

Entre los nichos y la masividad. El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018

Sebastián Matías Muñoz Tapia

Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín / CONICET

sebastianmunozt@gmail.com

Resumen

En este trabajo doy cuenta del rap de Buenos Aires posterior al 2001, observando la imbricación de cuestiones sociales y estéticas bajo un enfoque de las ‘mediaciones’ y ‘mundos del arte’. Para esto, analizo sus inicios en tiempos de crisis económico-social y la importancia que en su desarrollo adquiere la democratización de las tecnologías digitales. Observo la generación de diversos nichos (con clivajes de clase, generacionales y estéticos) y un proceso de popularización de la mano del freestyle-improvisación y el subgénero trap. Muestro una diversificación y una acelerada masificación asociadas a la digitalización y eventos autogestivos, en que aparece la producción por estudios de grabación caseros y videoclips subidos a internet. A la vez, destaco la participación de agentes estatales, grandes productoras de eventos, periodistas, empresas de streaming y sellos mayor. Para concluir, propongo que las diferencias internas en esta música no refieren a homologías directas entre sectores sociales y tipos de rap.

Palabras clave: rap, digitalización, nichos, masividad, Buenos Aires, diferenciación social.

Between niches and popularity. (T)rap in Buenos Aires from 2001 to 2018

Abstract

In this paper I aim to study rap in Buenos Aires after 2001 observing the link between social and aesthetic aspects, from a perspective of ‘mediation’ and ‘worlds of art’. For this purpose, I analyze its origins in times of socio-economic crisis and the importance that the democratization of digital technology has had in its unraveling. I observe the development of diverse niches (related to class, generation or aesthetics cleavages), and a process of popularization related to freestyle-improvisation and trap as a sub-genre. As I will show, there is a diversification and a fast popularization associated with digitalization and self-management events, giving rise to home recording studios and video clips uploaded to the internet. Also, I point out the role of the State, big shows organizers, journalists, streaming agencies and major record labels. Finally, I propose that the internal differences in this music do not refer directly to homologies between social classes and different styles of rap.

Keywords: rap, digitalization, niches, popularization, Buenos Aires, social differentiation.

Introducción

Diversos signos hablan de la creciente popularidad del rap en la provincia de Buenos Aires. Desde la gran cantidad de eventos masivos de "freestyle"¹-improvisación hasta el creciente número de visualizaciones del género interpretado localmente en YouTube. No es difícil observar adolescentes "rapeando" en el transporte público, en plazas o recitales. Los "traperos-freestylers"² Duki y Paulo Londra son íconos juveniles y sus canciones están entre las más escuchadas en Spotify. Una importante radio (Vorterix) tiene un programa dedicado a este género musical y suelen realizarse reportajes y reseñas de raperos en medios gráficos. Organizaciones estatales de distintas tendencias políticas han realizado eventos masivos y algunos municipios hacen talleres de rap en escuelas o centros culturales. Todas las semanas se realizan fiestas y recitales organizados por pequeñas productoras en la ciudad de Buenos Aires y en el conurbano bonaerense. Hay una alta producción de música y videoclips, casi todos realizados de forma autogestionada. Inclusive, los grandes sellos transnacionales o *majors* volvieron a apostar al rap firmando a algunos artistas.

La creciente visibilidad de esta música fue antecedida por una imagen pública difusa, donde el rap parecía ser una música no muy popular (ni por su extensión, ni por su clase social). En el Buenos Aires de los noventa y principios de los 2000, el rap era a la vez que poco conocido –siempre bajo la sombra del rock o la cumbia–, muchas veces mal visto –tanto por periodistas como por muchos jóvenes–. Muchos bailarines de breakdance y raperos eran molestados por ser considerados "chetos" (de clases altas), "yanquis" (imitación estadounidense) o "raros". A la vez, las figuras *mainstream* como Illya Kuryaki & The Valderramas o Jazzy Mel parecían distantes para la juventud de los sectores populares, donde el folklore, la cumbia o el rock era lo que "sonaba" (Semán y Vila 2008). En tal sentido, llama la atención que los dos representantes *mainstream* del rap no mostraran una imagen asociada a lo "callejero", lo "marginal" o lo "negro", como sí ocurría con figuras relevantes en el rap estadounidense (Negus 1999), el chileno (Poch 2011), el brasilero (Macedo 2016) o el francés (Hammou 2012). Luego, a pesar de tal imagen, muchos jóvenes cultivaban el rap de forma asidua ya desde los ochenta, sin embargo, casi la totalidad de la producción de discos previa al año 2000 se realizó al alero de *majors* o sellos discográficos no administrados por raperos. Había pocos discos independientes (Muñoz 2018).

En este trabajo intento dar cuenta de ese rap que se empezó a hacer cada vez más popular desde el año 2001, ese rap que emergió en tiempos de crisis económico-social y de una paulatina democratización de las tecnologías digitales. Un rap que genera diversos nichos, pero que cada vez tiene más llegada. A grandes rasgos, desde principios de los 2000 se genera un desplazamiento en los modos de hacer rap, cuestión que denota una transformación más

1. Utilizaré itálicas en extranjerismos que no sean conceptos nativos específicos del rap de Buenos Aires. Si existe un uso recurrente de ciertas palabras durante el texto italaré solo en su primera aparición. Por otro lado usaré comilla simple ('...') para referirme a categorías académicas relevantes al texto y comilla doble ("...") para categorías nativas del rap de Buenos Aires o citas textuales. También si el uso es recurrente solo las utilizaré en la primera aparición.

2. Designación nativa para quienes hacen "trap" y "freestyle" respectivamente. Freestyle es el nombre que se le da a la improvisación en el mundo del rap. Usualmente se realizan competencias de esta disciplina entre dos o más raperos. El Trap es un género musical (o subgénero) asociado al rap, que ha adquirido notoria popularidad en los últimos años. Por otro lado, al hablar de hip hop se suele incluir una serie de disciplinas: el "breakdance" o "breaking" (forma de danza), el "graffiti" (forma de pintar, generalmente con aerosoles y plumones o fibrones en espacios públicos), el "deejay" (forma de crear y mezclar música, principalmente con tornamesas, una mezcladora, cajas de ritmos y, actualmente, computadoras), y el "emceeing" o rap (forma de cantar basada en rimar rítmicamente sobre una base instrumental).

general de la industria musical con el advenimiento de la ‘digitalización’ (Ochoa 2003), los mercados múltiples (Yúdice 2007) y, en el caso argentino, la constitución de ‘escenas meso’ (Gallo y Semán 2016). Esto último refiere a una serie de mundos musicales amparados en las nuevas tecnologías digitales y tendencias estéticas. Esto opera como contracara de la crisis y posterior reconfiguración de los *big 4*: Universal Music Group (Vivendi), Sony Music Entertainment, EMI Group y Warner Music Group. Las nuevas tecnologías digitales, en primer lugar, facilitan el acceso y distribución de música,³ al tiempo que se imbrican particularmente a la creación de cierto tipo de músicas, como el rap y la música electrónica (Jouvenet 2007). Pero, ¿cómo se da este proceso en el rap de Buenos Aires?

