

# “HACER LO QUE SE TIENE QUE HACER”: CARRERAS ARTÍSTICAS Y LA ARTICULACIÓN INDIVIDUO/COLECTIVO EN EL RAP DE BUENOS AIRES

“Doing What Has to Be Done”: Artistic Careers and the Articulation of Individual and Collective in Buenos Aires Rap.

SEBASTIÁN MUÑOZ\*

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2019 – Fecha de aprobación: 9 de junio de 2020

## Resumen

El objetivo del presente artículo es mostrar el modo en que se sostienen las carreras artísticas de los miembros de una banda de rap de Buenos Aires y cómo en ellas se construye una particular articulación entre el desarrollo colectivo y el personal. Así, mediante una investigación basada en observación participante y entrevistas, se propone que tales dinámicas se asocian a maneras específicas de hacer rap, considerando sus formas flexibles de creación musical, presentación en vivo y una cierta jerarquía reputacional. Estos procesos se evalúan considerando su asociación con las transformaciones de los mundos musicales de esta ciudad, derivadas de fenómenos como la digitalización y los cambios en los gustos juveniles, lo que abre nuevas oportunidades y desafíos para dedicarse a esta música. Finalmente, se plantea que este caso permite vislumbrar una singular valoración de individuos hiperconectados en situaciones de fragilidad.

**Palabras clave:** rap; carrera artística; individuación; digitalización; vinculaciones.

## Abstract

The objective of this article is to show how the artistic careers of the members of a rap band from Buenos Aires are sustained and how a particular articulation between collective and personal development is built on them. Thus, through research-based on participant observation and interviews, it is proposed that those dynamics are associated with specific ways of doing rap, specifying their flexible forms of musical creation, live performance, and a certain reputational hierarchy. These processes are evaluated by detecting their association with the transformations of the musical worlds of this city, derived from phenomena such as digitization and changes in youth tastes, which opens up new opportunities and challenges to dedicate this music. Finally, it is proposed that this case allows a singular valuation of hyper-connected individuals in situations of fragility to be glimpsed.

**Keywords:** artistic career; rap; individuation; digitalization; attachment.

\* Lic. en Sociología. Doctorando de Antropología Social, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín. Becario Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), San Martín, Argentina. Artículo enmarcado en la investigación doctoral. Correo-e: sebastianmunozt@gmail.com

## Introducción

La Conexión Real es un grupo de rap del conurbano de Buenos Aires que comenzó a hacer música en el año 2010 en el estudio de grabación El Triángulo. Suele ser identificado con el rap *boom-bap*<sup>1</sup>, un estilo cercano a lo que se producía en la ciudad de Nueva York a mitad de la década de 1990, que suele privilegiar el “*sampling*” y la programación de “*beats*”<sup>2</sup> o “instrumentales” (Schloss, 2004). Esta agrupación supo aprovechar un conjunto de herramientas que se han generado en el último tiempo —especialmente desde la década de 2010—, como lo son los *home-studios*, la distribución de música por internet o los videos grabados en HD y subidos a YouTube. Actualmente, el rap ha alcanzado cada vez más popularidad en Argentina, aunque más a través del *freestyle* y el *trap*<sup>3</sup> que del *boom-bap*<sup>4</sup> (Muñoz, 2018b). El desarrollo de esta banda se inscribe en un cambio del panorama estético y tecnológico de la música de Buenos Aires, en la que se observan nuevas oportunidades y desafíos para hacer carreras artísticas.

Al respecto, Guadalupe Gallo y Pablo Semán (2016) muestran el apareamiento de una configuración sociomusical cristalizada en la proliferación de agrupaciones y emprendimientos de escala meso (ni totalmente determinadas por las grandes industrias discográficas ni extremadamente localizadas) que, apoyados por nuevas tecnologías digitales, alcanzan cierta solvencia económica y logran dar continuidad a sus propuestas estéticas en la capital argentina. En esta dirección, la historia de La Conexión Real —también conocida como La Conecta— y la de sus miembros permite estudiar, por un lado, las estrategias para dedicarse al rap y, por el otro, los modos y los momentos en que

los raperos privilegian proyectos personales o colectivos. Estas cuestiones serán construidas en torno a dos problemas analíticos.

En primer lugar, para tratar sobre la cuestión de la continuidad de las carreras artísticas, hago énfasis en la tensión entre la fragilidad laboral y el compromiso personal que suele adjudicarse a este tipo de trabajos (por ejemplo, en McRobbie, 2007; o Menger, 2001), sumado al carácter no lineal e informal de sus trayectorias (Craig, 2007; García Canclini, 2012). Reconstruyo las carreras mediante el concepto de ‘vínculo’ (o *attachment*) de Antoine Hennion (2010, 2017), el cual puede considerarse una especificación de la categoría de ‘mediaciones’ (Hennion, 2002). Mientras que esta última refiere a procesos de asociaciones emergentes entre elementos diversos y heterogéneos, con el término ‘vínculo’, Hennion alude a las mediaciones por las que las personas son activas al experimentar su mundo, destacando cuerpos que aprenden y reflexionan sobre sí y sobre lo que hacen al tiempo que se asocian con objetos, dispositivos y colectivos de personas (ligando, por ejemplo, tecnologías, espacios, grupos de pares, familias, fans, instituciones).

En segundo lugar, me centro en las dinámicas que relacionan a individuos y colectivos, enfatizando su emergencia en un conjunto de redes. Mediante una orientación foucaultiana, Marcio Goldman (1999) habla sobre cómo las ‘personas’ están formadas en articulaciones contingentes de reglas, discursos y objetos, integrando elementos ideológicos y materiales. Con una sensibilidad similar, Bruno Latour (2008, 2013) propone la existencia de redes de humanos y no humanos que producen la “interioridad” (subjetivadores, personalizadores, individualizadores), es decir, una serie de

ensamblados que, con diversos y heterogéneos componentes, habilitan formas de individuo (lo que se distingue de la idea de un espacio interior cerrado en sí mismo). Así, en este trabajo muestro, por un lado, una red que, extendida en tiempo y espacio, constituye a los miembros de un grupo musical y, por el otro, exploro maneras variables que articulan individuos y grupos y, con ello, formas de valorar las figuras personales o las colectivas.

Para ambas temáticas considero tres antecedentes. En primer lugar, las ya referidas transformaciones de la música con la digitalización y la reconfiguración del papel de sus principales actores (artistas, sellos, públicos, gestores) que han generado procesos donde el consumo, la producción y la distribución van individualizándose. A partir de esto se da una serie de cambios, fusiones y novedades en las formas y los roles del hacer y vincularse con lo musical (Gallo & Semán, 2016; Le Guern, 2018; Prior, 2012; Semán & Vila, 2008).

En segundo lugar, los procesos de individuación de las clases populares argentinas. Esto combina, por un lado, las interpelaciones para la valoración de los individuos (por ejemplo, presentes en los consumos culturales) y, por el otro, relaciones sociales que acentúan la reciprocidad pero tensionadas por lógicas de acción de carácter táctico signadas por distintos tipos de fragilidad (económico-laboral, institucional, psicológica o interaccional) (Merklen, 2005; Semán, 2008; Kessler & Merklen, 2013; Aliano, 2016).

