamente nuevos lugares que, por medio del rap, los hacen visibles (Feixa; 1998:83).

¡REMATE!

REFLEXIONES FINALES

Llegando al final de la tesis, hemos tejido en este texto un análisis del rap a la luz de las categorías de juventudes, música y territorialidades, encontrando las distintas maneras en que estas forman parte de los modos que algunos y algunas jóvenes construyen un “estilo de vida”.

El rap es “¡una rima recitada!”, una expresión oral que lleva ritmo y que generalmente se acompaña de una base musical. Se compone de varios elementos como la rima, el ritmo, y el *flow* —ese estilo propio que los diferencia como raperos—, con lo que cuentan lo que les pasa y narran “la letra de su vida”. Para los “poetas urbanos” el rap es eso y es mucho más: es algo con lo que se nace y se muere, que se vive y habita “¡hasta que se apague el *switch!*”. Es una “forma de vida” que se practica “día y noche”, las “veinticuatro siete” y que, en tanto que se “lleva adentro”, se lleva a cualquier lugar. Los jóvenes que participaron de la investigación mediante su práctica nos demuestran que el ser, y el llevar una vida de raperos, es una manera de pensar, de transitar la experiencia de sentirse vivo.

Con la digitalización, el internet, la accesibilidad de tecnologías y el crecimiento de la popularidad, el rap en Argentina ha crecido y “cambiado bocha” en los últimos años. Por ello la pregunta inicial que nos planteamos en este trabajo sobre quiénes son los jóvenes que se autodenominan raperos, qué es el rap para ellos, cómo lo hacen y cuáles son los efectos que esta práctica tiene en ellos, en la dinámica social general y en la ciudad, es un interrogante que debe mantenerse abierto y estar en constante renovación de respuestas.

Por ahora, en este diálogo que hemos realizado entre las voces e interacciones de los raperos con las teorías de las cuales nos alimentamos, podemos decir que el rap no es todo discurso, ni tampoco todo reflejo de las condiciones materiales que viven determinados grupos sociales. Tampoco es solamente ficción o, por lo contrario, una metáfora de la sociedad o reflejo de ella. Es un recurso que tiene efectos en los planos simbólicos, subjetivos e identitarios y que se lleva a la acción: en la práctica se construyen

ellos y el mundo que habitan. Con este planteamiento coincidimos con DeNora en una de las principales arterias que conforman su propuesta sobre la música: es sociedad en sí misma, un recurso con el que “se actúa y sobre el que se actúa”, que habilita usos en los planos tanto individuales como colectivos. Es un dispositivo con el que estos jóvenes afirman quiénes son, organizan sus pertenencias y los sentidos que dan de sí y de sus circunstancias sociales. En el vínculo y las maneras de relacionarse con el rap, asumen discursos, prácticas y posiciones con las que se enuncian como raperos “de abajo”, “del barrio” y “guerreros”. Esta manera de nombrarse tiene que ver también con la compatibilización que hacen de la práctica con otros aspectos de la vida cotidiana, particularmente con el trabajo, ya que el rap no les genera recursos para su sostenimiento económico. Y si bien no “viven del rap”, sí “viven para él”: como una forma de ser que organiza su cotidianidad y que la consideran como una “una manera de estar en el mundo y darle sentido” (Frith, 1996:192).

La música produce efectos que van mucho más allá del plano individual ya que es una actividad social que toma forma en las múltiples actividades con las que hacen posible su práctica: en la —aunque escasa— grabación de los temas en sus estudios, en las “ranchadas”, en las actividades de composición de temas o improvisación de sus rimas, en las estrategias con las que se las ingenian para producir y circular sus temas, en la gestión y participación de escenas musicales, en el compartir experiencias vitales alrededor de la música, por mencionar algunas.

En esta etnografía, las fiestas y eventos de rap fueron la principal actividad con la que estos jóvenes crean y llevan adelante una práctica musical en la que colocan en el centro la convivencia y el compartir con los amigos. Se desarrolla mediante la risa, la celebración y el disfrute. Estas escenas colectivas permiten explicar al rap de manera más amplia: como una actividad y una forma de organización social. Ello se revela con en las estrategias que los raperos llevan adelante para usar los espacios en los que se reúnen a hacer rap. La apropiación que hacen de la calle, las plazas, bares, boliches y muchos otros establecimientos muestra que el rap produce espacios y más aún, que este es *territorio musical* ya que hace de los espacios lugares vividos y habitados por *la cultura*. Como hemos indicado ni la música ni los territorios están “dados” sino que se habilitan por la

colaboración entre amigos, conocidos, así como por las distintas mediaciones que realizan con los micrófonos, los “controles”, los sonidos, los escenarios, los públicos y muchos otros que los hacen emerger. Estos territorios se hacen posible también por las relaciones, negociaciones y acuerdos que establecen con otros actores e instituciones que no necesariamente comparten estos vínculos con el rap, sin embargo, son importantes en la producción de las escenas musicales de fiestas y eventos.

Entender al rap como una serie de mediaciones y como práctica que se lleva adelante en la acción, arroja luz sobre el campo de las juventudes y sus prácticas. Primero, invita a hacer un desplazamiento sobre las interpretaciones del rap desde los polos esencialistas y totalizantes. Las diversas y cambiantes maneras que existen de hacer rap y representarlo, escapan por mucho de estas obturaciones que, como aseguran los jóvenes, podrían llegar a encasillarlos. Segundo, demuestra que es una actividad y forma de organización social que los actores configuran desde sus “propios términos” y desde los aspectos que “ponen por delante”, es decir, desde sus propias prácticas y visiones que construyen de sí mismos y de su mundo social. Tercero, implica cambiar de lente, o en todo caso ampliarlo, para comprender al rap desde su heterogeneidad, reconociendo sus ilimitadas posibilidades sonoras, estéticas y expresiones que dan cuenta de vivencias y maneras de percibir el mundo.