A nivel general se avanza hacia la auto-producción de discos, canciones y videoclips, generándose un proceso de ‘desintermediación’ (Gallo y Semán 2016), en el que los músicos y los consumidores tienen un mayor margen de acción respecto a los majors, los managers, la televisión y las revistas para producir, consumir y difundir la música. Tal desintermediación está en directa relación con la instalación de ‘mediaciones’ digitales. La idea de este texto es entender más detalladamente el paulatino despliegue de una nueva configuración sociomusical en que además de las ‘nuevas tecnologías’ aparece otra serie de mediaciones. De este modo, trataré de destacar la singularidad histórica del rap de Buenos Aires en este período en que se multiplican los polos de producción musical, se diversifica y masifica el rap. Al mismo tiempo, mostraré cómo en años recientes comienzan a aparecer con más fuerza agentes estatales, grandes productoras de eventos, marcas de bebidas energéticas, periodistas, empresas de streaming y sellos major. Emerge, de esta forma, una diferencia entre un rap de nicho (con clivajes sociales, generacionales y estéticos) y un rap –o más bien, freestyle y trap– que se masifica muy rápidamente.

En pos de entender estas transformaciones, considero al rap históricamente como un fenómeno inestable, en que existirían diferentes ‘mundos del arte’, siguiendo la definición de Becker (2008), donde diversos conjuntos de participantes realizan algo que denominan “rap”. Tal actividad colectiva se asocia a un conjunto de convenciones (vocabularios, formas de hacer música, rutinas), organizaciones, recursos, dispositivos técnicos, audiencias, formas de hacer carrera y marcos institucionales. Así, bajo una aspiración genealógica (Foucault 1992), describiré una serie de momentos enfocados en encuadrar discontinuidades y considerar su dispersión interna. Estas discontinuidades pese a lo errático de su conformación, condensan formas específicas entre las que destacaré dos puntos. Por un lado, respecto a los ‘sentidos’ sobre esta música (¿qué es el rap?), en las que por cierto existen disputas; y, por otro, una red de ‘mediaciones’ (Hennion 2002) –personas, objetos, tendencias estéticas, discursos– que permite caracterizar tales modos de dar sentido y las formas de producir, consumir y distribuir esta música.

En esta periodización remarcaré formas de diferenciación entre las versiones de hacer rap, en que nuestro lo musical no como un ‘reflejo’ o ‘representación’ de lo social, sino más bien en su carácter activo a la hora de la generación de distinciones, en que lo estético, lo moral y lo social se articulan de forma contingente. Con esto pretendo desplazarme de teorías que

3. A través de nuevos formatos de compresión como mp3 o la copia de CDs, fogueados por el *downloading* o descarga de archivos, el *sharing* (a través de software peer-to-peer de intercambio, como napster, audiogalaxy o soulseek) y, de forma más reciente, el *streaming*, escucha o visualización de música en línea (en plataformas como Myspace, YouTube, Spotify o Deezer).

asocian ciertos objetos culturales a gustos de clases más o menos homogéneos y determinados (Hall y Jefferson 2010; Bourdieu 1998), para observar cómo la producción de las diferencias incluye a diversos mediadores observables en un despliegue particular (De Nora 2004; Frith 2011).

Las fuentes de información de este artículo fueron un conjunto de entrevistas a raperos y periodistas, conversaciones informales en el marco de una etnografía, junto con el relevamiento de documentos (páginas de internet, artículos periodísticos, páginas de Facebook), y la escucha de discos y canciones sueltas.

1. 2001-2007 – ¿La independencia es posible? Underground, freestyle y el lento inicio de la ‘democratización digital’

Al hablar del rap desde el 2001, algunos raperos mencionan un cierto “parate” (un freno) en el desarrollo que había tenido esta música en los últimos cinco años de los noventa. Argentina atravesó una fuerte crisis económica que dejó a muchas familias afectadas (una tasa de desempleo del 21,5% en mayo del 2002 con la mitad de la población en pobreza por ingresos, según Pérez y Barrera 2018), por lo que no había suficientes recursos para salidas ni compra de equipos luego de la devaluación de la moneda nacional. Por otro lado, existió una serie de dificultades para organizar eventos luego de la tragedia de Cromañón en el 2004,⁴ que incluyó el cierre de locales y mayores medidas de seguridad.

No obstante, la lenta expansión de las tecnologías digitales tuvo un primer efecto notorio en la conformación de nuevos espacios de encuentro, en un principio mediante páginas web (como las ya desaparecidas *Hip hop argento* o *Hip hop baires*), donde además de noticias sobre la “escena” existían foros en los que los aficionados podían conocerse y hablar de lo que sucedía. Por su lado, se expandía residencialmente internet de banda ancha, lo que facilitaba la bajada de álbumes y la venta de discos copiados de artistas tanto nacionales como internacionales. Con ello era más fácil tener acceso a discos de Estados Unidos, pero también de España, Chile o Puerto Rico, de forma que se acrecentó el acceso y el consumo del rap en castellano. Sin embargo, muchos jóvenes, especialmente de las clases populares, no disponían de computadoras en sus casas y acudían a *cibers*: locales donde se ofrecían computadoras con conexión a internet. De este modo, mientras jóvenes de las clases populares empezaban a tener sus primeros acercamientos a las computadoras e internet en los cibers de barrio (Benítez Larghi et al. 2014), algunos jóvenes de sectores medios bajaban de internet discos en mp3s y surgía una nueva fuente para el intercambio de material. Por otro lado, se empezaron a utilizar las plataformas Fotolog, dedicada a compartir fotografías personales y, en el caso del rap, de eventos o discos, y MySpace, sitio utilizado para la difusión de música, que a la vez habilitaba la posible cooperación entre artistas.

Los inicios de esta lenta y desigual democratización tecnológica post-crisis económica-social, así como los cambios en los modos de producir rap y en las tendencias estéticas, se pueden entender mediante una serie de experiencias. Por ejemplo, la de La Organización (La

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

Oz), agrupación surgida a fines del siglo pasado, a partir de la “crew”⁵ Mustafastapolo. Eran jóvenes de distintos lugares de la capital y del conurbano que se comenzaron a juntar en el céntrico barrio de Caballito y que tuvieron como mentor a Dj Hollywood, un aficionado al rap de más edad, quien les mostraba y facilitaba música e información. La Oz –conformada por los raperos Apolo, Mustafá y Chili– comenzó a organizar “jams” (encuentros entre aficionados al breakdance, el graffiti y el freestyle) y a manifestar una preocupación especial por modificar las técnicas de rapeo –el “flow”, las estructuras, la acentuación de las palabras– y a experimentar con las “métricas” de las rimas.⁶ Un conjunto de técnicas de vocalización, que aún sin nombres claros, les permitió renovar las maneras de rapear que prevalecían en Argentina, que se condensan en el compilado de 1997 *Nación Hip Hop*.⁷ El 2001 lograron hacer *La diferencia*, uno de los pocos discos autogestionados fuera de los majors u otros sellos independientes de por aquel entonces.⁸

Mustafá se desvinculó de La Oz y realizó tres discos (*Cuentos de chicos para grandes*, de 2004; *Prisma El Elemental*, de 2006; e *Inmaquinar*, de 2008) que se destacan por sus “beats” (instrumentales)⁹ con sonoridad del rap del “east coast” de Estados Unidos y el “underground rap” (de la mano del chileno Dj Manuvers),¹⁰ la habilidad de su verseo y sus “feats” (colaboraciones con otros raperos). Gracias a estos discos obtiene cierto reconocimiento, sin la mediación de sellos major ni de otros sellos dirigidos por no-raperos y empieza a ser conocido más allá de las fronteras argentinas, como en Chile y España, países en los que el género era más popular. Además, el disco comienza a circular por internet, cuestión que marca una novedad y señala de allí en más la progresiva importancia de este modo de construir enlaces.