En tercer lugar, las convenciones y los formatos propios del rap, referidos a sus posturas creativas, maneras de hacer música relacionada con las tecnologías y ciertos patrones estéticos del “*beatmaking*” (Schloss, 2004); las

presentaciones en vivo y los roles en la gestión personalizada de la carrera (Lee, 2015), y el énfasis en el problema de la autenticidad en la obra artística (Pecqueux, 2007, lo trata específicamente en torno a las canciones). De forma sintética, Jouvenet (2006, 2007), para el caso francés, propone al rap como un lugar interesante para observar la tensión entre la importancia de ‘lo personal’ (al evaluar la originalidad estética, la creación musical o su forma de gestionar las carreras) y lo ‘colectivo’, pensando en los modos en que los artistas desarrollan y afirman sus afiliaciones a grupos (por ejemplo, a la banda musical o al barrio).

En términos metodológicos, este artículo utiliza datos obtenidos de una observación participante y entrevistas. Me desempeñé como DJ junto a varios integrantes de la banda, gracias a lo cual pude describir sus prácticas organizativas, económicas y estéticas. A la vez, realicé un conjunto de relatos de vida en los que procuré contrastar la narrativa personal –y la supuesta ‘ideología individual’ (Bourdieu, 2011)– con lo contado por los amigos y colegas. Finalmente, en cuanto estudio de caso, se puede entender a La Conección Real menos en su carácter ‘representativo’ de un sector o grupo social (¿los jóvenes músicos de clases populares del conurbano bonaerense?) y más en su ‘significación teórica’ (Strauss & Corbin, 2002), considerando las preguntas de investigación que este grupo hace posible formular y desarrollar. Los miembros de esta agrupación son un conjunto de artistas que elaboran prácticas novedosas para dedicarse a la música a la vez que producen una articulación flexible entre el apoyo grupal y la relevancia de la figura personal. En esa línea, en este trabajo planteo la hipótesis de que el rap de Buenos Aires permite vislumbrar una singular valoración de

individuos hiperconectados en situaciones de fragilidad, cuestión resumida en la categoría nativa de “jugársela”.

### **¿Quiénes componen el grupo? Un vistazo a sus casilleros sociológicos**

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

Núcleo —o Marcos (1984)— es nacido al sur del conurbano de Buenos Aires, tiene dos hijas y actualmente vive con ellas y su pareja. Realizó diversos trabajos complementándolos con el rap hasta que inauguró su propio espacio, El Triángulo Estudio, también conocido como el Tri. Desde allí se dedicó totalmente a actividades alrededor de la música, que involucran la producción musical y organización de eventos. En algún momento tuvo una tienda de hip-hop.

Tortu —o Miguel (1983)— nació en Montevideo, Uruguay, pero fue criado en Buenos Aires. Tiene cuatro hijos y actualmente vive con su pareja, en el centro de la ciudad. Es principalmente raperero, aunque incursiona esporádicamente en la “producción”<sup>5</sup> musical y edición de videos. Desde 2012 trabaja enteramente alrededor del hip-hop. A principios de 2019

inauguró una tienda —Baires Point— junto a su actual novia y a otro miembro del grupo, Fianru —Juan Pablo (1986)—, quien también nació en Uruguay, pero vivió igualmente en la ciudad de Buenos Aires desde niño. En la actualidad vive solo en un monoambiente en la capital. Es MC<sup>6</sup> y se mantiene económicamente con actividades alrededor del hip-hop. No tiene hijos y no terminó la escuela secundaria.

Urbanse —José (1994)— ha vivido toda su vida en el sur del conurbano —ahora vive junto a su abuelo, al lado de la casa de su madre— y no tiene hijos. Está finalizando la carrera de diseño gráfico en una universidad pública. No ha tenido trabajos fuera del rap y el diseño. Se sostiene con algunos trabajos de diseño gráfico y el rap.

Frane —Francisco (1992)— nació en Ushuaia —en el extremo sur de Argentina—, no tiene hijos y vive junto a un amigo en un departamento en Palermo. Completó una tecnicatura en sonido en el instituto privado Escuela de Música de Buenos Aires (EMBA) y sus ingresos vienen del rap y de ahorros personales.

DJ Pela —Gabriel (1994)— siempre vivió en los monoblocks del Ejército de los Andes, más conocidos como Fuerte Apache. Reside en un departamento con su pareja e hija, uno de sus hermanos, su hermana y sus padres. Trabaja en un puesto de fiambres de la feria y así complementa económicamente su actividad en la música.

DJ Destroy —Diego (1983)— nació en Bogotá, Colombia. Vive en un monoambiente en Buenos Aires. Terminó la escuela secundaria y durante buena parte de su vida laboral trabajó en el rubro de la hotelería en su ciudad natal y en Buenos Aires. Durante 2017 y 2018 vivió enteramente del rap, como DJ y organizador de

eventos. Actualmente está en la duda si volver o no a la hotelería dadas las dificultades económicas que ha tenido.

### “Hacerse raperos”: atracción inicial y primeros aprendizajes

Tanto acercarse al rap como aprender a hacerlo son cuestiones que se relacionan con las ‘posiciones estructurales’ recién referidas, pero estos procesos se conjugan con otros mediadores que relataré a continuación. Así, en esta sección mostraré el modo de “hacerse raperos” comparando las trayectorias iniciales de mis interlocutores con esta música.

En primer lugar, en todos ellos fue importante la socialización musical por grupos de pares, el consumo individual, las vestimentas y los equipamientos. A nivel general, los miembros de La Conecta tuvieron sus primeros contactos con el rap gracias a amistades o la escucha de música y videos. Núcleo, Fianru, Tortu y Destroy lo conocieron entre amigos asociados a la práctica de “deportes extremos” —el *skate* o las bicicletas BMX—, quienes escuchaban algo de esta música y se vestían con ropas anchas, gorras o zapatillas deportivas. Intercambiaban casetes, CD o videos regrabados a fines de los años noventa y principios de los dos mil. Luego pasaron a ver videos por canales de televisión por cable —MTV o Muchmusic— o programas radiales. Aparecían nombres del rap estadounidense de los noventa (House of Pain, Funkdoobiest, Cypress Hill) y de algunas bandas latinoamericanas (Control Machete, Tiro de Gracia), que se mezclaban con el rap metal (Rage Against The Machine, Limp Bizkit, Korn) (Muñoz, 2018a). Para los más jóvenes —Frane, Urbanse y Pela— a esa dinámica se le sumaron las posibilidades

de la digitalización: tener contacto con el rap chileno y argentino por *pendrives*, navegar en plataformas de *streaming* como MySpace o ver videos de batallas de freestyle por YouTube. En todos los casos, durante su adolescencia conocieron algo nuevo, que no estaba muy definido como rap o hip-hop.