En este trabajo hemos encontrado que si bien el rap es un fenómeno musical que se expande a escalas planetarias, también es una práctica del espacio que adquiere características locales, que se configura en lo cotidiano, y que se sostiene principalmente desde la socialidad. Aunado a ello, estos jóvenes dan centralidad a la dimensión territorial, y esta es clave para la construcción de pertenencias, distinciones y jerarquías. El rap es un territorio musical también en él se generan distintas posiciones y en el que se disputa poder. Este se determina por quien logra hacerse de *respeto*, en tanto brinda reconocimiento y distinción. Se entiende y se obtiene a partir de los modos de hacer y representar al rap, en esta construcción de estatus y reconocimiento. Explicitamos que existen distintos criterios y elementos que proporcionan este *respeto*, por ejemplo, el nivel y talento que se tenga para rapear o el “apoyo” que se brinde a los “hermanos” o a la misma *cultura*. Sin embargo, el prestigio en estos grupos en gran medida se juega y gana

por el valor que le dan al ser auténtico y ser “real”. Las disputas y escisiones que existen al interior del campo, en particular entre las “corrientes” del trap, las batallas y el *underground*, nos permitieron identificar el valor que los actores le otorgan al “ser real” y a la autenticidad, y estos se determinan en las relaciones de negociación y ruptura que se hace con el mercado.

Frente a una práctica que privilegia las voces, las valoraciones y representaciones masculinas, las mujeres dan sentido a la “toma de la palabra” en donde el ser rapera y ser mujer, se convierte en un clivaje de pertenencia, un instrumento de conquista, visibilización y reivindicación. La manera en que las mujeres de este estudio llevan adelante la práctica se impulsa por la capacidad que tienen de subvertir sus significados y llevarlos al plano de la acción: desde el rol activo que ocupan en la “generación de un movimiento”, en el sentido de “luchar por los espacios” y “visibilizar el lugar que tienen como mujeres en el hip hop”. Muchas de ellas “representan” el barrio y lo popular, reivindican su lugar en el rap, y a la vez resignifican las formas de pensar y de hacer aquello que les da sentido a sus vidas, en donde enuncian que “desde abajo” vienen para “colocarse arriba”, tanto para sí, como para las nuevas generaciones de raperas que están por venir.

Las presentaciones en vivo y los eventos son los escenarios donde más se juega y disputa el *respeto* y el honor. En el epicentro de la experiencia de poner el cuerpo, ampliar la voz e interactuar con el público se demuestra la habilidad e ingenio que se tiene para rapear, la entrega que se le da a la práctica y, ante todo, la capacidad con la que se cuenta para interpelar a los públicos y audiencias. Es en el escenario donde se construye quién verdaderamente se es, se materializa y se logra hacer visible la presencia o ausencia de *respeto* y honor.

La práctica y en particular las fiestas de rap se convierten en un estímulo y motivación para recorrer la ciudad. Develan la capacidad que logran de reunir a raperos de distintos puntos y localidades del AMBA. El rap es una práctica social del espacio que va mucho más allá de las esquinas e intersticios urbanos, ya que configura a través de circuitos y trayectos que los jóvenes realizan, la amplia y vibrante “movida de rap” en la ciudad. En estos flujos e itinerancias, los jóvenes llevan adelante la práctica musical en

sus maneras distintivas de caminar, andar y hacer ciudad. Encarnan este “estilo de vida” en su cuerpo —ese parlante— y que se trasmite con su voz —hecha rima y verso— que se porta y representa al caminar, que se lleva mientras se espera el “bondi”, en el trabajo, en los trayectos, delante de los públicos y en los escenarios, al participar en una ronda de *freestyle*, en las maneras de estar juntos. El rap es para ellos esa fuerza que “corre por sus venas”, que se expande, que se produce en movimiento estén en donde estén, “vayan a donde vayan”, porque al fin y al cabo “ellos son rap”.

En el medio de los trayectos y circuitos que los jóvenes activan en la ciudad, en un panorama de flujos y circulaciones, estos jóvenes encuentran un sentido de devolver la mirada al barrio y al “abajo”. Porque ellos hablan desde ahí, desde los lugares donde adoptan una posición desigual, y que a la vez reivindican como sinónimo de fuerza y poder. En la mutua imbricación en que el rap y el espacio urbano se constituyen, comprendemos cómo los jóvenes configuran otras maneras de nombrarse, relacionarse, de vivir y hacer ciudad; aun cuando esta (re)produce asimetrías. De manera similar a la que de Certau señala, lo urbano es un dispositivo que ordena distintas condiciones geográficas, económicas y políticas que de una u otra manera impactan en sus biografías y en sus prácticas. En el entramado de negociaciones y acuerdos que realizan con distintos actores para llevar adelante la práctica musical, construyen formas de hacer: desde sus “propios términos” y lugares con los que dan sentido a sus vidas. En un paisaje urbano que, según sus concepciones, concentra en ciertos puntos los accesos, bienes, servicios con los que se erigen fronteras físicas y simbólicas que (re)producen desigualdades, los raperos moldean cartografías e itinerancias distintas a los flujos convencionales de lo que podría llamarse “centro-periferia”: recomponen la geografía y aportan otras maneras de concebirla (Raposo, 2015: 15). Con ello, las distintas escenas musicales que emergen en este espacio urbano nos invitan a pensar al AMBA como un universo de constelaciones y galaxias en movimiento (Olvera, 2018: 99) en el que nacen nuevos centros y puntos de referencia que por medio de la música se hacen visibles.

El rap es un prisma que permite ver desigualdades, que están imbricadas de manera concreta en las biografías de los raperos, sus relatos, las actividades y condiciones materiales con las que producen sus temas musicales y audiovisuales. Estas desigualdades

se muestran también en las experiencias aprendidas en una “vida de calle”, las situaciones que comúnmente se enfrentan de dificultades económicas e incertidumbre laboral, en la manera en que influye no contar con estudio propio e incluso, en que no se dediquen por completo a la música y no “vivan de ella”. Según expresan, las inequidades entre los artistas también se presentan entre quienes cuentan con mayores recursos económicos, acceso a distintas plataformas y contactos, y quienes son “de abajo”, viven en un conurbano que oponen a la capital y a las localidades que reflejan situaciones de desigualdades. Las desigualdades también se observan en los espacios musicales que son generalmente ocupados por varones y que excluyen la participación de las voces de las raperas. Estos y estas jóvenes comúnmente refieren a una ciudad que se construye de manera fragmentada, favorece la exclusión, la concentración y acceso desigual de bienes y servicios. Las asimetrías se revelan también en las formas en las que son señalados los lugares en los que viven como distantes, “picantes”, peligrosos, y en que se estigmatiza a sus habitantes, refiriéndolos como pobres, “chorros” y “negros”.

