



**Rap, entre la
música y la
palabra**



**Una mirada comunicacional de la
construcción de identidad en la
cultura juvenil urbana**



Por Maximiliano Muñoz



**FACULTAD DE PERIODISMO
Y COMUNICACION SOCIAL**

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

TRABAJO INTEGRADOR FINAL
Licenciatura en Comunicación Social

RAP, ENTRE LA MÚSICA Y LA PALABRA

Una mirada comunicacional de la construcción de identidad en la cultura juvenil urbana

Autor: **Maximiliano Muñoz**

Legajo 26330/9

Contacto: maxi.d.munoz97@gmail.com

Sede Bosque - Edificio Presidente Néstor Carlos Kirchner

Director: **Doctor Norberto Leonardo Murolo**

Presentación: **Febrero de 2022**

Título del trabajo

Rap, entre la música y la palabra: una mirada comunicacional de la construcción de identidad en la cultura juvenil urbana

Breve resumen

El presente trabajo gira en torno de los procesos de construcción de identidad juvenil que se dan en el movimiento del rap argentino de los últimos años.

En nuestro país, el rap evidencia un recorrido histórico que parte desde su uso como resistencia, atraviesa unas tensiones con la Industria y compone finalmente un movimiento diverso y convocante para las juventudes urbanas. Retomando conceptos de los llamados Estudios Culturales, se hará un recorrido por el origen, desarrollo, difusión y rol social, cultural y político del rap, y tomando como herramienta principal al análisis de los discursos que circulan en el mundo del rap, se buscará describir cómo los jóvenes artistas urbanos construyen su concepción de identidad a partir o en torno de la expresión artística y de la disputa de sentido que el género propicia. El objeto de estudio tendrá foco especial en los discursos que construyen los que participan activamente en el movimiento y son protagonistas de la escena musical argentina de los últimos años.

Si bien el género ha sido estudiado por el campo de la comunicación, el movimiento ha mutado. Ya no únicamente cumple una función de resistencia contra-hegemónica por parte de los sectores populares, sino que ha encontrado una comercialización como no la había tenido en años, pero originada desde la propia iniciativa y trabajo de los artistas activos en el movimiento; en los que además se han sumado jóvenes de distintas clases sociales y con una integración importante de mujeres artistas. El rap es hoy, más que nunca, un movimiento que se ha vuelto dinámico y heterogéneo. Por eso, un nuevo abordaje comunicacional es necesario para analizar estas nuevas formas que han aparecido y que aún siguen en pleno estado de experimentación, desarrollo y transformación. Es clave analizar las particularidades del género, desde una mirada comunicacional y cultural, y entendiéndolo como un gran espacio de producción de sentido, como un lugar de expresión de cómo vemos el mundo y de cómo nos relacionamos con el otro.

Palabras clave: Rap/ Identidad/ Juventudes / Cultura urbana / Arte / Comunicación / Discurso

ÍNDICE

1. Descripción del trabajo: Origen y fundamento -----	4
2. Antecedentes. El Estado del arte -----	6
3. Área temática institucional -----	8
4. Objetivos de la investigación -----	9
5. Una introducción al rap hoy -----	9
6. Perspectivas y herramientas teórico-conceptuales -----	16
6.1 La mirada cultural -----	16
6.2 La identidad juvenil -----	23
6.3 El arte y su intencionalidad -----	31
7. Metodología: enfoques y técnicas -----	34
7.1 Una aproximación teórica al discurso -----	34
7.2 Unidades analíticas: enunciado, enunciación y subjetividad -----	38
7.3 Lenguaje y poder -----	41
7.4 Pasos del análisis -----	43
8. Análisis e interpretaciones -----	46
8.1 Un contexto necesario: hijxs de la crisis -----	46
8.2 El desencanto como esencia -----	51
8.3 Trap Life: la búsqueda del placer -----	63
8.4 El resguardo en el esfuerzo individual -----	74
8.5 La unión e imposición juvenil -----	83
9. Conclusiones finales -----	95
10. Bibliografía -----	102

1. Descripción del trabajo: origen y fundamento

Este trabajo parte desde la afirmación de que el fenómeno del movimiento del rap de los últimos años tiene una importancia sociocultural a la que es preciso dar una revisión. Esta importancia es debida a varios puntos: primero, por la renovación estética de un género con una historia en Argentina que se viene gestionando desde los años ochenta; segundo, porque la popularidad que tomó el rap, que creció desde el *underground* de los parques hasta los millones de visualizaciones en las redes, le da la importancia cultural que tenía pendiente en nuestro país, tal como el tango, el rock, el folclore y la cumbia lo poseen históricamente; tercero, por la renovación generacional, con una masa de jóvenes que han traído transformaciones al movimiento, siendo reflejo de los modos actuales de construir identidad por parte de estas juventudes. En definitiva, el boom que tuvo el rap en los últimos años trajo cambios novedosos de espacios de construcción de sentido para los jóvenes pertenecientes a una generación nacida en la crisis del 2001 y que creció en tiempos de virtualidad y en lo que Henry Jenkins definiría como “cultura convergente”, aquellos espacios “donde chocan los viejos y los nuevos medios, donde los medios populares se entrecruzan con los corporativos, donde el poder del productor y el consumidor mediáticos interaccionan de maneras impredecibles” (2006).

Si bien, históricamente, este género musical ha definido los elementos universales que lo caracterizan como expresión artística y cultural, ciertamente, dentro del mismo existen particularidades que dependen del colectivo o del grupo social que lleve a cabo las prácticas estético-culturales y los discursos verbales y no verbales del rap. Y si bien el género tiene una visibilidad desde hace años, por cuestiones relacionadas con la estigmatización o simplemente con el no entendimiento de una cultura musical proveniente del exterior, y con una cultura musical argentina arraigada fuertemente a otros géneros, no logró una adherencia masiva por parte de los jóvenes. Esto no significa que el rap no haya sido importante para ciertos colectivos o grupos sociales; todo lo contrario: la cultura hip hop fue cultivada como una expresión artística alternativa, de nicho. Pero esto cambió enormemente en los últimos años. A la cultura del rap se fueron sumando más jóvenes que renovaron la escena musical y terminaron de darle ese empujón que el género necesitaba.

En la actualidad, el género ha alcanzado un alto grado de popularidad; en especial gracias a las nuevas formas de difusión otorgadas por el Internet, lugar donde los jóvenes encontraron una nueva dimensión para construir sentido. En la última década, el género ha transitado un

camino que partió desde adolescentes que se juntan en plazas para rapear, y llegó hasta competencias de freestyle con gran capacidad de convocatoria, poniendo a sus artistas como representantes de la escena musical en Argentina. La industria musical encontró una zona fértil para la comercialización, los patrocinadores no dejaron de llegar, y los artistas no dejaron de crecer y aparecer desde distintos puntos del país. El rap empezó a formar parte del llamado *mainstream* en la cultura urbana y hoy en día es innegable su importante rol en los procesos de interrelación de muchos jóvenes, que encuentran en el rap, un modo no solo de expresión, sino de construcción de su identidad.

¿Pero por qué el rap? ¿Por qué ahora? ¿Qué tiene el movimiento que otros géneros musicales no? ¿Acaso el contexto social, económico y político se relacionan con una necesidad juvenil de encontrar nuevos espacios de encuentro? ¿Acaso la popularidad se debe a las redes sociales y las herramientas que ofrece la digitalidad? ¿Acaso el aspecto posmoderno, como la inmediatez, lo efímero, el desencanto general o la deslegitimación de los grandes relatos del mundo coinciden con un género musical caracterizado por la improvisación y una construcción discursiva que privilegia lo directo por sobre lo metafórico? Para este trabajo, todas las respuestas a estas preguntas forman parte de un conjunto de discursos que se reflejan en la música rap —con todas sus variantes estéticas—, y conforman el imaginario social con los que esta generación, nacida en el cambio de milenio, construye su identidad.

Este trabajo se encargará de localizar esos espacios de disputa de sentido, esos discursos en donde los artistas dialogan entre sí y construyen su identidad como jóvenes. Para esto, es necesario hacer algunos recortes, del tipo espacial y temporal, para así llegar al referente empírico que vamos a desglosar y analizar. En primer lugar, este TIF se enfocará en la juventud urbana, con especial atención en el Área Metropolitana de Buenos Aires, porque es aquí donde se encuentra el epicentro de una popularidad que se fue expandiendo a lo largo del país. En segundo lugar, el recorte temporal será entre los años 2015 y 2021. Como iremos viendo, por un lado, algunas de las piezas musicales que serán analizadas datan del 2015, cuando las competencias de freestyle comenzaban a tener sus primeras viralizaciones en plataformas como Youtube. Y por el otro, muchos de estos raperos fueron construyendo sus carreras, consolidándose en la industria musical con lanzamientos musicales importantes inclusive en el 2021, cuando ya muchos de ellos no solo tenían una considerable cantidad de singles, sino también habían producido distintos álbumes musicales que agrupan cada una de sus visiones del mundo y las historias de cómo ellos fueron viviendo estos años de cambios para el género. Además, como artistas que fueron ganándose su popularidad, sus canciones

engloban muchos de los principales discursos sobre identidad juvenil que a este trabajo le interesa.

2. Antecedentes

Para el Estado de arte del presente trabajo, decidí seleccionar una tesis de grado perteneciente a esta casa de estudios; dos artículos científico-académicos y dos libros de periodismo de investigación. Las cinco bibliografías me han ayudado a construir mi punto de partida, así como han aportado conceptos prácticos, discusiones teóricas y abordajes metodológicos pertinentes a este trabajo. A continuación, los enumeraré junto con su descripción correspondiente y motivo específico de su elección:

Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática”. Tesis de grado realizada por Federico Rodríguez Lemos y Cristian Secul Giusti en el año 2011, para la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata.

Este trabajo es uno de los primeros que leí a la hora de pensar sobre el rap, siendo un modelo que me sirvió a la hora de construir tanto mi marco teórico como metodológico. Aquí, los tesisistas hacen un análisis discursivo de las letras del rock argentino, con un recorte en la etapa histórica conocida como la primavera democrática (1983-1986). A lo largo del trabajo, van construyendo a la imagen de la juventud de esa época a partir de lo reflejado en las letras, develando como estas construían un relato sobre cómo vivían las juventudes el fin de la dictadura y el comienzo de un tiempo de cambios político-sociales para toda una generación. Su mirada sobre la cultura y la importancia que le da a las líricas como herramienta de trabajo y reflejo de una realidad determinada, son el modelo que me sirvieron para diagramar mi propio objeto de estudio. A su vez, mi TIF busca un diálogo con esta tesis, para darle una continuidad histórica a sus conclusiones. Si el rock otorgó determinados sentidos a las juventudes, me permite preguntarme: ¿cómo lo hace el rap hoy en día?

Culturas juveniles: prácticas de hip hop en la ciudad de La Plata. Artículo de investigación encarado por Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román para la revista Question, Vol. 1 número 23, en el año 2009.

Este artículo es pertinente porque aporta conocimientos sobre la práctica del rap. El trabajo toma un grupo de jóvenes que se acercaban al mundo del hip hop en La Plata, construyendo a

través de la observación etnográfica, los modos de ser, relacionarse y construir sentidos de pertenencia. Esto es una base para entender de qué tipo de cultura nacen los raperos y artistas que tomaré en este trabajo, y entender la base de valores y creencias con las que construyen y participan del movimiento.

¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. Artículo de investigación científica realizado para la revista Question, escrito por Sebastián Matías Muñoz en el año 2018.

Este artículo se preguntaba cuándo explotaría el rap. Mi TIF parte desde la respuesta a esa pregunta. El rap explotó, las razones: las herramientas que le otorgaba a los jóvenes les era pertinente a su identidad histórica. El trabajo de Muñoz dialoga directamente con este TIF a modo de continuación. Me otorga herramientas teóricas, pero fundamentalmente, plantea el contexto histórico donde se encuentra el movimiento y desde donde parte mi trabajo.

Rap de acá: la historia del Rap en Argentina. Escrito por Martín A Biaggini, primer volumen de una serie de libros que tratan la historia del movimiento en nuestro país; publicado en el 2020 por la editorial Leviatán. Este libro Biaggini lo define como una forma de dejar asentado periodística y académicamente el proceso y evolución del género. Este TIF toma muchos aportes de carácter histórico y contextual, para entender de dónde nace el rap en nuestro país, y cómo es que llegamos a donde estamos. Aún hay tres volúmenes más en proceso de escritura por parte de Biaggini, por lo que el presente TIF dialoga en tiempo real con este libro, entendiendo la importancia cultural del género.

La evolución del flow: retrospectiva de Moshpit Posse, un fanzine argentino de Hip Hop. Libro escrito por Juan Data, publicado en 2020. El mismo hace una retrospectiva y un recorrido histórico del rap en nuestro país, siendo su autor uno de los pocos periodistas que cubría la escena a finales de los años 90. Su magazine, *Moshpit Posse*, retrata el género durante doce números entre los años 1997 y 2000, mediante crónicas y entrevistas. Este libro sirve como una base histórica de la cultura urbana y del rap en nuestro país, y es importante porque describe al movimiento de aquella generación que si bien hoy no es la que protagoniza la escena actual, si es la que ha dejado la base con la que la juventud actual dialoga tanto directa como indirectamente.

3. Área temática institucional

El siguiente trabajo se enmarca dentro del programa de investigación **Comunicación, prácticas-socioculturales y subjetividad**, ya que justamente se analizará una práctica musical que involucra la construcción de subjetividades e identidades colectivas de las juventudes urbanas que participan en el rap. Es necesario entender a la comunicación como una noción que no puede ser separada de la cultura. Entenderla de esta manera implica que la comunicación pueda salirse del abordaje con el que había sido estudiado durante años, donde su única mirada estaba anclada a los medios masivos de comunicación. Romper con esta perspectiva significa correrse de la mirada de comunicación como herramienta para lograr efectos o como mera transmisión de información, y empezar a concentrarse en los modos de darle sentido a la vida por parte de los actores sociales. Autores como Jesús Martín-Barbero plantean la idea de que la cultura tiene una naturaleza comunicativa, y como tal, es un proceso de significación, de producción de sentido. En su libro *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía* (1987), Martín-Barbero propone hacer un desplazamiento en las nociones de medios, para comenzar a prestar atención a lo que él planteó como mediaciones, aquellas prácticas sociales donde los sujetos circulan los mensajes y construyen sentido.

Por otro lado, se entiende al rap como una expresión artística; y como tal, es una forma de comunicación por la cual el ser humano expresa su visión del mundo, sus ideales, sus creencias. En específico, el rap es una expresión musical, por lo que es “oralidad sonoro-kinética intersubjetiva” (Martinez, 2018). Esto quiere decir que la música, como modo expresivo de conocimiento, involucra significación y comunicación a través de una estructura que fusiona sonido, lenguaje y movimiento, donde se constituye una base para los intercambios emocionales entre los participantes. Entenderlo como expresión artística obliga a pensar también desde nociones que se inscriben en el programa de **Comunicación y Arte** de esta facultad, donde se plantea que la sociedad expresa sus subjetividades a través de la “constitución de imaginarios que se manifiestan en lo que denominamos obras artísticas”. A partir de esto, se entiende que desde la práctica artística se constituye la cultura, y por ende, la comunicación.

4. Objetivos de la investigación

Objetivo general

- Reconocer y analizar los procesos de producción y disputa de sentido en la construcción de identidad juvenil urbana en el movimiento del rap argentino actual (2015-2021).

Objetivos específicos

- Reconocer los procesos de construcción de identidad de los jóvenes artistas que componen el rap argentino actual.
- Analizar los discursos que los jóvenes construyen en la música del género de rap y cuáles son los puntos en común y disputa entre ellos.
- Reconocer la disputa entre la industria musical y los discursos transmitidos por los jóvenes artistas.

5. Una introducción al rap hoy

Sin dudas, la música ha sido un objeto de estudio muy abordado en las ciencias sociales, debido a la importancia que tiene como una herramienta narrativa con la que el ser humano construye su mundo y se relaciona con él. En nuestro país, el rock, el tango, el folklore y la cumbia son algunos de los géneros que más han representado y construido las identidades y cotidianidades de distintas generaciones. Pero con el siglo XXI, otros géneros fueron haciéndose lugar entre los consumos musicales. Y en los últimos años, la industria musical en nuestro país ha tenido un enorme fenómeno: el rap.

Ya desde hace décadas que el hip hop es un gran representante de las comunidades afroamericanas en los Estados Unidos. Del hip hop como movimiento surgió el rap: ritmo y poesía. Un estilo afroamericano que consiste en hablar o recitar rimas siguiendo un compás o una base musical. Sus componentes son: el contenido del verso —aquello que se dice— y la fluidez a la hora de introducirlo en el ritmo —el *flow*— (Adinolfi, 1989). Rapear comenzó a ser uno de los principales modos de expresión de muchos jóvenes, esencialmente desde las esferas más pobres de las poblaciones urbanas. Pero el hip hop congregó toda una cultura que

involucró no solo al rap y la música, sino también a otras prácticas como el breakdance, el graffiti y la mezcla de sonido realizada por los llamados DJs. Así mismo, la urbanidad, el encuentro en la calle y el espacio público, las batallas de freestyle, la vestimenta, el “slang” o modismos en el habla también formaron parte de esta cultura, y juntos construyeron distintos códigos y valores que se fueron formando lo que con el tiempo no solo significó un movimiento, sino un estilo de vida.

En nuestro país comenzó a llegar a través de los referentes del hip hop norteamericano, y los artistas nacionales apropiaron sus estilos a nuestra cultura. Durante la década de 1980, el break dance fue lo primero en llegar, nucleando a muchos jóvenes argentinos, esencialmente en la ciudad de Buenos Aires, en lugares como la Galería Jardín en el centro porteño o en el barrio de Caballito, y en el conurbano bonaerense con enorme fuerza en la localidad de Morón. Así se empezaron a formar focos de jóvenes que ocupaban los espacios públicos para practicar break dance, baile asociado inicialmente a la música funk, disco y rap, que llegó al país mediante películas estadounidenses como Flashdance (1983), Breakdance (1984) y Beat Street (1984). Los bailes y la vestimenta llamaron la atención de estos jóvenes en medio de una renovación de la búsqueda de identidad, que se relacionaba directamente con el contexto histórico al que historiadores llaman como “primavera democrática”, justo después de una dictadura militar represiva en todas las dimensiones de la vida social. La Morón City Breakers en la zona Oeste, Bron-K-Beat en zona Sur, y Caballito City Crew en Capital Federal, fueron algunos de los grupos que comenzaron a identificarse con la cultura hip hop, y hacia finales de los ochenta y principios de los noventa comienzan a formar sus propias bandas. Se pueden mencionar a dos de los más reconocidos, como Club Nocturno, por un lado, con el disco TV Rap, y Los Adolfo Rap, que si bien no editaron discos hasta 1992, ya comenzaban a tocar en el circuito underground. Sebastián Muñoz plantea en su texto “¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001”: “En suma, los instrumentos musicales (en general escasos), el contacto con sellos discográficos y las tendencias estéticas novedosas se establecieron como mediadores importantes para la producción de discos de algo que se comenzaba a llamar “rap””(2018).

Con el tiempo, al breakdance se le sumó el rap, que tuvo un periodo muy pequeño de popularidad en los medios de comunicación masivos, durante los primeros años de la década de los 90; también acorde a un contexto de gobierno menemista que, entre muchas otras cosas, se caracterizó por la importación intensa de productos culturales norteamericanos. Illya Kuryaki and The Valderramas, compuesto por Dante Spinetta y Emmanuel Horvilleur, con su

primer álbum en editado 1991, bajo el nombre de Fabrico Cuero, y Mario Petruzsky, alias Jazzy Mel, quien publicó su primer álbum, MC Rapper, también en 1991, fueron dos de los referentes en el movimiento del hip hop que comenzaba a desarrollarse en el país. Estos artistas le dieron forma a la imagen del rapero argentino, esencialmente por sus apariciones en programas juveniles como Ritmo de la Noche y Jugate Conmigo, además de sonar en radios y discotecas. Muñoz (2018) plantea en su investigación: “(...) llama la atención que los dos representantes más difundidos del Rap no mostraban una imagen asociada a lo “callejero”, lo “marginal” o lo “negro”, como si existían figuras relevantes en el Rap estadounidense, el chileno, el brasilero o el francés por la misma época. En este caso, el Rap que aparecía al amparo de programas de televisión y radios, —especialmente por los argentinos Jazzy Mel y Mc Ninja y los estadounidenses Vanilla Ice o Mc Hummer—, era un combo que mezclaba lo divertido y lo bailable”. Las letras irónicas de sus canciones, su vestimenta, y sus ritmos de una estética inspirada en el rap comercial norteamericano y el hip-house europeo, formaron el imaginario social que el argentino promedio tenía del rap:

“Hay aquí un conflicto sobre los sentidos del rap. Entre lo que apareció a principios de la década del noventa en los grandes medios masivos y discotecas bajo tal categoría y que era rechazado por el rockero, y lo que Rasec y muchos otros consideraban que era esta música. Esta escena permite marcar un lento desplazamiento sobre los sentidos más extendidos del rap, más allá de sus aficionados más ortodoxos. A la vez, marca la fuerza inusitada del desprecio hacia el rap que tiene una parte no menor de la juventud argentina, especialmente los rockeros” (Muñoz; 2018).

Pero fue hacia finales de la década, que el rap comenzó a lograr una imagen por fuera de los medios tradicionales, encontrando un núcleo fuerte de jóvenes atraídos por la cultura hip hop, que se alejaba de aquella imagen *mainstream* y se apropiaba más a la realidad nacional, que en aquellos años comenzaba a sumergirse en una recesión económica. Se inserta en la vida urbana la televisión por cable y las cadenas de videoclips, como MTV latino o Much Music, consolidándose entonces lo que Muñoz llama “una alianza tácita entre ciertos grupos nacionales con la estética de los nuevos géneros juveniles originados en el primer mundo (grunge, indie, nu metal, hardcore y rap)”. Dentro de la categoría del “hip hop latino”, aparecían nombres argentinos como Actitud María Marta (AMM) y el Sindicato Argentino del Hip Hop. Estos últimos nacieron del semillero originado por el disco Nación Hip Hop (NHH), publicado en 1997, un compilado que juntó a distintos artistas y raperos, de Buenos Aires, Mendoza y Rosario, producido por Alejandro Almada, un manager de grupos de rock alternativo, interesado por lograr que el rap obtuviera “su espacio” en la Argentina. “Las

letras trataban sobre vivencias de jóvenes de clases populares y medias empobrecidas –un ‘ethos’ anti-policial que compartían con otras músicas juveniles; las crónicas sobre el barrio o el relato de un prófugo de la justicia-, algunas canciones críticas al “poder”, a los gobernantes y a la discriminación hacia los jóvenes, y por último la afirmación personal y crónicas en primera persona” (Muñoz; 2018). En 2001, el Sindicato ganó un Grammy Latino al mejor disco de hip hop latino, alcanzando un logro importantísimo que se venía gestionando desde finales de la década del ochenta.

Sin embargo, a pesar de su popularidad el rap todavía no había encontrado una aceptación como si lo hubiera hecho el rock, y sus seguidores se encontraban dispersos en otros colectivos juveniles. Muñoz describe cómo durante la década de los noventa cuando comenzaron a gestionarse las primeras generaciones consumidoras de rap, y entrados en los años dos mil, el género no había logrado a tener una popularidad explosiva. El rock todavía era la música nacional más popular, con cada vez más fuerza desde su aparición a finales de los sesenta y principios de los setenta. La cumbia, a su vez, era otro género que durante los noventa ganó una mayor notoriedad, con gran parte de su público proveniente de las clases más populares de los ámbitos urbanos. No podemos obviar esto, ya que ambos géneros fueron grandes representantes de las culturas juveniles. Podemos verlo con la aparición y consolidación de la cumbia villera, o el enorme movimiento juvenil que creó el llamado “Rock chabón”, junto con la cultura “rollinga”.

Muñoz plantea sobre la década del 90’ y el rap en el país: “Sin embargo, es necesario destacar cómo en el caso de Buenos Aires este sentido del rap se potenció gracias a las redes que emergieron al amparo de un disco producido por un sello discográfico transnacional, la labor de un “manager”, un conjunto de espacios de reunión (discotecas, eventos, recitales), junto a una serie de músicos dispersos que se dedicaban al género. Luego, aun cuando se produjeron algunos discos de manera autogestionada, estos no lograron aglutinar de forma sostenida a practicantes, personas y lugares de encuentro asociados a la palabra “rap”. Lo que se demuestra en la interpretación nativa de la falta de un “circuito” o una “escena” rapera. Así, en los términos de Becker (2009), podría pensarse en un mundo del arte que tuvo dificultades, hasta por lo menos el disco Nación Hip Hop, para articular y extender un conjunto de mediadores que le dieran estabilidad o inercia” (2018).

Entrado el siglo XXI, el rap se dispersó. Al menos diez años de jóvenes artistas pasaron sin que logran una popularidad masiva y teniendo enormes dificultades para llevar a cabo una

producción musical. Sin embargo, la cultura hip hop se mantuvo viva, esencialmente en el boca en boca y en la transmisión cultural que jóvenes nacidos en los noventa le pasaban a los nacidos en el cambio de milenio. Pero también por distintas influencias musicales del exterior que mantuvieron viva la cultura urbana. Entre ellas, no solo el hip hop estadounidense —que también estaba en plena etapa de transformación, alejándose de estilos como el gangsta rap—, sino también el rap hispano, con algunos artistas como el español Porta o el venezolano Canserbero, o con fenómenos más pequeños en nuestro país como la banda Fuerte Apache. A esto le acompañó la llegada de música urbana latinoamericana, especialmente el reggaetón puertorriqueño, que bebía mucho de los códigos y valores del hip hop.

Ya llegada la década del 2010, comenzaron a afianzarse en distintos sectores del conurbano bonaerense, escuelas de hip hop donde se transmitían distintas expresiones artísticas, como el graffiti o el breakdance. Pero fue el freestyle el que mayor popularidad ganó entre los adolescentes. Así, surgieron competencias de rap en varios puntos del conurbano bonaerense. Pero hubo uno que se convirtió, en cuestión de cinco años, en un fenómeno cultural y social que significó una enorme importancia para el movimiento: El Quinto Escalón, en el Parque Rivadavia del barrio porteño de Caballito, pleno corazón de la ciudad. Teniendo su primera competencia en el año 2012, creció de una manera tan exponencial que para el año 2016 se convirtió en todo un fenómeno juvenil, ya que no solo juntaba a distintos freestylers novatos que venían de todas partes de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires, sino la atención de raperos de la llamada “vieja escuela”, y a cientos y cientos de jóvenes —con un promedio entre los 15 y los 25 años— que, si bien necesariamente no rapeaban, estaban interesados en las batallas y asistían de manera presencial. La convocatoria fue tal que para el 2017, luego de haber arrancado en las escalinatas de una de las entradas al parque, y de haber pasado al anfiteatro del mismo, tuvieron que recurrir a escenarios y operaciones logísticas de mayor magnitud.

Pero sin dudas, fueron las redes sociales las que le dieron una mayor popularidad debido a la viralización de las batallas que eran filmadas y subidas a plataformas como Youtube. Los jóvenes freestylers comenzaban a tener miles de seguidores y las visualizaciones de las competencias en redes superaron los millones. Pero la cosa no quedó ahí, y gran parte de los raperos que competían comenzaron a interesarse en la música y, gracias a las herramientas digitales, a pensar en la autoproducción y en las posibilidades de circulación de la misma.

Muñoz (2018) desarrolla la historia del rap proponiendo una línea alternativa a como el campo académico lo ha descrito por años. Esas formas por parte de los estudios teóricos son las siguientes: el rap como puramente resistencia, relacionándose prácticas culturales de denuncia por parte de una juventud marginada; el rap desde una visión sociologista, “en las cuales se caracteriza al rap según dinámicas de distinción, identidad, lucha de clases o diferencias étnicas, evitando considerar las dimensiones ‘estéticas’ de esta música”; y el rap como un fenómeno de apropiación activa de los elementos que ofrece la Industria Cultural.

La línea alternativa que propone Muñoz es una que se sale de definiciones a priori, viéndolo desde una perspectiva histórica. Esto significa, que el rap es lo que es dependiendo del contexto histórico-social en el que se encuentra, y no está regido por una única mirada central que lo caracteriza y define con reglas claras, sino que el género se compone por múltiples redes de personas y objetos, “donde diversos conjuntos de participantes realizan cooperativamente algo que denominan rap” (2018).

En su investigación, Muñoz construye tres hipótesis por las cuales cree que el rap se tomó su tiempo para lograr la visibilidad que alcanzó en los últimos años de la década del 2010:

“En primer lugar, el rap no fue un género mayoritario en las clases populares de Buenos Aires, teniendo en cuenta la existencia de sentidos peyorativos, especialmente afirmados por los rockeros. En segundo lugar, se produjeron muy pocos discos ajenos a los sellos majors o sellos independientes no administrados por raperos. En tercer lugar, los sentidos peyorativos hacia el rap fueron erosionándose especialmente desde mitad de los noventa, pero tendrá que esperarse hasta bien entrada la década del dos mil para que el registro musical (discos, singles y videoclips) sea realizado por y para raperos, especialmente gracias a los estudios de grabación caseros y las facilidades otorgadas por internet” (2018; pág. 4).