De forma similar, Rocío Rodríguez (2018), al escribir sobre el caso de DJ de la ciudad de Córdoba, describe el proceso por el que una serie de mujeres se “hacen DJ” de música electrónica. Para ellas también fue relevante el vínculo producido por relaciones interpersonales, materiales (música y equipos) y el desarrollo de un “amor” por la música. Respecto a este último punto, en los primeros acercamientos, el rap y el hip-hop fueron para los miembros de La Conecta algo extraño que les generó curiosidad y luego los fascinó y “enganchó”. Sabrina Mora narra historias parecidas de raperos en la ciudad de La Plata, donde el “comienzo de la escucha es referido como algo que ocurrió al *quedar prendido* por una música que llegó a sus oídos por casualidad o que ‘me pasó un amigo’” (2016, p. 6, el subrayado es mío). Considerando estas cuestiones, se puede destacar una serie de experiencias que les reportaron un gran ‘*shock emocional*’<sup>7</sup>: escuchar los primeros casetes de rap, ver videos de freestyle o impactarse por la “actitud” de los MC, a pesar de no entender inglés. Así, los miembros de este grupo hablaban de “volverse locos”, lo que se resume en la categoría nativa de “flashear”<sup>8</sup>.

Más allá de lo estrictamente musical, el rap se articulaba con aspectos visuales y corporales, potenciados al ir asociando esas expresiones con la “cultura hip-hop”. Acercarse al *breakdance*, el *graffiti* y los *tags* o el *deejing* ayudó a ligar la música con otro conjunto de

prácticas y, con ello, entender el hip-hop de manera holística, como “cultura” o “movimiento”, como suelen decir los hip-hoperos. Así, fueron importantes los espacios de encuentro —como fiestas, recitales, competencias de breakdance o freestyle— y los viajes iniciáticos a esos lugares, donde conocieron personas que eran parte de la “cultura”. Para todos, empezó a ser importante esa mixtura de estímulos sonoros, visuales y corporales que se iban asociando a “la cultura”. En este punto, se observa la relevancia de las intensas experiencias multisensoriales o sinestésicas, donde lo auditivo se combina con estímulos visuales o táctiles, como han mostrado investigadores en otros ámbitos —por ejemplo, las fiestas electrónicas (Blázquez, 2012; Gallo, 2016)—. Luego, su particular sinergia les permitió generar un conjunto de microdistinciones internas al rap así como diferenciar esa música y el hip-hop de otros estilos y prácticas que, en principio, se presentaban cercanas, como los deportes extremos o el rap metal, pues al comienzo “todo era lo mismo”, como señaló Frane.

En este proceso, los miembros del grupo desarrollaron —de manera individual o colectiva— un conjunto de aprendizajes sobre el rap, donde resulta relevante el aprender haciendo. Al estudiar el aprendizaje informal de la música —sin instituciones especializadas ni certificaciones oficiales—, Lucy Green (2008) observa la combinación de la autoenseñanza solitaria, la enseñanza por pares —donde estos comparten sus conocimientos y habilidades, incluso explícitamente, vía ejemplos o demostraciones— y el aprendizaje grupal en situación —sin que exista un ánimo explícito de mostrar o enseñar, basado más bien en mirar e imitar durante la ejecución musical—. De tal forma, se van asimilando habilidades, conocimientos en formas irregulares,

idiosincráticas y holísticas, bajo aproximaciones que integran escucha, práctica y composición. En concordancia, en el aprendizaje de estos raperos se mezcla la actividad con grupos de pares, el autodidactismo —destacando la importancia de los recursos audiovisuales (ver videos tutoriales en VHS o YouTube, según la generación)— y las enseñanzas de los mentores.

Algunos de mis interlocutores tenían amistades raperas con las cuales hacían freestyle en el barrio o en la escuela, otros —como DJ Destroy— comenzaron a organizar fiestas con sus amigos; los demás no tenían muchas amistades en “la cultura”. Así, mientras Fianru practicaba y se grababa en su computadora de forma solitaria, Frane y Pela también tuvieron un proceso autodidacta a la hora de aprender a hacer instrumentales, viendo tutoriales por YouTube<sup>9</sup> y consiguiéndose los *softwares* piratas, en un proceso de descubrimiento y de experimentación (ensayo y error). Pela, por ejemplo, comenzó a mezclar cumbia en su computadora hasta que descubrió el software *Fruityloops*, sin nadie que le enseñara físicamente a componer música con tal DAW<sup>10</sup>. Por su parte, a DJ Destroy, quien iba a fiestas de hip-hop y tenía amigos cercanos que escuchaban esta música, le fue muy importante mirar videoclips de DJ que hacían “*scratch*”<sup>11</sup>, a quienes imitaba. Por su lado, todos los MC fueron influenciados por la forma de rapear de lo que escuchaban y buscaron identificar las formas de acentuación, de rima o de composición de las letras.

Respecto a los mentores, en ciertas instancias fueron importantes personas que tenían “más data” (información o materiales musicales) o “*skills*” (habilidades), y que se convirtieron en guías para el rapeo, la producción de beats o *scratch*. Para Urbanse y Pela, este rol lo

asumieron los mismos miembros de La Conecta en El Tri, por lo que se entiende que designen este espacio como una verdadera “escuela”. Es destacable que ninguno de ellos pagó por clases de música y solo Frane recibió educación formal en una institución, pero no fue ni de interpretación ni de composición, sino una tecnicatura en sonido. Ninguno de ellos utiliza primariamente la notación musical, ni estudió sistemática y formalmente las combinatorias posibles entre escalas y acordes, es decir, las nociones básicas de teoría musical.

Otro punto relevante para “hacerse raperos” son los objetos: además de los casetes, CD o videos, todos mis interlocutores destacan la vestimenta. La fascinación de estos raperos por las marcas deportivas transnacionales (como Nike, Adidas), zapatillas de skate, los borcegos amarillos (Timberland), las gorras o la ropa ancha. En segundo lugar, son relevantes los “equipos” (objetos para hacer música) para el caso de los “productores” (Núcleo, Frane, Pela) y los DJ (Destroy). Para comenzar a rapear se requiere solo la voz y la práctica. Para hacer beats o grabar se necesitan computadoras y softwares, y para hacer scratch, tornamesas, púas, *mixers* y discos de vinilo. Materiales más o menos costosos que pudieron ser adquiridos con el apoyo familiar o trabajos fuera del ámbito musical, como el de la hotelería en el caso de DJ Destroy.

Finalmente, los primeros acercamientos, el “flashear”, los aprendizajes y los objetos se ordenan en un conjunto de mediaciones más específicas del rap: la *crew*, los amigos percibidos como una segunda familia (como La Conecta); la adopción de una hexis corporal, que además del vestir, incluye el manejo de los rituales de actuación y saludos, y, finalmente,

las performances individuales aceptables y evaluables grupalmente, relativas al rapear, producir música (el beatmaking y el trabajo en el estudio) y hacer scratch. A la vez, importan la elaboración de formas de identificación bajo la elección de un pseudónimo hip-hop: Núcleo, Tortu, Fianru, Urbanse, Frane, Destroy, Pela (esto es sintetizado, al hablar del caso francés, por Jouvenet, 2006).