A pesar de ello, los modos en que los jóvenes hacen emerger al rap evidencian que este es todo menos carencia y ausencia. Por lo contrario, el rap es creación, es “movimiento”, acción y, como me dijo Judas: “¡Es un poder!”. Es la fuerza que les hace moverse y encontrarse en el AMBA, la creatividad con la que escriben e improvisan, el ingenio que emplean para afrontar y resignificar las distintas adversidades y el “apoyo” que se dan entre sí, particularmente cuando participan en las escenas musicales de los eventos.

Según sus consideraciones, ellos hacen de cualquier momento o circunstancia una posibilidad para mejorar su estilo, para improvisar sus rimas, hacer música y pasarlo bien. La práctica del rap es para estos jóvenes también un recurso con el que subvierten significados, renombran y resignifican las distintas circunstancias sociales. Son estas “operaciones artesanales”, como las llama Michel de Certeau, las que hacen posible “venir de abajo para colocarse arriba”, como un territorio de referencia en la producción musical y en la generación de *cultura*. El pertenecer a los llamados sectores populares y significarlo como motivo de orgullo y de “respeto” u organizar espacios para “visibilizar

el lugar de las mujeres” es una propuesta, como una posibilidad, para re imaginar, redefinir y habitar de manera distinta *la cultura* y la sociedad.

Para “rematar”, queremos subrayar que el rap es un fenómeno que no es ni solo sociedad, ni solo sonido, sino un fenómeno socioestético, diverso, plurivocal y heterogéneo. Nuestro estudio muestra la diversidad de voces e historias que comúnmente nos hacen viajar al barrio, poner en el centro a “los márgenes” y colocar arriba a “lo subterráneo”. Con su música nos hablan de la calle y sus encuentros, sus desencuentros, sus altibajos y aprendizajes. Nos lo cuentan con los versos que hacen fluir al sonido, al latido del “cora” y a todo pulmón, en el sudor y la explosión de adrenalina con la que materializan sus barras y poesía. Para ellos esto es una manera de desafiar la gravedad, de hacer una pausa para tomar aire, rimar verso con verso y abrirse al vuelo. Es también dejarse caer, sentir el impacto y mantener la frente en alto.

El rap que pudimos estudiar emerge como esa fuerza que hace el movimiento de sus pies, de los pasos que hacen en el *cipher* y en el escenario, esa radiografía con la que se muestran y dan a conocer sus secretos, que manifiestan con su voz, sus gestos, su cuerpo ¡y su puño en alto! En el movimiento de sus pasos que hacen en la ciudad, en sus trayectos cercanos o lejanos que muchas veces acompañan al sonido de los *beats* que cargan en “celus” o parlantes con los que capturan nuestra atención con sus modos distintivos de andar, recorrer y hacer ciudad. Con sus modos de hablar y convivir, con sus búsquedas de hacerse escuchar y ganar visibilidad. Porque para ellos, mientras palpita el “cora” y este suene al ritmo del ¡boom, boom, bap!, ¡boom, boom, bap!, sobrarán los motivos para crear y encontrarse por medio del rap.

BIBLIOGRAFÍA

- Alabarces, P. (2008a). Introducción. Un itinerario y algunas apuestas. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires, Argentina: Paidós. pp15-27. et, al.
- Alabarces, P. et al (2008). Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. pp 31-58. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Alabarces, P., Garriga, P. (2008). El “aguante”: una identidad corporal y popular. *Intersecciones en Antropología* (13), (275-289). Recuperado de <https://www.ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/handle/123456789/997>, 26 de noviembre de 2019.
- Alabarces, P., Silba, M. (2014). “Las manos de todos los negros, arriba”: género, etnia y clase en la cumbia argentina. Universidad Nacional Autónoma de México. *Instituto de Investigaciones Sociales; Cultura y Representaciones Sociales*. no 8, vol 16; pp 52-74 Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35323> , 4 de abril de 2018.
- Balbi, F. (2012). La integración dinámica de las perspectivas nativas en la investigación etnográfica. *Intersecciones en Antropología*. (13), 485-499. Recuperado de <http://ridaa.unicen.edu.ar/xmlui/bitstream/handle/123456789/1224/Balbi%2C%20Fernando%20Alberto.%20La%20integraci%C3%B3n%20din%C3%A1mica%20de%20las%20perspectivas%20nativas%20en%20la%20investigaci%C3%B3n%20etnogr%C3%A1fica.pdf?sequence=1&isAllowed=y> , 15 de marzo de 2018.
- Becker, H. (2008). Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. Buenos Aires, Argentina: Universidad del Quilmes (Colección: Intersecciones).
- Bergé, E (2008). *Punks en La Plata: Estar, ser y parecer. V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica*. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5885/ev.5885.pdf , 9 de marzo de 2019.

- Bergé, E., Cingolani, J. (2017). ¿“La Plata, ciudad rock”? Tensiones y disputas por la territorialización de un sonido. *Planeo*. No. 60 (1-14). Recuperado de http://revistaplano.cl/wp-content/uploads/Arti%CC%81culo_BergeCingolani.pdf, el 9 de junio de 2019.
- Bergé, E., Infantino, J., Mora, A. (2015). Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros. En Chaves, M. y Segura, R. (coords.). *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. 1ra ed. (pp. 23-42). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Best, B. (1997). Over-the counter-culture. En Rehead, Steve (ed). *The subcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*. London, England: Black Publishers.
- Biaggini, M. (2020). *Rap de acá: la historia del rap Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Leviatán.
- Boix, O. (2013). *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música* (Tesis de posgrado). Universidad nacional de la Plata, La Plata.
- Boix, O. (2015). Entre el esteticismo y el sociologismo: un debate bibliográfico sobre el rap francés. *Apuntes De Investigación Del Cecyp*, No. 25. pp 219-232. Recuperado de <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/535>, 4 de abril de 2018.
- Boix, O. (2016) Relajar, gestionar y editar: haciendo música “indie” en la ciudad de La Plata. En Gallo, G. y Semán, P. (Coord) *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 71-133). Buenos Aires: Editorial Gorla.
- Borioli, G. (2010). *Escombros [de sentido] Raperos cordobeses: identidad, cultura*. Córdoba, Argentina: Alción, Editora.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico* (Segunda ed.). Buenos Aires, Argentina: Siglo veintinuno.
- Bourdieu, P. (1990). *Sociología y Cultura*. Ciudad de México, México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona, España: Anagrama.