Juan Data, periodista mítico de la escena del hip hop en nuestro país, quien editó entre 1997 y el 2000 la revista Moshpit Posse, donde cubría la escena de aquel momento, suma otro punto a las razones de por qué el hip hop tardó tanto en desarrollar una escena que lograra una independencia del resto de movimientos musicales en nuestro país: la cuestión racial. Data habla de una Argentina como la más “euro-centrista” de Latinoamérica, definiendo al eurocentrismo como “la tendencia a guiarse por parámetros estéticos impuestos por Europa y a medir la calidad de expresiones artísticas originadas en otros contextos y otras latitudes comparándolas con los estándares del arte europeo” (2020). Así, hace una comparación por ejemplo de los géneros musicales populares en Brasil, Colombia Panamá o Cuba, donde los

afrodescendientes influenciaron enormemente la cultura popular y la identidad musical de esas naciones, o los de países como Perú, Bolivia, México o Ecuador con una cultura más fuertemente arraigada a las raíces indígenas, diferenciándolos de la Argentina. En este sentido, narra cómo en nuestro país, el rap tardó en afianzarse debido al prejuicio que se tenía del hip hop en general, ya que era música relacionada con las poblaciones afrodescendientes de Estados Unidos. Y como en Argentina la población descendiente de africanos era comparativamente escasa y muy poco visible, con un legado cultural ignorado por el *mainstream* nacional, a tal nivel de negarlo de la identidad argentina, el nivel de difusión de música aferrada a las raíces culturales negras era limitado. Según Data (2020), recién cuando el rap estaba siendo aceptado en Europa, durante el boom del hip-house, fue que artistas como Jazzy Mel fueron aceptados; agregando, además, que pesaba también el hecho de que fuera un joven blanco que podía ser relacionado con los estándares de estética europeos, y por ende, mucho más comercializable. Los pocos artistas afrodescendientes que fueron promovidos activamente en nuestro país fueron artistas pop que habían “blanqueado” su estética y sonido, como por ejemplo Michael Jackson, Prince o Whitney Houston. Y los géneros musicales con fuerte arraigo a la cultura afro, como el reggae o el ska, solo fueron aceptados cuando eran introducidos por bandas argentinas compuestas por jóvenes blancos —por ejemplo, Soda Stereo o Sumo—. Así plantea Data:

“Es que, además de ser el país más eurocéntrico de Latinoamérica, Argentina era también el más aferrado al rock como parte de su identidad nacional. Y esa identidad casi hegemónicamente rockera de la juventud argentina, que tuvo su apogeo entre los setenta y los noventa, en parte está ligada también al eurocentrismo dominante de la sociedad general. Esa combinación de eurocentrismo y rock como *statu quo* de la cultura juvenil fue culpable de que, por ejemplo, Argentina fuese el único país de Hispanoamérica al que nunca llegó el boom de la salsa (género musical afrolatino originario —cabe destacar— de Nueva York). Y esa misma combinación fue eficaz a la hora de frenar u obstaculizar el ingreso del rap verdadero al ecosistema sonoro local” (2020).

De esta forma, el rap recién a partir de la segunda mitad de la década pasada es que logró obtener la notoriedad que no había alcanzado y que se mantenía latente desde los años noventa. Así lo plantea Muñoz:

“Hay más personas interesadas y aparecen con fuerza nuevos sentidos para entender al rap. Hoy muchos jóvenes lo escuchan y lo practican, especialmente el freestyle-improvisación y el trap; agentes estatales y de la industria de la música lo consideran un espacio prometedor para

trabajar e invertir y, finalmente, para parte del ámbito periodístico se erige como un fenómeno “interesante” sobre el cual escribir” (2018; pág. 3).

El rap explotó en popularidad. La cultura hip hop comenzó a expandirse nuevamente, pero esta vez —gracias a la era digital— lo hizo como nunca lo había hecho. No solo el freestyle comenzó a ser un gran punto de encuentro para los jóvenes, sino que en las redes sociales, la música de los raperos que habían salido de batallar en plazas comenzaba a congeniar con distintos discursos juveniles, los cuales engloba problemáticas pero también estilos de vida, expectativas sobre el futuro y los modos de crear sentido de pertenencia. La identidad juvenil urbana comenzó a transformarse.

6. Perspectivas y herramientas teórico-conceptuales

6.1 La mirada cultural

En principio, tal como planteamos al comienzo del trabajo, la perspectiva cultural es fundamental, y para esto debemos definir lo que es la cultura y su importancia en el campo comunicacional. Fue Héctor Schmucler uno de los primeros teóricos latinoamericanos en plantear la necesidad de una nueva mirada sobre la comunicación. En un artículo de la revista *Comunicación y Cultura*, escribía que las investigaciones analíticas de la comunicación debían partir de una concepción nueva de ella, una que fuera de la mano con la cultura. Hablar de *Comunicación/Cultura* es hablar de una relación, de una fusión. Decía:

“La barra acepta la distinción, pero anuncia la imposibilidad de un tratamiento por separado. A partir de esta decisión, y con todo lo ya acumulado, deberíamos construir un nuevo espacio teórico, una nueva manera de entender y estimular prácticas sociales, colectivas o individuales” (1982, p. 149).

Autores como Schmucler se inscriben dentro de los llamados Estudios Culturales, los cuales son clave para poder desarrollar el concepto de cultura del cual este trabajo parte. Lawrence Grossberg (2012) definiría a los estudios culturales como aquellos que se ocupan de “describir e intervenir en las formas en las que las prácticas culturales producen dentro de la vida cotidiana de los seres humanos y las formaciones sociales; el modo en que se insertan y operan en ella; y la manera en que reproducen, combaten y quizá transforman las estructuras de poder existentes”. Es importante resaltar como los estudios culturales le dan una relación

intrínseca a la cultura y al sujeto. La cultura es configurada por el sujeto, quien, al mismo tiempo, se constituye por la cultura. Y esta atraviesa la vida en todas sus dimensiones, sea económica, social o política.

Stuart Hall, uno de los padres de los Estudios Culturales formados en la Escuela de Birmingham, resaltaba cómo esta corriente se formó en distintas teorizaciones de varios campos académicos que dialogaban entre sí. La cultura comenzó a estudiarse desde la crítica literaria, desde la antropología, desde la sociología y, fundamentalmente, desde una relectura del marxismo. En su libro, *Estudios Culturales: una historia teórica* (1983), Hall resalta la importancia de autores como Williams Raymond en la conformación teórica de los estudios culturales como tales, ya que el autor, de ideología socialista y autor de libros importantes como *Cultura y Sociedad* (1958) y *Marxismo y Literatura* (1977), criticaba la mirada estructuralista que la tradición marxista venía tratando hasta mediados del siglo XX, y revisaba la mirada sobre dominación y lucha. Williams es uno de los primeros autores en correr la mirada de un análisis puramente ideológico, y se pregunta por el funcionamiento de la cultura. Podemos partir con una definición base que marca toda la mirada sobre la cultura presente en este trabajo. En *Marxismo y Literatura* (1977), Raymond Williams plantea que la hegemonía no era solo un lugar de poder como dominación, como algo ligado a una ideología estructuralista; sino que constituye todo un cuerpo de prácticas y expectativas en relación con las percepciones de nuestro ser y del mundo, que responden a un sistema de significados y valores que se conforman con las propias prácticas sociales.

“Para Williams, la cultura es inseparable de la vida tal como se la vive o se la experimenta, y este es el segundo énfasis importante en su obra. Para él, el objeto de los estudios culturales es poner en primer plano la experiencia distintiva y única, con frecuencia peculiar, de un grupo social, y recrear y comprender qué es lo que constituye la identidad de esa experiencia. Los estudios culturales procuran encontrar las formas comunes de experiencia y las definiciones compartidas que vive una comunidad. Por lo tanto, los estudios culturales no son una descripción objetiva de cómo vive un grupo ni un análisis o inventario de las ideas que ese grupo tiene. Puesto que la cultura es la interacción entre ambas cosas, los estudios culturales exploran la vida que el individuo está obligado a vivir a causa de las condiciones en las cuales ha nacido, las circunstancias que le han sido presentadas como significativas y, por ende, dignas de experimentarse, porque a esas condiciones se les han aplicado ciertos marcos de comprensión. Las prácticas no son sólo resultado de que un individuo haya sido puesto en un espacio físico, económico o material, sino que son el intento de vivir en sociedad de maneras que reflejen cómo entendemos y experimentamos nuestras circunstancias. Esas formas de experimentar se

han incorporado a las maneras de vivir de los seres humanos, a sus prácticas. Una práctica siempre conlleva una cultura. Ha sido cultivada. Está impregnada de formas de interpretación. Eso es la cultura: experiencia vivida, experiencia interpretada, experiencia definida” (Hall; 1983, pág. 60).

En este sentido, analizar al rap involucra sumergirse en toda una cultura que se compone por diferentes dimensiones —lo musical, lo social, lo juvenil—, que en su relación constituyen al género como fenómeno cultural. Grossberg plantea como los estudios culturales parten de un supuesto de *relacionalidad*. Dice en *Estudios Culturales en tiempo futuro*: “La identidad, la significancia y los efectos de cualquier práctica o acontecimiento (sociocultural), se definen sólo por el complejo conjunto de relaciones que los rodean, interpretan y configuran” (2012). Cualquier acontecimiento, entonces, solo puede ser entendido de manera relacional, esto quiere decir, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos. Los estudios culturales, por lo tanto, le dan a las prácticas sociales un lugar fundamental para la construcción de los contextos y las formas específicas de la vida humana.

No sólo todo acontecimiento o práctica humana está articulada culturalmente, sino que además las prácticas culturales participan constantemente en la producción permanente de la realidad. En consecuencia, para este trabajo es crucial el contexto en que los jóvenes escriben sus letras y desarrollan sus espacios, qué herramientas le da el género y en qué condiciones estos se vuelcan a producir sentido. Otros autores como Jesús Martín-Barbero (1987) proponían la idea de que la cultura tiene una naturaleza comunicativa, y como tal, es un proceso de producción de significación. Las piezas musicales que los jóvenes producen en el género son medios por los cuales estos circulan el sentido con los que construyen sus modos de percibir, de crear, de relacionarse. Estos espacios, a los que Martín-Barbero define como *mediaciones* es en donde se encuentran las respuestas a la problemática planteada en el presente trabajo: como los jóvenes urbanos construyen su noción de identidad como sujetos, y cómo a través de la música configuran sus modos de ocupar los espacios y tiempos actuales.

Grossberg también plantea algunas ideas sobre la importancia de estos espacios, ideas que dialogan con las “mediaciones” desarrolladas por Barbero. Para Grossberg (2012), hay tres lógicas de contextualización:

- El *medio* (o localización). Este lo describe como un contexto socio-material, un ensamblaje de lo discursivo y lo no discursivo, lo humano y lo no humano, de las prácticas, las estructuras y los acontecimientos físicos, biológicos y sociales. En este trabajo, el medio se encontraría en la música y las canciones de los raperos.
- El *territorio*, al que define como la organización de un espacio limitado un sitio dinámico donde realizar acciones y producir un sentido de pertenencia, una forma constante de conservar el caos y abrirse a él. Para mí, el espacio urbano y los espacios digitales son donde los sentidos del rap se constituyen.
- Y por último, la época ontológica, o lo que se llama *diagrama*. Este involucra las condiciones ontológicas de cualquier contexto. Describen los modos de existencia, de ser en el espacio-tiempo, que son posibles y que constituyen las condiciones contingentes de posibilidad de medios y territorios y sus relaciones. Aquí entran cuestiones históricas que iremos viendo con el avance del trabajo.

Como planteamos en la introducción de este TIF, con la visibilidad masiva, a la cultura del rap se fueron sumando más jóvenes que fueron renovando la escena musical y terminaron de darle ese empujón que el género necesitaba. El rap es hoy dinámico y heterogéneo, y representa un enorme espacio de disputa de sentidos en jóvenes con realidades con similitudes y diferencias, pero todos encontrando en el rap un lugar en común. En “La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro” (1998), el teórico Jorge González propone una noción interesante sobre la cultura y su carácter heterogéneo, que nos sirve para visibilizar el espacio de disputa de sentidos que el rap presenta. Esta noción la llama *Frentes Culturales*, a los que define como “herramienta metodológica y teórica para ayudarnos a pensar y a investigar empíricamente los modos históricos, estructurales y cotidianos en los que se construye una urdimbre de relaciones de hegemonía en una sociedad determinada”.

A la noción de Frentes Culturales, González le da una mirada con doble sentido. Primero, como *zonas fronterizas*, entre culturas de clases y grupos socialmente diferentes. Esta mirada busca criticar la cuestión de lucha de clases definida por años por los estudios con base en la hegemonía y la ideología, que estudiaba a la cultura desde las diferencias. El admitir zonas fronterizas en una cultura permite “observar formas simbólicas y prácticas sociales que por efecto de múltiples operaciones (económicas, políticas y especialmente culturales) se han convertido con el tiempo en obvias, comunes y compatibles entre agentes socialmente muy distintos”.

Segundo, los frentes culturales también tienen un sentido de *frentes de lucha*. Esto empuja a observar la disputa simbólica entre los contingentes de una cultura, que articulan, desarticulan y re-articulan los sentidos compartidos sobre los modos de vivir y sentir. En definitiva, el análisis de la cultura, desde esta perspectiva, es entender el carácter heterogéneo de la misma, y nos permite observar las zonas de entrecruzamiento de los agentes sociales involucrados y una caracterización de los procesos de cambio, transmisión y reconstitución de los sentidos producidos. “En cuanto a su especificidad, los frentes nos describen haces de relaciones sociales no necesariamente especializadas en las que desde el punto de vista de la construcción cotidiana de los sentidos de la vida y del mundo, se elaboran las formas de lo evidente, lo necesario, los valores y las identidades plurales. Justo lo que nos puede unir a ‘todos’” (González; 2018).

Profundizando en el concepto de cultura, nuestro referente empírico nos obliga a definir el principal espacio en donde los artistas analizados comenzaron a acercarse al rap. Esto es el espacio público, las plazas y parques, las calles. En síntesis, la ciudad. Miguel Ángel Chaves Martin (2013), en “Estudios Culturales Urbanos: Una aproximación interdisciplinar”, hace un recorrido por la historia de los estudios sobre la ciudad para acercarse a una definición desde lo cultural, necesaria para entender la importancia de lo urbano como un espacio de lucha de sentido. Chaves Martin habla de cómo los espacios urbanos cumplen un importante rol en los modos de sentir que construyen constantemente nuestra identidad y formas de relacionamiento:

“La ciudad, los espacios urbanos, son una poderosa fuerza que actúa sobre nuestro acontecer diario, influyendo en nuestra forma de pensar, sentir, imaginar, vestir, trabajar, descansar, es decir, sobre nuestra forma y calidad de vida. Así, la ciudad aparece como algo más que un simple espacio territorial que cobija a los ciudadanos dentro de sus fronteras urbanas. Los espacios que se generan son espacios sentidos, percibidos por el ciudadano, espacios llenos o vacíos, con significado. El aspecto formal en su forma expresión, la manera como se manifiesta el ciudadano, que los hace suyos como espacios ya no puramente matemáticos, sino antropológicos” (2013).

Acercándose a la década de los ochenta, donde los estudios sociales tuvieron transformaciones significativas, la noción de la ciudad también fue mutando y se comenzó a plantear la importancia de las imágenes como representativas de sentido, y cómo los propios habitantes producían imágenes que partían desde la propia estructura como los edificios, las

calles, las plazas, las señalizaciones, y tenían un resignificado a partir de otros discursos como la fotografía, las crónicas de viaje, la novela, la poesía, las imágenes pictóricas, el cine, “en definitiva, con los imaginarios urbanos como reflexión cultural sobre las más diversas maneras en que las sociedades se representan a sí mismas en las ciudades y construyen sus modos de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana” (Chaves Martin, 2013).

En sus estudios, Chaves Martin resalta al sujeto como el artista principal de su propio espacio, mediante la apropiación pero también mediante la creación. Resalta, por ejemplo, movimientos artísticos como los jóvenes artistas impresionistas de la París haussmaniana, que “empiezan a convertir la ciudad no solo en el escenario de los acontecimientos, sino en el acontecimiento en sí”. La ciudad es objeto de la representación:

“En definitiva, parafraseando a García Canclini (1997), más allá de lo físico, de lo puramente material en la acumulación de calles y edificios, las ciudades se configuran también como imágenes. Pueden ser imágenes técnicas, de los planos que las inventan y ordenan, pero también imaginadas por las novelas, las pinturas, fotografías, películas, canciones, prensa, radio o televisión. La ciudad se vuelve densa al cargarse con fantasías heterogéneas. La urbe programada para funcionar, diseñada en cuadrícula, se desborda y se multiplica en ficciones individuales y colectivas” (Chaves Martin; 2013).

Como se dijo anteriormente, es necesario concebir al rap como un fenómeno cultural y una práctica social que ayudan a configurar los modos de sensibilidad, de percibir el mundo. El rap, como toda expresión musical, no es aislado sino que forma parte importante de la trama argumental con la que el ser humano significa su mundo y se construye a sí mismo como un sujeto social. Esta noción de trama argumental es desglosada por Pablo Vila (1996) en su artículo “Identidades narrativas y música: Una primera propuesta para entender sus relaciones”. Aquí el autor se hace una pregunta sobre la música: ¿por qué es tan interpeladora en la construcción de las identidades sociales? ¿Qué la hace tan significativa? Y esto no solo puede pensarse desde la música, sino desde cualquier expresión artística o práctica cultural.

Vila propone pensar a las identidades con un carácter narrativo: “La narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes con que cuentan los seres humanos, dado que permite la comprensión del mundo que nos rodea de manera tal que las acciones humanas se entrelazan de acuerdo a su efecto en la consecución de metas y deseos”. Para Vila, el ser humano no puede pensarse a sí mismo por fuera de un marco narrativo y “la narrativa sería la única forma cognoscitiva con que contamos para entender la causalidad en relación a las

acciones de los agentes sociales”. Es a partir de la construcción de la identidad que el ser humano se constituye, y esa construcción conlleva un trabajo discursivo. Entendiendo al discurso en como lo definen Laclau y Mouffe (1985), como aquellas prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder —retomaremos la noción de discurso más adelante—. En este sentido, y pensando a las prácticas sociales como configuraciones discursivas, la música, en palabras de Vila, “es un artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizan en la construcción de sus identificaciones sociales”. Entonces, la música es una de las narrativas de la trama argumental que configura y da sentido a la experiencia del ser humano, experiencia que es construida discursivamente.

Vila plantea que para entendernos como personas, nuestras vidas tienen que hacer algo más que una serie de eventos aislados. Pensar la experiencia como una trama argumental supone entonces la importancia de la narrativa en la sociedad. Narrar es más que describir eventos o acciones, es relatar tales eventos organizándose en tramas. El sujeto, entonces, actúa y deja de actuar según cómo entiende su lugar en las diferentes identidades narrativas que construye para dar sentido a su vida. En el caso de la música “el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional”.

En la investigación “El significado de nuestra experiencia con la música: bases corporeizadas y socio-cognitivas para la construcción del significado musical”, Martínez Isabel Cecilia amplía un poco más esta noción de pensar a la música como una experiencia social, dándole además, un carácter comunicacional:

“El significado musical tiene una base socio-cognitiva, y dicha base puede rastrearse en los contextos interactivos de musicalidad comunicativa, donde las formas sonoro-kinéticas corporeizadas que los participantes elaboran mediante el movimiento y el sonido se configuran dinámicamente en la experiencia. La acción conjunta de los participantes en el tiempo, y las formas gestuales impulsadas por el movimiento corporal y las vocalizaciones, expresiones lingüísticas y producciones sonoras, son elementos clave en su desarrollo. La música, en tanto cognición social enactiva, también compromete interacciones de segunda persona, esto es, cara a cara entre los participantes, donde no sólo se presta atención a las propias acciones, sino que también, y en forma continua, se ajustan los propios movimientos, gestos y sonidos en el tiempo con los de los otros” (2018).

Por esto es tan importante pensar en la música con un rol fundamental en la conformación de las identidades sociales. La música, entonces, conforma una práctica cultural con la que el sujeto narra y da sentido, y con la que se percibe como sujeto en la trama argumental que Vila plantea:

“La producción social de la subjetividad siempre está inmersa en procesos simbólicos de significación. Si esto es así, la subjetividad siempre está en proceso de ser formada, deformada y reformada a través del intercambio semiótico de signos, más específicamente, a través de un particular tipo de discurso: la narrativa. Por lo tanto, nosotros creemos que la identidad social no es un "estado esencial interno", ni tampoco el producto de poderosos discursos externos a la Althusser, sino que es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los "otros" desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo” (1996).

6.2 La identidad juvenil

Para continuar con el desarrollo de nuestro marco teórico, surgen varios interrogantes que acompañan a todo este trabajo: ¿Qué es lo que une a todos los sujetos que se han involucrado gracias a la masividad y popularidad del género? ¿Cuáles son los sentidos que se disputan en todas las prácticas artísticas, culturales y sociales que componen a la cultura del rap actual? ¿Cuáles son las narrativas que componen la trama argumental en donde estos artistas se unen para significar los que los rodea? Pero más importante, por qué el rap en particular.

Este trabajo encuentra la respuesta en la identidad juvenil. Es la constitución y búsqueda de una identidad juvenil de una generación particular lo que le ha dado una popularidad masiva al rap. Una búsqueda que surge desde la necesidad de unos nuevos espacios que se salgan de lo que la sociedad espera de los jóvenes, y desde la incapacidad cada vez más notoria de un sistema político y económico de insertar a los jóvenes como sujetos activos en la sociedad. Y si bien el rock ha sido por más de 50 años aquel género musical que identificaba a los jóvenes, y que les ofrecía aquel espacio para construir sentido, el género ha ido perdiendo su sentido de frente de lucha, como lo define González (1998); un sentido que caracteriza a la cultura misma. Son los jóvenes y la construcción de la identidad y de sus ansias de comunicarse en un mundo que los excluye, lo que le ha dado tanta fuerza al movimiento del rap, se ha expandido y se ha establecido como un frente cultural de importancia en las nuevas generaciones. Es necesario entonces, definir las nociones de identidad y de juventud.

Maria Victoria Martin (2005) concibe a las identidades como “construcciones simbólicas que involucran representaciones y clasificaciones referidas a las relaciones sociales y las prácticas, donde se juega la pertenencia y la posición relativa de personas y de grupos, tanto en un plano real como en uno imaginario”. A la hora de definir una identidad, hay que tener en cuenta que la misma parte desde una individualidad y dialoga con otras, constituyendo mediante espacios de lucha de sentido, identidades colectivas que, a su vez, configuran las identidades particulares. Dice Martin: “La identidad individual se afirma y reconoce en los contextos de interacción y comunicación social, define su propia especificidad respecto de la de otros por la presencia de ciertos rasgos distintivos por los cuales el individuo se ve a sí mismo y es reconocido como perteneciendo a una serie de colectivos, poseyendo una serie de atributos y portando un pasado biográfico inmodificable”.

La diferenciación, la comparación, la distinción, la apropiación y la pertenencia son conceptos claves en la definición de la identidad, ya que a partir de ellas es que una persona, como sujeto, se da valor a sí misma y se inscribe en un determinado contexto histórico, social y cultural. Este valor está dado por su producción, circulación y consumo social, y son estos espacios de lucha simbólica que caracterizan a la cultura. Rescatando lo planteado por Jorge González (1998), son los Frentes Culturales en donde la identidad se configura.

En esta lógica de producción, circulación y consumo social que plantea Maria Victoria Martin, es necesario recordar a trabajos sobre el consumo y la identidad que han llevado a cabo autores como Martin-Barbero y García Canclini. Hay que tener en cuenta el contexto de globalización en el que el mundo se ve inmerso desde hace décadas. Las identidades sufren cambios constantes con el flujo de la información y el constante bombardeo de productos culturales logrados gracias al Internet y las redes sociales. Los enormes cambios políticos, económicos y sociales que vinieron con el cierre del último milenio y el comienzo del siglo XXI, englobados en lo que teóricos catalogan como la posmodernidad, también son influyentes en los procesos de identificación de los sujetos. “Si aceptamos que el orden económico mundial exige homogeneizar patrones de consumo global a través de un modelo cultural que genere actitudes y motivaciones orientadas a adoptar nuevos estilos y formas de vida, más allá e independientemente de las formas concretas que unos y otros asuman, vemos que las identidades constituidas según los parámetros modernos se deshacen” (Maria Victoria Martin; 2005). A esto podemos agregar un planteamiento de Martin-Barbero en *Culturas Populares e Identidades Políticas*: “Los nuevos convocantes de las identidades, los medios, sus referentes, las interrelaciones entre géneros programáticos, los procesos de recepción y a

la vez, los antiguos aglutinadores de la identidad, los procesos políticos, la fragmentación social de las clases, la exclusión económica, la discriminación racial, coexisten generalmente de manera desordenada en la nueva reconfiguración de las identidades sociales, políticas, culturales, comunicativas” (1994). La pertenencia, en un mundo desigual, es una cuestión clave en la conformación de la identidad. Diría también Martín-Barbero: “Lo simbólico de las relaciones atraviesa los capilares de la subjetividad hasta conformar la identidad básica de toda cultura: la identidad yo-sujeto que inicia la vinculación del sí mismo con el otro y que, a través de distintas transformaciones, va perfilando esa unidad bipartita con trazos que irán variando según sean los movimientos sociales que se realicen”.

En este sentido, es importante tener en cuenta a los productos simbólicos que las sociedades y los individuos generan, porque son a través de estos que los mismos se auto-perciben. El consumo, aquí, toma una importancia clave. En su artículo “El consumo cultural: una propuesta teórica” (1993), Néstor García Canclini examina distintos modelos que se han utilizado para explicar el consumo: el consumo como lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social; o como lugar de diferenciación social y de distinción simbólica entre los grupos; o como sistema de integración y comunicación; o como proceso de objetivación de deseos; o como proceso ritual. Todos estos son aspectos claves para explicar el consumo, pero no son autosuficientes. García Canclini, entonces, va a definir el consumo como “el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y cambio” (García Canclini, 1993). Esto le da al consumo un carácter de práctica cultural. Esta importancia que se le da a los productos culturales en la concepción de la identidad, son claves para entender los espacios en donde los jóvenes del rap actual se mueven. Para esto, adentrémonos por último, en una aproximación a la mirada que este trabajo busca definir sobre los jóvenes.

El sujeto social protagonista del movimiento del rap actual es la juventud. Y no es casualidad que sea la juventud, entre tantos, los que hayan protagonizado grandes momentos históricos de cambio político y social. Es quizás, uno de los más enigmáticos aquel Mayo del 68 francés que fue consecuencia de toda una generación que venía gestando un cambio y que tomó fuerza a lo largo de la época, no solo a través de movimientos sociales, sino también culturales mediante la música, el cine, la pintura, la literatura y el arte en general. Pero el Mayo Francés no significó un hecho aislado en la sociedad francesa o en las universidades parisinas, sino que se extendió, con distintos espacios de tiempos a lo largo de todo el mundo, con su particularidad en cada región. Latinoamérica no fue la excepción y, poniendo un

ejemplo de estas particularidades, en el ámbito cultural aparecieron distintas corrientes artísticas, sea en el cine con *o novo cinema* en Brasil, el *boom latinoamericano* en la literatura, o la aparición de bandas musicales con el rock estableciéndose como el género contestatario por excelencia. Mientras tanto, por el lado político-social con las ideas del estructuralismo y los modos de represión del sistema y el status quo, mientras en las calles europeas el movimiento estudiantil copaba cada espacio público, o en las norteamericanas se establece el movimiento hippie, la *generación beat* o la lucha racial, en el contexto latinoamericano estas teorías se tradujeron para algunos sectores en las bases de la revolución armada.

Sea como sea, a lo largo de la historia no se puede negar que los jóvenes han sido protagonistas infaltables. Y esto sucede más allá de una mera clasificación etaria para los *focus group* o la segmentación que el marketing y la publicidad comenzaron a usar como normas básicas —también desde la década de los sesenta—. Este trabajo tiene clara esta cuestión, y pone a la juventud como su sujeto protagonista, ya que, al fin y al cabo y por distintas razones, es el que ha conducido a los enormes cambios que el rap ha tenido en los últimos años. ¿Pero por qué la juventud siempre termina siendo protagonista tanto de movimientos político-sociales como de los artístico-culturales? ¿Existe solo una juventud o en realidad es un conjunto de juventudes que forman un “universo social cambiante y discontinuo” que lejos está de caracterizarse como homogénea? (Reguillo; 2000).

Entre múltiples estudios en el campo de las ciencias sociales, quiero detenerme en una autora particular, que ha abocado casi toda su carrera intelectual al entendimiento de las juventudes: Rossana Reguillo. La autora mexicana publicaría en el año 2000 un libro que narra los cambios sociales en los jóvenes desde la segunda mitad del siglo XX, y sienta una firme base teórica para entender cómo observar a las juventudes del siglo XXI. El libro *Emergencias de Culturas Juveniles: estrategias del desencanto*, me ayuda a construir el concepto de juventud que trato de analizar en el movimiento del rap actual.

En la propuesta de Reguillo, a la hora de pensar a los jóvenes es necesario mirar más allá de una categorización etaria y entender su carácter heterogéneo. Es importante partir de una afirmación clave: la juventud es una categoría construida culturalmente. En este sentido, para la autora, los criterios con los que se fijan los comportamientos o características juveniles mutan constantemente, y están necesariamente vinculados con los contextos socio-históricos.

Reguillo plantea tres ejes con los que la sociedad comenzó a usar la categorización de juventud para darle una entidad a ese sector de sujetos que dejaban la niñez y trataban de insertarse en un mundo que estaba atravesando procesos de profundo cambio durante la posguerra. Estos tres ejes nacen de: la reorganización económica de mitad de siglo por vía del aceleramiento industrial, científico y técnico, que significó además ajuste en la organización productiva y simbólica de la sociedad; la enorme oferta para el consumo cultural; y las normas jurídicas y sus ansias de definir un estatus de ciudadano.

El primer eje se relaciona con las instituciones de socialización. En un mundo donde la esperanza de vida se acrecentaba con los avances técnicos y científicos, se precisaba lograr un equilibrio en la balanza de la población económicamente activa. Dice Reguillo (2000):

“Los jóvenes deberían ser retenidos durante un período más largo en las instituciones educativas. La ampliación de los rangos de edad para la instrucción no es nada más que una forma "inocente" de repartir el conocimiento social, sino también, y principalmente, un mecanismo de control social y un dispositivo de autorregulación vinculado a otras variables”.