### **La Conexión Triangular: formación de un círculo colaborativo, profesionalización e individualización**

En esta sección me interesa describir el proceso por el cual se generó El Triángulo Estudio, y junto con ello La Conexión Real, estableciéndose así una dinámica que permitirá entender tal construcción colectiva y los posteriores procesos de individualización. Para esto resulta útil lo que Michael Farrell (2001) denomina ‘círculos colaborativos’, entendidos como una serie de personas de una misma disciplina artística que elabora un proyecto común, con dinámicas propias de un grupo de amistad y de trabajo. Se conforma un conjunto de personas que trabajan juntas por un periodo de tiempo, negocian y acuerdan visiones sobre su disciplina, formas de actividad o criterios de lo que es bueno y lo que merece la pena. Intercambian apoyos, ideas y críticas, generando un horizonte común que se desarrolla en el tiempo. Pero a diferencia de la hipótesis de formación de ‘círculos’ de Farrell, La Conecta no emerge como una reunión que se opone a visiones dominantes de un campo artístico (Bourdieu, 1995) en el que serían marginales. Más bien surge de la necesidad de hacer cosas, una cierta ‘prepotencia del hacer’, donde el apoyo mutuo fue visto como

una fuente para dinamizar el objetivo de hacer música. Cuando La Conecta se inició, el rap era un conjunto de mundos (Becker, 2008) con normas ambivalentes, sin visiones y jerarquías fuertes que ordenasen las prácticas entre los que se dicen raperos. Más que posicionarse en un lugar, había que inventar formas de hacer cosas juntos, crear nuevos lugares (Becker & Pessin, 2006), instaurar ‘mundos’, afianzar y extender redes.

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

Quedaron en hacer música juntos, pero Fianru se fue de viaje a España. Por una situación inesperada, en diciembre de ese año, Núcleo pudo disponer de una casa en que no pagaba alquiler ni servicios. La madre y las hermanas, con quienes vivía, se mudaron a otra casa para cuidar y vivir con el dueño del inmueble, que se encontraba enfermo. Con una habitación desocupada, este MC comenzó a visualizar más concretamente el proyecto de hacer un estudio de grabación. A la vuelta de Fianru a la Argentina, Núcleo les propuso a él y a Tortu “unir fuerzas”. Él ya tenía el espacio donde decidieron construir el estudio.

De tal modo comenzaron a acondicionar la habitación que estaba desocupada: la remodelaron y fueron obteniendo los materiales indispensables de un home-studio (placa de sonido, monitores, micrófonos). Hicieron negocios y consiguieron dinero “haciendo lo que se tenía que hacer” o “movidas que no se pueden

contar”. Tortu conoció a Urbanse en una batalla de freestyle. Le llamó la atención la habilidad de aquel adolescente de solo 14 años y decidió invitarlo al Tri. Urbanse, gracias a un pendrive que circulaba por su colegio, había escuchado a Núcleo, Fianru y Tortu, y no dudó en aceptar la invitación. Por su lado, por un conocido en común, Fianru se contactó con Frane, quien estaba llegando de Usuahia a Buenos Aires para estudiar. El día en que se juntaron en casa de Frane hicieron la letra para una canción con una instrumental que este había realizado. Posteriormente, Fianru les mostró el beat a los otros miembros de lo que sería La Conexión Real y, a los pocos días, le dijeron que querían grabar la canción. Sin embargo, les faltaba un monitor de computadora para poder trabajar y se lo pidieron al recién llegado: Frane llevó el monitor y pudieron grabar la canción. Desde ese momento se comenzaron a juntar con mayor regularidad a improvisar y registrar música.

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

En este caso, se observa una continua mezcla entre amistades y tecnologías digitales accesibles (como ya ha sido destacado en otros emprendimientos musicales de los años dos mil por Boix, 2015; Gallo, 2016; Irisarri, 2016), conjugada con la posibilidad de disponer de un

espacio. Económicamente, los ‘costos fijos’ (las tecnologías, la casa) fueron bajos y los ‘costos variables’ (la electricidad o la posterior distribución de la música) casi inexistentes. Por otro lado, se entiende que en el reclutamiento de los miembros de La Conecta se funde un criterio estético (el gusto por lo que hace el otro), uno interpersonal (contactarse), como también la disponibilidad de tener ciertos objetos (el monitor) o un espacio (el estudio). En sus continuas interacciones fueron descubriendo y construyendo estéticas e identidades compartidas, desarrollando una familiaridad, una narrativa y un proyecto común. Los rituales del ensayo, del freestyle y de los recitales –junto con el Triángulo como un lugar estabilizado de reunión– les permitieron una mayor autoconciencia grupal.

Este modo de agrupación contrasta con la llamada ‘territorialización’ de las clases populares argentinas de la década de 1990 hasta principios de la de 2000. Desde el punto de vista de Merklen (2005), en estos sectores se produce un afianzamiento de relaciones cuyo lugar de anclaje son los vecinos y los distintos actores que participan en el barrio (que incluye a movimientos políticos, ONG e iglesias). El gusto por el rap, el hecho de compartir lugares físicos y virtuales particulares (desde una competencia de freestyle, un recital o un sitio de internet para compartir música como MySpace), son claves para entender cómo personas de barrios distintos se juntaron para hacer este grupo musical y cómo difundieron lo que hacen. Por su lado, es destacable que cuando algunos de ellos comenzaron esta música no era tan popular, cuestión que los instó a ir más allá: La Conecta no se constituyó como un grupo barrial<sup>12</sup>, sino que puede ser considerado interbarrial.

Luego, con el Tri y La Conecta, más allá de la primera “prepotencia del hacer”, existió una serie de búsquedas comunes, creaciones (musicales, audiovisuales y gráficas) y nuevas alianzas que comienzan a marcar un particular proceso de profesionalización, distinto al modelo asociado a los grandes sellos discográficos e industrias culturales que dominaban previo a los años dos mil (Boix, 2015, 2016)<sup>13</sup>. Primero, desarrollaron una preocupación por el “sonido”: mejorar la calidad de las canciones, de las instrumentales, las grabaciones, la edición y la masterización<sup>14</sup>. Segundo, gracias a un amigo que sacaba fotos de buena calidad (Core) y otro que diseñaba los logos (Guido), despertaron la inquietud por aspectos visuales. Así, entre El Triángulo Estudio y Del Sur Estilo (nombre que dio Frane a su home-studio) en la producción musical, Core en la fotografía y Guido en el diseño, forman el efímero colectivo Pirámide Records. Posteriormente, comenzaron a realizar videoclips, ayudados por la aparición de cámaras HD de bajo costo, la posibilidad de subirlos a la plataforma YouTube y la ayuda de estudiantes o aficionados al cine o fotografía, quienes además de cámaras tenían computadoras para editar.

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

En el año 2013, los ahora siete integrantes del grupo realizaron otro disco (*Mixtape Volumen 2*) y una serie de videoclips en conjunto y de forma solista. Gracias a la acumulación de estas producciones, “empezaron a llegar” réditos monetarios y ayudas extramonetarias. Por un lado, cada uno de los integrantes de La Conecta ganaban reputación y eran llamados para hacer recitales en vivo. Por otro, al salir discos y videos, el estudio se promocionaba y los oyentes querían ir a grabar al Triángulo. De esta forma, “el vivo” se transformó en una más de las instancias que permitieron a la banda ser reconocida. No obstante, son generalmente los discos, los singles y los videos publicados por internet los que les permiten a los raperos adquirir un primer nivel de reconocimiento para luego ser convocados a recitales<sup>15</sup>.