- Bourgois, P. (2010). *En busca de respeto: vendiendo crack en Harlem*. Buenos Aires, Argentina: Siglo veitinuno.
- Bover, T. y Giorgetti, D.(2015). Trayectos y trayectorias urbanas de jóvenes en Buenos Aires: territorios y moralidades en juego. En Chaves, M. y Segura, R. (coords.). *Hacerse un lugar. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos* (pp. 47-71). Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Cabral, P. (2019). “Conflictos, Violencias Y Delitos En Perspectiva De Género Un Estudio Etnográfico Sobre Varones Y Mujeres Jóvenes De La Periferia De La Ciudad De La Plata”. Tesis de doctorado. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- Canestraro, M. (2016). Descentrar la ciudad o sobre la experiencia urbana de habitar la periferia. Reseña de “Vivir afuera”: Antropología de la experiencia urbana, de Ramiro Segura. *Quid*, Vol. 16, No.6 321-326. Recuperado en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20140626033526/Quid-16-no-2.pdf> , 15 de septiembre de 2018.
- Carman, M. (2015). Cercanías espaciales y distancias morales en el Gran Buenos Aires. En Kressler, G. *Historia de la provincia de Buenos Aires* (521-547). Buenos Aires, Argentina: UNIPE: Editorial Universitaria
- Chang, J. (2017). *Generación hip-hop: de la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap*. (2nda ed.) Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.
- Chaves, M. (2009). Investigaciones sobre juventudes en Argentina estado del arte en ciencias sociales 1983-2006. Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/259458728> Investigaciones sobre juventudes en Argentina estado del arte en ciencias sociales 1983-2006 17 de febrero de 2017.
- Chaves, M. (2010). Jóvenes, territorios y complicidades: una antropología de la juventud urbana. Buenos Aires, Argentina: Espacio editorial.

- Chaves, M. y Segura, R. (coords.) (2015). *Hacerse un lugar: circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- Chuck, D. (2017). *Fight the power. Rap, raza y realidad*. Buenos Aires, Argentina: Tinta limón-DIAFAR.
- Cru, J. (2016). Jóvenes raper@s. En Feixa, C. y Oliart, P, (coords). *Juvenopedia: mapeo de las juventudes iberoamericanas* (pp. 243-257). Barcelona: Ned.
- De Certau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- De Certau, M. (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones, revista de estudios culturales urbanos*. No. 7. Recuperado de http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf , 8 de septiembre, 2019.
- DeNora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- DeNora, T. (2012). La música en acción: constitución del género en la escena concertística de Viena, 1790-1810. Benzecry, C., (coord.). En: *Hacia una nueva sociología cultural: mapas, dramas, actos y práctica* (pp.187-212). Buenos Aires, Argentina: Universidad de Quilmes.
- Del Valle, M. (2019). El rap como territorio musical: un análisis etnográfico en el Área Metropolitana de Buenos Aires. *Everba. Revista de estudios de la cultura*. UNAJ-Berkeley City College. Disponible en: <https://e-verba.org/wp-content/uploads/2019/04/everba2019.pdf>
- Dennis, C. (2014). Locating Hip-Hop's Place within Latin American Cultural Studies. *Alter/Nativas*, no. 2, 1–20. Recuperado de <https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-2014/essays1/dennis.html> , 17 de enero de 2019.
- Di Virgilio, M. M., Guevara, T., & Arqueros, S. (2015). La evolución territorial y geográfica del conurbano bonaerense. En *Kressler, G. Historia de la provincia de Buenos Aires* (pp.73-102). Buenos Aires, Argentina: UNIPE: Editorial Universitaria.

- Dowd, T. (2007). The Sociology of Music. *21st Century Sociology: A Reference Handbook*. vol. 2. 249-260. Recuperado de <http://pid.emory.edu/ark:/25593/cr9m9>, 3 mayo de 2019.
- Feixa, C. (1998). La ciudad invisible. Territorios de las culturas juveniles. En Cubides, H., Laverde, M., Valderrama, C. (coords) *"Viviendo a toda": Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. (pp. 83-108). Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central.
- Feixa, C. (1999). *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona, España: Editorial Ariel.
- Feixa, C. y Oliart, P (2016). De jóvenes, mapas y astrolabios. En Feixa, C. y Oliart, P, (coords). *Juvenopedia: mapeo de las juventudes iberoamericanas*. 1ra ed. (pp 13-28) Barcelona: Ned.
- Frith, S (1996). Cuestiones de identidad cultural. En Hall, S. y du Gay, P. (coords.) *Música e identidad* (pp.181-250). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores.
- Garcés, A., (2010). Nos-otros los jóvenes. Polisemias de las culturas y los territorios musicales en Medellín. 2nda ed. Medellín, Colombia: Sello editorial, Universidad de Medellín.
- García, M. (2016). "Tramas de sentido: espacio bibliográfico, prácticas y producciones culturales de jóvenes vinculados al hip-hop en Buenos Aires". Tesis de Maestría en Antropología Social. FLACSO, Argentina.
- Garriga, J. (2014). *Haciendo amigos a las piñas. Violencia y redes sociales de una hinchada del fútbol*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo.
- Gallo, G. y Semán, P. (2016) (coords.). *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires, Argentina: EPC-Gorla.
- Giménez, Gilberto Territorio y cultura. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, vol.2, núm. 4, diciembre, 1996, pp. 9-30 Colima, México: Universidad de Colima. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31600402>, 28 de enero de 2018.

- Grignon, C. y Passeron, J (1991). Dominocentrismo y dominomorfismo. En *Lo culto y lo popular: miserabilismo y populismo en la sociología y en la literatura*, (pp 95-124). Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Gorelik, A. (2015). Terra incógnita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. En Kressler, G. *Historia de la provincia de Buenos Aires* (pp 21-69). Buenos Aires, Argentina: UNIPE: Editorial Universitaria.
- Guber, R. (1991). El trabajo de campo etnográfico: trayectorias y perspectivas. En *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. 1ra ed. (pp 37-51). Buenos Aires-Barcelona-México: Paidós.
- Guber, R. (2011). La etnografía. Método, campo y reflexividad. 1ra ed. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno.
- Hormigos, J. (2012). La sociología de la música. Teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. *BARATARIA Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, No.14, pp. 75-84 Recuperado de <https://www.revistabarataria.es/web/index.php/rb/article/view/102/101>, 3 Mayo de 2019.
- Hall, S. (1996). Introducción: ¿quién necesita “identidad”? En Hall, S. y du Gay, P. (coords.) *Música e identidad* (pp.13-39). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu editores
- 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*, No. 34, Vol. 36, pp. 25-33. Huelva, España: Grupo Comunicar Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15812481004>, 9 de octubre de 2019.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos, INDEC (2003). ¿Qué es el Gran Buenos Aires?. República Argentina, Ministerio de Economía y Producción, Secretaría de Política Económica. Recuperado de https://www.indec.gob.ar/dbindec/folleto_gba.pdf , 1ro de junio de 2020.
- Kaluža, J. (2018). Reality of Trap: Trap Music and its Emancipatory Potencial. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*. num., 1, vol, 5, pp-23-42. Recuperado