El segundo eje se relaciona intrínsecamente a la Industria Cultural. Ya sin guerras, ahora los jóvenes representaban una significativa cantidad de la población que buscaba insertarse en el nuevo mundo adulto. No por algo en los sesenta, la segmentación fue una importante teoría en la publicidad y el marketing. Así, por primera vez en la historia, la Industria Cultural ofertaba productos exclusivos para los jóvenes, o al menos construyó un imaginario social en el que los jóvenes eran atraídos a identificarse.

Y el tercer eje tiene que ver con la necesidad de definir jurídicamente a este sujeto juvenil que ahora se “hacía visible” en la sociedad industrializada:

“La visibilización creciente de los jóvenes y su enfrentamiento al statu quo, se daba en paralelo con la universalización acelerada de los derechos humanos en un clima político que trataba de olvidar los fascismos autoritarios de la época precedente. Los jóvenes "menores" se convertían en sujetos de derecho, fueron serenados en el plano de lo jurídico de los adultos. La profesionalización de 105 dispositivos institucionales para la vigilancia y el control de un importante segmento de la población, va a crecer al amparo de un Estado benefactor que introduce elementos "científicos" y "técnicos" para la administración de la justicia en relación con los menores. Centros de internamiento, tribunales especializados, ya no castigo, sino

rehabilitación y readaptación, van a transformar el aparato punitivo para los menores infractores” (Reguillo; 2000).

Es importante resaltar que estos ejes son formas en las que la sociedad ha tratado de insertar política, social y culturalmente a un sujeto juvenil. Formas que, sin embargo, parten de una definición que no es construida desde los propios sujetos que, paradójicamente, son categorizados. Sea por las instituciones sociales, el discurso jurídico o la Industria Cultural, estas configuraciones no parten desde las juventudes mismas. Y esto se acrecienta en contextos de crisis políticas y en las dificultades cada vez mayores de inserción económica. Es ahí, en esa falta que la economía y las políticas “formales” tiene para incorporar a los jóvenes en la estructura social, donde la juventud configura su propia identidad, según Reguillo, en donde “se fortalecen los sentidos de pertenencia y se configura un actor ‘político’”, a través de un conjunto de prácticas culturales, cuyo sentido no se agota en una lógica de mercado.

La identidad juvenil, entonces, no se categoriza desde estos ejes que, al fin y al cabo, solo construyen objetivamente a la noción de joven. Son los mismos jóvenes que, en el desencanto con el que se encuentran al soltarse al mundo, se apropian de las reglas de juego para construir una identidad propia: “Las constantes chapuzas, la inversión de las normas, la relación ambigua con el consumo, configuran el territorio tenso en el que los jóvenes repolitizan la política "desde fuera", sirviéndose para ello de los propios símbolos de la llamada "sociedad de consumo"” (Reguillo; 2000).

La condición con la que los jóvenes se encuentran es aquella donde las instituciones sociales los piensan como categoría de tránsito, aquello intermedio entre la infancia y la estabilidad adulta, es una etapa para lo que viene, son pensados para el futuro. Sin embargo, desde los jóvenes la concepción de ellos mismos está anclada en el presente. Y este tiene un carácter que se encuentra en constante cambio.

En relación con los modos en que la sociedad occidental contemporánea ha construido la categoría "joven", es importante enfatizar que los jóvenes, en cuanto sujetos, constituyen un universo social cambiante y discontinuo, cuyas características “son resultado de una negociación-tensión entre la categoría sociocultural asignada por la sociedad particular y la actualización subjetiva que sujetos concretos llevan a cabo a partir de la interiorización diferenciada de los esquemas de la cultura vigente” (Reguillo; 2000).

En este sentido, las ciencias sociales también se han lanzado en la búsqueda de definir a la categoría de juventud, teniendo en cuenta estas diferencias entre lo que los jóvenes mismos configuran de su mundo sensible y lo que el status quo espera de ellos. Reguillo nombra dos definiciones que reconoce en los estudios sobre los jóvenes de mitad de siglo XX: los incorporados, aquellos que logran insertarse en el mundo político-económico establecido; y las “alternativas” y “disidentes”, aquellos rezagados, que por uno u otro motivo han sido excluidos del sistema. La autora marca como el interés de los estudios presentaba una tendencia a estudiar al segundo grupo, en concordancia con los estudios sobre la hegemonía y la contra-hegemonía que corrientes como el estructuralismo proponen. Los estudios se centraban en las formas de agregación y organización juvenil que transcurrían al margen o en contradicción con las vías institucionales.

Hacia finales de los años 80 y durante la década del 90, en concordancia con las transformaciones que los estudios sociales venían teniendo, se puede reconocer la necesidad de un nuevo tipo de discurso comprensivo en torno a los jóvenes, de carácter más constructivista. Cuando Reguillo publica *Emergencias de Culturas Juveniles*, se encuentra con un campo académico que propone pensar a los jóvenes como un “sujeto de discurso”, con capacidad de apropiarse de los objetos tanto sociales como materiales, es decir “agentes sociales”.

Ahondando un poco más en la noción de juventud, es importante recalcar el carácter cultural que tiene la configuración de esta categoría, sea desde el punto de vista de las instituciones sociales como de los mismos sujetos juveniles. Recordemos que, para la estructura social, los jóvenes han sido visibilizados por tres ejes: a través de su paso por las instituciones sociales, el conjunto de normas jurídicas que definen su estatuto ciudadano y el consumo y acceso a determinados bienes simbólicos y productos culturales. Reguillo (2000) resalta como en los primeros dos ejes los jóvenes son definidos como sujetos pasivos “que se clasifican en función de las competencias y atributos que una sociedad particular considera deseables en las generaciones de relevo para darle continuidad al modelo asumido”. Sin embargo, en el tercer eje, el relacionado con la Industria Cultural, el concepto del joven es uno de tipo activo. Plantea Reguillo: “Es decir, mientras las instituciones sociales y los discursos que de ellas emanan (la escuela, el gobierno en sus diferentes niveles, los partidos políticos, etc.), tienden a "cerrar" el espectro de posibilidades de la categoría joven y a fijar en una rígida normatividad los límites de la acción de este sujeto social, las industrias culturales han abierto y desregularizado el espacio para la inclusión de la diversidad estética y ética juvenil”. En

este sentido, la mirada cultural es transversal para la construcción de la identidad juvenil. “Es en el ámbito de los significados, los bienes y los productos culturales donde el sujeto juvenil adquiere sus distintas especificidades y donde despliega su visibilidad como actor situado socialmente con esquemas de representación que configuran campos de acción diferenciados” (Reguillo; 2000).

Para ir definiendo un poco más la noción de juventud, la autora mexicana propone una categorización de las distintas manifestaciones y expresiones sociales que los jóvenes asumen para construir su identidad desde su propia mirada. Estas son: *el grupo*, lo que define como una reunión sin organicidad; *el colectivo*, aquella reunión de varios jóvenes unidos por un proyecto o actividad compartida que exige cierta organización; *el movimiento juvenil*, que supone un conflicto social en disputa que convoca a los sujetos juveniles al espacio público, lo que puede significar una alianza entre distintos colectivos; y por último, *las identidades juveniles*, que es la adscripción a una propuesta identitaria. Pero surge una cuestión clave. Estas categorizaciones internas entre los jóvenes chocan constantemente con los ejes desarrollados anteriormente, formando así una lucha por el sentido, entre la concepción del joven desde la perspectiva adulta, y la identidad juvenil construida al interior de los grupos, colectivos o movimientos.

Reguillo propone algo muy interesante con respecto a las formas de sensibilidad que asumen los jóvenes bajo esta disputa de poderes. Recordemos que los jóvenes, en cuanto categoría social construida, no tienen una existencia autónoma al margen del resto social, sino que se encuentran “inmersos en la red de relaciones y de interacciones sociales múltiples y complejas”. Reguillo, sugiere entonces la noción de *dramatización de la identidad*. Teniendo en cuenta que la cultura es clave para la constitución identitaria, Reguillo plantea que las culturas juveniles del siglo XX pueden englobarse bajo la denominación “socio-estética”, esto es la relación entre los componentes estéticos y el proceso de simbolización de estos. Estos componentes —objetos culturales, productos artísticos, marcas, lenguajes corporales, formas de hablar, la relación espacio-tiempo—, son fundamentales, ya que ayudan a las juventudes a “completar” la auto-presentación que ponen en escena con el fin de “hacerse visibles”.

Esta dramatización de la identidad, se construye en los grupos de jóvenes con cada particularidad, en los colectivos juveniles, en los movimientos y su apropiación del espacio público, y en las adscripciones identitarias donde se asumen determinados discursos estéticos

y prácticas que los unen. Dialogando con lo que Pablo Vila plantea sobre narrativas, Reguillo decía: “El supuesto central es que toda identidad necesita “mostrarse”, comunicarse para “hacerse real”, lo que implica por parte del actor individual o colectivo la utilización “dramatúrgica” de aquellas marcas, atributos y elementos que le permiten desplegar su identidad”.

Todo este proceso, en su conjunto, configura a la cultura juvenil, que no significa más que en cómo los jóvenes, como categoría social dinámica, cambiante y discontinua, se apropian de los modos de sensibilidad establecidos, los moldean, los incorporan o, al contrario, los rompen generando nuevos sentidos:

“Por eso, tal vez, los jóvenes intenten con sus colectivos, con sus grupos de pertenencia, con sus comunidades de sentido, existir a través de ellos mismos. Al desmontar críticamente el sistema complejo que los construye como jóvenes, encontraríamos que bajo esa categoría no se encuentra ninguna “esencia”, sino que, en todo caso, en ella habitan hombres y mujeres que intentan construirse a partir de su relación con los otros y afirmarse en el mundo” (Reguillo, 2000).

6.3 El arte y su intencionalidad

Para finalizar este marco teórico, es pertinente profundizar en la cuestión del arte y su intencionalidad. Hasta ahora, venimos viendo como el rap, tanto con las batallas de freestyle como con la música que los jóvenes artistas realizan, está intrínsecamente relacionado con su construcción de identidad como sujetos sociales. Esta construcción de la identidad siempre está relacionada con el contexto histórico-social. De esta manera, las prácticas culturales tienen diferentes intencionalidades, las cuales van cambiando con el contexto. Por ejemplo, con el rock argentino, los artistas de los principios de los años 70 que vivían en contexto de represión, trataron otros temas en sus letras con respecto a los de los 80 envueltos en el regreso de la democracia. De una u otra manera, la identidad también se relaciona a la intencionalidad de cada pieza artística, porque es allí donde se especifica qué lugar toma el sujeto en el mundo, o que situaciones-normas critica o, por lo contrario, reafirma. Pero para esto hay que desarrollar un poco la cuestión del arte y la política. ¿Siempre hay política en el arte? ¿Toda intencionalidad es política?

En la tesis “Arte, política y espacio: una revisión crítica desde el posestructuralismo” de Verónica Cecilia Capasso (2015), hecha para el Magíster en Ciencias Sociales en la Facultad

de Humanidades y Ciencias de la Educación por la Universidad Nacional de la Plata, se desarrolla este planteo sobre arte-política. Capasso acude a tres autores para ampliar el tema: Chantal Mouffe, Jacques Rancière y Nelly Richard. Para este trabajo y el interrogante de la intencionalidad en el arte, voy a tomar algunas nociones que nos ayudarán a entender cómo las letras de las canciones en la música, sean explícitamente políticas o no, construyen un sujeto social determinado.

Analizando el trabajo de Rancière, Capasso se adentra en una definición de la estética, clave para encontrar la relación entre el arte y la política. La estética entonces, por un lado, designa a la forma en que se produce una reconfiguración de los datos sensibles a partir del disenso; y por el otro, es el tejido de experiencia sensible dentro del cual las obras se producen. Partiendo de esta noción de experiencias sensibles y espacios que se configuran y reconfiguran, Rancière ve en la política una dimensión estética. Pensando a lo político como un encuentro de dos lógicas: la del gobierno (política policial), que da cuenta de la distribución de nombres, lugares, espacios y funciones, definiendo lo que es visible y lo que no lo es, conviértase en una constitución simbólica de lo social; y la lógica de la igualdad, que busca romper con la naturalidad de la dominación a partir de las prácticas que cuestionan las lógicas de la institución, interviniendo sobre lo visible y lo enunciable. Distinguir entonces la función estética de la política, es ver a la política más allá de una toma de poder; es entenderla como la configuración de un espacio específico, del recorte de una esfera particular de la experiencia.

En este sentido, Rancière propone tres regímenes de identificación del arte: el régimen ético, que contempla al arte como maneras de hacer, imágenes —discursos— que producen determinadas significaciones; el régimen poético, donde prima la mimesis, esto es, se representa la intención de un autor en ser político o no, ya sea por transmitir un mensaje captado por el público o por alinearse a un programa de transformación histórico; y por último, el régimen estético, donde el arte no se establece por una distinción en las maneras de hacer, ver, percibir, sino por un modo de ser sensible. En este último régimen —el que le interesa a Rancière— en el arte político no hay mensaje a transmitir, sino que es aquel que se configura como disruptivo y que pone en juego un espacio-tiempo diferente del que constituye la “normalidad” del orden social.

Para Rancière, en este sentido, el arte puede operar sobre el orden policial de lo político, oponiendo esa ficción dominante —esa configuración simbólica de la realidad—, con otra

que distorsione y genere otra construcción de espacio. Capasso concluye: “Un arte crítico es aquel que altera las líneas de separación que configuran el campo consensual de lo dado. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, puede crear nuevas formas de experiencia sensible, pero ello no conlleva necesariamente una movilización política pues existe una separación entre los efectos y las intenciones” (2005).

Dándole un cierre a la lectura que hace Capasso de Rancière, la política y el arte tienen en común su capacidad de distribución de lo sensible, modos de ver, decir, hacer, ordenamiento de objetos y cuerpos, asignación de lugares y funciones en relación con un orden social. En este sentido, el sujeto que es espectador o realizador de una práctica estético-cultural no es alguien pasivo, sino que asume una posición frente a esta práctica, y se inclina o no hacia una emancipación de la configuración simbólica social establecida. El sujeto es uno activo, con potencial crítico, con capacidad de dar sentido, asociar y disociar discursos e imágenes. El arte entonces, para ser político no precisa de adherir explícitamente a un movimiento político, sino que puede proponer otros modos de sensibilidad que choquen —dialogando o disruptivamente— con los modos ya establecidos.

Capasso también se sumerge en la obra de Chantal Mouffe, quien diferencia entre *la política* y *lo político*. La política es el plano óptico de lo real, de las prácticas cotidianas e institucionales que buscan establecer determinado orden, organizando la coexistencia humana. Lo político, en cambio, es el plano ontológico, y tiene que ver con el modo en el que se instituyen las relaciones sociales, con nociones como hegemonía, conflicto y poder. Para Mouffe, la sociedad es intrínseca al conflicto, y la identidad social se forma desde la diferencia. Existe un nosotros y un ellos, una relación entre los individuos de amigo/enemigo. Esta diferenciación es la condición de posibilidad de formación de identidades políticas. A esto se le llama antagonismo, el cual impide la plena totalización de la sociedad y excluye una sociedad más allá de la división y el poder.

Mouffe propone la necesidad de un consenso conflictual en la democracia política. Y así surge el término agonismo, en el cual no se niega al otro, sino que se lo reconoce como legítimo, se tienen en cuenta las pasiones humanas que interfieren en estas relaciones y se niega una solución netamente racional. Entonces, las partes agonistas de este entramado político-social, comparten un mismo espacio simbólico donde los desacuerdos son necesarios para prevalecer una democracia pluralista. En esta diferencia entre la política y lo político, el antagonismo y el agonismo: ¿qué papel toma el arte?

Para Mouffe, toda práctica artística posee una dimensión política, ya que funcionan como intervenciones agonistas dentro del contexto de luchas entre hegemonía y contra-hegemonía. En este sentido, el arte implica prácticas de mantenimiento o de resistencia a un orden. A su vez, en lo político reside una dimensión estética, puesto que allí es donde se configura el ordenamiento simbólico de las relaciones sociales. Como hay estética en lo político, lo político se hace presente en el arte.

Capasso resalta que para Mouffe no se puede definir al arte como político o no político, sino que es preferible hablar en términos de arte crítico, o sea, aquel que puede hacer visible lo que el consenso dominante tiende a ocultar. Capasso concluye: “Si las prácticas artísticas pueden desempeñar un papel decisivo en la construcción de subjetividad, se debe a que, con la utilización de recursos que inducen respuestas, emocionales, logran llegar a los seres humanos en el nivel afectivo. Es aquí donde reside el gran poder del arte: su capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y hacernos percibir nuevas posibilidades” (2005).

7. Metodología: enfoques y técnicas

7.1 Una aproximación teórica al discurso

Este trabajo propone como objetivo principal reconocer y analizar los procesos de producción y disputa de sentido en la construcción de identidad juvenil urbana del movimiento del rap argentino actual. Como venimos planteando, la construcción de identidad es un proceso cultural que se compone a partir de la trama argumental con la que los sujetos construyen sus modos de ver, sentir, percibir. En dicha trama, existen diferentes narrativas de la que los sujetos hacen uso para construir su identidad. Y tal como lo plantea Vila, este proceso es puramente discursivo (1996). En este trabajo, el análisis de las letras compuestas por los artistas que se detallaran en este apartado, tienen las huellas de estos modos de ver con los que los jóvenes urbanos se definen a ellos mismos, cómo se inscriben en la sociedad, qué rol toman, cuáles son sus aspiraciones y su sentido de pertenencia. Es necesario, antes de volcarnos al análisis, definir el concepto de discurso, el de análisis de discurso y qué enfoque se tomará para desarrollar la investigación.

En principio, podemos definir al discurso como una práctica social articulada a partir del uso lingüístico bajo determinado contexto. Es clave comprenderlo así, ya que allí se encuentra su carácter performativo. Es a partir del discurso que el sujeto configura su vida, siendo una forma de acción entre las personas que componen una sociedad. El discurso se compone por distintas piezas lingüísticas que a su vez construyen modos de comunicación y de representación del mundo, sea en un plano real o un plano imaginario. El discurso puede ser oral, escrito, gestual, pero siempre valiéndose de los signos con los que una sociedad cuenta, pensando a los signos desde el modelo de la tríada de Peirce:

“Un signo, o representamen, es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo el interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. Está en lugar de ese objeto, no en todos los aspectos, sino solo con referencia a una suerte de idea, que a veces he llamado el fundamento del representamen” (Peirce, 1931: 228).

No obstante, la noción de discurso traspasa los límites de una definición que se centre únicamente en los signos o en un análisis del tipo intra-lingüístico que caracterizó a autores como Saussure o la lingüística estructuralista. El discurso va más allá de la materialidad del texto:

“Las personas tienen a su disposición un repertorio comunicativo, que puede estar formado por una o más lenguas, por diferentes variedades lingüísticas y por otros instrumentos de comunicación. La lengua, como materia primera del discurso, ofrece a quienes la usan una serie de opciones —fónicas, gráficas, morfosintácticas y léxicas— de entre las cuales hay que elegir el momento de (inter)actuar discursivamente. Esa elección, sujeta o no a un control consciente, se realiza de acuerdo con unos parámetros contextuales que incluyen la situación, los propósitos de quien la realiza y las características de los destinatarios, entre otros. Estos parámetros son de tipo cognitivo y sociocultural, son dinámicos y pueden estar sujetos a revisión, negociación y cambio” (Calsamiglia; Tusón; 1999).

Según Norman Fairclough y Ruth Wodak, pensar al discurso como práctica social implica una “relación dialéctica entre un evento discursivo particular y la situación, la institución y la estructura social que lo configuran” (1997). El discurso es socialmente constituido y a su vez constituye eventos sociales, conocimiento, identidades sociales y todos los modos de relacionamiento entre personas y grupos de personas.

El discurso es complejo y heterogéneo. Esto en cuanto a los diferentes modos de organización en que puede manifestarse. Sin embargo, no es caótico. Dirían Calsamiglia y Tusón (1999): “La heterogeneidad lingüístico-discursiva no solo no es caótica, sino que está regulada, más allá del plano gramatical, por una serie de normas, reglas, principios o máximas de carácter textual y sociocultural que orientan a las personas en la tarea de construir piezas discursivas coherentes y apropiadas para cada ocasión de comunicación”.

Pensar al discurso como práctica social nos resalta su carácter intrínseco a la sociedad y los sujetos, por lo que no es un evento aislado. Esto nos acerca a autores como Eliseo Verón, que nos dan una mirada más amplia mediante su Teoría de la discursividad social, planteada en *La semiosis Social: Fragmentos de una teoría de la discursividad* (1987). Aquí, el autor busca correr a los estudios sobre el discurso fuera de una mirada binaria del signo, y le da una importancia a la perspectiva social con la que concebimos al discurso. Verón propone una teoría del discurso desde un estatuto trans-lingüístico, a lo que él llamaría semiosis social o socio-semiótica, y trae dos nociones a tener en cuenta: por un lado, la materialidad significativa del sentido, y por el otro, la construcción social de lo real en la red de la semiosis. Dice Verón: “La sociosemiótica es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social. El estudio de la semiosis es el análisis de los fenómenos sociales en tanto proceso de producción de sentido” (1987).

Se parte, entonces, de dos hipótesis centrales. La primera es que toda producción de sentido es necesariamente social, esto es, no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso de significación sin explicar sus condiciones sociales productivas. La segunda es que todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera fuera el nivel de análisis. En este sentido, analizar el discurso no es más que describir las huellas de las condiciones productivas en los discursos, bien sean las de su generación, o de los efectos buscados por los sujetos que construyen sentido mediante el discurso.

Este trabajo, entonces, se abocará a analizar los discursos construidos por los jóvenes artistas del movimiento del rap actual, pensando en que los discursos son configuraciones sociales, culturales e históricas, y que a su vez constituyen estas configuraciones. Hay que adentrarnos un poco más en el concepto de análisis de discurso. Teun Van Dijk, teórico lingüista, es alguien que nos aproxima al enfoque del análisis de discurso que este trabajo busca realizar, el cual es un análisis del tipo semántico.

Van Dijk también entiende al discurso como una forma específica del uso del lenguaje, con una forma de interacción social. El discurso, como venimos planteando, es un evento comunicativo complejo que se da en una situación social determinada. Lo que distingue al análisis de discurso de la gramática de la oración es que el análisis de discurso, en la práctica, se concentra específicamente en los fenómenos detrás de la oración (Van Dijk 1989). Un estudio de las relaciones entre el discurso y la sociedad, debe profundizar a través de la explicación de qué propiedades del texto y el habla condicionan cuáles propiedades de las estructuras sociales, políticas y culturales, y viceversa. Este es el análisis del tipo semántico.

En el sentido más extenso, la semántica es un componente teórico dentro de una teoría semiótica más amplia acerca de comportamientos significativos simbólicos. El concepto utilizado para denotar el objeto específico de la teoría semántica es el concepto de *interpretación*. Las interpretaciones son operaciones o procesos de atribución. Lo que es atribuido por las operaciones de interpretación son objetos semánticos de varios tipos. Un objeto semántico es el significado. Así, la interpretación de un discurso es la atribución de significados a las expresiones del discurso (Van Dijk; 1985).

La manera en que comprendemos los significados de los hechos y en que adquirimos y procesamos la información y conocimiento tenemos del mundo, no depende solo de las operaciones semánticas ligadas a las condiciones de producción, circulación y recepción de sentido, sino que estas mismas operaciones están a su vez ligadas a otras de tipo cognitivo, mediante las cuales organizamos mentalmente dicha información y los significados que le atribuimos. Estas operaciones cognitivas son socialmente compartidas. Si estos conocimientos y creencias son compartidos por los participantes del discurso, debemos hacerlos explícitos para explicar cómo tales presuposiciones afectan las estructuras del discurso (Van Dijk; 1993). La forma de hacerlas explícitas es observar estas cogniciones en el momento en que están actuando, es decir, en el momento en que se conjugan los procesos psicológicos individuales y universales, lo cual sucede en el ámbito de la interacción y de los grupos, instituciones y otras estructuras sociales.

Así, las personas no forman solamente sus modelos mentales de los sucesos de los que hablan, sino también de los que participan. Estas representaciones mentales subjetivas de los eventos comunicativos y la situación social actual, son llamados modelos de contexto o simplemente contextos (Van Dijk; 2001). Los contextos nos dan cuenta de cómo la significatividad del discurso no solo reside en su nivel micro estructural, sino también en su

globalidad, es decir, en las reconstrucciones que hacemos de la situación general de manera intuitiva, como por ejemplo, rescatar el tema de un discurso. Un contexto explica lo más relevante en la información semántica de un discurso como un todo. Al mismo tiempo define su coherencia global (Van Dijk; 1985).

La ventaja de acercarse al discurso a través de los contextos, es que no solo da cuenta del rol de las representaciones sociales en el procesamiento del discurso, sino que también permite una explicación más subjetiva del discurso. Los modelos contextuales nos permiten combinar una aproximación individual con una aproximación más social, en la cual representaciones compartidas, grupos y otros aspectos sociales juegan un rol prominente (Van Dijk; 2001).

Recapitulando, este trabajo se centra en un análisis de discursos del tipo semántico. Entendiendo al discurso como una forma de acción social, como un evento comunicativo histórico que constituye a la sociedad y la cultura. Analizar el discurso es describir estas condiciones de producción del mismo, y haciéndolo de manera semántica es pararse desde una interpretación teniendo en cuenta todo el marco donde el discurso se inscribe. Tanto la producción como la comprensión de estos discursos dependen de operaciones del tipo cognitivo, las cuales operan en situaciones reales de la vida social, o situaciones comunicativas. Para entender la situación comunicativa, debemos entenderla como un todo, tal como lo plantea Verón (1977). El contexto entonces es clave para poder encontrar estas huellas que los sujetos dejan en los discursos que construyen. Los marcos contextuales son entonces la clave de cualquier interacción social discursiva.

7.2 Unidades analíticas: enunciado, enunciación y subjetividad

En el análisis discursivo, al estar hablando de eventos comunicativos siempre hay que tener en cuenta la presencia de uno o varios sujetos que participan de dicho evento. Para esto, la subjetividad es un punto importante a localizar en las letras de las canciones, porque esto nos demarca los distintos actores que construyen el discurso, y con esto no solo los contextos personales, sino los colectivos, su relación con el espacio y tiempo, sus identidades y, por supuesto, la intencionalidad del discurso. En este sentido, Emile Benveniste destaca que la subjetividad se estructura a través del lenguaje, puesto que desde allí el hablante se constituye como sujeto y enuncia su subjetividad (Benveniste, 1997).

En consiguiente, es importante definir las unidades de análisis en donde podemos encontrar estas huellas de subjetividad en nuestro referente empírico, el cual en este TIF son las letras

de las canciones de los raperos. Estas unidades de análisis se inscriben dentro del concepto de enunciación, entendiéndose al mismo como el proceso lingüístico en donde se produce el discurso y los factores que interfieren y condicionan este proceso. Así mismo, en la enunciación, la unidad comunicativa básica es el enunciado. Este es el producto resultante de la actividad enunciativa, por lo tanto, la unidad mínima en el análisis del discurso.

A su vez, podemos marcar dos actores relevantes en la enunciación. Por un lado, el enunciador, quien realiza y construye el enunciado; por otro lado, el enunciatario, quien es el que recibe esta unidad mínima del discurso. Los enunciados se pueden combinar entre sí para formar textos, orales o escritos, que conforman la actividad discursiva que venimos desarrollando. El texto es la unidad comunicativa ya completa e intencional. Dicen Calsamiglia y Tusón: “La particularidad del análisis del discurso reside en un principio general que asigna sentido al texto teniendo en cuenta los factores del contexto cognitivo y social que, sin que estén necesariamente verbalizados, orientan, sitúan y determinan su significación” (1999).

Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986), establece una diferenciación entre enunciado y enunciación. En el primero, el sujeto que enuncia se inscribe de forma constante en el interior de su propio discurso, postulando explícita o implícitamente siempre a un alocutario, advertido a partir de las huellas enunciativas. En el segundo, lo que se define es el mecanismo de producción de un texto, el surgimiento en el enunciado del sujeto de la enunciación y la inserción del hablante en el seno de su habla. Planteado esto, es necesario entender que no podremos estudiar la enunciación en sí misma, sino que trataremos de hacerlo a través de las huellas que la enunciación deja en el producto discursivo, es decir, los lugares de inscripción de los diferentes constituyentes del marco enunciativo —el enunciador y el enunciatario—.

Para Oswald Ducrot el enunciado no corresponde únicamente a un sujeto, sino que permite la participación de muchas voces: “El decir es como una representación teatral, como una polifonía en la que hay una presentación de diferentes voces abstractas, de varios puntos de vista y cuya pluralidad no puede ser reducida a la unicidad del sujeto hablante” (1986). Ducrot habla de los “enunciadores”, quienes son las distintas voces que un locutor coloca al construir un enunciado. Son también entendidos como puntos de vista abstractos que se expresan a través de la enunciación y que se presentan en el enunciado. Esto da cuenta del carácter polifónico del enunciado, y en este sentido, de cómo un discurso engloba no solo la voz de quien lo enuncia, sino también de otros puntos de vista y a quienes les habla.

Detallemos a continuación algunas categorías analíticas específicas que pueden ayudar a poder localizar estas huellas lingüísticas que sirven para la interpretación del discurso en su totalidad:

Referencias deícticas

Estas involucran la codificación y gramaticalización de los rasgos de la situación de enunciación que aparecen en los enunciados. También se la puede llamar deixis. Los elementos deícticos organizan el tiempo y el espacio, y sitúan a los participantes y a los propios elementos textuales del discurso. Estos elementos se pueden encontrar en verbos, adverbios, pronombres demostrativos, posesivos y personales, entre otros, y su significado depende plenamente de la situación de enunciación, de quién las pronuncia, a quién, cuándo y dónde. En este sentido hay tres tipos de deixis para llevar a cabo el análisis: deixis personal, espacial y temporal.