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

Desde fines de 2014 hasta fines de 2018, se llevó a cabo un proceso de distanciamiento del grupo que, según las palabras de sus miembros, se explica por diferentes razones: búsquedas estéticas personales (Fianru, Urbanse y Tortu empezaron a trabajar con el productor musical UZL) y focalización en proyectos propios, tensiones interpersonales —“problemas de egos”, personalidades explosivas de algunos

de sus miembros, compartir demasiado tiempo juntos— y, finalmente, la multiplicación de polos de producción musical. Esto último se relaciona con la proliferación de estudios de grabación caseros y la aparición de un mayor número de beatmakers. “El Triángulo fue como un motor que impulsó a mucha gente a darse cuenta que uno también puede hacerlo”, como dice Tortu en referencia a las instrumentales, la grabación o la masterización.

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

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

La distancia física de los integrantes de La Conecta no implicó una separación formal del conjunto y era usual que sus integrantes reivindicaran en sus recitales al grupo y al Triángulo. A la vez, se generaron una serie de diadas: DJ Destroy seguía tocando junto a Fianru y Urbanse, mientras que DJ Pela lo hacía más asiduamente con Núcleo. 2017 y 2018 fueron años en los cuales tanto el freestyle como el trap gozaron de gran popularidad en Buenos Aires y donde La Conecta y sus miembros fueron considerados referentes tanto para muchos raperos que se hicieron conocidos por esa época como para periodistas y organizadores de eventos. Por esos años hubo varias reuniones para concretar algo en conjunto, hasta que se dio la posibilidad de tocar en el recital Juventud Urbana, realizado en 2018 y organizado por un municipio del conurbano de Buenos Aires, con el que Núcleo ofició como intermediario.

### **Diferencias en las carreras raperas: estética, popularidad, “avales” y gestión**

Aun cuando cada uno de los miembros de La Conexión Real han podido hacer sus propios discos solistas y videoclips, han tocado individualmente y son reconocidos – cuestión que se nota y potencia por redes sociales como Instagram–, ninguno de ellos vive solo de rapear, tocar o “producir”. Algunos de ellos complementan sus trabajos en el mundo de la música con empleos fuera de este ámbito, mientras que otros realizan trabajos alrededor de esta música (Boix, 2016) o del hip-hop, como hacer eventos, grabar a otros raperos o tener una tienda. Los recorridos de los miembros de La Conecta, posterior al auge del grupo, difieren en por lo menos cuatro cuestiones: las búsquedas estéticas,

los niveles de popularidad, los tipos y la cantidad de apoyos para hacer música y los trabajos de gestión. Estos elementos permitirán observar combinaciones y desarrollos que serán relevantes para especificar las diferencias en sus carreras, donde cada miembro genera sus propios equilibrios, de los cuales emergen ciclos de estabilización en carreras frágiles (Muñoz, 2019).

En primer lugar, teniendo en cuenta las búsquedas estéticas, mencioné anteriormente la importancia que tuvo el beatmaker UZL (con su particular sonido boom-bap) en discos de Fianru, Tortu y Urbanse. Posteriormente, Fianru hizo un disco que agregaba sonoridades *g-funk*<sup>16</sup> o trap; Tortu realizó discos con estilos eclécticos con toques rap *lo-fi*<sup>17</sup> y Urbanse trabajó en su último álbum con beats cercanos a J-dilla<sup>18</sup>. En cuanto beatmakers, Pela y Frane se preocuparon por mejorar la calidad de sus producciones, en términos de ecualización, mastering y uso de *plugs-in*. Núcleo fue quizás el más reacio a la experimentación estilística, fiel a un sonido boom-bap underground, con Pela en las instrumentales, aunque grabó con algunos músicos (bajo, guitarra) y también se preocupó de mejorar la calidad de las producciones en el estudio. Estas diferencias generan conexiones específicas (como señala Mizrahi, 2014, respecto al carácter conectivo de la estética) que influyeron en el tipo de colaboraciones que establecieron con otros raperos (por ejemplo, al elaborar una canción) o en la evaluación positiva o negativa por parte de los seguidores y pares sobre las decisiones estilísticas de cada uno de estos músicos. Al respecto, es interesante destacar cómo un miembro de esta banda fue criticado por realizar temas trap, estilo al que algunos fans oponían el boom-bap por una cuestión no solo estética, sino también moral, relativa a “venderse” al trap.

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

En tercer lugar, difieren en el tipo y la cantidad de apoyos que tienen en su quehacer musical. Al respecto, para algunas de estas redes se utiliza el término de “avales”, donde, como dice Fianru: “Nosotros no tenemos mucho dinero, tenemos muchos recursos, ¿entendés?... y eso lo ganás por ‘representar’, por hacer bien

tu trabajo”. Núcleo tiene una serie de fans y PYMES asociadas al hip-hop que lo apoyan (marcas de ropa, barberías) y que le entregan dinero o servicios. A su vez, es el único que ha podido desarrollar un vínculo sostenido con agentes estatales (la secretaria de cultura de un municipio del conurbano). Fianru, además de PYMES (barberías, tiendas de alcohol, marcas de ropa) y fans, tiene el “aval” de un sello discográfico *major*. Por otro lado, todos los miembros del grupo poseen una buena relación con sus familias, que los ayudan de maneras diversas, a excepción de Destroy –cuya familia está en Colombia–. En ciertos momentos, las familias los auxilian con dinero o, si viven con ellos, les permiten a los raperos ahorrarse en vivienda o alimentación. También cooperan en el cuidado de hijos, en tareas domésticas o, como en el caso de un miembro del grupo, sus parejas pueden invertir en equipamientos para montar un estudio y tener los contactos para realizar un emprendimiento (como una tienda de hip-hop).

En cuarto lugar, son relevantes las diferencias respecto de la gestión musical. Jooyoung Lee (2015), para el caso de raperos de Los Ángeles (Estados Unidos), observa como, además del “talento” (en términos de las habilidades musicales), diferentes MC con aspiraciones de salir del underground destacaban la relevancia de aspectos *manageriales* y comerciales. Así, este autor relata una serie de apuestas en que raperos complementaban el “talento” con formas de gestionar la carrera del “modo correcto”. Al respecto, todos los miembros de La Conecta comparten la preocupación por subir sus producciones artísticas a las plataformas digitales (YouTube y Spotify, principalmente) y, con alcances desiguales, han obtenido ganancias gracias a la monetización de derechos de autor. Quien más ha potenciado su canal de YouTube

ha sido Núcleo, gracias a que administra el de El Triángulo Estudio, en el cual sube videos de diversos artistas y realiza un ciclo regular de videos de MC en una sola toma (llamado Ciclo 24 Siempre).

Por otro lado, Fianru es quien más se ha preocupado por la inscripción de sus canciones en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC)<sup>19</sup>, gracias, por un lado, a la eminente presentación en el multitudinario recital Lollapalooza en 2017 –lo que involucraba una suma de dinero importante por derechos de autor– y, por el otro, al contrato que obtuvo de Sony Music, que requería esta formalización. Los otros miembros solo han registrado su música de manera parcial en tal institución y algunos incluso no lo han hecho, preocupándose más bien por la gestión de derechos por streaming.