- de <https://iafor.org/journal/iafor-journal-of-media-communication-and-film/volume-5-issue-1/article-2/>, 30 de octubre de 2019.
- Litichever, C (2009). "Trayectoria institucional y ciudadanía de chicos y chicas con experiencia de vida de calle". Tesis de Maestría en Diseño y Gestión de Políticas y programas Sociales. FLACSO, Argentina. Recuperado de <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec:8080/bitstream/10469/2922/4/TFLACSO-2010PMV.pdf>, 8 de enero de 2019.
- Martín-Barbero, J. (1998). Jóvenes: des-orden cultural y palimpsestos de identidad. En Cubides, H., Laverde, M., Valderrama, C. (coords). *"Viviendo a toda": Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades* (pp. 22-37). Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central.
- Martín, E. (2006). La doble Gilda, o cómo, cantando cumbias se hace una santa popular. En Míguez, D y Semán, P. *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. (pp 75-95). 1ra ed. Buenos Aires: Editorial Biblos, Sociedad.
- Magnani, J. (2005). Os circuitos dos jovens urbanos. *Tempo Social, revista de sociologia USP*, v. 17, n. 2, pp.173-205. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-20702005000200008>, 15 de febrero de 2019.
- Magnani, J. (2014). Circuito: propuesta de delimitación de la categoría. *Ponto Urbe*. Recuperado de <http://pontourbe.revues.org/2047>, 15 de febrero de 2019.
- Marcus, G. (2018). Etnografía en/del sistema mundo: el surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11 (22), 111-127. Recuperado de <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>, 20 de febrero de 2019.
- Margulis, M. y Urresti, M. (1996). "La juventud es más que una palabra" En Margulis, Mario (coords) *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.
- Margulis, et al. (1997). *La cultura de la noche: la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires, Argentina: Biblos.

- Martínez, A. (2007). *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Martins, R. (2015a) Introducción. (Re) contextualizando los sujetos periféricos, diversidad y espacio urbano: notas introductorias. En Martins, R. *Hip-hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas*. (pp 1-15) 1ra ed. Barcelona, España: Atlántica comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC.
- Martins, R. (2015b) Redes periféricas transatlánticas I: Portugal y Brasil en foco. En Martins, R. *Hip-hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas*. (pp1-23) 1ra ed. Barcelona, España: Atlántica comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC,
- Míguez, D. y Semán, P. (2006). Introducción: diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales. En Míguez, D. y Semán, P. (coords), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. (pp. 11-17) 1ra ed. Buenos Aires: Biblos. 2006.
- Míguez, D. y Semán, P. (2006). Estilos musicales y estamentos sociales. Cumbia, villa y trasgresión en la periferia de Buenos Aires. En Míguez, D. y Semán, P. (coords), *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. (pp. 33-52) 1ra ed. Buenos Aires: Biblos. 2006.
- Mora, S. (2016). *El rapero como escritor: la casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap*. IX Jornadas de Sociología de la UNLP: 5 al 7 de diciembre de 2016, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf , 11 de abril de 2018.
- Mora, S. (2018). *Rap del barrio. Apropiación cultural y creación artística situada con un producto cultural mundializado*. Presentado en Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, Barcelona, España: 23 al 26 de mayo de 2018.
- Muñoz, S. (2018a). *Jugársela para hacer y vivir del rap: mediaciones, habilidades y proyecto en un rapero del conurbano de Buenos Aires*. II Jornadas Internacionales de Sociología y Antropología pragmática: Buenos Aires, Argentina. Recuperado de

<http://xiram.com.uy/ponencias/GT-63/Sebasti%C3%A1n%20Mu%C3%B1oz%20Jug%C3%A1rsela%20y%20buscar%20un%20sonido%20%C2%BFC%C3%B3mo%20sustentar%20una%20carrera%20rapera%20en%20Buenos%20Aires%5E.pdf> , 14 de abril de 2018

Muñoz, S. (2018b). Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias* vol. 22, n. 43, julio-noviembre 2018, pp. 113-131. Recuperado de <http://resonancias.uc.cl/es/N%C2%BA-43/entre-los-nichos-y-la-masividad-el-t-rap-de-buenos-aires-entre-el-2001-y-el-2018.html>, 8 de enero de 2019.

Muñoz, S. (2018 c). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Question*, vol. 1, no. 60, pp. 1-18. Recuperado de <https://doi.org/10.24215/16696581e114>, 8 de enero de 2019.

Negus, K. (1999). The corporation, country culture and the communities of musical production. En K. Negus, *Music Genres and Corporate Cultures* (pp. 104-131). Nueva York, Estados Unidos: Taylor & Francis Group.

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

Olvera, J. (2018). *Economías del rap en el noreste de México* (1ra ed.). Ciudad de México, México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Peláez, D. (2012). *Guerrera beats: hip hop chicana en Los Ángeles. Sobre los discursos de lo femenino y las dinámicas de su resistencia y reproducción*. (Tesis de Maestría, Colegio de la Frontera Norte). Recuperado <https://www.colef.mx/posgrado/wp-content/uploads/2014/03/TESIS-Pel%C3%A1ez-Rodr%C3%ADguez-Diana-Carolina-MEC.pdf> , 7 de junio de 2017.

Peirano, M. (2004). *A favor de la etnografía*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Pérez Islas, J. (1998). Memorias y olvidos. Una revisión sobre el vínculo de lo cultural y lo juvenil. En Cubides, H., Laverde, M., Valderrama, C. (coords) "*Viviendo a toda*": *Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. (pp. 46-53). Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central.