A la vez, Mustafá y su nueva crew, Sudamétrica, se destacan como fuertes promotores del freestyle, práctica que se expandía de la mano de competencias y, según algunos, gracias a la popularidad de la película *8 mile*, protagonizada por el rapero Eminem. Las enseñanzas de esta crew eran digeridas y procesadas en el “kiosko métrico”, cercano a la estación de tren de Ramos Mejía, ubicada al oeste del conurbano, que se convertía en otro punto de encuentro clave, ahora de la improvisación rapeada. Y, tal como sucedía en “Ramos”, en otras zonas de Buenos Aires y otras provincias se practicaba este arte al tiempo que se organizaban competencias,

5. Crew significa tripulación y en el hip hop refiere a un grupo de personas, que pueden ser amigos, quienes se identifican mutuamente por algún tipo de proyecto común.

6. El flow es la fluidez del rapero, referida al tono e intención de la voz y cómo se adapta –fluye– en la base musical. La métrica, se acerca más a la rítmica, a los cortes y la acentuación silábica.

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

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

9. La música rap suele incluir la parte cantada (el rap) y los “beats”, que es la base musical instrumental sobre la que el rapero canta. Una técnica privilegiada para hacer beats es el uso del *sampling* (muestras musicales) y la producción por máquinas de ritmos, *samplers* o *softwares*.

10. Desde los 2000, empieza a predominar un rap estéticamente asociado al rap neoyorquino de los años noventa a veces etiquetado como “boom-bap” (con la referencia a productores como RZA, Dj Premier o Pete Rock), en el que el eje estructurador del *sampling* se combina con ritmos programados en velocidades que van desde los 80 a los 98 BPM (*beat per minute*).

funcionando como suertes de escuelas de aprendizaje. Se complementaban, de este modo, espacios de encuentro físico y virtual. Así, el freestyle ganaba terreno entre los jóvenes, donde circulaban nombres como Frescolate, CNO o Núcleo. En el 2005 arribó la multinacional de bebidas energéticas Red Bull con la competencia "Batalla de Gallos", realizada hasta el 2008. La primera fue ganada por el MC¹¹ Frescolate, quien luego viajó a Puerto Rico, donde se tituló como el primer campeón internacional de tal batalla en habla hispana.

Por su lado, la otra parte de la Oz (Apolo y Chili), junto con Tigre Blanco y el beatmaker Dj Tortuga (que ya había participado en bandas de los noventa, como Los Adolfos, Skate for a Life y Tumbas) fundan Koxmoz, grupo que se destaca por combinar el desarrollo de rítmicas complejas en sus rimas con una experimentación musical en la que el rap se funde con sonidos electrónicos, como el *drum & bass* o el *trip hop*, alejándose del tipo de fusiones que se daban en los noventa con el rock y el *hard-core* (Muñoz 2018). Esto llamó la atención del por entonces conocido proyecto de tango electrónico Gotan Project,¹² con quienes grabaron un single.

En paralelo a estas experiencias existían otros jóvenes provenientes de las clases populares desperdigados por todo Buenos Aires que hacían rap. Suertes de marginales entre los marginales, en el sentido de que hacían una música que aún no era masiva en sus barrios, donde predominaban la cumbia y el rock. Gracias a una serie de promotores del género y a los adelantos tecnológicos que muy poco a poco se hacían accesibles, realizaban algunas grabaciones, competencias de freestyle, pequeños recitales o fiestas, como por ejemplo, los eventos que realizaba el Maestro Shao, un MC y organizador de eventos de Villa Caraza, al sur del conurbano de Buenos Aires. En suma, se empezó a gestar un rap que no era producido con el soporte de los majors, programas de televisión y radios, en torno al cual se entrelazaba una red de personas que con cierta recurrencia sabían dónde ubicarse, por internet o en espacios específicos, frecuentando eventos autogestionados y ciertos boliches, como Fuges en el barrio de San Telmo, o Melonio en San Cristóbal.

Por otro lado, desde los 2000 empiezan a realizarse fiestas en la ciudad de Buenos Aires, en discotecas situadas en espacios centrales de la noche porteña como Opera Bay, Lost (en Club Aráoz) o Club 69 (Niceto Club). En estos espacios, las fiestas hip hop generaban una fuerte mezcla social: jóvenes argentinos de distintas clases sociales, turistas extranjeros e inmigrantes, afrodescendientes de diversos países y muchas más mujeres de lo habitual (por esos años el recital de rap y el freestyle solía ser mucho más masculino), en ambientes donde el hip hop era "fashion" y "cool" (de moda), y muchos de sus asistentes tenían una cuidada estética corporal e indumentaria. El éxito de estas fiestas se vincula al arribo de turistas y la renovación de la popularidad del rap de principios de los 2000 –con algunos de los grupos y raperos con las mayores ventas de discos en el rap estadounidense (Outkast, Eminem, Nelly, 50cent, Dr.Dre)¹³ adquiriendo fama mundial–, junto con una nueva tendencia en escuelas de baile (del "hip hop" dance, además del breakdance anterior) en la ciudad de Buenos Aires.

11. Del inglés *Master of Ceremony*, o maestro de ceremonias, es el nombre que se le da a quienes rapean.

12. Gotan Project "Mi Confesión", disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FQ4zObtAOul&index=361&list=LLFYVh5GgjAxbVUOdy4FvlsQ>.

13. El incremento de las ventas de rap estadounidense coincide con y es potenciado por la consolidación de la estrategia conjunta de majors, radios y canales de cable en ese país, a partir de la cual, según Rose (2008), se producen oligopolios en la industria del entretenimiento desde los años 2000.

2. 2008-2013 – Diversificación y expansión: home-studios, YouTube y rap “para todos los gustos”

En momentos en que se siente la relativa recuperación de la actividad económica del país, con efectos importantes entre los sectores medios y bajos (“aumento en el empleo y una baja sustancial en las tasas de desocupación y subocupación”, Pérez y Barrera 2018), la disminución del precio de las tecnologías digitales y el inicio de algunas políticas de inclusión digital (los programas Conectar Igualdad y Argentina Conectada),¹⁴ empiezan a surgir los *home-studios* y más personas comienzan a bajar música y ver videos por internet. Uno de los resultados más visibles de este proceso es la llamada música turra (Baker 2015), una mezcla de cumbia y reggaetón que adquiere notoriedad con los Wachiturros y, en menor medida, con La Nota Lokos por el año 2012. También se percibían estos fenómenos en la cumbia digital (Irisarri 2016), en el indie platense (Boix 2016), o en la música electrónica (Gallo 2016). En el caso del rap, es recién desde esta etapa que se puede observar más notoriamente una multiplicación de los polos de producción (similar a lo que señala Jouvenet 2007 para el caso francés), con los home-studios y poco a poco su particular ‘profesionalización’.¹⁵

De este modo, el Triángulo Estudio, 109 Records, Artesano Records o Buena Madera (entre otros), son estudios caseros que empiezan a marcar otra manera de hacer rap. Equipados con lo indispensable –placa de sonido, monitores, micrófono y los *DAWs*–,¹⁶ son muy prolíficos en la realización discográfica, y se convierten en lugares de encuentro y aprendizaje de técnicas de producción musical. Lo interesante es que fueron espacios de producción continua y constante, en cuyo marco algunos de sus protagonistas empezaron a tener ciertos réditos económicos. Ya no se trataba de instancias relativamente aisladas y de corta duración, vinculada a la realización de un solo disco o canción, como en el caso de La Oz o los discos de Mustafá, por ejemplo. Este tipo de estudios permitió hacer conocidos a los artistas, entre los cuales el grupo La Conexión Real (“La Conecta”), surgido en el Triángulo, fue uno de los más populares.