Otro tema relevante es la organización de eventos y la construcción de tiendas. Tanto Fianru como Núcleo han gestionado eventos exitosos y, como señalé anteriormente, este último fue convocado (por marcas de ropa deportiva y por un municipio del conurbano bonaerense) para integrar equipos para hacer competencias de freestyle. Tortu fue parte de la organización de competencias de beatmaking y DJ Destroy de fiestas y recitales. El caso de este último es interesante, teniendo en cuenta un conjunto de factores que lo obligaron a reevaluar su dedicación total a la música –tal cual lo había emprendido desde 2016–: la crisis económica argentina de 2018, la disminución de los recitales de Fianru (con quien él tocaba en vivo), la poca ganancia que obtuvo de los eventos que organizaba (acentuado por la devaluación del peso argentino y el elevado costo de traer a artistas internacionales) y no

tener un soporte familiar ni hogar estable. Por ello ha pensado seriamente en volver a la hotelería o incluso en regresar a Colombia.

Hoy, Pela y Urbanse complementan su quehacer musical con otros trabajos: mientras que Pela trabaja como fiambrero, Urbanse lo hace como diseñador. Núcleo, Fianru, Tortu, Frane y Destroy viven alrededor de la música. Como ya señalé, Tortu y Fianru administran una tienda que vende artículos relacionados con el hip-hop. Núcleo también tuvo una que debió cerrar, en 2018, por pocas ventas.

### **El formato del rap y su incidencia en la articulación individuo/colectivo**

En toda música pueden verse cómo sus particularidades inciden en el modo de realizar carreras y en los tipos de articulación individuo/colectivo que establecen. Para explorar esto, es posible observar las ‘convenciones’ (Becker, 2008) que poseen, referidas a ciertos patrones que orientan cómo se compone, toca y se ensaya, qué inversión de tiempo y energía se requiere, y cómo se organizan sus espacios de producción musical. A esta perspectiva, se le puede sumar el énfasis en las tecnologías y los objetos imbricados. Sophie Maisonneuve, con la noción de ‘formato musical’<sup>20</sup>, subraya un ensamblado que resulta de un ajuste entre músicas, médiums técnicos y disposiciones culturales, lo que permite analizar de forma concreta “diferentes componentes de su performance (composición, interpretación, producción técnica) y tomando en cuenta las diversas dimensiones de su existencia: forma (en sentido de la estructura musical), tipo de instrumentación, características acústicas (timbre, dinámicas, matices, etc.), incluso función” (2012, p. 83, la traducción es mía).

Desde tal perspectiva, el caso analizado —un grupo de rap que emerge en momentos de la digitalización y una transformación de la música argentina— contrasta con una serie de experiencias donde la banda —principalmente un conjunto de músicos con instrumentos analógicos— resulta central. Al estudiar ‘cómo se hace un rockero’ en la ciudad de Colorado de fines de los años setenta, Bennett (1980) muestra que en tal caso se requería de personas con instrumentos que quieran tocar juntos. De tal manera, para identificarse y ser reconocido como rockero había que ser instrumentista de un grupo y todo lo que eso implica: ensayar, componer y tocar en vivo. La importancia de participar en una banda de miembros con instrumentos también es observada en otras músicas, como el cuarteto o la cumbia (Silba, 2016), aun cuando en los primeros los instrumentos suelen ser del “dueño” de la orquesta y no de los músicos (al menos en el tiempo y en los casos que utilizó Blázquez, 2009, para realizar su estudio etnográfico).

Al comparar el caso de músicos de metal y *folk* que están fuera de los grandes circuitos de la industria musical de una ciudad de Estados Unidos, Miller (2016) observa sus diferencias en torno a las posibilidades de sustentación de carreras. El metal requiere una alta inversión de tiempo y energía, un compromiso individual y colectivo derivado de varios factores: la alta complejidad técnica de interpretación donde se valora el virtuosismo y la continua necesidad de práctica individual y de ensayos colectivos por su carácter coreografiado. A la vez, carece de espacios para tocar casualmente o improvisar, en los que se requiere que un mismo conjunto de personas ensayen y toquen en vivo. Por otro lado, el *folk* no tiene tanta complejidad técnica (acordes simples, reconocibles y patrones

que facilitan la improvisación) y es posible ser tocado colectivamente sin haber ensayado con otros. Posee espacios de encuentro más casuales y hay mayores oportunidades para toques informales. Así, en músicos y bandas que no han llegado al gran público, tales elementos contribuyen a que las carreras musicales del *folk* sean a largo plazo más sustentables que las del metal. ¿Qué pasa con el rap bonaerense en tiempos de la digitalización?

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

En segundo lugar, en relación con este último punto, el rap posee formas de composición flexibles en las cuales son importantes las modalidades a distancia. Así, aunque es posible componer colectivamente *in situ*, también es usual que un *beatmaker* haga las instrumentales y se las envíe por internet o muestre a un *MC*, quien puede realizar una letra inspirado por tal *beat* o usar alguna que ya tenía. En el

rapeo no suelen realizarse muchas variaciones melódicas, de ahí que se acostumbra a decir que es una mezcla entre canto y habla. Esto, que podría considerarse inicialmente un límite, da la posibilidad de probar diversos beats para una letra o una improvisación en particular, por lo que el MC debe preocuparse más por la rítmica y la velocidad de la instrumental que por desentonar en términos armónicos. A pesar de ello, algunos raperos también cantan y ahí sí es necesario “encajar” en la armonía de la canción o dejarle esa tarea al *auto-tune*<sup>21</sup>.

De tal manera, tanto el MC como el beat-maker pueden trabajar individualmente, tener un conjunto de letras y beats, que luego pueden combinar. También es posible que los DJ se sumen de forma lejana al registro de una canción o que compartan en el estudio de grabación, lo mismo que otros instrumentistas (bajo, batería, guitarra). Así, aun cuando en ciertos casos pueda existir la predilección por el trabajo cara a cara, en el rap la composición a distancia es muy relevante, cuestión que por lo demás es una tendencia creciente en la música contemporánea gracias a las tecnologías digitales (Lamacchia, 2016). Esto habilita a que un mismo MC pueda tener beats y scratch de distintos artistas en un mismo álbum, entre álbumes o al lanzar singles, prescindiendo de una banda estable y sin atarse a ciertos músicos, si es que así lo desea.

En tercer lugar, también los formatos de presentaciones en vivo son flexibles, lo que implica diversas maneras de realizarlos según el número de involucrados. Un nivel mínimo se da cuando un MC se presenta con un micrófono y el sonido de sus beats, lanzados por alguien, con el que no ha ensayado necesariamente. Esto suele suceder cuando existe un presu-

puesto bajo para pagar a los músicos. En un nivel más alto, al MC se le suma una persona que haga los “apoyos” o un DJ que, conociendo el repertorio, dé *play* a las instrumentales (“tirar las pistas”) y, si es más avezado, haga scratch, realice silencios o ponga efectos a lo que está sonando. En ambas alternativas se muestra, como señala Mizrahi (2014) al estudiar el funky carioca, cómo estas formas de presentación conjugada a la materialidad del equipamiento —relativamente transportables— facilitan el desplazamiento de los artistas por la ciudad<sup>22</sup>. Un tercer nivel de extensión es el que se produce cuando un MC o un conjunto de MC deciden tocar con una banda con más músicos que acompañen a las instrumentales, o las realicen de forma completa (bajo, teclado, guitarra, DJ, etc.).