- Piña, Y. (2007). Construcción de identidades (identificaciones) juveniles urbanas: movimiento cultural underground. El hip hop en sectores populares caraqueños. En D. Mato, & A. (. Alejandro, *Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización* (págs. 163-180). Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/formacion-virtual/20100717014258/mato.pdf> 3 de febrero de 2019.
- Raposo, O. (2015). Redes periféricas transatlánticas II: Portugal y Brasil en foco (pp1-31) 1ra ed. En Martins, R. (coord.) *Hip-hop, cultura y participación: La visibilidad de la juventud en las periferias urbanas*. Barcelona, España: Atlántica comunicación-Publicaciones InCom-UAB-Editorial UOC.
- Reguillo, R. (2012). *Culturas juveniles. Formas políticas del desencanto*. 1ra ed. México: Siglo XXI editores.
- Reguillo, R. (coord.) (2010). *Los jóvenes en México*. México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Roldán, N. (2016). Los jóvenes en los huecos urbanos: graffitis, hip hop y revueltas callejeras. En Rodríguez, *Hacer bardo: provocaciones, resistencias y derivas de jóvenes urbanos* (pp. 203-228). La Plata, Argentina: Mause.
- Rodríguez, M. (2008). La pisada, la hueva y el pie. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.). *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (p 307-335). Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Saraví, J. (2017). *Jóvenes, prácticas corporales urbanas y tiempo libre*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Segura, R. (2014). “El espacio urbano y la (re)producción de desigualdades sociales. Desacoples entre distribución del ingreso y patrones de urbanización en ciudades latinoamericanas”, *desiguALdades.net Working Paper Series 65*, Berlin: desiguALdades.net International Research Network on Interdependent Inequalities in Latin America.
- Segura, R. (2012). La ciudad y el acontecimiento. *Question*. Vol,1, No.35, pp.188-200. Recuperado de

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1545/1360> el 9 de marzo de 2019.

- Segura, R. (2015). La imaginación geográfica sobre el conurbano. En Kressler, G. *Historia de la provincia de Buenos Aires* (pp.129-157). Buenos Aires, Argentina: UNIPE: Editorial Universitaria.
- Semán, P. y Vila, P. (1999): Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En Filmus, D. *Los noventa: política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Semán, P. y Vila, P., (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las "tribus". *Trans. Revista Transcultural de Música*, núm. 12. Sociedad de Etnomusicología Barcelona: España. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201201>, 11 de febrero de 2019.
- Semán, P. y Vila, P., (2011). Introducción. Música y sociedad. En Semán, P., y Vila, P (coords.), *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*. (pp.7-27) 1ra ed. Buenos Aires, Argentina: EPC-Gorla.
- Semán, P. (2016). Introducción. En Semán, P. y Gallo, G., (coords.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. (pp 7-14). Buenos Aires, Argentina: EPC-Gorla.
- Semán, P. (2018). Géneros musicales, identificaciones y experiencias. En Zarazaga, R., y Ronconi, L (coords), *Conurbano infinito: actores políticos y sociales, entre la presencia estatal y la legalidad*. (pp 241- 275) 3ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Silba, M. y Spartaro, C. (2008). Cumbia nena. Letras, relatos y baile según las cumbianteras. En Alabarces, P. y Rodríguez, M. (coords.), *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*. (pp. 71-93). Buenos Aires: Paidós.
- Soja, E. (2008). Recartografiar la geohistoria del espacio urbano. En E. Soja, *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre ciudades y regiones* (pp. 27-50). Madrid, España: Traficantes de Sueños.

- Stahl, G. (2004). "Its like Canada reduced": Setting the scene in Montreal. En A. Bennet, & K. Harris, *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (pp. 51-64). Hampshire, UK: Palgrave Macmillan.
- Urresti, M. et al (2017). *Conexión Total*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Urteaga, M. (2011). *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Valenzuela, A. (1998). Identidades Juveniles. En Cubides, H., Laverde, M., Valderrama, C. (coords) *"Viviendo a toda": Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. (pp. 38-46). Bogotá, Colombia: Fundación Universidad Central.
- Vila, P. (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 48. pp. 81-93. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303 , 3 de febrero de 2019.
- Vila, P. (1996). Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones. *Revista Transcultural de Música* no.2. sp. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> ,3 de febrero de 2019.
- Vommaro, G, Gené, M. El año de cambios. *Revista de Ciencia Política*, núm. 2, vol. 37, pp. 231-253 Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/revcipol/v37n2/0718-090X-revcipol-37-02-0231.pdf> enero 15 de 2020.
- Vommaro, P. (2015). *Juventudes y política en la Argentina y en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Vommaro, P. (2002). Territorios y resistencias: configuraciones generacionales y procesos de politización en Argentina. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* no. 82, pp. 101-133. Recuperado de

<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/31>, 28 de enero de 2019.

Referencias bibliográficas

- ARQA, Arquitectura. (2 de febrero de 2007). Recuperado de <https://arqa.com/actualidad/luna-park-monumento-historico-nacional.html#:~:text=La%20Secretar%C3%ADa%20de%20Cultura%20de,de%20los%20%C3%BAltimos%2080%20a%C3%B1os> 07 de noviembre de 2020.
- Assusa, G. (2017). *Jóvenes trabajadores. Disputas sobre sentidos, apropiaciones simbólicas y distinciones sociales en el mundo laboral*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Benedetti, C. (2008). El rock de los desangelados. Música, sectores y procesos de consumo. *Revista transcultural de música*. No. 12. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/86/el-rock-de-los-desangelados-musica-sectores-populares-y-procesos-de-consumo> ,10 de marzo de 2019.
- Berzel, M. (2018). Rap y protagonismo juvenil. *Revista argentina de estudios de Juventud (dossier)*. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/revistadejuventud> , 29 de mayo de 2019.
- Blázquez, G. (2006). “Y me gustan los bailes...” haciendo género a través de la danza de cuarteto cordobés. *Etnografías Contemporáneas* núm.2, vol. 2. pp 133-164. Recuperado de <http://envios.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/cie/pdf/n2/BLAZQUEZ.pdf> , 11 de febrero de 2019.
- Carazo, L., Mingardi, M., Roman, C. (2014). *Culturas juveniles: Prácticas de hip hop en la ciudad de la Plata*. VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Recuperado en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4408/ev.4408.pdf , 15 de marzo de 2018.