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

15. Boix (2015), para el caso de un sello independiente de La Plata, destaca la ‘singularidad’ de las formas de ‘profesionalización’ en mundos de la música transformados por las nuevas tecnologías digitales, que funcionan de forma paralela y diferente a los patrones de la industria discográfica tradicional. En el caso de esos sellos, Boix destaca una especialización de la división del trabajo, la formalización de las relaciones artistas/sello y la regularización económica en vinculación con cambios en la noción de “amistad” (donde las interrelaciones entre personas relativamente cercanas que cooperaban era un eje importante de articulación de ese mundo musical). En el caso de los home-studios, sellos y artistas de rap, he podido observar procesos que van desde un mejoramiento de cuestiones estéticas (sonido, visualidad, videoclips), económicas y gestivas (obtener ganancias por streaming, organización de eventos e inscripción en agencias de derechos de autor), hasta la ampliación de las redes de contacto (con productoras públicas y privadas) y, finalmente, el reconocimiento público, gracias a la expansión de los escuchas y asistentes a shows. A nivel general, no se da una gran especialización del trabajo al interior de los home-studios o sellos, aparecen más bien ciertas personas que fuera de esos espacios son reconocidas y a veces convocadas –según el presupuesto disponible– para realizar diversas actividades (videos, fotografías, beats, scratches, mastering). La formalización de la relación entre artistas y sellos o home-studios es variable, pero hasta ahora no suele realizarse por medio de un contrato. Más bien los artistas comenzaron a inscribir las canciones directamente en las plataformas de streaming y solo en ciertos casos en agencias nacionales de derechos de autor e interpretación. Tal situación es más recurrente en los pocos artistas que firmaron con sellos transnacionales o sellos independientes de mayor envergadura en los que sí existe una formalización del vínculo.

16. Del inglés *Digital Audio Workstation* (estación de trabajo de audio digital), sigla que refiere al software que permite la grabación, producción y edición de audio digital, al que se le suman ciertos hardwares como computadoras e interfaz de audio.

En este periodo aparece otra novedad: la realización de videos con cámara *full HD* (*High Definition*).¹⁷ La misma "Conecta" hizo el videoclip "Somos" –con una cámara que le prestaron a una joven cercana a la banda que empezaba a vincularse con el cine y la fotografía– y lo subieron a YouTube. Así, como La Conexión Real, muchos artistas comienzan a hacer videos gracias a la disponibilidad de cámaras digitales económicas de buena resolución y por sus contactos con jóvenes realizadores: amateurs o estudiantes de fotografía, cine o publicidad. El videoclip renueva la importancia que tenía en tiempos del auge de los canales musicales juveniles en la televisión por cable (MTV o Much Music) de mitad de los noventa, pero ahora producido generalmente de manera independiente y subido a YouTube.

Por otro lado, entre el 2008 y el 2012 se había dejado de hacer la competencia de freestyle Red Bull, pero comienza una serie de batallas cuya novedad es que son subidas a YouTube y "viralizadas", es decir, compartidas masivamente, especialmente entre jóvenes, adolescentes y niños:¹⁸ Halabalusa, ubicada al lado de la estación de trenes de Claypole, al sur del conurbano; A Cara de Perro, organizado por Sudamétrica, con recorridos por distintas ciudades; y finalmente el Quinto Escalón, a orillas del Parque Rivadavia, en el centro de la ciudad.¹⁹ Estas batallas fueron preparando el camino para la vuelta de la Batalla de Gallos de Red Bull el 2012 en Niceto Club, organizada por Sudamétrica, donde gana el experimentado Tata. Pero la victoria más recordada será la de D-toke, en la internacional de la Batalla de Gallos de 2013 realizada en Argentina, con un colmado estadio de Malvinas coreando su nombre.

Además de la popularización del freestyle, también se empezó a realizar lo que se denominó "rap de barrio" o "rap villero",²⁰ etiquetas ligadas al grupo Fuerte Apache –del barrio del mismo nombre, que en su registro catastral es denominado Ejército de Los Andes–. Sus grabaciones caseras ("maquetas") comenzaron a circular mano a mano, en páginas de internet, Myspace y distintas radios barriales. De forma similar a lo que sucedía con la cumbia villera –pero sin su tono festivo, de sexo y de "descontrol"–,²¹ sus canciones eran crónicas de la cotidianeidad de estos barrios: la idea de "salir adelante" y de "creer en uno mismo", los avatares de la vida delictual y un 'ethos anti-policial'. Jóvenes de un barrio territorialmente estigmatizado (Kessler 2012), intentaban revertir y reivindicar el estigma. El 2008 editaron "Estilo Monoblokero", por la discográfica argentina Pelo Music, un álbum que no era trabajado con samples y tenía influencia del sonido del "gangsta rap" de la costa oeste de Estados Unidos, programado casi enteramente por DAWs, a lo que se le sumaban melodías vocales y arreglos de guitarras.

17. Cámaras de alta resolución (1080p) y a precio accesible.

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

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

20. Las categorías "de barrio" y "de villa" son para marcar la pertenencia a sectores populares, el último especialmente para las zonas más empobrecidas de la ciudad, aglutinadas en las llamadas "villas miseria" o "monobloks".

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

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

Sobre la especificidad de un cierto “rap villero” se pueden mencionar dos cuestiones. En primer lugar, se construye como una diferencia especialmente reivindicada por los (ex) miembros de Fuerte Apache, quienes lo distinguen del rap de “la cultura” (hip hop), quienes serían los practicantes más ortodoxos. Para Esteban “el rap de villa” adapta la música rap a su propia “cultura”, a lo que denomina “cultura marginal”.²² Concretamente esto implica tratar ciertas temáticas (como las mencionadas arriba) y una forma de rapear: directa, “sin metáforas” y sin hablar como “filósofo”.²³ Esto es, respetando las palabras, tonos de voz y acentuaciones de “los barrios bajos”. Esteban o El Melly refieren a la crítica que reciben de los de “la cultura”: que “no representan” una serie de valores y formas de hacer hip hop más apegadas a su versión original” y “no rapean bien”.²⁴

En conversaciones informales con músicos que viven en Fuerte Apache, pero que no se identifican con el “rap villero”, justamente me decían que no les atraen sus formas de rapear y temáticas (con “abuso” de “berretines”)²⁵ o sus beats, ambos considerados muy simples,²⁶ aunque reconocen que son los más escuchados en los “barrios bajos”. Por tanto, entre el “rap villero” y el que no asume este apelativo (los de la “cultura”) hay una diferencia que tiene que ver tanto con la cantidad de escuchas en villas y monoblocks, como con una preferencia estética, más que solo con la procedencia de los artistas. Es una mezcla entre cuestiones sociales (con la fuerte reivindicación de lo “villero” de unos) y estéticas (formas de rapear y beats) que no son fácilmente homológicas, en torno a las cuales, más que grupos homogéneos y totalmente delimitados, parecen existir formas de diferenciación más contingentes y variables.