Cargas valorativas del léxico

Con esto nos referimos a palabras y expresiones que manifiestan apreciaciones que el hablante hace durante la enunciación de ciertos objetos o hechos del mundo. Esto involucra cómo los actos enunciativos están atravesados por estados de ánimo y apreciaciones de una fuerte presencia subjetiva. A estas evaluaciones de valor efectuadas por el enunciador, también se las denomina subjetivemas, que pueden aparecer en sustantivos, adjetivos y verbos. Y a su vez pueden clasificarse en axiológicas y no axiológicas. Por un lado, las evaluaciones axiológicas le aplican un juicio de valor al objeto, ya sea por la adjetivación o por el sustantivo que se elige para nombrarlo. Por el otro, las no axiológicas evalúan al objeto según características cuantitativas, sin juicio de valor.

Modalidades de enunciación y enunciado

Estas se refieren a la expresión verbal o no verbal de la visión del locutor respecto del contenido de sus enunciados y de la enunciación misma. La modalidad de enunciación específica el tipo de comunicación que existe entre un locutor y un alocutario. En este sentido, en una modalidad de enunciación, por ejemplo, del tipo aseverativa, se expresa una relación interpersonal a partir de la cual el hablante se compromete con el oyente en cuanto a que ese enunciado es verdadero. Mientras en una interrogativa se implica el deseo del enunciador de obtener una respuesta por parte del enunciatario. Por otro lado, la modalidad

de enunciado se apoya en la relación entre el hablante y su propio enunciado, cómo se relaciona con lo que dice.

Cuestiones polifónicas

Esto se refiere a aquellos mecanismos asociativos que refieren a cuestiones donde se da cuenta, explícita o implícitamente la participación de varios enunciadores. Podemos nombrar algunos básicos: la alusión, la metáfora, la ironía, la intertextualidad y las referencias o reminiscencias culturales.

Las **alusiones** son asociaciones sin nombrar de forma específica, en las que el autor da por sobreentendida una connivencia con el lector. La **metáfora** es entendida como la expresión de una realidad o concepto determinado por medio de una realidad o concepto diferentes, pero que tienen algún tipo de nexo. La **ironía**, por su parte, plantea el problema de la connotación asociativa en la medida en que un significante recibe la carga de dos valores: uno literal y uno asociado. En este sentido, ironizar es una manera de burlarse de alguien o de algo diciendo lo contrario de lo que se quiere hacer entender y no decir lo contrario de lo que se piensa. **La intertextualidad** consiste en una alusión de un texto a un enunciado anterior. Se trata de un mecanismo según el cual un texto determinado se enriquece con ciertos valores semánticos provenientes de su intertexto. En tanto, las **referencias y reminiscencias culturales** también son connotaciones intertextuales, puesto que el proceso de enriquecimiento connotativo resulta de un tratamiento anterior, no precisamente lingüístico, sino semiológico del concepto en cuestión.

7.3 Lenguaje y poder

Una de las cuestiones que es preciso desarrollar para entender al discurso es la cuestión del poder. Y es que lenguaje y poder van de la mano, y forman una relación fundamental en los intercambios lingüísticos entre los sujetos. Esta noción podemos verla en los planteamientos que hace Pierre Bourdieu en *¿Qué significa hablar?* (1985).

Pensar al discurso como una acción social, no se limita solamente al hecho de que dos o más personas se comuniquen entre sí, sino que también implica la posibilidad de un uso estratégico del discurso por parte de cualquiera de los enunciadores, en donde se busca establecer una relación de poder simbólico en la interacción. Bourdieu sostiene que tanto la producción como la circulación de discursos implican algo más que una capacidad cognitiva para producir y comprender enunciados. Así, propone una faceta económica del lenguaje,

planteando lo que llama una “economía de los intercambios simbólicos”. Esto permite observar las interacciones verbales en términos de relaciones de poder simbólico, en donde hay relaciones de fuerza entre los distintos actores participantes del discurso. En este sentido, un intercambio lingüístico puede plantearse como un intercambio “económico”, en el que productores y consumidores provistos de un determinado capital simbólico, mantienen un determinado tipo de relación en un mercado en el que se proponen obtener un determinado beneficio —que puede ser tanto hacerse entender cómo convencer de algo a alguien—. Bourdieu sugiere entonces que todo acto de habla supone una interacción entre un “habitus lingüístico” y un “mercado lingüístico”.

Al “habitus” se lo puede definir como el conjunto de disposiciones o esquemas de percepción y evaluación del mundo, adquiridos de forma inconsciente durante el proceso de socialización que cada sujeto tiene a lo largo de su vida. A su vez, el habitus garantiza la generación y reproducción de ciertas condiciones sociales que le dieron origen desde el interior de los sujetos, quienes se convierten en agente de su propia realidad. El habitus se encuentra en constante transformación, y está relacionado con un contexto político, histórico y social.

En tanto al mercado, se lo puede definir como la oferta de capital lingüístico que el sujeto tiene para construir los enunciados necesarios para comunicarse. Los discursos, como acción social, no están aislados y se dan en el marco de un determinado mercado lingüístico. Pero este mercado, como tal, también presenta una competencia interna. No siempre es suficiente, por ejemplo, poseer un determinado capital lingüístico —un mayor vocabulario— para lograr la aceptación de un discurso. El locutor, a su vez, necesita ser legitimado por los alocutarios.

En definitiva, el valor de un discurso se fija sobre la base de una relación de fuerzas entre las competencias de los diferentes locutores que intervienen en el mercado y que le confieren su estructura. A esto nos referimos cuando hablamos del lenguaje y poder. Esto, por lo tanto, pone al discurso no solo como una acción social, un hecho comunicativo, sino también una pelea por la dominación del mercado lingüístico, el cual es, al fin y al cabo, el que le da al sujeto las herramientas para construir sentido. El discurso implica lucha de sentido, una disputa por la configuración simbólica de la realidad. Así, a lo largo del análisis de las canciones, el capital lingüístico que tenemos a disposición gracias a los artistas musicales, podremos ver como cada verso, cada rima, cada estrofa, es una lucha por imponer una visión del mundo particular. Visión que, cuando se relacionan entre sí, cuando los discursos chocan,

construyen el sentido que define a un determinado colectivo —en este caso la juventud que se identifica con el rap—.

7.4 Pasos del análisis

La metodología con la que me pararé frente al trabajo, entonces, será del tipo cualitativo, con el análisis discursivo como herramienta principal. Decidí elegir a distintos artistas musicales que han estado desde los primeros años en donde el movimiento del rap pegó un salto en la escena musical. Gran parte de estos artistas se han formado en el núcleo de las batallas de freestyle. Allí desarrollaron sus intereses en la comunidad rapera y expandieron sus actividades a la producción musical, con el trap como género estético más popular, el rap como esencia, pero permitiéndose mixturas con otros estilos musicales. Estos artistas, a su vez, han servido como la base de una camada de jóvenes interesados en la música que empezaron a subir sus canciones a las plataformas digitales y que han servido enormemente a su expansión.

Estos artistas elegidos son Duki, Wos, YSY A, Catriel, Trueno, Cazzu, Acru y La Joaqui. A continuación una breve introducción a cada artista, para entender de dónde vienen y cuál es su involucración en el movimiento del rap:

- **Duki:** Mauro Ezequiel Lombardo Quiroga; nacido en la Ciudad de Buenos Aires en 1996, tuvo participaciones esencialmente en El Quinto Escalón, donde logró una enorme popularidad. Su primera canción “No Vendo Trap” fue subida a Youtube en noviembre de 2016. Hoy en día es considerado uno de los referentes del género en el país, habiendo pasado por muchísimos subgéneros como el trap, el drill, influencias con el rock y que se ha aventurado en el reggaetón en el último año. Tiene cuatro álbumes: *Súper Sangre Joven* (2019), *24* (2020), *Desde el Fin del Mundo* (2021) y *Temporada de Reggaetón* (2021). Es de los que más éxito y reconocimiento ha logrado en el exterior, tanto en España como en Latinoamérica, gracias a colaboraciones con artistas como Bad Bunny, Fuego y Eladio Carrión.
- **Wos:** Valentín Oliva; nacido en Buenos Aires en 1998, ganó enorme popularidad compitiendo en El Quinto Escalón, saliendo campeón de su última edición. Es uno de los freestylers más reconocidos del país, siendo campeón de la primera FMS Nacional (2018) y de la Red Bull Batalla de Gallos Internacional(2018). Su rap presenta un sonido con una enorme influencia del rock. Con un primer tema subido a Internet en noviembre de 2017, tiene dos álbumes: *Caravana* (2019) y *Oscuro Éxtasis* (2021).

- **YSY A:** Alejo Nahuel Acosta; nacido en Buenos Aires en 1998, es el fundador y uno de los organizadores de El Quinto Escalón. Es considerado uno de los raperos más importantes del movimiento argentino actual. Su sonido está vinculado casi exclusivamente al trap, subiendo su primera canción en agosto de 2017 y publicando 4 álbumes: *Antezana 247* (2018), *Hecho a Mano* (2019), *Mordiendo el Bozal* (2020) y *Trap de Verdad* (2021).
- **Ca7riel:** Catriel Guerreiro; nacido en Buenos Aires en 1993. Uno de los más experimentales y polifacéticos del movimiento. Es maestro de música graduado de escuela Superior de Educación Artística en Música Juan Pedro Esnaola. En 2010, a los 17 años formó una banda de rock progresivo Astor y las Flores de Marte, con influencias sonoras muy cercanas a Luis Alberto Spinetta y Charly García. En el 2015, luego de asistir y participar de competencias de El Quinto Escalón se involucra en el hip hop con su primer álbum, *Cve7e* (2015). Más adelante sacaría los EP *Povre* y *Livre*, ambos del 2018. Y en 2021 publicaría su segundo álbum, *El Disko*. Su sonido fusiona al hip hop y rap, con otros subgéneros como el trap y el jazz rap, y géneros como el funk, el rock, el metal y el EDM (música electrónica).
- **Trueno:** Mateo Palacios Corazzina, nacido en Buenos Aires en el año 2002. Hijo de Pedro Palacios, un rapero uruguayo conocido como MC Peligro, quien lo incursionó en el hip hop desde muy chico. Mateo hacía beatbox y breakdance y a los 14 años comenzó a participar de muchas competencias de freestyle tanto en la Ciudad de Buenos Aires como en el Gran Buenos Aires. Si bien sacó varios sencillos durante el 2017 y 2018, ganó popularidad especialmente por ser uno de los más talentosos en el circuito de freestyle, ganando la FMS Nacional y la Red Bull Batalla de Gallos Argentina, ambos en el 2019. Con un álbum publicado en 2020, *Atrevido*, su sonido también es uno de los más variados, explorando en muchísimos estilos dentro del hip hop, como el trap, boom bap, backpack y el jazz rap.
- **Cazzu:** Julieta Emilia Cazzuchelli; nacida en Jujuy en 1993. Se incursionó en la música cantando folclore a la edad de once años, aunque cuando se graduó de la secundaria y se mudó a Buenos Aires, formó parte de bandas de cumbia donde ya asumió su seudónimo. Comenzó adentrarse en el hip hop en el año 2017 cuando sacó el mixtape *Maldade\$*, donde comenzó a darse a conocer esencialmente desde el trap, pero abriéndose también al reggaetón y el R&B. Sacó un álbum en el 2019 *Error 93*, cuando ya era muy popular a base de sencillos y colaboraciones con otros artistas de trap argentino y latino. En el 2020 sacó dos Ep, *Bonus Trap* y *Una Niña Inútil* y hoy

en día es conocida en el movimiento argentino como “la reina del trap”, logrando además una gran popularidad en países como Puerto Rico.

- **Acrú:** Agustín Cruz; nacido en 1997 en Buenos Aires, criado en Tucumán y regresado a la zona norte del Gran Buenos Aires durante su adolescencia; rapero que tuvo enormes participaciones en las competencias Atenas Freestyle y El Quinto Escalón, ganando una gran popularidad entre los jóvenes del movimiento, con un sonido más cercano al hip hop estadounidense y subgéneros como el boom bap. Su primer sencillo fue publicado en Youtube en enero del 2014, y ha sacado dos álbumes y un EP: *El Origen* (2017), *#Anonimato* (2018) y *Yantaz* (2021).
- **La Joaqui:** Joaquina Lerena, nacida en Mar del Plata en 1994, emigró a Costa Rica durante los últimos años de la década del 90’, donde vivió gran parte de su infancia hasta que volvió al país a los quince años. Con dieciocho comenzó a incursionarse en el mundo del rap y especialmente el freestyle, convirtiéndose en la primera mujer en clasificar a la Red Bull Batalla de Gallos Argentina, participando en el 2014 a los veinte años. Ya en 2017 sacaría sus primeros sencillos, con un sonido de rap y trap, y dos álbumes: en 2019, *Harakiri*, y en 2020 *The White Room (Live Session)*.

Si bien los álbumes que fuimos mencionando nos servirán como punto de anclaje para el análisis, estos serán interrelacionados con los singles de los artistas cuando sea pertinente. Esto no es una decisión azarosa. Para este trabajo, prestar solamente atención a un álbum en particular supondría una limitación para el análisis completo de los discursos planteados por estos artistas, ya que estos se extienden a *singles* lanzados antes de los álbumes o mismo después. Por esto las canciones elegidas se extienden tanto a los álbumes como a los lanzamientos individuales —algunos de ellos posteriormente recopilados en álbumes propiamente dichos—. El mundo musical de los últimos tiempos está marcado por un fenómeno especial: los artistas sacan singles para darse a conocer, y los álbumes son sacados luego de una base de canciones, reflejando un paso de maduración en su exploración artística.

En este análisis será importante reconocer, entre la lista de canciones y sus respectivas letras, cuáles son los puntos de encuentro en común entre estos distintos artistas. La música puede significar una herramienta como expresión sobre sus problemáticas, pero también un punto de encuentro de distintos jóvenes en situaciones similares, donde dentro de estas problemáticas en general, hallan un sentido de refugio y pertenencia para encontrar algo cercano a una respuesta. A continuación, detallaremos las distintas temáticas que podemos encontrar a lo largo de los diferentes artistas seleccionados. Es crucial entender que las

mismas no son elecciones azarosas, sino que son producto del trabajo de campo hecho sobre las canciones. Es en la escucha de la música dentro de esta clave donde las reconocemos y desde donde se constituyen como categorías analíticas para el presente TIF:

- El desencanto como esencia. Discursos de exigencia a un sistema que los excluye, en un mundo sin aparente futuro, y con las ansiedades y choques con las expectativas de vida de los jóvenes.
- Trap life: en consecuencia de la incertidumbre sobre el futuro, una noción de vida centrada casi exclusivamente en el placer. Surgen tres ejes principales centrados en la búsqueda del placer que se encuentran en: el sexo, las sustancias y la nocturnidad.
- La autogestión y el rechazo a las grandes disqueras, el resguardo en el enaltecimiento de la individualidad —en un sentido de autosuperación—.
- El rap como género idílico para la rebeldía juvenil. Un sentido de imposición como jóvenes contra el status quo al que se dirigen según las expectativas de las instituciones sobre ellos. Superación de una mirada individual, que solo puede ser bancada con un movimiento y unión colectiva.

8. Análisis e interpretaciones

“El sistema no improvisa y nosotros freestyle de hace rato”
(Ysy A; 2021)

8.1 Un contexto necesario: Hijxs de la crisis

Como venimos planteando en el marco teórico, las juventudes recurren a una “dramatización de la identidad” de sus vidas, como plantea Reguillo (2000), lo cual involucra una relación entre los componentes estéticos —objetos culturales, productos artísticos, marcas, lenguajes corporales, formas de hablar, la relación espacio-tiempo— y el proceso de simbolización de estos por parte de los jóvenes. Estos componentes son importantes para que los sujetos completen esos espacios de sentido con los que representan el mundo que los rodea y lo que los ayuda a “hacerse visibles” en dicho mundo.

Ahora, a qué nos referimos con “mundo”. En una definición fugaz, a la estructura social que organiza los modos de vivir, de sentir, de relacionarse. Pero el “mundo” al que ingresan los jóvenes, como todo sistema social basado en las funciones que cumplen las personas dentro de él, tiene su propia definición de lo que es un sujeto joven, de dónde viene y hacia donde se supone irá. Estos modos de ingresar a los jóvenes al “mundo” ya lo estuvimos desarrollando en el marco teórico, de la mano de Rossana Reguillo. Pero repasemos: las instituciones de socialización; el conjunto de normas jurídicas que definen su estatuto ciudadano; y el consumo y acceso a determinados bienes simbólicos y productos culturales que circulan en la llamada Industria Cultural. En las primeras dos definiciones, los jóvenes son definidos como sujetos pasivos, “que se clasifican en función de las competencias y atributos que una sociedad particular considera deseables en las generaciones de relevo para darle continuidad al modelo asumido” (Reguillo; 2000). Y en la tercera concepción, el joven es visto de manera activa, debido a la importancia de los componentes estéticos en la construcción de la identidad.

Pero ocurre algo: estos modos de definir y categorizar a los jóvenes son herramientas de esta estructura social para ingresarlos en un mundo adulto. Y esto lo podemos observar en los discursos de inserción al mundo laboral que aparecen en los últimos años de la educación media, a medida que los sujetos se acercan a la edad adulta según las normas jurídicas. Las expectativas sobre conseguir trabajos o estudiar en un nivel terciario o universitario, son base en la búsqueda de insertar a adolescentes en el mundo adulto. Ahora, es la segmentación en la Industria Cultural, los que los categoriza aún más, pero separándolos de este mundo adulto a través de productos destinados específicamente a un consumo juvenil, los cuales a su vez, generan expectativas de vida en los sujetos que comenzarán a construir su identidad tratando de llenar estos espacios de sentido. Identidad que no parte desde la concepción de los jóvenes sobre sí mismos en el discurso jurídico, su amoldamiento a las instituciones sociales o su rol en la Industria cultural, sino que lo hace desde una construcción al interior de las categorizaciones en las que los jóvenes se mueven. Es a través de la apropiación de estas “reglas de juego” que los jóvenes se conciben a ellos mismos, casi en una oposición a las expectativas que el “mundo” adulto o a lo que la estructura social espera de ellos.

Ahora bien, como plantea Reguillo, esto puede generar una disputa de sentido entre el joven y el adulto. Pero para el joven, en la construcción de su identidad —la cual a su vez está intrínsecamente relacionada con el sentido de pertenencia a un grupo, colectivo, movimiento o identidad juvenil—, muchas veces puede generar un desencanto, un choque. Y esto se ve

acrecentado en momentos de crisis políticas y en las dificultades cada vez mayores de inserción económica. Es en esa falta que la economía y las políticas “formales” tiene para incorporar a los jóvenes en la estructura social, que la juventud configura su propia identidad, según Reguillo, en donde “se fortalecen los sentidos de pertenencia y se configura un actor ‘político’”, a través de un conjunto de prácticas culturales, cuyo sentido no se agota en una lógica de mercado.

¿Pero por qué venimos desarrollando estas cuestiones? Porque para este trabajo, hay una cuestión histórica trascendental en la construcción de identidad de las juventudes seleccionadas para el mismo, las cuales son protagonistas del movimiento del rap actual. Estos jóvenes, que entre los años 2015 y 2021 tuvieron entre 18 y 25 años, son todos nacidos de un contexto particular: la crisis económica, política y social que se dio entre los años 1998 y 2002. Cada uno de los artistas seleccionados pasaron su infancia temprana en este contexto de crisis. Pero se da otra particularidad: esta crisis volvió a repetirse en una edad clave para el desarrollo de su identidad, entre los 18 y 25, rango de edad que no es seleccionado azarosamente para este trabajo y que tampoco es mera coincidencia, sino que tiene su fundamentación en lo que venimos planteando sobre cómo, en este rango etario, la sociedad trata de ingresar a los jóvenes a su estructura. En este sentido, estos jóvenes nacidos en la crisis del fin de milenio que sacudió a todo el país, se encuentran, en una edad clave para su desarrollo como sujetos —en lo que Reguillo nombra como “actor político”— inmersos nuevamente en una crisis económica y social de importancia, como la que trajo el gobierno de Mauricio Macri entre los años 2015 y 2019. Así, los llamados “hijos de la crisis”, al momento de insertarse en el “mundo”, se encuentran nuevamente con otra crisis que los marca. El desencanto del que hablamos, es entonces acrecentado por los contextos históricos. Esto lo vamos a poder ver en las líricas de los artistas seleccionados, con mayor o menor medida en cada uno de ellos. A veces con discursos relacionados directamente sobre la crisis económica en canciones de protesta, y a veces con discursos más indirectos, relacionados con un desencanto general que, sin embargo, tienen su origen en este contexto. Pero recapitemos un poco de historia para entender de donde parte esta juventud.

Nacidos desde mediados de los años noventa, ya con el segundo mandato de Carlos Menem profundizando en las medidas políticas y económicas enmarcadas en el Consenso de Washington (1989) y llevadas a cabo por el gobierno bajo la supervisión del Fondo Monetario Internacional. Con Domingo Cavallo asumiendo como Ministro de Economía en 1991, y estableciendo la Ley de Convertibilidad, se pudo controlar la llamada

“hiperinflación” que había barrido con el gobierno alfonsinista, el cual había recibido una enorme carga después del dismantelamiento político y económico ocasionado por la última dictadura militar (1976-1983), que lo dejó además con una deuda externa que había pasado de 7.700 millones de dólares en 1975, a 45.000 millones en 1983, lo que significaba un 600% de aumento en siete años. Con la convertibilidad establecida, el gobierno de Menem avanzaría con distintas medidas neoliberales, tales como las privatizaciones, la desregulación de los mercados y la flexibilización laboral. En principio se logró una estabilidad que, sin embargo, se derrumbaría años después.

La deuda externa era enorme, y el déficit fiscal no solo era financiado con las privatizaciones, sino además con préstamos del exterior. Este ajuste generalizado en la macroeconomía se sumó a la enorme tasa de desocupación que comenzó a profundizarse a partir del segundo mandato de Menem comenzado en 1995. Esta profundización de lo realizado durante su primer gobierno, se tradujo en una desindustrialización del país, la enorme fuga de capitales —en el período 1991-1993 los capitales argentinos en el exterior sumaban uno 50.000 millones de dólares, en 1998 habían subido a 85.000 y en 1999 a 90.000—, el deterioro en las condiciones de vida de los ciudadanos, altas tasas de pobreza, que superaban el 50% de la población, y de desocupación, la cual pasaba el 20% —no se alcanzaría una tasa de un único dígito hasta el año 2006—. El clima social era tenso, los cortes en rutas y movilizaciones sindicales y sociales eran cada vez mayores. De la miseria nació el movimiento piquetero, que comenzó a ser protagonista de la calle, a lo que el gobierno respondía con violentas represiones por parte de las fuerzas de seguridad. En 1998, con la primera caída del PBI de un 4%, comenzó una recesión económica que profundizó el conflicto social y se tradujo en medidas como el Corralito, en diciembre del 2001, a dos años del inicio del gobierno de Fernando de La Rúa. Esta medida del gobierno, restringía la libre disposición de dinero en efectivo de plazos fijos, cuentas corrientes y cajas de ahorros. Días después, llegaba el estallido popular generalizado que derivó en la renuncia del entonces presidente y una represión policial que dejó 39 muertos civiles. La crisis institucional siguió hasta el año 2003, cuando se realizaron unas nuevas elecciones y llegó Néstor Kirchner al gobierno, iniciando un proceso no sólo de recomposición política y económica, sino también de los lazos sociales.

Es en este contexto de crisis donde nacieron y vivieron su infancia temprana los artistas seleccionados, así como gran parte de la generación de jóvenes que forma parte de la explosión del movimiento del rap actual. Y, como se planteó al principio, este contexto marca

las expectativas de vida de cada uno de estos jóvenes, nacidos en medio de una crisis de tal magnitud. Jóvenes que llegado el momento de insertarse en el “mundo”, se encuentran con otra crisis. En diciembre de 2015 asumió el gobierno Mauricio Macri, quien comenzó su mandato con un ajuste gradual, en búsqueda de achicar el déficit fiscal. Este ajuste fue dado bajo una política de austeridad, lo que significó un achicamiento del gasto público, que implicó fundamentalmente a la disminución a los subsidios a los servicios públicos, generando grandes aumentos en dichas tarifas. En otras medidas, se liberaron las restricciones cambiarias que significó una devaluación del peso argentino en un 40%. Esta devaluación se sumó a una política de quita de retenciones al sector agropecuario, lo que se tradujo en un aumento significativo en los precios de productos de primera necesidad. Al ajuste y una inflación que comenzaba a subir, se le sumó una política financiera basada en la desregularización del mercado y la llegada de inversiones del exterior.

Pero para el año 2018, con dos años de mandato, las inversiones no llegaban y el país comenzaba a vivir una dura recesión económica debido a un peligro inminente de default, que no tenía lugar desde la declarada en la crisis del 2001 por Eduardo Duhalde. La crisis económica se acrecentó con una enorme corrida bancaria a comienzo del 2018, que se fueron repitiendo a lo largo del año y causaron una devaluación mayor de la moneda. En medio de la crisis, el gobierno de Macri recurrió a préstamo multimillonario por parte del FMI, con 50 mil millones de dólares en mayo del 2018 en principio, a los que se sumaron otros 7.100 millones semanas después. Sin embargo, con la primera llegada de dinero, de unos 15 mil millones de dólares, el gobierno los utilizó para el mercado cambiario, lo que significó una fuga de capitales por el mismo monto. Al ajuste económico que se venía dando desde el 2016, se sumó una crisis política e institucional que tuvo su mayor protagonismo en el Ministerio de Economía. Las consecuencias fueron la devaluación e inflación, la fuga de capitales y el aumento de la tasa de pobreza, además de un ajuste fiscal que solamente acrecentó la recesión económica.

En este contexto de una nueva crisis política y económica, los jóvenes que habían nacido en la crisis del fin del milenio, ahora cumplían la mayoría de edad según las normas jurídicas y comenzaban su etapa inserción en el mundo laboral en medio de una situación de ajuste y recesión. A esto, se le sumó el hecho de que el gobierno de Mauricio Macri se caracterizó por un enorme ajuste en los sectores de salud, educación, ciencia y tecnología, y esencialmente en la cultura. Es en este contexto, donde los jóvenes artistas que venían gestionando su gusto por el rap desde las batallas en el freestyle, que crecían desde los últimos años del gobierno

de Cristina Kirchner, ahora se encontraban con un sistema que los rechazaba. Es en este contexto donde los artistas seleccionados comienzan a desarrollar su carrera musical, nucleando en sus canciones no solo las problemáticas económicas y sociales que se vivían, sino también unas expectativas de vida que partían de una base de incertidumbre.

Este desarrollo inicial del contexto histórico, es importante para entender desde donde parten estos jóvenes a la hora de escribir sus canciones, encontrando en el rap un género caracterizado por la improvisación y lo directo y la crudeza de sus letras. Jóvenes que son marcados por la crisis en distintos tiempos de su vida. En su pasado, en aquel estallido del 2001, en el presente, con la recesión económica del gobierno de Mauricio Macri, y con un futuro marcado por una incertidumbre debido a la reciente pandemia del Covid-19 que acrecentó la crisis económica en el gobierno de Alberto Fernández. Ya en los siguientes capítulos, iremos analizando en profundidad las letras de los distintos artistas, concentrándonos en diferentes categorías analíticas que son el punto de encuentro de las temáticas en las canciones y sus letras, y que, de forma directa o indirecta, están marcadas por el desencanto y una historia de crisis.

8.2 El desencanto como esencia

Una de las principales cuestiones que podemos encontrar en las letras de estos artistas, es la existencia de una noción de desencanto. Este atraviesa de manera trascendental a las juventudes. Aquí vamos a poder encontrar dos clases de descontento: la primera con el exterior, esto es, con una estructura social y un sistema que los oprime, los rechaza y les quita un futuro; la segunda, ligada estrechamente con lo anterior, es un descontento interno, con la ansiedad provocada por la incertidumbre de un futuro concreto como protagonista. Pero vayamos desentrañando al descontento en estos artistas, ya que se encuentra intrínsecamente relacionado con el contexto histórico, político y social en la que estos jóvenes se forman como sujetos.

Este desencanto tiene un posible origen en la concepción posmoderna con la que se definió a las sociedades occidentales del último tramo del siglo XX. Uno de los primeros pensadores que utilizaría la noción de posmodernidad sería Jean-François Lyotard, quien la definiría como la incredulidad y la desacreditación de los metarrelatos del mundo (1979). Entre ellos la ciencia, la religión y hasta las democracias modernas. Este proceso tuvo un aceleramiento

en las últimas décadas del siglo, gracias a una tendencia global de una expansión de las políticas neoliberales. Podemos nombrar a algunas figuras políticas importantes referentes de estos tiempos, como Ronald Reagan en los Estados Unidos y Margaret Thatcher en el Reino Unido. Con la caída del muro de Berlín en 1989, el fin de la guerra fría y el inicio de la globalización, la cual coincidía con la aparición del *world wide web* que preparaba un futuro sin barreras, marcaron el camino para que esta condición posmoderna encontrara a su auge, y la noción mercantilista de la vida tomara la posta.

Sin embargo, hoy en día aún se discute sobre si el posmodernismo sigue teniendo fuerza, si realmente sigue vigente o si tan solo ha mutado. Lo cierto es que entre sus características a niveles socio-cognitivos, pueden agruparse algunas definiciones: sujetos eclipsados en el presente, siendo el futuro y el pasado menos relevantes; la búsqueda de la inmediatez en un mundo donde todo es cada vez más rápido y efímero gracias a las nuevas tecnologías; el enaltecimiento de la individualidad; el retorno a lo místico como justificación de los hechos reales; una ansiedad social constante respecto a los grandes desastres y la desestabilización de los Estados; pérdida de fe en la razón y la ciencia, con la tecnología tomando protagonismo; y una pérdida de fe en el poder público. Algunas de estas cuestiones se replican aún hoy en los artistas seleccionados. Y esto no es extraño si pensamos en el contexto histórico en el cual estos artistas se desarrollan como sujetos, de donde vinieron y con qué mirada se paran frente a la pregunta de hacia dónde van.