- Carozzi, M. (2015). *Aquí se baila el tango. Una etnografía de las milongas porteñas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintuno Editores Argentina.
- Casassus, A (2010). “La subcultura del hip hop en la colectividad boliviana en Buenos Aires: Identidades, multiculturalismo y territorialidad”. (Tesis de Maestría en periodismo). Universidad de San Andrés, Buenos Aires, Argentina.
- Cingolani, J (noviembre, 2013). El rock post Cromagnón. Un acercamiento al circuito de rock platense. VII. Jornadas de Jóvenes investigadores. Instituto de investigaciones Gino Germani, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://jornadasjovenesiigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/107/2013/10/eje4_cingolani.pdf, 10 de febrero de 2019.
- Citro, S. El Rock como un ritual adolescente. Trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Trans. Revista Transcultural de Música*, No. 12, julio, 2008 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82201203> , 10 de febrero de 2019.
- Colima, L. y Cabezas, D. (2017). Analysis of Social Rap as a Political Discourse of Resistance. *Bakhtiniana*, São Paulo, vol.12, no. 2, pp 25-44. Recuperado de <https://revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana/article/viewFile/27406/22644> , 31 de marzo de 2018.
- Cragolini, A. (2006) Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia "villera" en Buenos Aires *Trans. Revista Transcultural de Música*, No. 10 .Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Recuperado de <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/147/articulaciones-entre-violencia-social-significativo-sonoro-y-subjetividad-la-cumbia-villera-en-buenos-aires> 11 de febrero de 2019.
- Elbaum, Jorge, 1994, “Los bailaneros. La fiesta urbana de la cultura popular”, en Margulis, M. et al. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* (pp 181-210). Buenos Aires, Argentina: Es-pasa Calpe.
- Freijoo, S (20 de septiembre de 2020). Tiempo argentino. Recuperado de: <https://www.tiempoar.com.ar/nota/trueno-somos-el-nuevo-rock-porque-representamos-a-los-que-no-tienen-voz%20>, 25 de septiembre de 2020

- Gallo, G. (2016a). Libertades coreografiadas: palabras habladas, comunicaciones corporales y códigos en pistas dance de la ciudad de Buenos Aires. *Estudios sociológicos del Colegio de México*.núm 34. vol. 100 pp 41-64. Recuperado de <https://estudiossociologicos.colmex.mx/index.php/es/article/view/1387/1386> 10 de febrero de 2019.
- Gallo, G. (2016b). Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña. En Gallo, G. y Semán, P. (coords). *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. (pp 139-194). Buenos Aires, Argentina: EPC-Gorla.
- Gentile, F. (2017). *Biografías callejeras*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Guemureman. S. (2015). *Adentro y afuera*. Buenos Aires, Argentina: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.
- Irisarri, V. (2016). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En Semán, P. y Gallo, G. (coords.), *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. (pp 195-251). Buenos Aires: EPC-Gorla.
- Silba, M. (2018). *Juventudes y producción cultural en los márgenes: trayectorias y experiencias de jóvenes cumbieros*. 1a ed. Buenos Aires: Grupo Editor Universitario. Colección: Las juventudes argentinas hoy: tendencias, perspectivas, debates.

ANEXOS

Glosario de jerga rapera

afilar: practicar para mejorar el estilo y la técnica para rapear.

agite: respuesta y aceptación del público que se manifiesta en la experiencia corporal, en el movimiento, ruido, brincos e interacción con quien lleva adelante una interpretación.

aguante (hacer el): apoyar.

aguante: expresar el gusto o admiración a alguien ej: ¡Aguante Cypress!

bancar: apoyar.

b-boy, b-girl: persona que baila break dance; b-boy es el término que se utiliza a los varones que realizan la práctica y b-girl a las mujeres.

beatbox: ritmos y efectos que se hacen con sonidos con los labios, boca y garganta sobre los cuales rapean.

beatmaker: quien produce bases musicales.

beats: bases musicales o instrumentales sobre las cuales rapean.

break dance: disciplina dancística del hip hop.

cipher o cypher: rondas o círculos de personas que generalmente se forman de manera espontánea en las que se escucha y se espera el turno para rapear rimas improvisadas o ensayadas con anterioridad. El término también se utiliza para el break dance o para referir a un espacio demarcado con un material que sirve de superficie para bailar.

controles: equipos o artefactos que se utilizan para generar sonido.

crew: agrupación a la que se pertenece en el rap. También se utiliza para las otras disciplinas del hip hop.

cultura: movimiento de hip hop.

DJ: quien produce o reproduce la parte sonora en la práctica del hip hop.

flow: estilo que tiene cada rapero y la manera que se tiene de “fluir” sobre la música.

flyer: folleto (por lo general electrónico) donde se da difusión y detalles de alguna presentación en vivo u otra actividad.

free: improvisación.

freestyle: improvisación de rimas.

gangsta: “estilo” o subgénero de rap.

homestudio: estudio de grabación casero, o que se monta en casa.

joda: fiesta.

MC: rapero o rapera, generalmente el término también se asocia a quien juega como presentador en los eventos.

mic: micrófono.

movida de rap: distintas actividades que favorecen la emergencia de las escenas de rap en la ciudad.

representar: sentir identificación con algo o alguien y demostrarlo.

punchline: frase que generalmente se usa para cerrar con fuerza un verso.

respeto: reconocimiento.

representar: sentirse identificado con alguien o algo y demostrarlo.

samplers: ritmos musicales preexistentes que se utilizan para la producción de beats.

scratching: pinchar. Técnica que utilizan los DJ's para hacer efectos sonoros.

tag: firma que expresa el pseudónimo de un grafitero o la *crew* a la que pertenece donde se refleja el “estilo” propio.

topo: quien rapea por búsqueda de fama.

Glosario de argentinismos

bardo: relajado.

berretín: berrinche, capricho.

boliche: bar o club nocturno.

boludeo: de juego.

boludo: para referirse con desaprobación a alguien más⁵⁶.

bondi: medio de transporte colectivo.

bronca: enojo.

cana: policía; “caer en cana”, es caer en manos de la policía, ir a la cárcel.

campera: chaqueta.

careta: falso.

chabón: joven.

chamuyero: cuentero o fanfarrón.