Por su lado, en un polo social que parece antagónico, existe una serie de agrupaciones que se caracterizan por formar bandas con instrumentos, asociarse al funk, al jazz o al rock, algunos de los cuales reivindican el sonido de Illya Kuryaki & The Valderramas. No son “puristas” del género, usan el rapeo de forma versátil entre influencias musicales múltiples. No reivindican ser un rap de clase media, no lo toman como una bandera, aunque la mayoría de sus integrantes suelen ser de esos sectores, y tocan en eventos y discotecas asociados a ellos. Lo’ Pibitos,

22. Amorin, Yaye. 2017. “Esteban ‘El As’: ‘Las villas derrochan arte’”. *Acá también estamos*, 20 de julio. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.acatambienestamos.com.ar/el-as/>.

23. “Entrevista a Esteban el As!”. 2016. *Una tarde cualquiera*, 2 de enero. Acceso: 10 de septiembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4OIXoBTQxxo>.

24. Plotkin, Pablo. 2018. “El Melly de Fuerte Apache: príncipe y mendigo del rap”. *Rolling Stone*, 13 de mayo. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.rollingstone.com.ar/1898421-el-melly-de-fuerte-apache-principe-y-mendigo-del-rap>.

25. Como señala Maduri (2015) los “berretines” serían un conjunto de valores y prácticas propias del mundo delictivo que suelen asociarse al alarde personal.

26. Algo similar señala Garriga (2008), respecto a la distinción entre cumbieros y rockeros, que enfatizan estos últimos, quienes podían pertenecer al mismo sector social, pero se adjudicaban una mayor elaboración de su gusto musical (portador de metáforas y una lírica compleja).

Jvlian o Militantes del Clímax, no hablan en sus líricas de la vida delictiva, tampoco hacen crónicas de la pobreza y son poco conocidos entre las clases populares. Han podido construir una base de público, con recitales constantes en locales importantes de la ciudad de Buenos Aires (Niceto, Konex, Vorterix y Matienzo) y en diversas fiestas de la noche porteña, con apariciones recurrentes en revistas musicales y secciones juveniles de los diarios, en donde son asociados a un "otro rap": "lejos, bien lejos de los lugares comunes de la escena y el sonido hip-hop argento".²⁷

Otro rapero que viene de estos sectores es Emanero, quien, con un estilo de rapeo e instrumentales mucho más cercano a algunos MCs españoles –como Nach, Toteking o El Chojin– que a los Illya Kuryaki, hace críticas sociales, canta sobre el amor, rechaza la imagen "gangsta" de algunos y reivindicó una imagen de "buena onda". Asimismo, en entrevistas, señala que lo "ninguneaban" por ser de Palermo, un barrio asociado a clases medias y altas,²⁸ y en canciones (como "Ámenme, ódienme") responde a las críticas que recibió por su cara y su pelo (blanco y rubio), objeto de una suerte de estigma inverso al interior del hip hop. También pudo desarrollar una base de público importante, con una llegada amplia entre adolescentes y niños. Tenía buenos contactos para tocar en vivo (como el apoyo de una marca de ropa hip hop, Sismo Jeans); apareció como el personaje "rapero" de la serie juvenil *Presentes*, del canal estatal Encuentro; realizó una campaña contra el *bullying* (junto con el Consejo Publicitario Argentino); y capitalizó, quizás involuntariamente, un cierto parecido estético (en su rapeo y su aspecto) al por entonces famoso rapero español Porta. Este último, fue uno de los pocos MCs que logró realizar una presentación plagada de niños y adolescentes en el emblemático Luna Park en el año 2011. Muy conocido gracias a YouTube, en sus líricas se destacan las temáticas sobre vivencias escolares, amor, videojuegos y dibujos animados. Así, los más jóvenes, entre internet y las conversaciones en el patio del colegio, conocían algo llamado rap por ver batallas de freestyle, por Porta y otra serie de raperos-gamers españoles²⁹ (como Zarcort, Kronno y Keyblade). También podían ver *Presentes* y escuchar a Emanero y otros, como Ácido MC (que tiene una canción contra el *grooming*) y Magnus Mefisto (con muchas sobre videojuegos), los dos últimos quizás con mayor cercanía temática a sus pares ibéricos.

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

27. "Conocé a Lo Pibitos. Unos cool kids argentinos y clase media. Agitan las pistas de las fiestas Zizek y Santera". 2010. *Rolling Stone*, 8 de enero. Acceso: 12 octubre de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/1219799-conoce-a-lo-pibitos>.

28. Soler, Facundo Enrique. 2015. "Emanero para en el teatro Vorterix para presentar Tres". *Página 12*, 9 de julio. Acceso: 12 de octubre de 2018. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7879-2015-07-13.html>.

29. Jóvenes que se filman jugando, comentando y promocionando videojuegos.

3. 2014-2018 – Años vertiginosos: masividad, el renovado interés de los “grandes” y el giro trap

En los dos últimos años de la presidencia de Cristina Fernández (2014-2015) se desarrolló en Tecnópolis –una feria de tecnologías y ciencias– Néctar, un espacio totalmente dedicado al hip hop y curado inicialmente por el equipo de Sudamétrica. Con el antecedente de haber organizado la competencia A Cara de Perro y la Batalla de Gallos Nacional del 2012, fueron convocados a participar en el Encuentro Federal de la Palabra en Tecnópolis, y luego les habilitaron un galpón completo. Allí realizaban talleres (rap, graffiti, baile y dj) de miércoles a domingo, recitales y competencias. Una cuestión interesante es que los organizadores asociados al hip hop y los encargados de los talleres recibieron un salario estable durante dos años. Además, eran requeridos para eventos en distintos lugares de la ciudad y el país, gestionados por el Ministerio de Cultura de la Nación. Esto, a su vez, le permitió a Sudamétrica potenciar sus propios eventos, especialmente de freestyle, pudiendo de esa forma traer a importantes referentes extranjeros de la disciplina. Tal relación con el Estado generó algunas disputas en el mundo del rap en torno a quién puede o no utilizar los recursos estatales, y sobre por qué una crew en particular tenía ese acceso privilegiado.

Desde el 2016, en tiempos de la presidencia de Mauricio Macri, se cerró Néctar, aunque continúan iniciativas puntuales en las que raperos son convocados. Por ejemplo, en el mismo Tecnópolis, el nuevo gabinete del Ministerio de Cultura contrató para vacaciones de invierno a la productora Club Media Network, quienes convocaron a los que supuestamente eran populares entre adolescentes y niños: raperos y YouTubers.³⁰ A su vez, en 2017 y 2018, en el Centro Cultural Recoleta, en festivales como Ciudad Emergente, Provincia Emergente o Cultura Urbana, instituciones estatales y provinciales han financiado el desarrollo de eventos donde el hip hop ha estado presente. Por último, desde hace varios años, organismos en general dependientes de municipios (de distintos signos políticos) han fomentado talleres de hip hop en barrios populares y escuelas, que suelen tener orientadores raperos, algunos de los cuales reciben incentivos económicos para realizarlos.