La condición posmoderna alcanzó en nuestro país un punto culminante hacia finales de los años noventa, con las consecuencias del menemismo y las políticas neoliberales explotando una burbuja de crisis que venía creciendo desde hacía años. En una década marcada por la despolitización de la sociedad —especialmente desde el indulto a las fuerzas militares que buscaba enterrar simbólicamente al pasado de violencia—, la recesión económica dio vida a los movimientos piqueteros que daban fuerza a la movilización política como fuerza de transformación. Sin embargo, la crisis institucional de la crisis del 2001 se caracterizó por un lema que recorría las calles y que tenía a la condición posmoderna como esencia: “Que se vayan todos”. En dichos tiempos de total desencanto que alcanzaba todas las dimensiones de la vida —podemos remarcar un espacio temporal entre los años 1995 y 2003— fue en donde nacieron gran parte de estos artistas. Años después, ya como jóvenes, este desencanto seguía presente en sus vidas. Veamos en este primer apartado, las huellas del desencanto que podemos encontrar en las letras de varios artistas.

Primero observemos las consecuencias emocionales de los tiempos de crisis, que se traducen en cuestiones como la ansiedad y la incertidumbre. Wos es uno de los raperos que más trata estas temáticas en sus letras. Podemos advertirlo en uno de sus primeros singles, “Andrómeda”. Así relata al comienzo de la canción:

*Todo tan duro y la vida es frágil, sé que soy de vidrio y que puedo romperme fácil
No tengo delirios pero casi...*

La frase refleja una angustia que se replica unas estrofas luego:

*Y no me cuesta admitir que aunque me dedico a las palabras hoy no tengo qué decir
¿De qué me sirve mentir? Prefiero sentir la angustia y el vacío de existir*

De esta manera, las letras de esta canción se centran en una angustia casi existencial:

*Sí, quiero morir, pero no sé cómo, quiero vivir pero no sé cuánto
Morir sabiendo la mierda que somos, y vivir hasta que se acabe el encanto*

Pero en esta misma canción podemos encontrar algo particular, que también se va a repetir a lo largo del trabajo de otros artistas, tal como iremos observando. Esta angustia, admite un tercero, un “otro” posible que pueda acompañarlo en ese dolor, casi como buscando escapar de una angustia individual:

*¿Plata? Obvio que quiero, pero la vida es un flash como para pensar solo en dinero
Si estoy solo ¿pa' qué quiero estar primero? Me deprime imaginarme dormir solo con mi ego*

Estrofas después, explicita un problema que lo abrumba, recriminando a un tercero:

*Entonces, no te dediques a hablar, la cosa está jodida pa' que vengas a criticar
Me viste cara de bueno y te querés zarpar, esta vez te rompo el cuello y te lo digo literal*

“Andrómeda” resalta un descontento interno, que no encuentra una salida posible en el exterior más que el estar acompañado en ese dolor. Así, el “otro” aparece como un sujeto que comparte sus problemas. Esto lo rapea de forma clara en otro de sus primeros singles, “Terraza”. Primero, relatando a la ansiedad:

*Quisiera sacar mi lado oscuro, rapearte con mi parte de tipo duro
Pero no puedo, hoy me curo, mato al parásito en mi cuero cabelludo
Termino y te ayudo, es que todavía dudo y si la ansiedad me toma le hago una toma de judo
Lo que viene mal me lo tomo con jugo, o me meto en la bañera hasta que me arrugo*

Y después, en el estribillo habla de la incertidumbre, donde resalta la utilización del verbo “ser” en primera persona del plural hacia el final:

*Ya no sé muy bien nada, lo que me pasa
Encontré la llave y me olvidé donde es mi casa
Creo que hace tiempo vivo en una carcasa,
Vamos a quemar a la terraza*

El estribillo se repite utilizando los primeros tres versos, pero se cierra reemplazando a “vamos a quemar a la terraza” por un “Dame un abrazo y se me pasa”, apareciendo esta vez un verbo conjugado en la segunda persona del singular, que admite en su discurso a un tercero que participa de ese malestar. En la segunda mitad de la canción sigue rapeando sobre un malestar interior, pero admitiendo una hostilidad exterior:

*Quiero hacerle un masaje a mis pensamientos,
Para que se ablanden no hablen en cualquier momento
Tengo claro que eso es un entrenamiento; si esta cultura te hace adicto al sufrimiento
Adicto a una fila de lamentos*

Así, el malestar y el desencanto individual, conviven con el colectivo. En una estrofa de “Melón Vino”, se encuentra de nuevo la hostilidad del exterior, donde se relacionan lo individual con lo grupal:

*Si el mundo está roto que traigan otro, o mejor nos vamos todos nosotros
No quiero vivir con sabor a poco, no quiero morir sin volverme loco*

La incertidumbre toma mucho más protagonismo en su segundo álbum, Tres puntos suspensivos. Ahí podemos encontrar varios versos interesantes en “Ojeras negras” como:

*Soy un condenado a muerte con su cuaderno
Esperando algo que lo salve del suplicio eterno
O también: Todo está negro alrededor y no me reconozco, cuando me vaya quiero ser abono*

Y aparece la ciudad como un lugar donde los problemas se juntan:

*Sigo en la vorágine de una ciudad sin sentimiento
Fósil en movimiento, frágiles sin aliento
Dócil al sufrimiento, mártir del pavimento*

Y entra él mismo en una contradicción sobre rapear sobre su malestar individual:

Quisiera no hablar tanto sobre vivir; quisiera tener más en claro que voy a decir

¿Qué te iba a decir? Ah, sí, que cuántas cosas hago pa' olvidarme que voy a morir

Enumera cuestiones como para poder superar la ansiedad, y en la última frase, surge de nuevo una referencia a la juventud, resaltando como quizás es un problema que otros como él lo tienen:

No sé meditar, me gana la ansiedad; no sé levitar, me agarra la gravedad

Lo tomo con levedad, lo bueno y su brevedad; a mi corta edad la vida es una obviedad

Este desencanto sobre el que Wos rapea en varias de sus canciones, se repiten en otros artistas. Tomemos como otro ejemplo a Catriel, quien en su primer álbum, CVE7E (derivado de la pronunciación rápida de “cohete”), relata muy bien el desencanto mientras pone al rap como catalizador de las problemáticas. Así comienza la primera canción, “La Prisión”:

Estoy en un momento crucial, nada normal

Donde un pensamiento es más letal que cualquier arte marcial; siento, construyo día a día este mural

Con un grano de pena y otro de cal

Y más adelante sigue afianzando esta temática:

Broda, tengo kilos de oscuridad encima

Cuando suelto rimas, armo un clima que lastima

Tengo angustia tanta en la garganta que mi cora' ya no aguanta

Ya no canta solo rap como mantra

Y a medida que la canción avanza, profundiza en un dolor interno que lo plasma en una canción. El rap es casi como un medio para el análisis interno:

Esta mierda me quema, afecta mis pensamientos

La meto adentro de un tema cual bicho en frasco de vidrio

La conservo viva, la observo y veo el problema; disfruto el martirio, pa' la gente es un delirio

Y durante el estribillo rapea lo siguiente:

Entre, bienvenido a la prisión; de los que piensan que la luz es solo una ilusión

Hay quienes prefieren ceder su luz en un contrato; porque vivir a oscuras es mucho más barato

Aparece así, la noción del “contrato”, refiriéndose a una firma musical. Sin embargo, Catriel compara esto con “vivir a oscuras”, abriéndole la puerta a un rap sobre pensamientos internos a los que lo escuchan con la frase inicial. La “prisión” es metáfora de la psiquis. En “Así Estoy”, Catriel rapea refiriéndose a alguien que lo critica debido a sus letras más poéticas:

*Para la gilada, les traigo rima helada; porque si están calientes, de ustedes no queda nada
Pa' los ilusos que dicen que los freestyles yo los leo
Nah, son los ángeles que me susurran lo que rapeo*

Y seguido de eso, introduce nuevamente el término de “la prisión”, pero esta vez deseando que un “otro” que lo escucha pueda salir de ese malestar:

*Ja, no me la creo, pero salí de mi prisión; y es mi canción la que se escucha en la calle según yo veo
Deseo que el alma de la gente sea color verde y no gris*

En “Vibra Baja”, del álbum Povre, con una sonoridad más cercana al trap, sigue rapeando sobre como el rap sirve de guía/apoyo para ese malestar y su poder narrativo:

*Tocá los tarros, oí lo que ladro, tus canales abro cada vez que apretas un play
Narro lo que Fangio sin carro, pero agarro mis letras y como barro, esculpo mis culpas
De acá hasta la tumba, culpo a mi facilidad de pintarte cuadros mentales
Y ver como se inunda cada neurona con pedazo de mi energía como un guía*

Y en su siguiente álbum, Livre, en la canción “Vibra Alta”, hace casi una contraposición a lo que venía rapeando con “Vibra Baja”, como si se hablara así mismo, pero también a un “otro”:

*El arte vino a rescatarte son, con su vibración
¿Qué paso varón? Te ahoga la presión; el miedo pasó a ser la melodía principal de tu canción
Si la mierda te hiere y tu esencia interfiere; Catriel sugiere cambiar de sintonización*

Y después pone en evidencia esa contradicción entre vivir angustiado y vivir con euforia:

*Con razón, aprendimos la lección de memoria; corazón, al mambo la vida es contradictoria
No es la memoria la que hace disfrutar la clase
La euforia por vivir hace gritar al wachin' cuando nace*

Así, Catriel rapea sobre el desencanto en sus canciones, casi como dialogando consigo mismo:

*Cada rincón de mi alma, pasar la canción así el mundo se salva
Que la vida valga, no insultar más al sol, soy yo el que enfría los días cuando asumo su rol*

Pero al mismo tiempo, la aparición de verbos en infinitivo, permite también que la canción le hable a un otro, casi como si incluyera a un tercero. Ese tercero es tanto el oyente de su

música, pero, en un contexto donde estos discursos de desencanto lo repiten varios artistas, sirve también como un canto hacia estos artistas en general.

Veamos como YSY A, rapero que normalmente sus letras se nuclean en las fiestas, la nocturnidad y la búsqueda del placer, también se permite rapear sobre las penas. Así abre el tema “Negociando por tiempo”, del álbum Hecho a Mano:

*Negociando por tiempo sin poder dormir; papeles con frases banales' que otra vez mordí
Mis dramas en su burbuja, sin querer salir; sin intentar salir, no van a hacerlo por mí
Más fama, más drama, más van a subir; mi cara cansada y mis ganas de un beat*

De nuevo, el rap sirve como catarsis. Este y otras canciones son interesantes, ya que funcionan como contraste en un disco donde en gran parte de las canciones YSY A hablan sobre el hacer plata y el esfuerzo, como se lo puede ver en el estribillo de la misma Negociando por Tiempo:

*Si quieren money, money I got it; llamándome va a estar feliz y desayunando con mortales
Y ahora tengo una bomba y un plan, preparado para hacernos' volar*

Pero aunque este sea un discurso que se repita en todo el disco, YSY A involucra una canción como “Alma” entre todos los tracks, donde observamos versos como el siguiente:

*No encuentro la forma de escapar de lo que mi alma pide
No encuentro la forma de callar esto que tanto dice, perdido buscando escribir eso que nadie escribe*

Así, el estribillo se compone por una repetición constante de la frase “no encuentro la forma de escapar de lo que mi alma pide”. Pero la búsqueda de algo es lo que le da a YSY A un modus operandi para salir de ese malestar a través de las rimas. Así prosigue en “Alma”:

*No encuentro la forma de hacer que este truco de magia infinito termine
A mí se me escapan conejos del fucking sombrero pidiendo que rime
Se quedan conmigo las horas que quiera, las horas que los imagine*

Y más adelante, reafirma esta idea:

*Yo llego al estudio, me acuerdo de alguna misión imposible y las canciones solas se escriben
Me siento, me paro, camino y las filmo, es una situación imperdible
Las siento bailando conmigo y perdido me aislo en las rayas' del tigre
A veces me pierdo sintiendo, y a veces me siento perdido y me sirve
Aprendo de todo lo malo y lo bueno, y bueno... eso es lo que me distingue*

Como venimos viendo, la ansiedad y la incertidumbre sobre el futuro, viene acompañada por una noción de desencanto que se repite en muchas de las canciones de los artistas. Las respuestas que encuentran estos jóvenes a este malestar, las sobrepasan con distintos elementos, de los que iremos hablando en el correr de los capítulos como el uso de sustancias, el rap, el esfuerzo y la auto-superación, pero también la existencia de un “otro” que acompañe ese malestar. Pero este desencanto tiene un contexto, tal como lo venimos desarrollando. Es la hostilidad de un exterior que los desampara como sujetos, que los envuelve en ese desencanto general. Observemos a continuación, varias canciones de los distintos artistas, en donde describen un contexto negativo y opresor.

El mismo YSY A lo hace en una seguidilla de singles que sacó durante el 2020, con la pandemia por el Covid-19 profundizando la crisis económica que se venía arrastrando desde el gobierno de Mauricio Macri. Así, en “Pasa que yo”, podemos ver un relato de su visión del argentino promedio:

*Pasa que yo vengo de allá; donde hablan con che, donde quieren todo ya
Donde para comer te dan un buen chegusán; donde para beber te rompés un champagne*
Sin embargo, entra en escena el contexto de crisis:

*Te rompés un champú, protección capilar; con un dólar blue más azul que el mar
Y acá el mar ni es azul y está alto igual; alto el gas y la luz; y ni hablemos de comprar
Alquilar, hasta ahí, porque viste cómo es, llega fin de mes y otra vez no hay para pagar
Y no hay ni un tutorial en YouTube o Internet, que te haga ser, que te haga ganar*

Catriel, por su cuenta, hace lo mismo en su tema “Now Mo’ Rais”, que ya desde su primera estrofa hace un relato del presente, en ese entonces año 2015:

*Deudas, números en rojo, al parecer el sistema quiere que me crea un despojo
No me gasto ni me enojo, me siento un tipo lleno; no sé si de felicidad verdadera o veneno*

Más adelante, retoma rapeando sobre la problemática económica:

*Lleno de mierda hasta los codos; perdón si con mi forma lo incómodo, pero este es mi modo
Por más, que levante peso todo el día como una hormiga
Todo ciudadano clase media baja la liga; uno no pertenece ni abajo ni arriba
Si bien tiene trabajo apena le alcanza pa' una sativa*

La utilización de ciertos tiempos verbales permite que la canción hable tanto de sí mismo como de un tercero que comparte la misma situación:

*Todo o nada, mejor pensar bien antes que mandarse cagadas
Porque soy peor solo que en manada, tan solo soy un chabón al que el sistema lo hostiga
A veces me siento Don Ramón y el sistema es Don Barriga*

Así también, Catriel relata la preocupación constante por el dinero como algo perjudicial:
*Ya sé que nunca viá cambiá el sistema; pero si se pueden cambiar un par de mentes con un tema
Que el dinero es un objeto que te quema
Y se te escapan de la mano como si fuesen un puñado de arena*

Y esto es algo que repite hacia el final, esta vez poniéndonos en contexto de como su generación arrastra esa crisis de antemano. De nuevo, empezando con referencias a uno mismo, pero que se extienden a un tercero:

*Desde que nació la falta de dinero me acompaña, tal vez no tenerlo es por lo que nadie me engaña
No quiero dinero pa' cabaña y champaña
Prefiero ser rapero pa' mover con mi gente un par de montaña*

El problema económico vuelve a ser una temática en “Terrible Kiko”, esta vez haciendo una crítica a los discursos centrados en hacer plata cuando hay un “otro” que no puede estar en la misma situación. Esto se plantea muy bien en una larga estrofa final, primero criticando al que “tira billetes”, acusando de falso y no digno de respetar en el rap, donde supone los mensajes deben dar algún mensaje que interpele al oyente. Así, compara a los que ostentan con el personaje Kiko, del programa El Chavo del 8, un niño rico que en un gag recurrente mostraba sus juguetes caros con aires de superioridad:

*No sé qué flashas movie illuminati, levanta los billetes que tiras, falsa party
Sacan lo peor de mí, bebe no te voy a mentir, guarda vos y tu blin' blin', derrito coronas king
Si a vos te giran billetes, no hay rapper que a vos te respete,
Intenta hacer algo diferente, antes de que mamá te rete
Respira, exhala fuerte, no más mensajes inertes, inerte
Almas de pobre levitan, cada vez que tiras un Evita
El mundo está de duelo, tiran billetes mirando al cielo, tiran billete los levantan del suelo
Mucho por decir, poco pa' contar, deja de sufrir, empezó a crear, dale pa'
¿Cómo te explico? Toman en vaso, nosotros del pico; se creen el Chavo son terrible Kiko*

Su mirada sobre un mundo hostil también se enmarca en los cambios para su generación traídos por la digitalidad y las redes sociales. Así habla en “The güinter is comin” —frase que

traducida significa “el invierno se acerca”, haciendo noción del frío del ser humano: “*Él no se acercó, ella no lo besó, noSe les pixeló el corazón*”.

Así, rapea sobre una especie de lejanía emocional, usando al píxel como metáfora de lo digital tomando las dimensiones de la vida:

*Ya no existe bocha en la vereda, es la verdad; videos de gatitos bebés, siempre la misma mierda
Se camuflan en píxeles, mente desierta, muchos megabytes, velocidad de vida lerda
Me enervan males, haber visto la transición, iban a recitales y ahora clavan corazón
Dicen que apoyan la movida pero na 'que ve'; es nuestro nuevo estilo de vida en HD*

Wos, toca la crisis económica desde su primer single, “Protocolo”. Aquí, comienza rapeando sobre un día de rutina, donde parece no habrá preocupaciones:

*Me despierta la luz, un jazz, un blues; al costado del cachete veo un poco de rush
Push, algo me empuja en las costillas; no le doy importancia hoy el dia brilla
Vuelvo a servir el vaso aunque rebalse con la última gota, en este momento nada me importa
Bebo licor, bailo en pelotas, mi mente extasiada mi mente explota*

Pero de repente, hay algo que interrumpe:

*Pero veo toda esa gente caminar con mala cara; pibes descalzos bajo un cartel de las nike más caras
Piden una ayuda, pero a todos les resbala; la seguridad de su país solo regala balas*

En el estribillo, comienza a hacer un llamado a la juventud, cuestión que, sin embargo, desarrollaremos en otro apartado. Terminado el estribillo, regresa a una posible rutina de tranquilidad: “*Vuelve la paz; una brisa que me alivia como un alical; una de cal, ninguna buena, trescientas mal; pero de pronto ahí hay alguna que vale la pena*”.

Sin embargo, en la frase “ninguna buena, trescientas mal”, contrastada con “ahí hay alguna que vale la pena”, da cuenta de un contexto de crisis que toma una posible visión positiva de la realidad. Así, Wos trata de poner buena cara: “*Che que pena, nena, no llores más en esta noche; puedo acompañarte a pata, no tengo coche*”.

Pero de nuevo, algo interrumpe:

*Una nube de protesta vuelve a tapar la luz; resolana a la mañana en la parada de un bus
Uf, el pibe desayuna mezcla de ron con yogurt
Es que al hambre y a la angustia no le importa el glamour*

Y rectifica el contexto de crisis y la falta de empatía por otros:

*Miles de familias quedan sin trabajo, y otros en sus rimas hablando de fajos
La vida lastima, la plata escatima, y encima al de arriba le importa un carajo*

En “Púrpura”, su tercer single y uno de sus primeros temas que logró una enorme viralización, también relata una situación hostil que lo rodea:

*Me dejo las cicatrices, son el mapa corporal que me recuerda lo que hice
somos lombrices, lombrices solitarias en la panza de este mundo de infelices*

Y surge el problema económico como algo que aliena al sujeto:

*Somos clones, clonazepan, clin caja y dinero de a montones, que no reacciones
Somos clones, clonazepan, clin caja y dinero de a montones, que te amontones*

Y la utilización de los verbos pone a un Wos buscando interpelar a alguien, a quien lo escuche, pero que pertenece a su mismo grupo tal como se refleja con el uso del “nosotros”:

*Que vivas produciendo pa' que sigas consumiendo,
No hay lugar para las emociones lo estamos viendo
Si nuestro placer viene con bases y condiciones ¿me están jodiendo?*

Y describe más hostilidad:

*Entes repletos de egoísmo, los quiero ver cuando se enfrenten a su abismo
Si pintan paredes te parece vandalismo, pero matan mujeres y eso a vos te da lo mismo*

Esta problemática la vuelve a repetir en su tema “Canguro”, donde en un momento de la canción rapea:

*No para de toser trabajando 12 horas, cobra dos monedas al mes pa' mantener 4 personas
Y no hables de meritocracia, me da gracia, no me jodas
Que sin oportunidades esa mierda no funciona*

Así, las problemáticas sociales están explícitas en la vida diaria, y Wos, como sujeto joven que tiene que criarse en ese mundo, da un mensaje directo a un tercero:

*Y no, no hace falta gente que labures más, hace falta que con menos se pueda vivir en paz
Mandale gas, no te perdás, acordate dónde estás, fijate siempre de qué lado de la mecha te encontrás*

Y hacia el final, la protesta se hace mucho más evidente:

*Se creen dueños, salgan del medio, lo digo en serio
fuera la yuta que meten al barrio, le tira a los pibes y le mata los sueños
Bueno, juego, del underground, del agujero, estamos agitando de nuevo*

Sacando pa' fuera a esos carroñeros, ñero

También podemos tomar al tema “Represana”, del rapero Acru, quien arranca este primer corte de su último EP, Yantaz, narrando como la crisis se vuelve algo propio de la identidad involucrando “la falta de peso” dentro de una enumeración de elementos culturalmente simbólicos en el “ser argentino”:

*Los mambos de donde crecimos, son una foto de barrio latino
La zurda en punga, la cumbia y el vino, mesa de gitano' rodea'o de sobrinos
Santos con vela 'prendido'; salto, el dolor aprendido
La jerga, la trampa, el envido; el malabar es argentino
La falta del peso nos hizo efectivo*

En un contexto de crisis, las problemáticas crecen y la manera de afrontarla por parte de los jóvenes, se vuelca nuevamente en la música. Veamos un poco la canción “Face to face”, de La Joaqui, donde describe una situación de hostilidad en la que los artistas tienen que desarrollarse:

*Vengo del under donde la mayoría perdimos la infancia en gramos
En besos, en sexo o a palos; así es el under, wacho
Rancho, rancho, espalda, espalda; estamos donde si te metes con uno, todos nos paramos de manos*

Y también surge la cuestión de la violencia como algo que los rodea:

*Y si estamos fumando y viene la yuta, mejor que corramos
Pero para la yuta yo también tengo un par de reclamos
¿Dónde están César y Luciano, con el resto de los pibes que jamás aparecieron?
¿Qué pasa humanidad? Pepita Gaitán sufrió un trato inhumano
Por su gusto a la mari, hoy yace con el resto de las pibas que torturaron y asesinaron*

La canción sigue con una sociedad que reprime:

“El amor no tiene forma, la sociedad nos trastorna; y si una piba ama a otra piba ¿a vos qué mierda te importa?”

Y nuevamente la hostilidad social:

*A la mayoría nos echaron a la calle o nos abandonaron por no ser lo que mamá y papá esperaron
Donde nada tengo, donde nada soy
Donde me cago de hambre con tal de ir a un concierto o a un show
Donde no tener ni que comer se vuelve tan pesado; pero los retorcijones de panza no nos frenaron*

En este apartado observamos cómo muchas de las canciones que circulan en el género, hablan sobre un desencanto, la ansiedad, la incertidumbre y sobre un exterior que les es adverso en distintas formas. Encontramos versos que rapean contra la crisis económica y la pobreza, del dinero como eje central que configura todos los aspectos de la vida en un sistema alienador donde ellos mismos, se dan cuenta, están completamente inmersos. Hablan de la violencia machista y de la violencia institucional. Hablan de la policía como institución que estigmatiza, persigue y mata. Hablan de una situación de crisis actual que, de todos modos, se da desde su infancia, relatando momentos de hambre donde salir adelante juega parte de la idiosincrasia argentina. Pero más allá de funcionar como letras de desahogo, de catarsis, de protesta, surge un punto interesante: la visibilidad de un otro que vive la misma situación. El rap, para estos artistas, funciona como una herramienta donde narrar sus vivencias, sus miserias y sus obstáculos. Pero en esos versos a veces negativos, surge constantemente la utilización de verbos conjugados en la segunda persona del plural: nosotros. Un nosotros que involucra un grupo social, un colectivo. La hostilidad, como dijimos, se sortea de manera colectiva. Así, el rap como movimiento presenta estas cuestiones de unión frente a lo adverso; algo que como veremos más adelante se traduce en la unión mediante la identificación como jóvenes que salen a afrontar contextos similares. Tal como La Joaqui, rapea en el último verso mencionado: *“Pero los retorcijones de panza no nos frenaron”*.

8.3 Trap life: la búsqueda del placer

Sin dudas, una de las variantes musicales que protagonizó la sonoridad del rap actual, es el llamado *trap*. Un sonido con beats más pesados y densos que melódicos, que agrupó el espíritu de una juventud que buscaba expresar en canciones una identidad centrada casi exclusivamente en el placer. De esta manera, las fiestas, el sexo, las drogas, y particularmente la nocturnidad, son temáticas que nuclea al trap y a los artistas que experimentan con este género, el cual llegó a la Argentina junto con la explosión de la popularidad del rap. En el single “Lebron”, Duki rapeaba el siguiente verso refiriéndose a cómo él fue uno de los primeros en popularizar este sonido entre los artistas urbanos:

*¿Ahora dónde están to' esos que eran raperos? Yo no juego a ese juego hace cuatro eneros
Aunque odien decirlo, yo fui el primero, y ninguno me compite, mami, sé que no exagero
Cuando lo puse de moda no lo entendieron, ahora que 'tamo' en la joda dicen: 'tá bueno'
Podría estar más' pegao' que to' esos traperos, pero soy más underground que lo que yo quiero*

Pero es necesario repasar un poco la historia del *trap*. Surgió a principios de los años 1990, con discreta popularidad cuando los productores del hip-hop —esencialmente desde Atlanta, Georgia— comenzaron a fusionar el rap con sonidos venidos del mundo del EDM, el enorme espectro de la música electrónica. Raperos y grupos como Three 6 Mafia, UGK, Outkast y Goodie Mob fueron de los primeros en usar este estilo en su música. Utilizado de manera estricta, el término *trap* se refiere a un lugar donde se trafica droga, conocidas en los suburbios estadounidenses como *trap houses*. Pero también puede emplearse en un sentido más amplio para describir el tráfico de drogas en sí, así como el estado psíquico particular, una mezcla de paranoia y megalomanía, conocido también como “la trampa” —*the trap*, en inglés—. A mediados de los años 2000, el número de raperos dedicados al trap aumentó, empezando a ser reconocido después del éxito de varios álbumes y sencillos. Muchos artistas del southern rap, como T.I., Young Jeezy, Gucci Mane y Rick Ross produjeron éxitos que comenzaron a aparecer emisoras de radio fuera de Estados Unidos.

Pero fue a principios de los años 2010, cuando vino una segunda ola de artistas del trap que comenzaron a ganar popularidad, introduciendo algunas de sus canciones en las listas Billboard. El productor Lex Luger fue uno de los pioneros en esta segunda ola, y a él se le sumaron otros artistas como, Future, Young Thug, Kanye West, Cardi B y especialmente Chief Keef. En esta segunda ola la sonoridad del trap alcanzó un estándar sonoro que luego fue emigrando a otros países: hit-hats en alta velocidad, el uso de sintetizadores, armonías metálicas de estética oscura, el auto-tune para las voces y, esencialmente, el uso de bajos en 808. Este último estaba salido del Roland TR-808, una caja de ritmo que permitía a un solo músico convertirse en una banda entera y superponer y combinar diferentes capas de sonido para crear canciones complejas sin mucho equipo. La 808 fue parte esencial de la cultura y la revolución del Hip Hop en los años 80.

El trap salió de Estados Unidos y llegó al mundo hispano cuando comenzó a popularizarse a partir del año 2012, con grupos como los españoles PXXR GVNG —posteriormente rebautizados como Los Santos—, compuesto por Steve Lean, Khaled, Kaydy Cain y Yung Beef, quienes se convertirían referentes del trap en su país. En Latinoamérica, comenzó a partir del año 2015 a sonar con nuevos artistas como Almighty, Anuel AA o Bryan Myers, diferenciándose del ya consolidado reggaetón, aunque con artistas de esta escuela como Arcángel y De La Ghetto incursionando en el género. Pero sin dudas, el rapero Bad Bunny se convirtió en uno de los referentes más importantes del trap latino en general, ganando una fama que se extendió hasta el mercado norteamericano. En este contexto, el rap argentino,

que se nutría de los tres lugares ya mencionados—el hip hop estadounidense, el rap hispano y la música urbana puertorriqueña—, comenzó a adoptar cada vez más este sonido que coincidirá con la cada vez mayor popularidad de las batallas de freestyle. Así, los jóvenes raperos encontraron en el trap un sonido particular. Con letras que cubrían temas sobre la vida en el gueto, el tráfico de drogas y la lucha por el éxito social. Esto último sería una temática fundamental entre las líricas del género, que van desde la vida de fiestas en fiestas, con una importante presencia de sustancias, pero que van de la mano de un discurso de sacrificio para poder alcanzar una buena vida en un sistema que los tiene abandonados. Esto lo podemos observar en distintas letras de artistas, siendo quizás los raperos YSY A y Duki dos de los referentes más potentes del trap argentino.

En “Hidro”, la canción apertura de su disco debut *Antezana 247*, YSY A narra a través de la enumeración esta idea que el discurso del trap muestra hacia afuera: “*Chandon, latinas, bardos, Trapbow, langos, amor y amigas*”.