⁵⁶ En Argentina este término tiene una multiplicidad de acepciones. En el texto utiliza principalmente cuando los jóvenes se refieren a otros con descrédito.

chanta: que miente o engaña.
cheto: persona que pertenece a clases adineradas.
chotas: de mal gusto.
cobani: policía
consorcio: edificio
copado: entusiasmado
corte: “tipo”, “o sea”.
de toque: rápidamente
fantasma: falso
faso: cigarro de mariguana
feria: mercado
gil: tonto
guacho: amigo, joven
guita: dinero
hurraca: fanfarrón
joda: fiesta, pero también puede entenderse como broma
kiosco: tienda de conveniencia
laburo: trabajo
loro, orol: fanfarrón
machirulo: varón machista o que reproduce prácticas machistas
mangos: dinero
onda (“hacerlo con onda”, “ponerle onda”): con esfuerzo o actitud positiva
pancho: hot dog, perro caliente
parlante: bocina
“pibe”: joven, chico
piola: bueno
plata: dinero
posta: verdad
puteadas: insultos
ranchar: juntarse con amigos

remera: camiseta

salame: torpe, tonto

SUBE: credencial que se utiliza para pagar el medio de transporte, sus siglas significan Sistema Unico de Boleto Electrónico

subte: metro o medio de transporte subterráneo

transar: pactar o negociar

trompadas: golpes

verduguear: cateo y hostigamiento

zarpada: que sobrepasa los límites, puede ser usado como adjetivo positivo o negativo

Tablas, mapas y fotografías

Tabla de actores

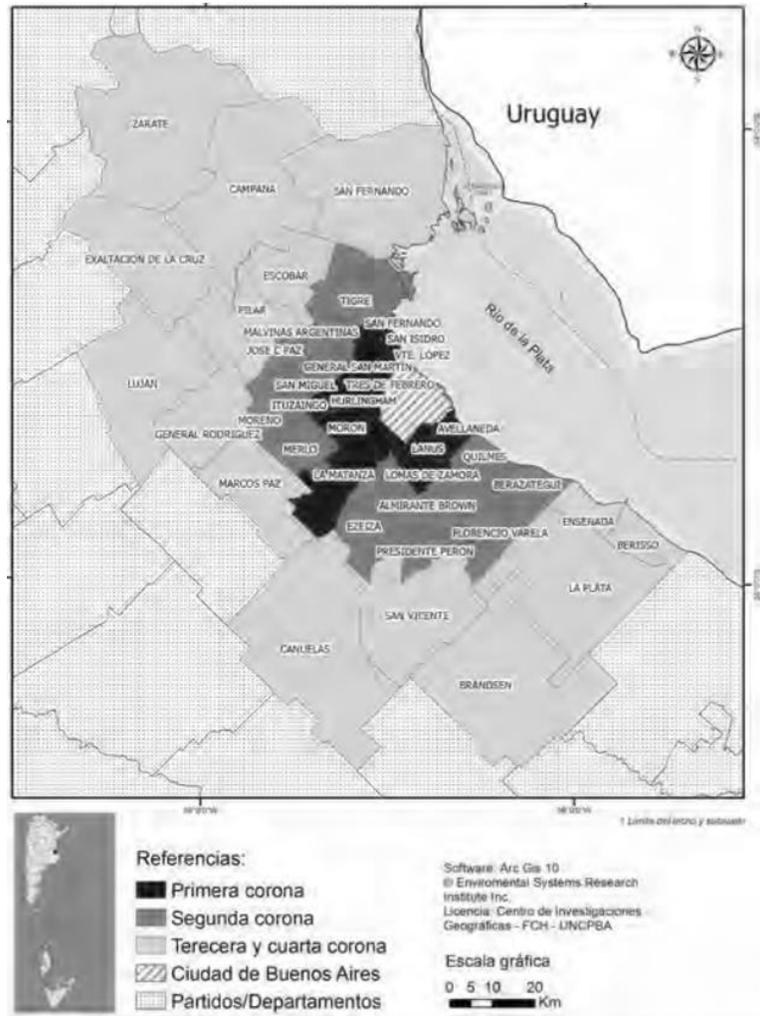
En el presente cuadro mostramos los nombres o nombres artísticos de los jóvenes referidos a lo largo de esta investigación. Se muestra la edad y el lugar donde vivían en el momento en que se llevó a cabo la investigación. Como se observa en la columna de “localidad”, los criterios o categorías son variables ya que algunos señalan barrios, otras zonas o partidos y esto se debe a que muestran aquellas categorías que fueron referidas por los jóvenes, a las cuales sienten pertenece.

Nombre o acrónimo	Edad	Localidad
Nahuel	27	Morón
Choa	25	Congreso
Chicha Bungle	29	Caseros
Bri-O	27	Villa Celina
Peje	30	Villa Celina
Totón Davinchi	17	Barrio Davinchi
Tano Onore	*	Ramos Mejía
Onestho	37	Ciudad Evita
Mika	28	Laferrere
Ponjah	31	Villa Madero y Dorrego
Judas	27	Isidro Casanova
SEO “Ecos de los suburbios”	24	Dock Sud
Alejandro	27	Villa Madero
Mati	19	Dock Sud
Grap	30	Villa Soldati
Real Valessa	27	Isidro Casanova y La Matanza
Luna SSC	26	Barrio San Javier, Virrey del Pino
Mohicana	24	González Catán
Veeme	23	González Catán
Lila “Realidad Evasiva”	24	Villa Madero
Charley	25	Villa Lugano
Alma A.K.A Free Soul	30	Villa Unión
Zak	27	Ciudad Oculta
Polakan	22	Puerta de Hierro
Milito	32	Ciudad Oculta
Carito b-Girl	26	Lanús
Mati	21	Dock Sud
Aldana B-Girl	25	Virrey del Pino
Alan Cross	18	Villa Madero
Bicho	19	Villa Madero
Bolsa Clika Madero	28	Villa Madero
Karen	* ⁵⁷	Villa Urquiza
Lobo Menor	19	Villa Madero
Jonas	32	Beccar
Hopper	35	Laferrere
Sanla b-boy	30	Villa unión
Pablo Martín Ríos b-boy	28	Dorrego

⁵⁷ Los actores con (*) se desconoce la edad o localidad exacta. Es importante señalar que, si bien algunos tenían más de 33 años como la mayoría de los actores cuyas edades al momento en que se llevó a cabo el campo oscilaban entre 17 a 33, sus testimonios fueron importantes para la comprensión de la práctica cultural juvenil y sus representaciones.

Mapas

Mapa 1 del AMBA



Di Virgilio (et, al. 2015, p. 74) La evolución territorial y geográfica del conurbano bonaerense. [Mapa] En: Kressler, G (coord.) (2015). *Historia del Gran Buenos Aires*. 1ra ed. Buenos Aires, Argentina: Edhasa-UNIPE: Editorial Universitaria.

Mapa 2 del AMBA



Observatorio metropolitano-Consejo profesional de arquitectura y urbanismo (2020). Mapa de la Región Metropolitana de Buenos Aires. [Figura] Recuperado de: <http://www.observatorioamba.org/planes-y-proyectos/rmba#descripcion> 16 de enero de 2019.