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

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

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

No obstante, los nuevos freestylers no capitalizaban esa masividad virtual en venta de tickets más allá de las batallas y pocos grababan música. Mientras, algunos raperos no directamente asociados a ese auge del freestyle podían construir sus propios 'nichos' para armar recitales, donde los que más convocaban llegaban a las cuatrocientas personas, como Fianru en la discoteca Beatflow o, con algo de suerte, Marcianos Crew en el contexto de alguna fiesta en Palermo Club. Estos últimos intensificaron el uso del streaming más allá de lo que en la etapa anterior fue el downloading y el sharing como estrategia de acceso y distribución musical, en tiempos en que se expandía exponencialmente el uso de *smartphones* con acceso a internet.³¹ Paralelamente, indagaron en las formas para generar ganancias gracias a las visualizaciones de los videos de YouTube ("monetizarlos") y, poco a poco, también a las reproducciones en Spotify. Solo algunos formalizaban su música en agencias nacionales que gestionan los derechos de autor e interpretación, como SADAIC o AADI/CAPIF, que se focalizaban en discos, radio, televisión o eventos. Los raperos seguían organizando recitales, lanzando discos y videos. Los videoclips se hacían relevantes en un contexto donde se obtenían ganancias por YouTube, y tal plataforma se convirtió en el espacio privilegiado para conocer las novedades y escuchar continuamente música. Había videístas (como Jhony Jones, o posteriormente Ballve) a los que en este periodo ya se les podía pagar, tenían más experiencia y nuevos y mejores equipos y producción: cámaras lentas, iluminación, maquillaje, a veces actores y modelos y, desde 2016, drones.³²

Sin embargo, había otra corriente estética que empezaba a crecer, no solo en Argentina sino por el mundo: el trap. Iniciado en Atlanta en la zona sur de Estados Unidos a fines de los noventa³³ sus temáticas remitían a la crónica de los barrios bajos, la vida delictiva y alardes sobre dinero, droga y sexo. Ya entrado los 2010 alcanza mayor popularidad en Estados Unidos, se expande al resto del mundo y hoy es uno de los sonidos dominantes de la música mainstream. Gracias a la importancia de la industria cultural estadounidense (Ticker 2006) el trap ha tenido una enorme posibilidad de expansión que se cruza con mediaciones específicas de cada lugar en donde se desarrolla. Así, en Buenos Aires se empieza a escuchar en fiestas (como Lost o Goldie) y algunos artistas atentos y abiertos a las nuevas sonoridades realizan

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

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

33. Con artistas como T.I., Yo Gotti, Young Jeezy y Gucci Mane, y desde los 2010, Migos, Future, Rae Sremmurd y ASAP Rocky. Musicalmente se caracteriza por instrumentales de un promedio de 70 BPMs, en que juega un bombo y redoblante más lento con el cambio de velocidad de los hi-hats. Se utilizan bajos y bombos con fuertes subgraves, cercanos a la sonoridad de la máquina de ritmos Roland 808.

algunos temas con esa estética: Shaolin Dragon, Malajunta, Marcianos Crew, Obiewanshot, Neo Pisteá o Blunted Vato. También venían a tocar a Buenos Aires artistas españoles que cultivaban este estilo, como Pxxr Gvng o Kidd Keo.

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

Por ejemplo, el freestyler Duki sacó el videoclip “No Vendo Trap”, que en pocas semanas alcanzó un millón de visualizaciones en YouTube, cuestión que a los raperos les costaba meses o años. Luego, otro salto en popularidad se dio cuando el mismo Duki y otros freestylers (como Midel y Arse) comenzaron a trabajar con el “productor” del género de música electrónica *dubstep* Omar Varela³⁴ y su socia Mykka. Los freestylers aportaron su base de público (los cientos de miles de seguidores en las redes sociales y las consecuentes visualizaciones de sus videos), y los productores³⁵ beats con una buena calidad sonora. Mueva Records –el nombre de este singular sello– no sacaba discos sino que lanzaban singles, casi todos acompañado de videos, por streaming. Esta nueva forma de hacer música tuvo un antes y un después con el videoclip “Loca”, de Khea, Duki y Cazzu, lanzada en noviembre de 2017. Una canción que combina una letra de contenido sexual, un estilo adaptable a la pista de baile y la aparición del popular Duki. Se generó, así, un *hit* que pasó de internet a las discotecas y las radios de los autos, todo en víspera a las vacaciones, convirtiéndose en parte importante de la banda sonora del verano.

En enero y febrero de 2018 parece que todo cambió. Los ex freestylers Paulo Londra, LITKhillá, Duki y los artistas de Mueva Records parecían hacerse *cross-over* –como dicen en la industria de la música–. Ya no era como en la etapa anterior, en que había artistas de un género musical para distintos grupos de personas, sino los mismos artistas o canciones estaban alcanzando masivamente a distintos tipos de audiencias al mismo tiempo, adquiriendo una amplia transversalidad social y de género, especialmente popular en niños, adolescentes y jóvenes en los inicios de sus veinte.³⁶ Como dice el promotor y empresario Federico Lauría:

La velocidad con la que se propaga todo ahora, combinada con la aparición en escena de un género y un artista, hizo que un nicho como el trap se expandiera de una manera que cruza a todos los niveles sociales. Cuando lo escuchás en la calle, en un colegio, una fiesta privada de un country o el boliche de moda es porque algo grande va a pasar.³⁷

34. Un dato interesante es que, según sus palabras, Varela comenzó a hacer música con el netbook de Conectar Igualdad a los trece años. “Entrevista a Omar Varela”. 2018. DAMN, 10 de marzo. Acceso: 5 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=h23S-BI14U0&t=2s>.

35. La categoría nativa “productor” puede tener distintos significados al interior del rap y trap argentino: quien hace los beats (beatmaker); quien graba, ecualiza y masteriza; o quien organiza eventos.

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

37. “Federico Lauría: ‘La combinación de detalles hace al éxito’”. 2018. *Billboard Argentina*, 12 de enero. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.billboard.com.ar/noticia/4426/federico-laura-la-combinacion-de-detalles-hace-al-xito>.

Algunos números marcan esta popularización: el trapero puertorriqueño Bad Bunny hace tres recitales en Luna Park, cada uno para aproximadamente unos 9.000 asistentes, en los que invitó a los argentinos Khea, Cazzu y Duki, con quienes hizo el remix de "Loca". Duki, Paulo Londra y Mueva Records realizan recitales en el teatro Gran Rex para alrededor de unos 3.000 asistentes con entradas agotadas. Duki realizó su propio Luna Park, también "sold-out". Además de las visualizaciones y escuchas en streaming, se multiplican los seguidores en Instagram, donde los (t)raperos³⁸ comparten facetas de sus vidas, anuncian próximas presentaciones o videos, recomiendan a otros artistas y señalan sus "beefs" (conflictos) con otros artistas o youtubers. Los fans re-suben lo que sus ídolos muestran en sus redes sociales a YouTube y se genera un fenómeno 'intermedial' (Ochoa 2003). Sony music firma a Neo Pisteá, Fianru y Jesús Vazquez; discotecas en toda Argentina solicitan a los nuevos artistas de Mueva o Modo Diablo; y empresarios atentos a estos fenómenos intentan capitalizar este nuevo mercado: "nuestro trabajo está en identificar contenidos de alta penetración digital [...] y traducirlos en venta de tickets reales".³⁹ No obstante este desarrollo, son pocos –los que están en la órbita de Mueva Records, de Duki y su crew Modo Diablo, y otros que vienen del freestyle como LITKillah o Sony– quienes tienen alta llegada y ganancias gracias a los recitales y los ingresos derivados de los derechos de propiedad intelectual.