El alcohol, las mujeres, los problemas, el trap —aquí se nombra al trapbow, un subgénero específicamente dominicano— y los langostinos —comida con un acceso normalmente adjudicado a una clase social pudiente—. El verso sigue trayendo una imagen sobre la idiosincrasia porteña, seguido de un verso que le habla directamente a un alocutario externo, donde en contraste del “tango y cantinas”, se busca empatizar entre el trap extranjero y unas ansias de crear un trap con idiosincrasia argentina, pero con las mismas ideas y flow que el de afuera:

*Tango y cantinas, lo mío baila en la avenida, tu forma de hablar me suena conocida
Mismo flow y mismas rimas, veo lo que el money activa*

En “Te traje flores”, del álbum SSJ —abreviaturas de la frase “súper sangre joven”, nombre de una crew de raperos como Lucho, Mikel o Asan—, Duki también repite el mensaje donde las sustancias se mezclan con unas expectativas de una vida de éxito:

*El Duko no llega al primer día de escuela, se queda afuera fumando una vela
Sueña en grandes ligas, quiere jugar en primera
A punto de cambiar el mundo, pero nadie se lo espera*

Es notorio como en las letras de gran parte de las canciones de trap, aparece la noción de la búsqueda de una vida mejor. Cómo llegar a ella: la respuesta es la música. Pero en contraste, el estilo de vida que la rodea es una centrada en el derroche, volcando a la búsqueda hacia un

sentido más hedonista. Tanto Duki como YSY A, en sus letras plantean la idea de buscar una vida de éxito, pero no esperando algo que llegará ocasionalmente, sino haciendo cosas en el presente. Esto es interesante si pensamos en la concepción de la incertidumbre sobre el futuro que nuclea a gran parte de los artistas jóvenes, como si en esa búsqueda por una vida mejor chocara con una realidad que sabe que no se las va a hacer fácil, y que inclusive los puede apartar. Es entonces que el presente y el hedonismo toman mucha más fuerza. En “Vuelta a la luna”, una colaboración entre Duki e YSY A en *Antezana 247*, están los siguientes versos:

¿Quiénes son los raperos del mes?

La pastilla después del café, un porro y una botella, so' loco, vida de estrella

Las sustancias toman protagonismo en esa búsqueda de éxito, casi como si el camino hacia fuera tan sinuoso que sin ellas no podría ser posible de soportar. Esto se ve en el siguiente verso:

¿Quiere más? Trap y el plato bien al dente, que se note que no es suficiente

Una vuelta a la luna inconscientes, mi diablo no me es suficiente

Surge además, algo imprescindible en la idiosincrasia de la vida “trapera”: la nocturnidad. La noche es una dimensión espacial donde se mezclan distintas cuestiones como la búsqueda del placer, sirviendo como una especie de analgésico para la cruda realidad exterior. Esto se explicita en el estribillo de la canción:

Y sigo dando la vuelta a la luna, poppin' pills para matar mis dudas

Expuesto al cuervo como carne cruda, mi diablo interno ya no me es de ayuda

Y de nuevo, la noche es un escenario de sentido. En el mismo álbum, hay otra colaboración entre ambos artistas que repite nuevamente el protagonismo de las sustancias, La canción “No sé”, tiene este verso como apertura:

En cinco minutos va a ser la hora, todo el tiempo es la hora, para drogarme es la hora

No sé igual cuál es la hora, vendí mi rolex por una bolsa de droga

Pero también durante el estribillo que le da nombre a la canción:

Y qué mierda hice ayer, no sé, no sé; cuántas pastillas tomé, no sé, no sé

Cuál es el nombre de esa mujer, no sé, no sé

La repetición constante de “no sé”, sumado a que en cada aparición en los versos lo hace de manera doble, le aporta una reafirmación a una frase que define esta incertidumbre. Es en

medio de este contexto que la búsqueda de placer toma relevancia. Pero estos discursos, quizás más destinados a situaciones de fiestas, no dejan de lado un discurso de trasfondo, donde lo hostil del afuera busca irrumpir. Y a veces, ese segundo discurso se infiltra, como sucede en la misma canción donde, pasada la mitad de la misma, YSY A plantea la siguiente estrofa:

*Toy' rodeao' de plástico en formas de caras, peces gordos, empresarios
Gente de alta gama que solo hablan de dar vuelta pero no las pagan
Los guachines son señores, miren quién avala*

Profundizando en estos discursos del trap, podemos ver en las letras de los primeros singles de Duki, antes de su primer álbum publicado en el 2019, en donde se definen tanto los elementos de que sonido, como de la vida detrás del trap, junto con la ansiedad y las expectativas de alcanzar una vida por fuera de la crisis. Podemos ver, por ejemplo, en “Hello Cotto”, un tema completo dedicado al consumo de la marihuana, sustancia protagonista en la juventud rapera:

*Me ahogo en la porquería porque hace tiempo tengo el corazón roto,
Pero bueno, qué cosa mía, tengo esta manía que me tiene muy loco
Tamo' en la florería y tengo una María que es una flor de loto
Cuida'o que pega como Cotto*, cuida'o, que pega como Cotto*

*Una referencia al boxeador puertorriqueño, Miguel Cotto.

Pero la marihuana, aparece no solo en un contexto de uso recreativo, sino también como una manera de catalizador para problemáticas personales, entre ellas, una que se va a repetir también en artistas más alejados del sonido trapero, como Wos. Aunque esto lo retomaremos más adelante. Veamos así, el uso recreativo de la marihuana en “Hello Cotto”:

*Tengo la' mano' vacías, si hay una alcancía digan dónde que la exploto
Fuck la policía, me sigue la CIA, si me está escuchando: "Hello, Moto"
Quieren medicina de la risa, la buscan, díganme cuánto que se la anoto*

Y el uso como una especie de catalizador:

*Siempre cara para foto, nunca sé bien lo que pasa
Este tumbado que me pesa, la locura no se pasa
La ansiedad tanto me estresa, que desde ahora vivo en casa
Con GTA como piloto, cuida'o que pega como Cotto*

Y la presencia de la ansiedad:

*No existe ser que este mal no cure; quise cambiar, pero ma', no pude
Están preocupa'o por mi Auto-Tune, y yo por la pena de tantos lunes
Mama sólo pide que yo no fume, no sirve de na' que en vano jure
Hacer cosas que tiempo atrás no pude, Duki dispara aunque Mauro dude*

Otras de las temáticas que nuclea al trap, en este sentido de vida acelerada, es su comparación con las estrellas de rock. Y es que la estética del trap traía esa imagen y sonido de rebeldía atractivo para las juventudes. Así, otro de sus primeros singles, “Rockstar”, habla de esta idea de alguien a quien no pueden frenar:

*Estos blancos ahora quieren matarnos porque no toleran vernos tan arriba
Yo frenteando contando lo que vivo sin tener que ponerme a hablar mentiras*

Y eso que vive es una vida de estrella de rock:

*Ahora vivo en la mansión, a poca cuadras mi avenida
Casi que la veo desde el balcón mientras estoy quemando porquería
¿Qué quien me creo que soy? El mejor al menos en estos días
Cada liga tiene su Jordan es obvio que yo soy el de la mía*

Y de nuevo, hablándole contra las críticas por su estilo de vida: “*Fuck your feelings I'm rockstar, yo me siento como un rockstar; cojo putas como rockstar, tomo pastillas como un rockstar*”

Es notorio resaltar, que esta noción de la vida de un rockero es algo que se va a repetir en otros artistas. Y esto, más allá de toda comparación, se debe no solo a la imagen de rebeldía transmitida por el trap, sino por las mismas influencias musicales alejadas de este género. Así, en varias entrevistas, el mismo Duki ha nombrado a Charly García como un artista con el que ha crecido; siendo aquel Charly García más rockero y oscuro de *Say No More* el que coincide con la infancia temprana del rapero. Así, la noción de la actitud rockera se repite en sus canciones, como podemos ver en el estribillo del single “Goteo”, posteriormente republicado en su primer álbum, donde nombra las marcas que usa, y como ahora está “pegado”, una frase de las juventudes actuales para definir a quien ha conseguido éxito:

*Me puse la' Gucci con un short de Nike, buzo y cadena, estoy que goteo
Sigo volando de ciudad en ciudad, Tumbando el club, shout-out para Neo
Con cara de que nada va a salir mal, soy un rockstar, 'toy que goteo
Estoy donde yo les dije que iba a estar ¿Ustedes dónde están? No los veo*

A la vida rockstar se le suma la velocidad y lo efímero en una generación criada en la digitalidad. Así, también en “Goteo”, podemos escuchar el verso: “*My life, fast life, secuencias que van a mil; falta calma, por eso tomo otra pill*”.

Y en su último álbum, *Desde el fin del mundo*, repite este concepto en una canción completa, *Rápido*:

Yo no quiero frenar, mamá no quiere que enferme; estoy en la capital del trap donde nadie duerme

Rápido, dudo que pueda alcanzarme, voy muy rápido

Compro, vendo, gasto, sumo, vivo rápido, las penas, los dolores se van rápido

Y surge la marihuana nuevamente como analgésico de la falsedad exterior:

Rápido me olvidé de tu amor, mami, muy rápido

Fumo flores pa' los ataques de pánico

Ya no creo en toda esa mierda de plástico

Y la actitud de rebeldía que surge de la idea de rockstar:

Básico, les molesta que yo rompa con lo clásico

Que siempre sea tan rápido y tan ácido

Así, todo esto se nuclea en el trap, pero en los demás artistas vinculados al rap también, como podemos ver en la colaboración entre Trueno y Wos, “Sangría”:

Llegamos con los wachos con la ropa hecha mierda, pero cuando escribimos los políticos tiemblan

Si Diego pone el centro, Batistuta mete el gol

Te guste o no te guste somos el nuevo rock and roll, niño

Esta noción de la rebeldía la retomaremos más adelante. Pero siguiendo con los discursos del rap, uno clave, como dijimos antes, es la nocturnidad. Y Duki también lo plasmaba en un single entero, titulado “Hijo de la noche” donde habla de distintas nociones que se repiten en las temáticas del trap, como la noche, la velocidad con la que vivir las cosas, el derroche, las sustancias:

Ya sabe cómo soy, que yo vivo de noche, que no pienso en nada, sólo en derroche

Mami, yo voy muy rápido, no quiero un Porsche; mami, yo quiero lo que tengo y lo que busco

Porque soy hijo de la noche, soy hijo de la noche

Pienso en droga, plata y puta, yo no quiero un coche; soy hijo de la noche, que maneje ella

Soy su copiloto, vamos de viaje a las estrellas

Pero estos tópicos, como dijimos párrafos arriba, lejos están de ser algo exclusivo del trap. Otros artistas también rapean sobre estas nociones. Por ejemplo, *Wos*, toca tanto a la marihuana como otras sustancias como catalizador de los problemas personales y colectivos, como de la noche y las fiestas. En “Canguro”, la canción apertura de su álbum *Caravana*, tiene un alto contenido político, esencialmente porque fue lanzada como single en el medio de las elecciones presidenciales entre Mauricio Macri y Alberto Fernández. Pero en medio de frases como “*no hace falta gente que labure más hace falta que con menos se pueda vivir en paz*”, deja varios versos como estos: “*Esto pega como coca, la gente baila loca, el cuello se disloca; la droga en los dedos que vaya de boca en boca, sentís como te choca, esa vaina subió la nota*”. O también:

“No sé qué hora es ni me interesa, acá siempre son 4:20 y estamos de la cabeza, con simpleza; Birra barata y mala en lata más la planta santa esa, la que calma el cuerpo y te lo desestresa”*

**Una alusión a la marihuana, entre jóvenes, la hora para encender un cigarrillo de marihuana*

Las fiestas y las sustancias, surgen en estos artistas y en la juventud, como protagonistas en una vida dura, tanto por problemáticas personales como la ansiedad, como colectivas, como la falta de una estabilidad económica y un futuro de incertidumbre. Así, en el mismo álbum, *Wos* habla de esto durante todo “Fresco”, abriendo el tema con el siguiente verso:

*Hoy nos vamos a escapar, pa' 'delante y sin mirar
¿Cuántas vueltas vamos a dar hasta encontrarnos de nuevo?*

Y esto lo repite tanto al principio como hacia el final de la canción. En el medio, rapea sobre “pasarla bien” a pesar de la adversidad exterior dejando algunas estrofas que plantean este punto: “*Traje ron con limón pa' cortar con estos días grises, si esta ciudad parece un congreso de infelices; el cemento caliente ya formó un desierto, el mundo es un manicomio pero a cielo abierto*”. O también:

*Sale el sol, se baila malambo, pintó calorcito, por eso traje unos mangos
Y eso de ahogar las penas lo hacemos escabiando
Nunca nos sale bien, por eso terminan flotando*

Y esto lo podemos volver a ver a lo largo de varias canciones que, variadas en su temática principal, siempre encuentra un espacio para las fiestas y las sustancias. Así es el estribillo de “Melón Vino”, donde su temática principal se centra en una relación amorosa, pero deja versos como el siguiente:

*Tengo estudio y un colchón, tengo amigos un montón; tengo vino y un melón, ready para el vacilón
Tengo, gano, busco, voy, rompo todo lo que soy*

Y así rapea en “Luz Delito”, también de *Caravana* —donde la temática principal está centrada en las problemáticas sociales—:

*Y yo sigo frenético bailando en el piso, guiado por el flow, de algún son pegadizo
Quiero irme de esta tierra, mañana alunizo, a ver si por esos lados encuentro algún paraíso*

Y también en el estribillo de “No va a bajar”, canción donde habla sobre ser joven en un mundo de caos, y cómo las fiestas y las sustancias sirven para superarlo:

*No va a bajar, no va a bajar; de gira saliendo pa'l chino a comprar
No va a bajar, no va a bajar; saliendo de gira pa'l chino a comprar*

Refiriéndose con el “no va a bajar” al viaje de drogas, continuado de “salir de gira” a modo de continuar la fiesta. La nocturnidad puede verse en gran parte de la canción “Ojeras negras”, pero lo refleja muy claro durante el estribillo:

*Dame otra vuelta más, a ver si me encontrás; me voy a reventarme así nadie se entera quién soy
Dame otra vuelta más, a ver si me encontrás
Cuando to' lo abruma, chico claro, ojeras negras, toma luz de luna*

En esta última frase “toma luz de luna”, *Wos* también hace noción de la nocturnidad. Pero hay algo que *Wos* suma en sus canciones, que es la cuestión del “nosotros” involucrada a modo de interlocutores. No es solamente él como sujeto particular quien recurre a estas cuestiones para alivianar lo hostil del afuera; sino que es algo que se hace de manera colectiva, donde todos otros jóvenes están en la misma. Esto lo podemos observar mejor en su single “Caravana Convoy”, lanzado en el 2021. El estribillo hace metáforas sobre estar drogado con nociones de “colores” y “cabeza como en un lavadero”:

*Los colores como en un pelotero; abrí el hocico y tiré del gotero
Mi cabeza como en un lavadero; bueno, ahora canto por si muero*

Y en el medio, va rapeando versos como los siguientes:

*Tamo en la esquina viajando a China, con la cara en ruina, la lengua que me patina
Tengo que salir de esta avenida, no quiero más resaca con bocina*

El verbo en primera persona del plural “estamos” se mezcla con “tengo que” en primera persona del singular. Pero a pesar de que los viajes de sustancias pueden experimentarse de

manera particular, el grupo juvenil siempre aparece, convirtiendo esta noción de las fiestas y las sustancias en una cuestión colectiva, primero con:

*¿Qué vamos a hacer? ¿Cómo es? ¿Lo movemos? Que hablamos todo raro pero igual nos entendemos
Nunca sabemos bien qué es lo que queremos, pero vamos a buscarlo, negro, no retrocedemos*

Y reafirmando algunas estrofas después, dándole la bienvenida a la “caravana”, que funciona, en el relato de la canción, como un espacio donde compartir —la caravana involucra además un hogar ambulante, en movimiento—:

*Toda la' ganga' 'tá clonada' de katana'; de esto merecemos hacer lo que tenemos ganas
Criaturas animadas, aliguita nada; sean todos bienvenidas a esta caravana*

Trueno es otro de los artistas que implica las sustancias y la marihuana en sus canciones. Por ejemplo, en “Cucumel”, del álbum *Atrevido*, hace referencia a los alucinógenos desde el título mismo y describiendo ese estado mental a lo largo de la canción:

*Hace rato no nos vemos, por el barrio dicen que andabas muerta de celos
Estaba en modo avión, a punto de subirme a un vuelo
Pero yo qué sé, ahora se me mueve todo el suelo; flasheando colores, cucu-cucumelo*

Y también, con petardos en alusión a los cigarrillos de marihuana: “*Demasiado wachines para ser tan bueno, quemando más petardos que en año nuevo*”

También Catriel se suma a la esencia hedonista del trap con su tema “Tra’ Feli”, del álbum *POVRE*, donde el estribillo es una seguidilla de repeticiones de la frase: “*El trap feliz me la gede*”, haciendo referencia al contexto en el hip hop donde el trap ganaba protagonismo, siendo él mismo uno de los que sonoramente se acercaba más al rock, esencialmente en su álbum debut *CVE7E*, pero que lograba adaptarse a la esencia del trap. Esta adaptación le dio lugar como para hacer colaboraciones con Duki, en el álbum *Desde el fin del mundo*, que cierra con la canción “Muero de fiesta este finde”. Allí ambos rapean, sobre un sonido que se fusiona con un rock pesado, sobre las temáticas que venimos hablando. Por ejemplo, Duki con la siguiente estrofa, haciendo alusiones a las drogas mediante los “colores” y la “fruta” que mete en los picadores portátiles de marihuana —un grinder—:

*Colores de peli like Disney; twenty one guns como Green Day
Meto la fruta en el grinder; muero de fiesta este finde*

Y Catriel con la siguiente, describiendo también una vida de placer mediante el consumo de sustancias y las fiestas:

No me importa lo que hablen de mí; tomo mil pociones like Astérix

Tuve que juntar a lot of money, pa' pagar todas las cosas que rompí

Vivo muriendo, muero de party; vivo muriendo, muero de party

Y ambos, por momentos al unísono, repiten la frase “*muero de fiesta este finde*” a lo largo de todo el estribillo.

Podemos ver, desde su recorrido histórico hasta los discursos en el interior de las letras de los raperos, que el trap ha sido el subgénero del hip hop más popular, no por azar, sino porque coincide con la necesidad juvenil de darle sentido al mundo hostil donde se encuentran. Así, ya vemos que antes de su llegada al país, el trap cubría temas sobre la vida en el barrio, las drogas, las fiestas y, detrás de todo esto, la lucha por el éxito social que viene de la mano de un discurso del sacrificio. El trap coquetea constantemente con el hedonismo y otras nociones como lo efímero. Todo precisa hacerse ahora, todo es tiempo presente. Se equipara la vida con la de las estrellas musicales, donde se privilegia el placer. A esto se le suma una sonoridad oscura, de bajos saturados, con voces robotizadas por el autotune que encajan en una búsqueda artística que rompa con lo analógico de otros géneros. En definitiva, el trap se sale de un sonido que pueda convertirse fácilmente en música pop, que pueda ser escuchada en las radios, y mucho menos con las temáticas en su interior. El trap es solo escuchado, entonces, en el grupo y el colectivo juvenil, en las plazas, reuniones sociales y fiestas, en el refugio de ser jóvenes que están con otros jóvenes.

Las distintas temáticas son tan trascendentales que desbordan al trap, rompen fronteras y se permiten también en otros ritmos dentro del hip hop y la música urbana. La idea de buscar una vida de éxito tiene una relación dialéctica con una realidad donde el futuro es incierto. En medio de esto, la búsqueda de placer toma relevancia. Las sustancias toman protagonismo en esa búsqueda de éxito. La marihuana es la sustancia más consumida, la que más aparece en la vida diaria de los jóvenes. Algo que coincide con las luchas de los colectivos que durante años militaron su legalización, y que recién en los últimos años ha ganado lugar en las agendas mediáticas y con acciones traducidas en políticas públicas. El THC es utilizado de una forma recreativa, pero también como calmante de la ansiedad. Las sustancias, en los contextos de reuniones sociales forman parte de ese ritual colectivo donde mediante la música y el baile, buscan el goce. La nocturnidad aparece como una dimensión espacial donde se desarrollan todos estos discursos, en donde las juventudes encuentran una libertad.

Y la materialización de estos rituales en la música, la cual es compartida y vivida colectivamente, funciona como un acto político frente a la adversidad de un mundo desigual, tal como la cumbia villera lo hizo durante la crisis del 2001.

8.4 El resguardo en el esfuerzo individual

Como venimos desarrollando, en los tiempos de crisis y con el descontento atravesando de manera fundamental los aspectos socio-cognitivos de los sujetos, las maneras de afrontarlo pueden ir variando. Los jóvenes artistas, quienes han nacido de la crisis y del lema “que se vayan todos”, de lógica posmoderna, reflejan un discurso que se encuentra en varias de sus canciones: el esfuerzo personal como una salida a la crisis.

Existe un fenómeno particular con este discurso, debido a que esa noción de esfuerzo personal nace desde el movimiento de un género que se popularizó gracias a una disputa de sentidos que se viene gestando desde hace muchos años. En consecuencia, hay una noción de lucha constante dentro del rap. El joven que lo eligió como estilo de vida, lo hacía en un contexto hostil contra este género y en una cultura urbana donde las cosas “se ganan haciendo”; de esta manera, el discurso del esfuerzo ganó cada vez más adeptos.

Estos discursos traen tensiones interesantes con la Industria Cultural, no rechazándola, ya que por algo el rap ha encontrado su comercialización masiva, pero sí contradiciendo a los caminos por los cuales transitar, los modos de alcanzarlo, antes monopolizados por la industria musical y quien manejaba las reglas de juego. En los nuevos caminos, los artistas no precisaban cien por ciento de la aprobación de las grandes majors, y la forma de alcanzar una popularidad tomaba otros rumbos: con los jóvenes construyendo sus propios eventos y movidas culturales, encontrando sus propios espacios de distribución y con las propias producciones audiovisuales naciendo desde el mismo movimiento con productoras y firmas independientes. Veremos cómo algunos de los artistas reflejan este camino en sus canciones.

Como venimos advirtiendo, una de las particularidades reflejadas en las letras son las ansias de los artistas en crear sus propios caminos de éxito en una industria local que no privilegiaba al sonido más cercano al rap. Esto lo relata muy bien Catriel, en su tema “Musicxs”:

Sin espada el espadachín no hace esgrima, el wachin quiere ser boxeador y por eso se lastima

El músico artesano de la shit más fina, el alma, su materia prima

Su materia prima, el músico costea al sistema, crea, no destruye, ese es su lema

Así, Catriel comienza a hablar de las trabas para el músico:

Resignado a nunca poder comprarse un techo

Es por eso que carga con todo el fucking dolor en su pecho

El músico se la banca; en vez de andar de traje, toca tecla negra y tecla blanca

La música es la vela, la sociedad es el ancla

La canción no tiene estribillo, sino que va del punto A al B, relatando a modo de desahogo, para terminar con un verso que repite dos veces, dándole énfasis a la frase: “*El músico sabe que se la juega toda; sabe que la vida no es joda*”.

Bajo este discurso de dificultad es que la noción del esfuerzo toma más fuerza. Duki, por ejemplo, ve en esta situación de hostilidad una oportunidad, como podemos desglosar en su primer single, “No vendo trap”, considerado como uno de las primeras canciones con influencias directas al trap en nuestro país. Allí suelta versos como el siguiente:

Este es mi deporte, se tienen que ir; pa' vivir de esto, por eso nací

Yo vida de perro y ustedes de bitch

Y también relata las propias disputas dentro del movimiento, donde se criticaba al trap, haciendo alusiones a avanzar hacia el futuro:

Denme otro like que yo quiero subir, sonar en iTunes y en YouTube all this week

Los 90's se fueron, no quiero mentir, ellos pueden llorar que yo voy a reír

Hay que innovar es el chiste, my prim; no son Das EFX, yo tampoco Yung Lean

Sad Boys del futuro en el año 2000, jugando sin cartas y con cara de all-in

Duki, vuelve a rapear sobre sus ansias de vivir de la música, planteando una situación de “a todo o nada” y haciendo alusión a alejarse del pop:

Mi vida en la music, lo más real que vi, mi vida está fuera de control

Ahora mis labios están rozando el anti-pop

Y hacia el final, reivindicando la dificultad de hacer música por cuenta propia, y viendo al trap como la oportunidad frente a un nuevo panorama de la música nacional:

Fumando hierba mala con buen trap al palo; mirando el panorama cómo están regalados

Un primer tema bueno, no veo en ningún lado; menos intentar serlo y más sentirlo, hermano

Otro de los artistas que hablan de las expectativas de triunfar en la música y el esfuerzo que conlleva esto es Trueno, como lo podemos ver en su canción “Rain II”:

*Ni siquiera sé quién soy, pero tengo entrevistas, giras, fama y eventos
Todavía no sé si lo merezco, pero le dije a mi vieja que nos vamos a ir del ghetto
Por eso me estoy rompiendo el lomo por esto*

Y más adelante, planteando al éxito económico como algo central, apareciendo la noción del futuro:

*Tengo mi estilo marcado de acento, no sé a dónde, pero sé que estoy yendo
¿Buscás el futuro? Lo estás viendo, vine pa' quedarme y ya estoy adentro
Dejo mi vida en cada renglón, aunque no esté lloviendo
Sueño con millones en el cajón, apunto y acierto
Me llama y escucha el contestador, ¿no hay money?, te cuelgo*

Y hacia el final, apareciendo la noción del esfuerzo:

*Si te digo que voy a ser rico es porque lo presiento
Por mis risas, mis penas, mi esfuerzo, mis noches despierto,
Y ahora mirá donde estamos, preguntame si me arrepiento*

La cuestión del esfuerzo, en muchas canciones se liga al hacer dinero para salir de la crisis, como podemos percibir en gran parte del álbum *Hecho a mano*, de YSY A, que ya desde el nombre del mismo plantea una noción de trabajo por cuenta propia. La canción que abre el disco, “Desfilar mis penas”, empieza con el siguiente verso:

*Justo cuando el cuerpo está pidiéndome comida nueva
Salgo con un outfit hecho a mano a encontrar mi cena*

La frase, “salgo con un outfit hecho a mano” da la idea de la autogestión para darse a conocer, siendo YSY A uno de los creadores y organizadores de El Quinto Escalón, la competencia clave en la explosión del movimiento. Así, YSY A también rapea sobre la hostilidad, pero también de la necesidad de salir de ella: “*Perdemos tiempo de juego buscando la amonestación; afuera está demasiado frío, fuera de la estación*”.

En “Como tiene que ser”, podemos ver un relato sobre alguien, quien “monta oraciones”, haciendo alusión a un rapero, el cual a pesar de poder estar en una situación de consumo de

drogas donde pudiera estar más tranquilo, tiene la elección de activar y hacer canciones contar “lo crudo”:

*Una pegada de otra galaxia, para ningún lado gira el picador
Fuma tela hasta que se cansa, y siempre está despierto para algo mejor
Sale y busca más porciones, monta oraciones, pide combos, reza, corta relaciones
Ella le contó a su amiga que no es por la edad, es por todo lo que come
Ahora estaban negociando condiciones, sale mal la de intentar que razone
Sal en la mesa, mancha en pantalones, lo crudo tendrá que contarlo en canciones*

Sigue un estribillo que se compone de una repetición del título de la canción, haciendo alusión a la necesidad de trabajar. Este concepto de tener que ponerse a hacer música para sobrepasar la situación hostil se repite a lo largo del álbum, e YSY A le agrega constantemente el sentido de “autogestión”. En “Full Ice”, pone énfasis en la música como lugar de trabajo y para triunfar económicamente:

Estoy con los flow que ninguno, otra noche haciendo plata para Bruno,
Full ice será su futuro, le voy a dar lo que mi madre no tuvo,*

**Bruno, hijo de YSY A*

Y así también surge un discurso destinado a los que ahora ven al movimiento como un lugar comercial, cuando tanto él como otros artistas habían sido los primeros en confiar en el rap y el trap. Primero describiendo el éxito actual: “*Diamantes bajan por mi cuello, y nada de eso es buen augurio para algunos; reloj dorado marcando el horario y el oro brillando en los apuros*”.

Y él, como alguien que supo vivir esa historia del rap como movimiento “puro”, critica a los que quieren involucrarse gracias a su comercialización:

*A mi manera de ver todo no hay manera de manchar algo tan puro
Hay una historia que escribir afuera, en la que yo vine a poner un punto y coma
Se delatan tantas personas, pero ya nada me impresiona
Veo cómo se acercan muertos por ver al que trap 'tá de moda*

Esta última cuestión ya la podemos ver en su primer álbum, del que ya hemos analizado algunas canciones. Pero en particular, el tema “Linaje” habla sobre el crecer en la escena del rap y lo difícil que era desde un género del que pocos confiaban o entendían. Así, el estribillo de la canción lo relata: “*Los locos me miran mal por toda la mierda que traje; por no entender mi lenguaje, que envenenen mi brebaje, no tienen chance*”. Y se da espacio para rapear contra los críticos tanto de él como de Duki, con quien hacían música juntos: “*Los kilos de ropa son*

simples disfraces, más que tu grupo mejore sus frases; yo con mi edad estoy haciendo lo que no hacen”.

En un segundo estribillo, a la frase *“Los locos me miran mal por toa' la mierda que traje, sus santos los ven al rezar, quieren de mi linaje”*, le suma el siguiente verso:

*Que acá entre adicciones y amor se perdió todo el mensaje
Que la estoy haciendo con Tony no hay quien me la baje*

Así, YSY A plantea que entre sus canciones de estética trap, donde parece que las sustancias y el sexo son el mensaje superficial, detrás hay otro “mensaje”, el cual se refleja en “la estoy haciendo con Tony”, refiriéndose a hacer plata a través de la música junto con otros artistas —siendo Tony el rapero Neo Pistea—.

En “Donde las luces”, recalca al rap como salida para los jóvenes. Así abre la canción:

*Un puto genocidio cada vez que entro a rapear
Esas gafas de 40 pe le quedan tan genial
"Alimentado sea el monstruo" dijo y empecé a grabar*

Seguido del estribillo, el cual relata como en la oscuridad, haciendo referencia a los contextos hostiles, pueden encontrar oportunidades:

*Donde las luces se derriten, siempre encuentro mi lugar
Donde las luces, huyen de sol, somos oportunidad
Rey por hambre y no por votos, superioridad*

Y hacia el final, narra el trabajo y el esfuerzo en la música con el siguiente verso:

*Ahora el de barba y corbata se quiere matar
Nunca tuve un jefe, ni fui a trabajar
Mi empresa de wachin empecé a manejar
Okay, cuando las papas quemaron hicimos puré y ahora estamos dando de cenar
Mis hijos siguiendo mis pasos y Bruno que del autotune no se va a despegar*

YSY A plasma en *Hecho a mano* una escena musical que empezaba a despegar, y un movimiento que ya había alcanzado una popularidad que fue debida, según sus palabras, a ese logro al trabajo, el esfuerzo y el esquivar las críticas.