Estas formas de tocar en vivo implican diferencias presupuestarias y logísticas. Presentarse con un equipo reducido resulta clave para abaratar los costos de traslado y caché para los organizadores, a la vez que disminuye el tiempo y la dificultad de las pruebas de sonido<sup>23</sup>. Mientras aumenta el número de músicos, se suele pedir un mayor caché, lo que encarece los costos para los organizadores y aumenta la logística interna para el grupo musical. Con ello, pueden hacerse inviables económicamente las ofertas para tocar y las ganancias para los músicos. En términos generales, la gran mayoría de las presentaciones del rap tienen equipos reducidos y solo en ciertas circunstancias (MC o bandas exitosas, con integrantes de mayor poder adquisitivo o tiempo disponible) lo hacen con más músicos en el escenario.

En cuarto lugar, relativo a los ensayos, estos se organizan según el tipo de presentación a realizar. No suele existir una rutina de ensayos

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

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

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

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

## Reflexiones finales

En este artículo describí el modo de “hacerse raperos” y dedicarse al rap de los miembros de una banda y cómo en esto emerge una forma de articulación de lo individual y lo colectivo. En los primeros contactos y aprendizajes destacué el papel de los grupos de pares, mentores y el desarrollo de habilidades gracias al autodidactismo –muchas veces frente a una pantalla–. Así mis interlocutores se fueron comprometiendo con esta música y la “cultura hip-hop”, en experiencias que les generaron un fuerte impacto emocional. Esto incluyó su ‘vínculo’ con una serie de objetos, como las vestimentas y los “equipos” (hardwares, softwares, micrófonos, tornamesas, placas de sonido, etc.).

La creación de dos proyectos colectivos (El Triángulo Estudio y La Conexión Real) fueron claves para afirmarse en el desarrollo de su quehacer musical. Inicialmente, el trabajo colectivo les permitió registrar su música, publicitarse y alcanzar a más personas, construir públicos, conseguir recitales y posteriormente generar ingresos económicos. Al tiempo, fueron profesionalizándose en lo artístico –preocupándose por un buen sonido, el diseño de su imagen y los videoclips– y la gestión –organizando eventos, manejando dinero y expandiendo sus contactos–. Luego, se generó una distancia entre ellos, potenciada por búsquedas estéticas propias, tensiones interpersonales, mayores lugares donde grabar, diferencias en sus reputaciones y las consecuentes oportunidades para tocar de cada uno de ellos. Cada miembro del grupo se afirmó con distintos “avales”, niveles de popularidad y capacidad de gestión. Esto permitió, a unos más que a otros, dedicarse con mayor intensidad a la música e incluso que algunos comenzaran a vivir enteramente de ella.

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

Se vislumbra así una singular manera de enfrentar la disyuntiva entre la fragilidad y el compromiso personal mediante la valoración de individuos hiperconectados, algo que mis interlocutores resumen con la expresión nativa de “jugársela por el rap”. Esto es una modalidad de arriesgarse por la música que enfatiza la importancia del individuo, presentando a los artistas como personas activas frente a contradicciones del mundo circundante y a las dificultades personales o como fuentes de originalidad. Ello se complementa con el reconocimiento de relaciones de reciprocidad respecto de la familia, los amigos, los grupos musicales o la cultura “hip-hop”, como elementos imprescindibles que soportan este modo de vivir con la música. Así, las carreras en el rap permiten explorar una articulación que extrema la figura del individuo al tiempo que reconoce el papel de los “cercaños”, en una situación donde aparecen nuevas oportunidades y desafíos estéticos y laborales entre

tecnologías digitales y una música que crece en popularidad en Buenos Aires.

Quedaría por investigar qué sucede con raperos que alcanzan al gran público, inicialmente por internet y luego en shows en vivo, especialmente considerando la relevancia que actualmente adquieren el freestyle y el trap en

Argentina. ¿Cómo llegaron a ser populares? ¿En qué se diferencian sus trayectorias con los raperos que no han llegado a tal nivel de popularidad? ¿Cuáles y cómo son sus formas de “jugárselas”? ¿Qué implicancias tiene esto para sus carreras personales y su asociación a colectivos?

## Notas

<sup>1</sup> Utilizaré itálicas en extranjerismos que no sean conceptos nativos específicos del rap de Buenos Aires. Asimismo, si existe un uso recurrente de ciertas palabras durante el texto aparecerá en cursivas solo la primera vez. Por otro lado usaré comilla simple (‘...’) para referirme a categorías académicas relevantes para el texto y comilla doble (“...”) para categorías nativas del rap de Buenos Aires o citas textuales.

<sup>2</sup> El *beat* es la parte instrumental de una canción de rap, realizada generalmente por computadoras y softwares o máquinas de ritmos y samplers. El *beatmaking* es la realización de tales bases instrumentales y el *beatmaker* es la persona que las hace.

<sup>3</sup> El *freestyle* es la improvisación en el rap, pero también puede usarse en otras disciplinas (*scratch*, *breakdancing*, etc.). Se pueden realizar improvisaciones en distintos ámbitos, pero esta se ha hecho conocida gracias a las competencias (o “compes”) de freestyle (o “free”). Por su lado, el trap es un estilo de rap iniciado en la zona sur de Estados Unidos, identificado principalmente con la ciudad de Atlanta a fines de los años noventa. Sus temáticas remitian a la crónica de los barrios bajos, la vida delictiva y alardes sobre dinero, droga y sexo. La palabra trap, significa trampa y se asociaba a las *trap house* o lugar de venta de drogas. Musicalmente se caracteriza por instrumentales de un promedio de 70 BPM (*beat per minute*), en que juega un bombo y redoblante más lento con el cambio de velocidad de los *hi-hats*. Se utilizan bajos y bombos con fuertes subgraves, cercanos a la sonoridad de la máquina de ritmos Roland 808. Ya entrada la década de 2010 alcanza mayor popularidad en Estados Unidos, se expande al resto del mundo y ahora es uno de los sonidos dominantes de la música *mainstream*.

<sup>4</sup> Estilo musical del rap inicialmente producido a mitad de los años noventa en Nueva York. Tiene como eje estructurador el *sampling*, que se combina con ritmos programados en velocidades que van desde los 80 a los 98 BPM, en que se acentúa el bombo (*boom*) y el redoblante (*bap*). Como referentes se puede nombrar a los productores RZA, DJ Premier o Pete Rock.

<sup>5</sup> La idea de producción puede tener al menos tres significados al interior del rap argentino: 1) hacer los beats o instrumentales; 2)

grabar, ecualizar y masterizar canciones, o 3) organizar eventos.

<sup>6</sup> Del inglés *Master of Ceremony*, o maestro de ceremonia: es el nombre que se le da a quienes rapean. También llamados raperos.

<sup>7</sup> De forma similar, Benzecry (2012) destaca la importancia de esos momentos para hacerse fanático en el caso de la ópera porteña y Jouvent (2006) para el rap francés.