Por su lado, se generan disputas entre quienes se asumen, como raperos o público, afines al boom-bap o afines al trap, debido a una cuestión estética relacionada al sonido, a la imagen y a la diferencia en las letras. Si tanto los raperos como traperos suelen destacar su fortaleza personal –el llamado "egotrip"–, en el caso argentino son estos últimos los que más hablan de su deseo de "hacerse rico"; del consumo y la ostentación de ropa; de las fiestas y de drogas como la cocaína, codeína o el xanax; y bastante del sexo. La épica personal, el posible o real ascenso social, el "descontrol" y una suerte de 'hedonismo popular' (Kessler y Merklen 2013) son tópicos que comparten con sus análogos estadounidenses.⁴⁰ Son pocos los traperos que realizan denuncias públicas o críticas a los "poderosos", más cercanas al "rap conciencia" usualmente bajo un sonido boom-bap. Sin embargo, hay artistas trap que intentan generar otra interpretación del género, como Malajunta y su reivindicación de la argentinidad barrial frente a la "copia" de lo extranjero, o Sony (el Gordo S) que se manifiesta en contra del alarde sobre el abuso de drogas o el trato despectivo hacia la mujer (por ejemplo, en la canción "Cero Cartel"). Hay MCs que vienen de hacer rap boom-bap y son criticados por actualmente tener temas trap ("se vendieron") y hay otros que deambulan entre uno y otro género (Barderos Crew o Big Deiv). Aparecen, entonces, controversias estéticas, morales y económicas: ¿cómo sonar? ¿Qué decir? ¿Cómo vestirse y presentarse? ¿A quién llegar? ¿Qué buscar con la música? ¿Hasta cuándo será popular el trap?

38. Utilizaré '(t)rap' y '(t)raperos' para acentuar la emergencia del trap y su delimitación ambivalente y en disputa respecto al rap. Algunas veces parecen géneros contrapuestos, especialmente al acentuar una estética distinta al boom-bap, pero otras están en directa conexión, considerando al rap una forma más general, que puede abarcar al trap.

39. "Federico Lauría: 'La combinación de detalles hace al éxito'". 2018. *Billboard Argentina*, 12 de enero. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.billboard.com.ar/noticia/4426/federico-laura-la-combinacion-de-detalles-hace-al-xito>.

40. Recién es con la aparición del trap que en el rap argentino se empieza a citar fuertemente el deseo por el dinero y el consumo de ciertos bienes (la vestimenta, los celulares y los autos) –en Estados Unidos es muy anterior a este subgénero–. Esta cuestión se puede conectar con lo que Kessler y Merklen (2013, 15) definen como 'hedonismo', un rasgo propio de las clases populares en tiempos del kirchnerismo, en que se vive una mejora económica relativa en clases medias y populares, el consumo deviene en signo de cierta respetabilidad social, una forma de distinción y prestigio.

Por otro lado, otro mediador que adquiere presencia son los medios de comunicación. Desde hace algunos años el periodismo especializado en música está prestando una mayor atención al rap, el freestyle y el trap, con periodistas que han tratado de acercar esas músicas a publicaciones que tradicionalmente lo minimizaban,⁴¹ y que privilegiaban al rock en todas sus vertientes. Asimismo, existe una serie de medios alternativos realizados por personas que, sin un título de periodista, usan internet como modo de difundir el hip hop y que han servido como una base importante para conocer lo que pasa en el rap nacional (eventos, lanzamientos de discos y videos), como *Radio Doble H*, *Rimas Rebeldes* o *Doggs Hip Hop*.⁴²

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

Reflexiones finales: entre el nicho y “pegarla”

Lo que se llama “rap”, sus prácticas de producción asociadas, quienes lo hacen y cómo lo hacen, y quienes lo escuchan y bailan va variando en el tiempo y adopta formas diversas que son contemporáneas y a veces están en disputa. Entre las miles de versiones posibles mostré algunas predominantes en momentos específicos, asociadas a un conjunto de mediaciones articuladas que organizan los ‘mundos del rap’. La entrada de nuevos mediadores o su renovada importancia (las tecnologías digitales, las tendencias estéticas y el Estado) se vinculan a un recorrido muy singular que permiten entender genealógicamente lo que está siendo el rap en Buenos Aires.

Propongo que las formas de hacer rap se pueden distinguir por el entrelazamiento de por lo menos tres elementos. En primer lugar, cuestiones estéticas, es decir cómo se hacen las instrumentales, cómo se rapea y cuáles son las temáticas de artistas y seguidores. En segundo lugar, cuestiones sociales, relativas a qué tipo de público sigue más a cierto artista o grupo musical y a qué tipo de clivajes se asocia (clase, género o generación). Por último, la popularidad o alcance, observable por la cantidad de escuchas, visualizaciones o público en recitales. Estos criterios no generan “sub-géneros” homogéneos en que una estética y un grupo social son inmediatamente compatibles. Más bien, intenté mostrar un proceso que posiciona a los artistas diferencialmente según tales posibilidades estéticas, sociales y de alcance, de formas no necesariamente homológicas, en que algunos de ellos pueden y quieren deambular

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

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

entre distintos polos. Así, se dan cuestiones interesantes. Por un lado, es cierto que existen nichos en que estética y clase social parecen estar más fuertemente vinculados, especialmente en grupos de clase media que no reivindican para nada tal etiqueta, y en el "rap villero", que sí lo hace. Por otro, hay fenómenos *cross-over* asociados al trap y el freestyle que tienen públicos y artistas que se han vuelto más transversales, especialmente entre los más jóvenes. Por último, hay otro conjunto de nichos en que la diferencia generacional y de clase se hace menos clara, y se privilegia la diferencia por cuestiones estéticas, como cuando se distingue al rap boom-bap del rap villero. En fin, tales diferencias –siempre históricas y contingentes– pueden funcionar como polaridades en redefinición y a veces sirven para marcar disputas internas y posibles alianzas.