En el single “Una de dos”, YSY A prosigue con la idea del rap y la música como formas de salir de la crisis, como podemos ver en el siguiente verso: *“Puse los dulces en la mesa, mis*

frases en su remera impresa; mi flow levantando una empresa, puse los dulces en la mesa; gimnasio dentro de mi cabeza, levantando barras y pesas". Y hacia el final de la frase repite en reiteradas ocasiones un verso que vuelve a poner un contexto de crisis: *"País de riquezas con tanta pobreza donde mes a mes sube el dólar*.

En "De la ciudad del tango", abre la canción relatando su adolescencia y sus ansias de hacer cosas:

*Emprender el viaje por el lugar que uno ama es en verdad algo que uno debe
Lo mío ya es como de guacho en la secundaria haciendo mis deberes
Cerrando el libro, abriéndome a un imperio sin que el resto entienda o se entere*

En "Silbando", plantea la idea de la autogestión y la no necesidad de acudir a grandes disqueras para hacer música:

*Porque eso es ser trap para ellos, mi equipo hace un millón en la calle sin ser camello,
Y no flasha ser gangster ni falla ante los destellos, los números estallan sin necesidad de majors*

Esta cuestión es importante en la particularidad de un movimiento que nació desde un impulso de los mismos jóvenes, con un territorio hostil y críticas al género. Terminando con YSY A, podemos ver como plasma esta idea durante toda la canción "Meteoritos vs Dinosaurios". Así comienza la canción:

*Tengo en mi cuaderno unos proyectos que si se los muestro a una multinacional me van a empezar a hablar como al maestro; siéntense de a dos que yo les enseño, cómo hacer para cumplir un sueño
Dinosaurios queriendo educar a meteoritos en este milenio*

La diferenciación entre dinosaurios y meteoritos, hace alusión a los adultos en la industria musical como los primeros, y los jóvenes de las nuevas generaciones como los segundos, comparando esa capacidad destructora tal como los meteoritos extinguieron a los dinosaurios.

La canción sigue:

*Nos cansamos de las copias y nos hicimos nuestra propia universidad,
Que afuera hay más falso profeta que los blancos que llegaron con la cristiandad*

Unos versos después, plantea esta característica del movimiento, de sortear obstáculos en medio de la crisis. Los obstáculos mencionados son el Covid-19, los contratos engañosos de grandes disqueras y el sistema social mismo:

Y ahora nos llueve este chobi que si no nos mata nos saca el olfato,

*Por fin se inventó algo peor que esos contratos
El sistema no improvisa y nosotros freestyle de hace rato*

Otra de las raperas que habla sobre estas cuestiones es Cazzu. En su single “Chapiadora”, también se suma al discurso de hacer dinero. Ya el título es una expresión de la música urbana dominicana, donde “chapiadora” es una mujer que tiene como prioridad hacer dinero por sobre las relaciones, mostrando un sentido de empoderamiento. Así rapea en el estribillo:

*Chapi, chapi, chapi, chapi; pensando en el money papi a todas horas
Tengo una gata que cuenta billetes todo el día, parece contadora
En la cartera va un rimel, labial, perfume y una calculadora
Chapi, chapi, chapi, chapi; las que cuentan money son las que no lloran*

Y abre el primer verso resaltando el hacer plata como un deseo a futuro:

*Chapi, chapi, chapi, chapi, chapiadora; buscándome el money como Dora La Exploradora
Chapi, chapi, chapi, chapi, chapiadora; está perdiendo plata y tiempo la que se enamora
Chapi, chapi, chapi, chapi, chapiadora; quiero en un Rolex fijarme la hora
Chapi, chapi, chapi, chapi, chapiadora; si no entendés como hurones de mis gatas te asesoras*

Pero no es algo que se queda solo en un deseo personal, sino que busca contagiar a quien lo escuche o a su grupo de pertenencia para tener la misma actitud:

*No me odien perras si ya saben de lo que se trata
De mi escuela salen millonarias y tremendas satas
Estoy enseñándole que hay poco tiempo pa' hacer plata*

La Joaqui, en su single 90's, también rapea sobre el éxito en contextos hostiles, esta vez sumándole un discurso feminista, con la hostilidad particular por parte de las artistas mujeres como el machismo y la violencia de género:

*Me queda para escribir solo la madrugada, cuando termino de ser mamá, papá y empleada
Unos pasan la vida, a otros la vida se nos pasa
Al pedo la democracia, al menos demos las gracias, unos nacen con todo, otros esclavos de clase alta
Me aterra salir de noche y no volver salvo a casa
Siempre fue por amor, pero ahora también quiero plata
Abracen a mis hijas si algún día algún gil me mata*

En medios de estos discursos, también surgen los que critican a las canciones que realzan al dinero por sobre otros problemas, como lo hemos visto de Catriel y Wos, Aunque ellos

mismos saben que esta necesidad parte de las problemáticas económicas que afronta la juventud. El mismo Catriel, habla de estas ansias económicas en su single “A mí no”, en colaboración con el músico Paco Amoroso, con quien haría un duo musical. El estribillo es la repetición de la frase “no me llegan los Rocas”, en referencia a los billetes de cien. Aun así, se permite rapear sobre el no caer en la trampa de volverse un “cheto”:

*Se pincha el globo, no hay piñata, ya lo delata, mansión de lata
Prefiero vivir con las ratas que con los dueños de toda las gatas
Baja a abirme en bata, flasha que tiene la data
Flasha que nos besamo' y se recontra recasa; con canichitos por to'a la terraza*

Tomemos también a otro artista, Acru, que reivindica la cultura hip hop y pone a la música como una forma de vida, y un camino hacia los sueños mediante la auto-superación mediante la confianza en sí mismo. Así lo hace en “Disparo”, realizando su individualidad como rapero: “Tengo el tumba'o, la magia, el swing; me siento de Wu, salgo por mi cream; todos dicen tener dones, pero gracias a los dones mi familia come”. Y al rap como salida económica:

*El barrio el hambre me lo dio, ya me fui del monoblock, Carlitos con la 32
El primer sueldo que yo me hice rapeando se lo di en cash pa 'mi madre
Sin llanta ni sponsor, pendrive en el bolso, salimos del fondo, ¿escuchaste?*

Al principio de “Biggie 97”, canción apertura de su primer álbum, plantea los tiempos difíciles y el rap presente en su vida:

*En tiempos de crisis escribí, afuera suena Misfits
En mi cuarto MDE Click, The Real King, Has six rings
Creo que por hobbie, déjame homie
Yo dejo mi nombre ahí, busco ser feliz; es parte de mi psiquis, el arte de mi skinny*

Para luego volcar sus deseos para el futuro en su carrera musical:

*En esa pared estamparé un EP de Dano y Emelvi
No podrán enloquecerme más cuando las cosas me exceden
Busco paz o lo que el ser me dé prosas de Sosa Mercedes
Sé que es verdad, yo lo vi casi sin ganancias ni garantías
Me ganan las ansias de saltar a otra galaxia como Charly*

El estribillo de “Cifras”, del mismo álbum, dice:

Sé que esos números no dicen lo que valgo; fueron horas invertidas en estar rimando

*Apostar por un sueño y luchar hasta poder lograrlo
Otro show invisible de esos que yo doy en mi cuarto*

Y nuevamente el concepto del hambre por el éxito:

*Nico puso el ritmo y nosotros algo que decir
Voy a escribir simple, pero eterno, los que me conocen que estoy yendo en serio
Mis primeras rimas fueron dentro de un colegio, ver a ese niño rimotear mis líneas ya no precio
Parece ayer y es hoy, crecimos de esos
Etiquetas en la pared que no los borra el tiempo, polen sintético de un aerosol al viento
Y con esa hambre a más que me recuerda por qué hacerlo*

Y en “Socio”, amplía cómo la búsqueda del éxito proviene de un contexto económico hostil:

*No hay plan B, hay pan y barro. Mis letras llevan el calor de un hogar con bajo salario
Fuck! La vereda es mi patio, latas de spray y un mic, le dimos un himno al barrio*

Y lo repite versos más tarde:

*No hay límites para la ambición y el hambre
Escribo libertad, sueño en grande; perdón mamá, no volví a llamarte
Persigo el arte, estaba craneando el golpe junto a mi socio Luisaker*

“El Origen”, tema que lleva el mismo nombre que el álbum, agrupa varios de los discursos e ideas de Acru. Comienza con nociones de lo hostil, el movimiento y la unión de los jóvenes que buscan dejar un nombre:

*La noche se termina cuando se cumple el objetivo,
Creo que hace frío y somos pocos en el underground que vivo
Todos para uno, humo y latas pa 'estos tipos, sé que pasarán los años y no quedaran los mismos
Esa firma en la pared es la otra cara de mi equipo
Por si algún día nos vamos, sabrán por donde estuvimos*

Replica el concepto de los sueños y el esfuerzo: “Un cuerpo sin sueños es un envase vacío; y en base a lo mío, no dudo de lo conseguido”. Y en el siguiente verso: “Mierda que no me arrepiento, con 14 soñaba con esto; cuatro años después, lo estoy cumpliendo; me emociono con pensarlo, sé que puedo conseguirlo; entienden lo que escribo quienes saben cómo vivo”.

Y se permite rapear sobre la disputa dentro del movimiento por ganarse un lugar:

Bienvenidos sean a la escena nacional, donde van a pisar tu cabeza por ocupar un lugar

Amamantan la envidia y juzgan tu capacidad; cuando todos estamos por lo mismo: una oportunidad

Pero se encarga de resaltar la búsqueda de una unión: “*Vivo del hip-hop porque al hip-hop no le pido ni un peso; ni fama, ni gloria, los temas de mis ranchos me los sé de memoria*”.

En este apartado pudimos ver cómo el discurso de un esfuerzo individual se repite a lo largo de las canciones de los raperos. El origen de esto se encuentra en la necesidad económica. Y se choca con una mirada individualista de la meritocracia: las cosas se ganan si uno trabaja por ello, sin importar las condiciones de las que uno parte. Pero claramente las condiciones sí tienen un peso significativo, como planteamos en apartados anteriores. Y esta necesidad se vuelve parte de la identidad, y el esfuerzo por lograr un éxito también forma parte de las narrativas que la juventud construye para enfrentarse al mundo. Las cosas son difíciles, y afrontarlas mediante un discurso motivacional es casi obligación.

Surge algo también interesante: el discurso del esfuerzo se complementa con uno de enaltecimiento de la individualidad. Hablar sobre uno mismo, sus capacidades, talentos y su hambre, es una forma de reafirmar las expectativas de vida, materializándose en las canciones —por ejemplo, hablando de dinero o bienes materiales, lo tengan o no—. Enaltecer al yo como método para el éxito es propio del género, y en especial de las batallas de freestyle. Y es que en estas competencias, se le gana al contrincante mediante rimas más ingeniosas y capacidad para adaptarse a los ritmos. Es una lucha de poderes explicitada mediante la improvisación al rapear. Y esto se traslada a la música. Las cosas, para los artistas, son duras de conseguir, y construyen un personaje de un *yo* que es capaz de superar esas adversidades. Sus letras son la materialidad de las vidas que desean.

8.5 La unión e imposición juvenil

Como venimos desarrollando, es en el desencanto donde estas juventudes buscan encontrarse en el mundo, donde buscan narrar su identidad. En este sentido, la lucha de sentidos es constante, no solo al interior de los propios movimientos, colectivos y grupos juveniles, sino también hacia afuera, con discursos hegemónicos que buscan categorizar al joven y darle un rol activo o pasivo en la sociedad. En un contexto de crisis y con el desencanto como esencia, los jóvenes buscan diferentes maneras de construir su identidad. Como venimos advirtiendo, hay ciertos discursos que prevalecen de manera constante en las distintas canciones de diversos artistas, que encuentran en esa disputa constante un lugar de pertenencia. Surgen las

sustancias, las fiestas y la nocturnidad como el punto de encuentro, y discursos como la autogestión y el enaltecimiento del yo como modos de levantarse en los momentos de crisis. La libertad individual es importante en un mundo hostil que reprime oportunidades. Pero aun de este modo, los jóvenes reflejan la existencia de un otro, también joven. Lo hacen mediante el compartir dificultades y problemáticas, haciéndolas visibles en sus narrativas diarias, pero también buscando respuestas mediante la propia disputa de sentido dentro del género.

Es en el propio concepto de juventud, en la unión y la puesta en común de las problemáticas, desde donde los jóvenes parten. Existe la individualidad, pero siempre está impactada por un otro que, puede oprimir, pero también puede acompañar. De esta forma, surgen discursos relacionados con la imposición del espíritu juvenil: en las apropiaciones de los espacios públicos, en el rescate de la importancia de los lugares en común, como las plazas y los barrios, y en un sentido más amplio con el “ser argentino”. Es la búsqueda de aquellos puntos lo que los unen en un contexto de crisis. Observemos cómo esto se refleja en las letras de sus canciones.

En el comienzo de “Canguro”, *Wos* hace un relato sobre un sujeto pasivo que se rehúsa a tomar acción sobre distintas cuestiones:

*Hoy no voy a salir y voy a quedarme en las nubes donde nadie sube
No vengas a molestar, dicen que está todo mal, bueno
Yo estoy más que bien acá y no te pienso ni mirar, ciego
Vamos, repriman la mierda que tienen guardada en el pecho,
Traguen y callen hasta estar deshechos, párense siempre derechos*

Pero a una melodía alegre, la irrumpe un cambio rotundo tanto en el tono agresivo del rapeo como del beat, para hacer un relato de un sujeto activo:

*Patada de canguro, golpe duro, no vamos a parar con esto negro te lo juro
Traje cianuro pa' meterles en el trago, 5 minutos acá y ya estamos causando estragos*

Este sujeto activo, *Wos* lo define como un “nosotros”, haciendo alusión a la juventud. Así lo especifica más en los siguientes versos, dando a entender como los jóvenes son una plaga para el poder:

*Un mago nos quiere hacer desaparecer, pero esta plaga rara nunca para de crecer
Somos de los pocos locos que andan buscando placer
Y aunque quieran vernos rotos no damos brazo a torcer*

Estrofas más adelante, ya nombra directamente la noción de ser joven:

*Otra vez con sed entre fiebres y migrañas, vuelvo a soñar con un viejo en el medio de una montaña
Me miró y me dijo de la vida nadie se salva, y eso de la juventud es solo una actitud del alma*

Y vemos a la juventud estando encendida y agrupada, sea en fiestas como en protestas. Y esa unión como algo que molesta a ese poder:

El hood está de fiesta, el culo se te tensa; entiendo que te molesta, la empatía te cuesta

Y si ahora gritamos y cantamos en modo de protesta

Es porque preguntamos bien y nadie nos dio una respuesta

De esta manera, el concepto de juventud en “Canguro” es una con la capacidad de irrumpir, tensar:

Bueno, juego, del underground, del agujero, estamos agitando

de nuevo, sacando pa' fuera a esos carroñeros, ñero

Wos trata esta cuestión de la juventud en varias de sus canciones. En “Fresco”, plantea al grupo juvenil como uno que se da cuenta de aquel que viene de afuera, que no tiene ese espíritu planteado en Canguro:

Nosotros en la nuestra, goce y plenitud y vos fichando el estilo que trae mi crew

Vos no estás en mi club, te falta acá actitud; estás mirando para ver cómo robarme el groove

“Luz delito”, es otra canción con gran carga de crítica social como lo vemos en su estrofa inicial: “¿Qué tal?” dijo el hombre rutinario; mírala a la muchacha como besa su rosario, pide al cielo y suspira con su rezo diario; pero se ve que Dios no escucha a los de su barrio”. Y a medida que avanza la canción construye el relato de un sujeto activo: “Tengo mil maneras de avivar el fuego, si te miro en serio capaz que te quemo; Ayer tu vecino me gritó blasfemo, dije que Dios no baja del cielo”. Un sujeto con capacidad de disputa: “Preguntan quién llego, el “maderfoka”, el que aguanta los trapos con las manos rotas; el que descoca, llega y te emboca, lleva y va a buscar porque sabes cómo es la nota”. Y que no se encuentra solo ni aislado, sino que va siempre con su grupo, en este caso unido por la argentinidad: “No te hagas el violento conmigo, tengo unos negros perros con los que convivo; convino un flow demasiado argentino, demasiado duro pal’ gusto de tus amigos”.

Estas nociones ya las construía en “Protocolo”. En el relato de un contexto hostil como vimos en apartados anteriores, a Wos como sujeto le despierta una necesidad de acción:

Díganme que no es en serio; que me muestran tantos fines sin proporcionar los medios

Díganme que no es en serio; que esperan que después de esto no quiera empezar un incendio

El protocolo significa cómo actuar ante esta situación hostil. Aquí, la actitud disruptiva del joven juega un papel importante:

A la deriva en un mar de altibajos, al que mal me mira un escupitajo

Mi alma delira y traspira lágrimas que sacian la sed que tu ausencia me trajo

Es mi protocolo y te lo detallo, la mala hierba se corta de tallo

La buena la fumo y me estallo el que calla otorga y ni a palos me callo

No sé que está bien no sé que está mal, me fijo en la esencia, odio la moral

Confundo el principio el nudo y el final, fruto natural anti artificial

En “Púrpura” hace lo mismo, como lo vemos en una de sus estrofas:

Me gusta contar lo que siento realmente, así en 10 años sabré lo que pensaba a los 20

Entiendo que no sepan qué expresar, si están viviendo mierda ¿qué mierda van a contar?

En “Caravana Convoy”, vuelve a involucrar a un “nosotros”: “*Estamos en la esquina viajando a China; con la cara en ruinas, la lengua que me patina*”. Un “nosotros” que tiene una necesidad casi innata de una búsqueda:

Tengo que salir de esta avenida, no quiero más resaca con bocina

¿Qué vamos a hacer? ¿Cómo es? ¿Lo movemos?

Que hablamos todo raro, pero igual nos entendemos

Nunca sabemos bien qué es lo que queremos, pero vamos a buscarlo, negro, no retrocedemos

Y remontando a una estrofa que usamos en el primer apartado, vemos como se resignifica cuando se piensa en la juventud como movimiento, donde entra todo aquel con capacidad de cambiar las cosas: “*Todas las gangas están clonadas de katanas; de esto merecemos hacer lo que tenemos ganas; criaturas animadas, alquita nada; sean todas bienvenidas a esta caravana*”. Una capacidad de cambio, como dijimos, disruptiva, y que ocasiona una molestia a un poder que los prefiere sujetos pasivos:

No puedo parar de mirar desfilar a los monstruos, sin sentir que nosotros proyectamos esa ira

Idénticos y en fila, qué gris es nuestro rostro, vendiendo a bajo costo lo que no' queda de vida

Esta respuesta a un poder, Wos también la rapea en “Que se mejoren”. Primero planteando la identidad en el grupo juvenil como unidos en la resistencia: “*Muchos años siendo fiel al mismo banco, al mismo riel, al mismo bando, al Edén del bardo*”. Y remarcando la hostilidad como contexto:

*Y ahora vemos cómo nos maltratan, cómo cambia el eje de la data
Cuando el que dicen que protege es el mismo que te mata, el que te ejecuta como rata
Hereje anti placa; nuestra vida depende de un dedo ajeno, nos bajan el pulgar los dueños del coliseo
Como no digo lo que quieren, ahora miran feo, ya saben qué les deseo*

Y la respuesta es la resistencia, el diferenciarse de “ellos”, tal como lo rapea en el estribillo:
“¡Qué se mejoren! Y si no la quieren ver; ¡qué se mejoren! Y si nos quieren joder; ¡Qué se mejoren!

De nuevo, la juventud como grupo de pertenencia para hacerle contra a ese poder, mediante la unión aunque sea desde reuniones sociales, tal como se ve en las referencias a tomar cerveza en grupo:

*Acá los nuestros no pierden la risa; sale otro six pack, aquí van los problemas en zig zag
¡Olé! Un par de frías y somos to' cantores; acá la picardía se grita como los goles*

Aún sabiendo como puede ser usado esa “esencia juvenil” en su propia contra: “No pienses que esto es solo para señalar al resto; sé que yo soy funcional al mal que digo que aborrezco”. Pero que aun así aparece la necesidad de no ser pasivos:

*Pero tengo que exorcizarlo y que me resulta molesto
Aún sabiendo que cantando no cambio lo que detesto
Prefiero esto antes que tu displicencia; están cantando mierda que algún gil se las comercia
Andan cabeceando a la marcha de la obediencia; así de fácil te van a disciplinar la esencia*

Esta no pasividad como esencia de la juventud, también se trata en la colaboración entre Wos y Trueno, “Sangría”. Así empieza rapeando Trueno:

*Ya pasamos mil batallas, ahora somos guerrilleros
Estoy con Wosi en la terraza quemando el mañanero
No quiero un jefe diciéndome que haga las cosas que no quiero
Si subimos al escenario y cabecea el mundo entero*

Así, ya Trueno plantea un sujeto joven que se enfrenta a la adversidad y cómo el ser activo es parte de su identidad. Así sigue la estrofa:

*Toda la Argentina dice: "yeah"
Por los únicos' wachos que se atrevían a cantar en contra de la policía
El Wosito pone sangre y ahora yo tirando fruta, ya está lista la sangría*

Por su parte, Wos se une a la canción con los siguientes versos:

*Trueno, gira la bebida, ganamos un par de copas y ahora hicimos nuestra liga
Rezan pa' que erremos, pero sobra puntería y si queremos equivocarnos estamos a tiempo todavía*

De esta manera, también se hace alusión al movimiento del rap y cómo tuvieron que hacerse su propio camino, resaltando también cómo, por su corta edad, aún queda mucho por recorrer. En el siguiente verso, como en otras de sus canciones, vuelve a resaltar al grupo de pertenencia y a la diferenciación de un otro que representa al poder:

*Así es la vida, solo encuentra al que camina y si la quedo en la mitad, va a siempre con la mía.
No curto con los líderes, títeres del interés, por eso ahí me ves, voy jugado de cabeza a pies*

El estribillo se compone por dos estrofas. La juventud y la rebeldía e imposición es la temática central. Así rapea Wos: “*No me caigo, no tengo jefe ni horario; no acepto ofertas de ningún mercenario; yo me forjé en la jornada de barrio; llegaban los guachos, ropa sucia, olor a escabio*”. Y así lo hace Trueno: “*Soy de barrio, yo soy mi jefe, mi horario; siempre ando con mis ñeris, con mis warriors; vos tenés calle, yo tengo escenario*”

Y ya en la segunda parte de la canción, podemos resaltar los versos de Wos, quien relata nuevamente esa hostilidad al género y a la juventud, en donde “nosotros”, con referencia al movimiento, transformaron una realidad:

*Esos que nunca nos tendieron una mano, nos tiran sobras y piden que agradezcamos, vamo'
¿Por qué se hacen los honestos, si la torta que tienen la hacen a costa del resto?
Te exigen paz, mientras vienen a pisarte y la gorra corrupta nunca duda en dispararte
Hay autores de la calle que llegan a todas partes, convertimos la esquina en una galería de arte*

Y unos versos de Trueno, donde define la nueva esencia juvenil:

*Llegamos con los guachos con la ropa hecha mierda; pero cuando escribimos los políticos tiemblan
Si Diego pone el centro, Batistuta mete el gol
Te guste o no te guste somos el nuevo rock and roll, niño*

Esta última frase causó tal revuelo, que no solo fue tendencia en las redes sociales, sino que llegó a los debates de adultos en la televisión, quienes corriendo la discusión a una comparación entre el rap y el rock, se salían de la interpretación dada por el mismo Trueno en una entrevista, que se acercaba más a su visión como el rap siendo un género que supo agrupar a esa necesidad de imposición por parte de la juventud.

Esta esencia de una juventud que busca ser protagonista de los espacios que ocupa, se refleja en otras letras de Trueno, por ejemplo en “Atrevido”, uno de sus primeros singles y que además, le dio nombre de su primer álbum. Así arranca la canción: “*Soy el vocero del ghetto, me voy pal estudio y no me sale mal un estribo; ¿ves lo que digo? Yo soy un wacho atrevido*”

Y aparece, cómo mencionamos antes, los espacios que ocupan y las razones de ello:

Por el bajo haciendo ruido, ni nos vimos

Por el bajo haciendo ruido, el barrio no quiere más tiros

Pero esta identidad centrada en una actitud confrontativa, no nace de una persona particular, sino que se relaciona a una identidad grupal, barrial. La resistencia es, para Trueno, nata de sus herencias culturales:

En La Boca llegan los barcos

En La Boca el de la voz candela, los parto

Y se le suma unos versos destinados a aquellos que no cumplen con su identidad, que dicen ser cosas que no son. Así, la identidad también es una diferenciación entre un nosotros y un ellos:

Muchos raperitos que se me comen la movie y son actores de reparto

Vos solo decime cuándo y cuánto, ¿cuánto?

Vos decime cuánto, si una vez me caigo cuatro veces me levanto

Ellos no son para tanto; toda Argentina esperando el contrabando

Siempre suave, nunca blando

Y nuevamente la identidad barrial, intrínseca a un sentido de disputa: “*Del barrio del tango, mamita me pego, ni pago, ni paro, ni peros, lo pienso, lo grabo, me atrevo*”. Es importante resaltar como esta imposición, si bien resalta la individualidad, se relaciona a un nosotros, sea porque esa rebeldía es intrínseca de una identidad colectiva o para incluir a otros en la lucha, en una forma de transmitir esa esencia.

En “Now Mo’ Rais”, Catriel, quien como vimos rapeaba sobre las situaciones de hostilidad, también plantea el por qué se encuentra en una búsqueda de incluir a un otro:

No bro, chorear, isn't de solution

Prefiero compartirle mi mensaje a la nación, for the revolution

Pasar toda mi mierda e ira a canción e inducir al mundo entero al uso de la razón

Mis pecados en forma de rap los cuento, de entrar a choriar supermercados hasta yo me tiento

Por suerte mi modalidad de rap la incremento, pa' que sepas que el arte se lleva mi lado más violento

Así, como venimos desarrollando a lo largo de este trabajo, el rap y la música aparecen como herramientas. Primero, aparece una hostilidad, no solo hacia el ciudadano en general, sino hacia el sujeto juvenil:

Si bien tiene trabajo apenas le alcanza pa' una sativa

Man no me vengas con que eso es ilegal, porque por fumar eso usted me va a tratar de vándalo

Ese será usted que mi renta no se invierte en ningún hospital

Y allí aparece la contestación mediante la imposición y el rap:

No me haga enojar porque con un freestyle le hago un escándalo

En cualquier microphone abierto cuando centro un objetivo le acierto

Estoy despierto cauteloso y a usted le advierto que si me ve medio agresivo, señor, usted está tuerto

En “Level up”, Catriel rapea sobre como esta actitud de imponerse es propia del hip hop:

Antes que nada me presento, perdón si entro con un flow violento

Pero es que tengo al fucking hip hop como sustento

Represento a toda esa gente que adquiere más conocimiento en la calle de lo que enseñó Sarmiento

Habla de la capacidad del rap para generar cambios:

Dedicación, un par de rapes y canción; eso se necesita pa' lograr una piola explosión

Con un flavor que suene bien del carajo; al momento de mezclar siempre conviene subir el bajo

Siempre con espacios para versos donde se realza la capacidad relacionada con el talento:

Subimos al escenario tiramos trucos como un mago

Como rompiendo acuario, terminamos haciendo estrago

Sin adversario, nos comemos mil halagos; like a santuario, todas mis vibras las propago

Y siempre apareciendo una colectividad: “Lo hacemos bien, lo hacemos mal, lo único que me importa a mí es seguir haciendo rap real”.