Sin embargo, una diferencia que me parece importante remarcar es la que se produjo entre las distintas versiones de rap de nicho y el (t)rap que se masificó. Yendo más allá del sínfin de grupos musicales y artistas que rapean, ya desde 2008 existieron algunos de ellos que se articularon en escenas que tenían una base de público (recitales con entre 150 y 300 asistentes) y estaban muy vinculadas a la producción, difusión y consumo mediante tecnologías digitales. Con algo de esfuerzo, ampliando el tipo de servicios ofrecidos (como cobrar por grabar en un home-studio u organizar recitales), con trabajos para el Estado o productoras y la monetización del streaming, fue posible para algunos dedicarse con regularidad, aunque fuera parcialmente, al rap y conseguir el dinero suficiente para sustentar su nivel de vida. La popularización del freestyle y el trap permite a otros artistas superar ampliamente ese alcance de público y en algunos casos obtener importantes ingresos. Remarco que esto es solo para algunos, pues hacer estos estilos no garantiza la popularidad y con ello dinero, grandes fechas, muchas visualizaciones y seguidores. Parece existir un efecto acumulativo y articulado de factores, donde una de las asociaciones más fuertes para el caso bonaerense es haber sido un popular freestyler, hacer trap y luego estar en la órbita (haciendo colaboraciones o "feats") de los (t)raperos y sellos más divulgados. De este modo en los 'mundos (t)rap' se construye un mercado fragmentado e inequitativo que no se generó como un simple efecto de la 'gran industria cultural' (majors, radios y televisión). Quedan dudas, sin embargo, sobre la volatilidad de las audiencias que siguen a los (t)raperos que adquirieron popularidad y la posibilidad de los diversos nichos para continuar sustentando carreras artísticas que permitan a los raperos vivir de la música.

Bibliografía

- Baker, Geoffrey. 2015. "'Digital Indigestion': Cumbia, Class and a Post-Digital Ethos in Buenos Aires". *Popular Music* 34 (2): 175-96. Acceso: 20 de julio de 2017. Doi: <https://doi.org/10.1017/S026114301500001X>.
- Becker, Howard. 2008. *Los mundos del arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Benítez Larghi, Sebastián, Magdalena Lemus, Marina Moguillansky y Nicolás Welshinger Lascano. 2014. "Más allá del tecnologicismo, más acá del miserabilismo digital. Procesos de co-construcción de las desigualdades sociales y digitales en la Argentina contemporánea". *Ensamblajes en Sociedad, Política y Cultura* 1: 57-81.

- Boix, Ornela. 2015. "Amigos sí, jipis no: cómo ser un 'profesional' de la música en un 'sello' de la ciudad de La Plata". *Ensamblés* 1 (II): 11-26.
- _____. 2016. "Relajar, gestionar y editar: haciendo música 'indie' en la ciudad de La Plata". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Pablo Semán y Guadalupe Gallo, 71-138. La Plata: Gorla.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Foucault, Michel. 1992. "Nietzsche, la genealogía, la historia". En *Microfísica del poder*, edición y traducción por Julio Varela y Fernando Alvarez-Uría, 7-32. Madrid: La Piqueta.
- Frith, Simon. 2011. "Música e identidad". En *Cuestiones de identidad cultural*, editado por Stuart Hall y Paul du Gay, 181-213. Madrid: Amorrortu.
- Gallo, Guadalupe. 2016. "Noches sin igual: el club de baile en la escena electrónica porteña". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Pablo Semán y Guadalupe Gallo, 139-194. La Plata: Gorla.
- Gallo, Guadalupe y Pablo Semán. 2016. "Capítulo 1. Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 15-70. La Plata: Gorla.
- Garriga, José. 2008. "Ni 'chetos' ni 'negros': roqueros". *Trans-Revista Transcultural de Música* 12.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson. 2010. *Resistencia a través de rituales. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de la posguerra*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Hammou, Karim. 2012. *Une histoire du rap en France*. París: La Découverte.
- Hennion, Antoine. 2002. *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Irisarri, Victoria. 2016. "Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires". En *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*, editado por Guadalupe Gallo y Pablo Semán, 195-251. La Plata: Gorla.
- Jouvenet, Morgan. 2007. "La carrière des artistes et les transformations de la production musicale. Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques". *Sociologie Du Travail* 49 (2): 145-161. Acceso: 15 de marzo de 2016. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.socotra.2007.03.005>.
- Kessler, Gabriel. 2012. "Las consecuencias de la estigmatización territorial. Reflexiones a partir de un caso particular". *Espacios en blanco* 22: 165-198.
- Kessler, Gabriel y Denis Merklen. 2013. "Una introducción cruzando el Atlántico". En *Individuación, precariedad, inseguridad ¿desinstitucionalización del presente?* Buenos Aires: Paidós.

Macedo, Marcio. 2016. "Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)". En *Pluralidade urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*, editado por Lúcio Kowarick y Heitor Frúgoli Jr., 23-53. São Paulo: Editora 34.

Maduri, Martín Ariel. 2015. "Sin berretines: sociabilidad y movilidad intramuros. Una mirada etnográfica al interior de la prisión". Tesina de Licenciatura en Sociología, Universidad Nacional de San Martín.

Muñoz, Sebastián. 2018. "¿Cuándo va a 'Explotar'? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001". *Question* 1 (60).

Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. Londres: Routledge.

Nora, Tia De. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ochoa, Ana María. 2003. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Pérez, Pablo Ernesto y Facundo Barrera. 2018. "De la promesa del pleno empleo a los programas de transferencia de ingresos. Mercado de trabajo y políticas laborales en el periodo kirchnerista". En *Entre la década ganada y la década perdida. La Argentina kirchnerista*, editado por Martín Schoor, 165-191. Buenos Aires: Batalla de Ideas.

Poch, Pedro. 2011. *Del mensaje a la acción: construyendo el movimiento hip hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.

Rose, Tricia. 2008. *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop, and Why It Matters*. New York: Basic Books.

Semán, Pablo y Pablo Vila. 2008. "La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus". *Trans - Revista Transcultural de Música* 12.

SINCA. 2018. "Informe General de Encuesta Nacional de Consumos Culturales". Acceso: 15 de marzo de 2018. <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=10>.

Ticker, Arlene. 2006. "El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural". *Temas* 48: 97-108.

Yúdice, George. 2007. *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.

Fuentes de prensa

Amorin, Yaye. 2017. "Esteban 'El As': 'Las villas derrochan arte'". Acá también estamos, 20 de julio. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.acatambienestamos.com.ar/el-as/>.

“Conocé a Lo Pibitos. Unos cool kids argentinos y clase media. Agitan las pistas de las fiestas Zizek y Santera”. 2010. *Rolling Stone*, 8 de enero. Acceso: 12 octubre de 2018. <https://www.lanacion.com.ar/1219799-conoce-a-lo-pibitos>.

“Entrevista a Estaban el As!”. 2016. *Una tarde cualquiera*, 2 de enero. Acceso: 10 de septiembre de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=4OIXoBTQxxo>.

“Entrevista a Omar Varela”. 2018. *DAMN*, 10 de marzo. Acceso: 5 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=h23S-BI14U0&t=2s>.

“Federico Lauría: ‘La combinación de detalles hace al éxito’”. 2018. *Billboard Argentina*, 12 de enero. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.billboard.com.ar/noticia/4426/federico-laura-la-combinacin-de-detalles-hace-al-xito>.

Plotkin, Pablo. 2018. “El Melly de Fuerte Apache: príncipe y mendigo del rap”. *Rolling Stone*, 13 de mayo. Acceso: 12 de octubre de 2018. <http://www.rollingstone.com.ar/1898421-el-melly-de-fuerte-apache-principe-y-mendigo-del-rap>.

Soler, Facundo Enrique. 2015. “Emanero para en el teatro Vorterix para presentar Tres”. *Página 12*, 9 de julio. Acceso: 12 de octubre de 2018. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-7879-2015-07-13.html>.

R