Esto último se resalta también en “Tatuajes en el alma”. El rap es una herramienta individual:

Encontré en el rap lo que no me dio ningún ser vivo

Pierdo los estribo y me castigo, la mierda la escribo

Fui un muerto viviente haciendo pregunta a la gente; el rap me dio, la respuesta más coherente

Pero también colectiva:

Rap real un viaje eterno a exóticos países, donde no habitan seres grises solamente aprendices

*No como esos muñecos que piensan que se las saben todas
Prefiero viajarla underground con los broda'*

Así rapea en el estribillo, resaltando lo grupal:
Vamos a subir, que nadie baje, súbanse a la nave

La imposición es individual y colectiva:
*Voy con los míos, por lo nuestro y lo demuestro
Recibí críticas de raperos que solo buscaban un puesto
Les soy honesto creo en mí, y me cago en el resto*

Y resalta, en 2015 y casi como un presagio —pero en realidad una buena lectura de las posibilidades del movimiento— el futuro del rap en Argentina:

*Alimento mi alma pa' no tener sentimientos básicos
Demasiado clásico, la nueva escuela va para arriba
Nuevas personas con nuevos pensamientos mucho más mágicos
Lo que nos une son las ganas de expandir el mensaje
Trabajar la paciencia y mantener la calma, expresando sentimientos con el corazón*

Esto de la nueva generación, su visión del futuro en medio de la hostilidad, y una confianza en su individualidad, amparada en lo colectivo, también lo relata en “Tra’ Feliz”:

*No se queman con el fuego de lo nuevo, men
Haciendo que su ego cremen, se van a ahogar por más que remen
Elevense, eleven sentencia del que aporta o roba ajena esencia
Los tuyos escuchan ruido en decadencia, los míos deforman nubes en la inmensidad
Aprendieron cosas en las cloacas de tu universidad, a ver si van a encontrar su identidad*

Esta última frase resalta el esfuerzo como identidad. Un esfuerzo que funciona mejor en grupo. Así también rapea en “The guinter is comin”:

*Todos los días tengo fiebre, se me escapó la liebre
Odio ser un tibio, lidio neuronas que hierven
Es tener caliente la mente, esperar a que responda
Si se escapan pajaritos, con una honda, no dejes que se escondan, sentalos en ronda
Contales que si no están juntos los comerá la anaconda*

Es importante resaltar una actitud de confrontación en la juventud. Repasemos cómo el realizarse a sí mismo es una forma de imponerse a la vida. De nuevo, relacionado con una actitud que viene de la mano de ser joven. Pero esa actitud provoca inclusive críticas. Lo podemos ver en Duki, con su tema “Perdón”, dentro de su álbum debut. Así canta en el estribillo:

Perdón por estar molestándolos a esta hora

Perdón, por el deshorario, creo que es culpa de la droga

Perdón por ser la moda, perdón por ser el más pegado de estos ahora

Y así rapea en los versos de la canción, resaltando su individualidad como forma de imponerse:

Perdón, ¿están sonando bien? Es que mi flow me lo tenés que devolver o te voy a joder

Perdón, perdón, ¿quién sos? Mis G' no te conocen, no te vieron en el party

Perdón, perdón, perdón por cómo lo disfruto cuando estoy bailándolo

Perdón, perdón, perdón por romper 8-0-8 y también bandoneón

Perdón, perdón, perdón por ser negro y agrandado, es un lujo que me doy

Perdón, perdón, perdón; huevos de tanguero, empuñando el falcón

Cazzu también hablaba de la actitud como fundamental para hacerse notar. Podemos encontrarlo en “Chapiadora”: “Tengo la actitud para hacer que me respeten; soy inteligente, negocio con giles; no quiero más amigos, yo quiero más miles”. Y también durante el último verso:

*No podes copiar el flow de la maldita MVP**

Cuando quieras te invitamo' a pasarte por aquí

Te enseñamos cómo es que suena el trap en mi país

*Don't fuck with me***

**Most valuable player, traducido: jugador más valioso*

***Traducido: “No jodas conmigo”*

YSY A también rapea sobre la imposición de una nueva generación, por ejemplo, en “Hidro”: “Me gané el respeto de los mayores mientras otros menores daban wannabe; ahora ring-ring-ring, todos me llaman a mí”. Y también con: “Ya van a venir con la culpa encima, por odiar nuestro estilo de vida; por odiar todo lo que dijimos, por odiar todo lo que nos digan”. O en la canción “Linaje”:

*Tu gente se muere por ser y los míos son hasta la muerte lo vivo
Tu mierda de money no va a censurar la verdad de los guachos atrevidos*

La imposición del joven es la consecuencia de la búsqueda y apropiación de los espacios, tal como venimos desarrollando. Otra de las particularidades de los últimos años del movimiento, es como otros movimientos sociales se apropian de estas características. En este caso, podemos observar como las artistas mujeres del movimiento urbano también rapean sobre la imposición de la mujer, y sobre cuestiones como, por ejemplo, la toma de su propio deseo sexual y el abandono de un rol pasivo para tomar uno activo. Así lo hace Cazzu, por ejemplo, en canciones como “Bounce”:

Le gusta sentirse mala, tiene un tubo en la sala; la imitan, no la igualan, peligrosa como balas; sueña con los billetes, ningún bobo le mete; muñequita de todos, pero de nadie juguete.

O en temas como “Kaiosama” donde la imposición dialoga con el enaltecimiento del yo del que hablábamos en el apartado anterior:

*Tengo el estilo más fino, la calle me llama no juegues conmigo
Un flow baño' en platino, las expectativas y las Jordan convino
Tarde me llama pa' que le dé flama le digo que no tengo drama
Comandante de este lío, del flow argentino soy la capitana*

Canción también rapea sobre la característica disruptiva de una artista mujer protagonizando en un movimiento urbano históricamente presidido por hombres:

*Que me estoy burlando del sistema dando malos consejos a las nenas
Que me están buscando, dicen que me están buscando; dicen que me están frenando y no me frenan
Dicen que estoy buscando problemas dando malos consejos a las nenas
Que estoy jugando con fuego, no entienden que soy el fuego*

Y en esa imposición individual, surge también la colectiva:

*No me toques pa', que el fuego quema; andamos sin frenos, las mami sin freno, en la calle sin freno
Que andamos sin frenos, en el party sin freno, en la calle sin freno, las nenas sin freno*

Y en esta colectividad, también se resalta una invitación a sumarse a la disputa, tal como rapea en “Killa”:

*Yo tengo una nota tan alta, no me pueden alcanzar
También tengo un par de amigas con las que andamos bacan
A un par de pasos en la cima festejando con champagne*

*Tu bichi a mí me tira y yo creo que es amor de verdad
Ella es mi fan, le gusta el trap, yo la quiero pero me quiere odiar
Tranquila mami cuando te arrepientas con las pibas te invitamos a flexiar*

Acercándonos al final de este trabajo, resaltemos una vez más, esta invitación de los artistas a sus oyentes, a tomar las riendas de sus vidas. Con verbos que involucra un “nosotros”, y con versos directos, toda esta imposición individual y colectiva, y toda esta esencia de rebeldía y capacidad de cambios de la juventud, se reflejan en los artistas. Así rapea YSY A en “Alma”:

*Ya no queda más opción, la historia es hoy, no va a repetirse
Dale levantémonos, la revolución no va a redimirse
Pensando en crecer y de una vez tener eso que nunca tuve pero siempre quise
Mi reto es que mi alma deje lo mejor posible este cuerpo al momento de irse*

Y así rapea en “Un flow de infarto”, donde resalta no solo una identidad juvenil, sino una argentina y una con una herencia histórica:

*Soy de una generación, de la misma que vos, cosecha del '98
Estamos haciendo historia, señora, los guachos están chochos
Música argenta que suena en jodas de chetas y rochos
"Jamón, jamón", dice la vecina; hecho en Argentina, allá ni se imaginan*

A cru lo hace también en su canción “Agustín”, hablando directamente al alocutario, con la utilización de la segunda persona del singular:

*Fabrique un disco y recorra el país; vuelva a casa y diga: "Vieja, ahí están tus diez mil"
Colabore solo con los que rapea de wachín; llénele el plato a los suyos con lo que se pone a escribir
Caguela un par de veces, papi y vuelva a surgir; tenga lo que cargo yo, boy, sin volverse un gil;
mi marca es mi actitud truth, no la gorra Supreme; pueden negar mi virtud, pero no fue así*

Podemos ver a lo largo de este apartado, como la rebeldía, la confianza en lo individual son clave en muchas de las letras. Pero esta forma de imponerse ante un otro que es adverso es atribuida a la juventud. Aquí, la imposición no solo es a partir de un enaltecimiento individual, sino que se sostiene desde un colectivo. Así, en un mundo hostil, la actitud de un sujeto no pasivo, se fusiona y es casi intrínseca y necesaria en la identidad juvenil que, según ellos mismos, debe ser de un sujeto activo. Observamos como muchas de sus letras funcionan casi como un llamado a un otro joven, con la búsqueda constante de un contagio. De esta manera, sus discursos hablan de una juventud atrevida, disruptiva en la industria musical del

país, con capacidad de lograr hacerse notar, con una consciencia de los cambios que realizan en el movimiento. En el rap, el sujeto es alguien activo que se define desde su imposición como un joven con ganas de "comerse el mundo". Y frente a un mundo que parece hostil, en lo colectivo encuentran un espacio donde resguardarse, pero como dijimos, no pasivamente, sino como sujetos activos.

12. Conclusiones finales

Durante el presente trabajo, hemos desarrollado como el movimiento del rap actual es dinámico y heterogéneo, compuesto por jóvenes artistas con distintas referencias culturales, influencias musicales y estilísticas, orígenes e historias particulares, expectativas de vida que se cruzan, preocupaciones sobre el futuro y ansias de hallar los espacios con los cuales posicionarse en la sociedad, como sujetos pero esencialmente como sujetos jóvenes. Fuimos desentrañando la relación intrínseca entre cultura y sujeto: la cultura es configurada por el sujeto, quien, al mismo tiempo, se constituye por la cultura. Por este motivo fue clave analizar al rap desde los estudios culturales, ya que nos aportaban la mirada necesaria al entenderlo como fenómeno cultural configurado por diferentes dimensiones. El rap y todos sus espacios de encuentro —en la música, en sus letras en las batallas de freestyle, en el espacio público, en los espacios digitales— funcionan como mediaciones según Martín-Barbero (1987), por donde los jóvenes circulan el sentido con los que construyen sus modos de percibir la realidad. Este es el carácter comunicativo de la cultura, importante para el tronco teórico de este trabajo.

En el rap hay diferencias claras que se dan y dialogan entre sí, sea en la sonoridad como en las influencias y las letras, debido a la heterogeneidad del género. Pero es debido al carácter cultural, que estas diferencias son necesarias, debido al sentido de frentes de batalla planteado por Jorge González (1998). Y en este sentido, también se hallan los puntos de encuentro, los cuales, inmersos en estos espacios de disputa de sentido, son los grandes ejes en la construcción de identidad juvenil actual. Ya que es a través de estos encuentros —explicitados en las temáticas que vimos en el análisis de las canciones seleccionadas— que los jóvenes construyen su identidad individual y colectiva. Y esto último lo podemos observar reflejado en un movimiento repleto de colaboraciones entre los artistas, inclusive si

los estilos musicales fueran distintos, pero siendo la cultura del hip-hop un eje central y las problemáticas e intereses lo que los une como sujetos.

Vimos como el rap no es aislado sino que forma parte importante de la trama argumental con la que el ser humano significa su mundo y se construye a sí mismo como sujeto (Pablo Vila; 1996). Vimos cómo los jóvenes utilizan al rap y todo lo que conlleva del género, como una forma de construir su identidad dentro de un sistema que los categoriza mediante las instituciones sociales, el discurso jurídico o la Industria Cultural. Los jóvenes configuran su identidad desde una lógica interna, a partir del sentido de pertenencia con los distintos grupos, colectivos y movimientos juveniles, usando los bienes y productos culturales como herramientas, sin quedarse en una simple lógica del mercado, sino entendiendo al consumo como el conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos (García Canclini; 1993).

Como planteamos, el contexto histórico es importante para entender desde donde parten estos jóvenes a la hora de escribir sus canciones. Los versos que rapean son discursos, y cómo tal son una práctica social, entendiendo a las letras como parte de un proceso de producción de sentido. El discurso implica una disputa por la configuración simbólica de la realidad, una lucha por imponer una visión del mundo particular. En el análisis de las letras, vemos jóvenes que son marcados por la crisis en distintos tiempos de su vida. En el apartado “El desencanto como esencia”, observamos cómo muchas de las canciones que circulan en el género, hablan sobre un desencanto y surgen temáticas como la ansiedad, la incertidumbre sobre el futuro y describen un mundo exterior que les es adverso. Pero como planteamos, estos versos son en un doble sentido: por un lado, funcionan como desahogo, catarsis, protesta; por otro lado, como la búsqueda de un otro que acompañe, un otro que viva la misma situación. El rap para estos artistas, funciona como una herramienta donde narrar sus vivencias, sus miserias y sus obstáculos, pero a su vez vamos viendo cómo surgen constantemente los verbos conjugados en primera persona del plural, el “nosotros”.

Durante el apartado, “Trap life: la búsqueda del placer”, observamos cómo ese desencanto que se vive de manera colectiva se asocia directamente con, valga la redundancia, la búsqueda del placer. Así llega el trap a nuestro país —que ya se había asentado en los Estados Unidos y tenía gran popularidad en España—, con una sonoridad oscura, de bajos saturados, con voces robotizadas por un autotune que, como dijimos, irrumpen en una industria musical argentina con una historia más bien de voces más limpias, ligadas al rock o

el folclore, o de sonido más analógico como en la cumbia. En sus temáticas traía letras que hablaban sobre la vida en el barrio, las drogas, las fiestas y la lucha por el éxito social ligada a discursos de sacrificio. La idea de buscar una vida de éxito choca un presente envuelto en crisis y un futuro incierto. En medio de esto, la búsqueda de placer toma relevancia. Aparecen las sustancias —con la marihuana como protagonista— y las fiestas que conforman un ritual colectivo. La nocturnidad es clave como una dimensión espacial donde se desarrollan todos estos relatos sobre la búsqueda del placer. Relatos que conforman una narrativa donde las juventudes materializan sus deseos y expectativas.

De esta manera, su identidad está arraigada al desencanto, que por momentos puede tender a una mirada posmoderna de nuestra realidad, inclinada hacia una negatividad o un conformismo. Pero también observamos otros discursos ligados a lo posmoderno en canciones que se vuelcan por el enaltecimiento del yo y que juegan con una mirada individualista de los modos de existir. Sin embargo, hay cuestiones que se alejan de una única salida atada al esfuerzo individual. En las canciones, los artistas narran sobre sus expectativas de vida y las cosas que deben hacer para transformar esas ficciones en realidad. Lo observamos en el apartado “El resguardo en el esfuerzo individual”; el discurso del esfuerzo se complementa con el de enaltecimiento de la individualidad. Hablar sobre uno mismo, sus capacidades y talentos y su hambre de triunfo, es una forma de reafirmar las expectativas de vida, materializándose en las canciones. Sin embargo, estas canciones no se quedan en una mirada solipsista, donde el artista rapea sobre las cosas que tiene y que las alcanzó completamente en soledad, sin necesidad de nadie. En gran parte, las canciones forman un patrón donde todos los artistas, casi como al unísono, narran expectativas de vida similares. Así, la utilización de verbos en primera persona del plural y una constante alusión a los grupos de pertenencia, dan cuenta de unas letras que, contextualizadas, se resignifican como discursos que la juventud se dice a sí misma. De este modo, una canción que habla sobre cómo es preciso hacer plata, termina relacionándose a discursos en otras canciones donde se habla de un exterior hostil, donde aquel mundo adulto perdió todas las capacidades de ofrecerles un futuro a los jóvenes.

En este sentido, la juventud encuentra espacios en común, una identidad intrínseca a los contextos de crisis, donde la salida se da de forma colectiva. La identidad juvenil toma fuerza cuando los propios artistas separan un “nosotros” de un “ellos”, siempre relacionando a estos últimos con el mundo adulto y un sistema opresor. Surgen de este modo discursos sobre la autogestión, siendo críticos con las grandes disqueras y con el propio *mainstream*. Volverse

comercial, roza con dejar de “ser real” y olvidarse de las raíces que los definieron como jóvenes hambrientos por hacerse un lugar en la escena musical. En consecuencia a una diferenciación entre un “nosotros capaces de todo” versus un “ellos” que no hacen otra cosa que limitarlos o estigmatizarlos. Como dijimos, esto se puede ver una escena donde abundan las colaboraciones entre los artistas, donde aunque los caminos pueden por momentos ir por separado—por ejemplo en canciones donde hay críticas internas —, todos llevan a un mismo destino común: dejar atrás a la crisis. En este sentido, volvemos a lo observado en el último apartado, donde sus letras funcionan casi como un llamado a un otro joven, una búsqueda de contagio. Se plantea así una juventud activa con capacidad de hacerse notar, conscientes de su lugar como sujetos juveniles donde su mayor virtud es su naturaleza disruptiva.

Por otro lado, existen claras tensiones con la Industria Musical. Y es que el rap, en su masividad, comienza a ser atractivo para las grandes disqueras. Esto lo observamos especialmente en el 2021, cuando muchos artistas comenzaron a volcarse al reggaetón o canciones con sonidos y letras que pueden caber mejor en las radios o el mundo adulto. De este modo, poco a poco se alejan los sonidos oscuros del trap cuando más nos adentramos en un hip hop más pop; así también como con las letras menos explícitas. Un perfecto ejemplo es el crecimiento de artistas como María Becerra, Lit Killah o Tiago PZK, donde sus canciones encajan mejor en el pop y son enormemente promocionados por emisoras de radio, medios de comunicación o plataformas como Youtube o Spotify, mientras artistas como YSY A, que siguen haciendo canciones más ligadas al trap, no logran esa visualización por parte de los medios de comunicación, pero si lo hacen por la propia juventud a través de sus canales de comunicación —las redes sociales—. Duki, es otro ejemplo de un artista que en el 2021 comenzó a experimentar más en el reggaetón, y su imagen de joven rebelde que antes se criticaba en los canales de televisión, ahora está mucho más aceptada, una vez que el rap en nuestro país ya está más naturalizado. Comienzan también a hacerse visibles mediáticamente artistas como L-Gante, que mezclan el reggaetón con la cumbia, donde los discursos en sus canciones hablan de la vida diaria de las clases sociales menos pudientes, y llegan a los medios masivos a través de una visión más relacionada con lo “exótico”. A pesar de todo, aún pesa dentro de la escena el caso de Paulo Londra, rapero que desde sus inicios había tenido un sonido más light —aunque muy arraigado al hip hop—, con letras centradas en relaciones amorosas. El rapero oriundo de Córdoba fue el primero de la escena en popularizarse en el exterior, especialmente en España, llegando a ser el artista argentino más escuchado en Spotify. Pero un contrato engañoso de una disquera lo dejó afuera de la industria por dos

años, impidiéndole sacar música y estando su propio nombre en discusiones legales sobre derechos de autor.

Aun así, la explosión que el rap tuvo entre los años 2015 y 2021 dejan discursos arraigados a una juventud que habla sobre un desencanto general, donde la salida a la ineptitud del mundo adulto para adentrarlos en la estructura social, se encuentra en la autogestión que se banca en el colectivo juvenil. Esto es, jóvenes que entienden lo hostil que los rodea, y que encuentran en sus grupos de pertenencia un lugar donde refugiarse. De esta manera, pudimos ver como en las letras de las canciones siempre se hace alusión a un otro que entiende de ese desencanto. Pero a su vez, los artistas rechazan todo aquello que provenga del “mundo adulto”, y los únicos capaces de entender sus dolencias y sus dificultades es otro joven que se haya movido dentro de esos mismos espacios. En la calle, en las plazas, en las fiestas, en las redes sociales. En esta unión a partir de la crisis es que explota el rap y se gesta como fenómeno cultural pero, especialmente, juvenil. De este contexto es que nacen eventos como El Quinto Escalón, donde la unidad como sujetos se transforma en una fuerza de carácter político. Entiendo la diferencia planteada por Mouffe (1999), que define a la política como las prácticas cotidianas e institucionales que buscan establecer determinado orden, organizando la coexistencia humana. Pero lo diferencia con lo político, que lo define como el modo en el que se instituyen las relaciones sociales, con nociones como hegemonía, conflicto y poder. En este sentido, el rap como expresión artística posee una dimensión política, ya que funciona como intervención agonista dentro del contexto de luchas entre hegemonía y contra-hegemonía. Las juventudes que chocan con el mundo adulto, el hip hop que choca con una cultura e identidad nacional arraigada a otros géneros musicales. Esto de “lo político” se refleja en esta generación de jóvenes desde otros ámbitos más allá de la música, donde si bien existe el desencanto con el sistema, las democracias y los Estados —incapaces de cualquier mejora—, aún existe la transformación política, pensándola como lo plantea Rancière (2009): como una que en su dimensión estética tiene la capacidad de distribuir lo sensible los modos de ver, decir, hacer, el ordenamiento de objetos y cuerpos y su función en relación con un orden social. Podemos poner ejemplos como el feminismo, donde el movimiento político supera a las propias acciones de los Estados, obligándolo a asumir sus exigencias en las agendas políticas. Lo mismo sucede, por ejemplo, con los discursos sobre el cambio climático. En definitiva, los discursos en la juventud actual describen a un joven desencantado con los grandes relatos de la modernidad, y que solo encuentra en su unión

como sujetos juveniles, una fuerza capaz de cambiar las cosas, poniendo en evidencia y crítica lo preestablecido del mundo adulto.

En definitiva, como plantea Capasso (2005), las prácticas artísticas desempeñan un papel decisivo en la construcción de subjetividad, utilizando los recursos estéticos y mediante los procesos de identificación que se da al construir relatos que involucren un sentido de pertenencia. Aquí reside la importancia del rap como movimiento artístico-cultural, en palabras de Capasso, en la “capacidad para hacernos ver las cosas de una manera diferente y hacernos percibir nuevas posibilidades” (2005). Lo vemos en discursos en contra de los procesos de la Industria Musical: no la niegan, pero la critican, buscan alternativas.

En la canción apertura de su último álbum, ambos bajo el nombre “Trap de verdad”, YSY A junta varios de los discursos que definen, casi como una autodefinition consciente, la identidad del movimiento del rap de los últimos años. Así abre la canción con unos versos que no son rapeados, sino recitados, donde habla sobre la identidad como sujeto perteneciente a un grupo, y la música como una forma de “contar” lo vivido: “*Soy del lugar que represento, del que canto y cuento; de esto una cara, o más que cara, cuerpo*”. Luego se diferencia entre aquellas “repro’ compradas”, y lo que la “gente avala”, dándole más peso simbólico a lo que los grupos comparten culturalmente, por sobre los que lo alcanzan por los atajos ofrecidos por el mercado y las grandes disqueras: “*Hay caras más caras con repro’ compradas; Mi gente me avala, lo suyo no es nada; ¿qué es música de verdad?*”. El primer verso, ya rapeado, plantea un mundo exterior adverso, donde la música se hace presente, casi como una necesidad para aquellos que “lo pidieron”, arraigándose a una identidad que los une: “*Vámonos que afuera está prendido fuego; el trap está en la calle con sonidos nuevos; esto es para todos los que lo pidieron; sonido nacional para el mundo entero*”. En el siguiente reivindica la música nacional, incluyendo al trap como sentido de pertenencia y planteando un deseo de éxito llevándolo a otros territorios: “*Trap de verdad, receta argentina pura y fina, de verdad; no como estos desastres sin nacionalidad; no importa lo que digan, yo también quiero exportar, esto es trap de verdad*”. Después del estribillo, durante la segunda mitad, hace una crítica al otro que viene contra el movimiento, y congenia dos discursos esenciales que tratamos en los apartados del análisis, la autogestión y la aparición de un “nosotros”: “*Todos estos hijos de puta se quieren venir a meter con el trap; no esperaba que agradezcan que los pusimos a laburar*”. Aunque sí da lugar a un enaltecimiento individual: “*YSY diseña el plan y la ruta y se me hacen los Pablo Escobar*”; siempre hace lugar al “nosotros”, encontrándose en la frase “los pusimos a laburar”, involucrando a un grupo o colectivo. Como planteamos sobre la música como

narrativa, surge la noción de que en el rap se narran cuestiones reales, sea tanto en realidades como en futuros que imaginan, pero haciendo cosas para llegar a ello, exigiendo a quien escucha o “los sigue” no ser pasivo, sino sujetos activos, no alienados: “*Y ahora hay un montón de giles que hablan cosas que no viven, y describen un montón de otras cosas que ni escriben, y hay gente que los sigue porque no quiere pensar*”. Y cierre la canción de nuevo hablando de lo genuino, siendo conscientes de un movimiento que transformó la escena musical argentina de los últimos años: “*Acá no hay peli de cine, acá hay historia de verdad*”.

En definitiva: ¿por qué el rap? Este género trajo no solamente al freestyle como una materialización de la lucha de poder que se da en la sociedad, sino también una estructura basada en la improvisación —mucho de los artistas hablan en entrevistas como la composición de sus canciones a veces solo se da en un freestyle en los estudios de grabación—, donde las palabras son más directas y crudas. Y además trajo valores basados en la unión, que se vio intensificada por la historia misma del rap, antiguamente criticado por extranjero, por “negro”, por alejado del rock —que aun hoy en día se ve en discusiones como la que se dio con Trueno y su frase “somos el nuevo rock and roll”—. La unión es la única salida al mundo hostil que los rodea. No es un “yo” contra el mundo, sino que es un asumir un “otro”, transformándolo en un “nosotros” contra la adversidad. Esta unión se banca en las identidades. Así surgen los espacios comunes, surgen nociones como el barrio o la argentinidad como bases de las cuales partir. Esta también es la razón por la que la escena argentina ha logrado tanta notoriedad en el exterior: su imposición. Cazzu fue la primera mujer rapera en entrar en la escena del reggaetón puerterriqueño. Nathy Peluso logró una gran aceptación en España, cantante que si bien su música se nutre de muchísimos géneros, encuentra en lo latino una identificación por la cual destacarse, siendo ella hija de aquellas familias que emigraron del país en medio de la crisis del 2001. Su primer álbum, *Esmeralda* (2017), es cien por ciento rap/trap.

De las dificultades, la identidad en el movimiento se fortalece, transformándose en lugares donde encontrar la pertenencia con el otro, la otra, le otre. De esta forma, los artistas, en su enorme variedad musical —muchos se acercan más al trap, otros a la cumbia, otros al reggaetón, otros al rock— encuentran resguardo en el “ser argentino” y esencialmente en el “ser un joven argentino”, no renegando de aquello, sino reafirmando como base identitaria con la cual presentarse al mundo.

13. Bibliografía

Adinolfi, Massimo (1989). *Suoni dal ghetto: La musica rap dalla strada alle hit-parade.* Editorial Costa & Nolan. Enero de 1989.

Benveniste, Emile (1997). *Problemas de lingüística general II.* Siglo XXI Editores, España, 1997.

Biaggini, Martín A. (2020) *Rap de acá: la historia del Rap en Argentina.* / Martín Biaggini; prólogo de Juan Data. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Leviatán, 2020.

Bourdieu, Pierre (1985). *¿Qué significa hablar? Una economía de los intercambios lingüísticos.* Madrid. Akal.

Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo (1999). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso.* - 1a ed. - Febrero, 1999. Editorial Ariel S.A. Barcelona.

Capasso, Verónica Cecilia (2015). *“Arte, política y espacio: una revisión crítica desde el posestructuralismo”.* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Octubre, 2015.

Chaves Martin, Miguel Ángel (2013). *“Estudios Culturales Urbanos: una aproximación interdisciplinar”.* Madrid. Arte y Ciudad – Revista de investigación.

Data, Juan (2020). *La evolución del flow: Retrospectiva de Moshpit Posse, un Fanzine Argentino de Hip Hop.* Walden Editora.

Ducrot, Oswald (1984). *El decir y lo dicho.* Editorial Hachette, Buenos Aires, 1984.

Fairclough, N. y Wodak, R. (1997). *Análisis crítico del discurso.* En T. van Dijk (Ed.), “Estudios del discurso: una introducción multidisciplinaria” (Vol. 2, pp. 258-284). Londres: Sage.

García Canclini, Nestor (1993). *“El consumo cultural: una propuesta teórica”.* En: Guillermo Sunkel (coord.), *El Consumo Cultural en América Latina, Colombia,* Convenio Andrés Bello, 1999.

González, Jorge (1998). *“La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro”.* En: Razón y Palabra, No 10, abril-junio.

Grossberg, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Como es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy.* - 1ª ed.- Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Hall, Stuart (1983). *Estudios culturales: una historia teórica* / Stuart Hall -1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós, 2017.

Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación.* Traducción editada por Paidós Ibérica, S.A.. Barcelona, 2008.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1986). *La enunciación.* Editorial Hachette, 1986.

Laclau, Ernesto-Mouffe, Chantal (1985). *Hegemonía y estrategia socialista.* Citado por Vila, Pablo en "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". TRANS-Revista Transcultural de Música N° 2. España, 1996.

Lyotard, Jean François (1987) *La Condición Posmoderna.* Ediciones Cátedra SA, Buenos Aires, 1987.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía.* Gustavo Gili, Barcelona. (pp. 203-259). – Los métodos: de los medios a las mediaciones.

Martín-Barbero, Jesús (1994): "*Culturas Populares e identidades Políticas*" en Alfaro, A. (Coord): Entre Públicos y Ciudadanos. Perú, Calandria, 1994.

Martin, María Victoria (2004). "*Identidad y jóvenes: diferencias y desigualdades en los consumos mediáticos*". Anuario de investigaciones 2004, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, pp. 217-224.

Martínez, Isabel Cecilia (2018). "*El significado de nuestra experiencia con la música: bases corporeizadas y socio-cognitivas para la construcción del significado musical*". Laboratorio para el Estudio de la Experiencia Musical. Facultad de Bellas Arte. Universidad Nacional de La Plata.

Meersohn, C. 2005. *Introducción a Teun Van Dijk: Análisis de Discurso.*

Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román (2009). *Culturas juveniles: prácticas de hip hop en la ciudad de La Plata.* Question, Vol. 1 número 23. La Plata. 2009.

- Mouffe, Chantal (1999).** *El retorno de lo político*. Buenos Aires: Paidós.
- Muñoz, Sebastián (2018).** *¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001*. *Question*, 1(60), e114.
- Peirce, Ch. S. (1931/1951).** *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Siete Volumes. Reviews, Correspondence, and Bibliography. Cambridge: Harvard University Press.
- Rancière, Jacques (2009).** *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis – Lom.
- Reguillo Cruz, Rossana (2000).** *Emergencias de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Buenos Aires. Editorial Norma.
- Romero, Daniel (2012).** *Problemas del lenguaje y la comunicación*. Edición literaria a cargo de Daniel Romero. - 1a ed. - Buenos Aires. Nueva Librería. 2012.
- Rodríguez Lemos, Federico y Secul Giusti, Cristian (2011).** *Si tienes voz, tienes palabras: análisis discursivo de las líricas del rock argentino en la “primavera democrática”*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Agosto, 2011.
- Schmucler, Héctor (1997).** *Memoria de la comunicación*. “La investigación [1982]: Un proyecto de comunicación/cultura”. *Biblos*. (pp. 145-151).
- Van Dijk, Teun A. (1999).** “*El análisis crítico del discurso*”. En: *Anthropos* (Barcelona), 186, septiembre-octubre 1999, pp. 23-36.
- Verón, Eliseo (1987).** *La semiosis social*. Barcelona: Gredisa. 1998.
- Vila, Pablo (1996).** “*Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones*”. *TRANS-Revista Transcultural de Música* N° 2. España, 1996.
- Williams, Raymond (2000).** *Marxismo y Literatura*. Península, 2a edición en HCS, Barcelona. (pp. 129-136, 143-149). – II.6. La hegemonía. – II.8. Dominante, residual y emergente.