<sup>8</sup> “Flashear” puede entenderse de al menos dos maneras. Primero, como impactarse o entusiasmarse por algo con una gran intensidad, como lo referido en este artículo. Segundo, imaginarse ser algo sin que aún se tengan todas las características de ello, como “flashear” ser DJ, como se menciona en los primeros pasos de las mujeres estudiadas por Rodríguez (2018).

<sup>9</sup> Bennett (1980) y Faulkner & Becker (2011) destacan cómo los músicos populares suelen aprender de oído a través de la escucha de discos. Actualmente, a esto se le suman los infinitos tutoriales, más o menos sistematizados, disponibles en internet, muy relevantes para Pela y Frane a la hora de producir beats.

<sup>10</sup> Del inglés *Digital Audio Workstation* (estación de trabajo de audio digital), que refiere al software que permite la grabación, la producción y la edición de audio digital, instalado en computadoras y posible de ser asociado a interfaces de audio (“las placas”) y controladores MIDI.

<sup>11</sup> El *scratch* es una técnica realizada por DJ, que consiste en movimientos adelante y hacia atrás con un disco de vinilo en una tornamesa, en la que existe un *mixer* o mezcladora que corta –genera silencios– los sonidos.

<sup>12</sup> Tampoco está asociado a otro tipo de redes, como pueden ser las instituciones educativas (colegios o universidades), como sí resulta importante en casos como el indie y la música emergente platense respecto a las redes universitarias (Boix, 2016).

<sup>13</sup> Desde un plano local, esto es similar al caso estudiado por Boix (2016), quien describe cómo un conjunto de personas, que en principio se consideran amigos, forman un particular sello musical donde se dan prácticas de profesionalización. El sello estudiado por Boix no se limita a la producción de discos, sino que realiza un conjunto de actividades, como la gestión de eventos. Algunos de sus miembros van buscando

maneras específicas de profesionalización en un intento por vivir de la música. En su caso son jóvenes de clase media de la ciudad de La Plata, en principio asociados a la categoría de independientes y que van ampliando y transformando sus concepciones estilísticas a la vez que sus modos de trabajo, sobrepasando tal categoría. El sello sería una instancia de asociatividad privilegiada de la música emergente de esa ciudad. En caso del rap de Buenos Aires, existen prácticas de profesionalización específicas, pero la idea de sello no parece tener la misma predominancia. Es el home-studio, el grupo y cada uno de los miembros quienes articulan de modo variable las diferentes y contingentes alianzas que les permiten profesionalizarse.

<sup>14</sup> Esto es similar a lo que marca Irisarri (2016) para el sello de música electrónica fusión Zizek, cuyos integrantes trabajaban su música primariamente con computadoras, se preocupaban de técnicas de producción musical y una búsqueda de sonido original.

<sup>15</sup> Esta cuestión contrasta con lo que Blázquez menciona para el cuarteto cordobés, donde “el vivo” adquiere centralidad y un papel dinamizador. En tal caso, primero hay que generar un buen baile: “Todas las otras formas de presentación de este género artístico, como los discos, las revistas, los programas radiales y televisivos, los videos que transmite el canal Suquía, las fotos y los autógrafos, dependen de la capacidad de un conjunto de producir un baile exitoso” (2009, p. 144). Habría que evaluar qué sucedió en el cuarteto o la cumbia (fenómenos en los que tiene mucha importancia el baile) posterior a la expansión de las tecnologías digitales e internet. Por su lado, para los freestylers —especialmente desde la década de 2010— la presentación en vivo sí tiene esa centralidad, potenciada por la viralización por internet.

## Referencias bibliográficas

**Aliano, N.** (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari: Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

**Becker, H.** (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

**Becker, H. & Pessin, A.** (2006). A dialogue on the ideas of “world” and “field”. *Sociological Forum*, 21(2), 275-286. Recuperado de <https://doi.org/10.1007/s11206-006-9018-2>.

**Bennett, S.** (1980). *On becoming a rock musician*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

**Benzecry, C.** (2012). *El fanático de la ópera: Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

**Blázquez, G.** (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar: El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Recovecos.

\_\_\_\_\_. (2012). “I love the nightlife”: Músicas, imágenes y mundos culturales juveniles en Argentina. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 16(16), 1-26.

**Boix, O.** (2015). Amigos sí, jipis no: Cómo ser un “profesional” de la

<sup>16</sup> Estilo de rap originario de Los Ángeles con referencias al funk, usos de sintetizadores, bajos profundos. Algunas de sus figuras más relevantes son Dr. Dre, Dogg, Warren G, DJ Quick.

<sup>17</sup> Estilo de rap que intenta generar una estética de baja fidelidad con sonidos sucios y de calidez, utilizando efectos sonoros de casetes o vinilos, en que se suelen utilizar samples de jazz, soul o funk con sintetizadores. Algunos de sus beatmakers reconocidos son Jinsang, Knxwledge o Nymano.

<sup>18</sup> Beatmaker de la ciudad de Detroit productor de bandas como A Tribe Called Quest, The Pharcyde, Slum Village o Common.

<sup>19</sup> Institución que gestionan los derechos de autor e interpretación.

<sup>20</sup> Para esta autora, tal noción permite describir la organización de un mundo musical de forma coherente con la teoría del actor red y la noción de dispositivo (como arreglos heterogéneos entre objetos, tecnologías, categorías, artistas, ingenieros, agentes comerciales, músicos, melómanos).

<sup>21</sup> Procesador de audio en hardwares o softwares que corrige la tonalidad de las vocales (o instrumentos) según la afinación de cierta canción. Su uso se ha extendido en el trap y el reggaetón desde mitad de la década de 2010.

<sup>22</sup> Algo similar se puede observar en la cumbia villera de Argentina, donde el uso de una batería electrónica (como la *octa pad* de Roland) facilita enormemente el trabajo de preparación del sonido para el vivo, lo que reduce el tiempo de prueba y facilita tocar en diversos escenarios en una sola noche.

<sup>23</sup> Remite a preparar el sonido de una banda para su presentación en un concierto en que suele haber una interacción entre los instrumentistas y los sonidistas.

música en un “sello” de la ciudad de La Plata. *Ensamblés*, 1(II), 11-26.

\_\_\_\_\_. (2016). *Música y profesión: Organizaciones sociomusicales y trayectorias emergentes en la ciudad de La Plata (2009-2015)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

**Bourdieu, P.** (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_. (2011). La ilusión biográfica. *Acta Sociológica*, 56, 121-128. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S1415-790X2005000500005>.

**Craig, A.** (2007). Practicing poetry: A career without a job. En Calhoun, C. & Sennett, R. (Eds.), *Practicing culture* (pp. 35-56). Oxford: Routledge.

**Farrell, M.** (2001). *Collaborative circles: Friendship dynamics and creative work*. Chicago: University Of Chicago Press.

**Faulkner, R. & Becker, H.** (2011). *El jazz en acción: La dinámica de los músicos en el escenario*. Buenos Aires: Siglo XXI.

**Gallo, G.** (2016). Noches sin igual: El club de baile en la escena electrónica porteña. En Gallo, G. & Semán, P. (Eds.), *Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 139-194). Buenos Aires: Gorla.

- Gallo, G. & Semán, P.** (2016). Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En G. Gallo & P. Semán (Eds.), *Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 15-70). Buenos Aires: Gorla.
- García Canclini, N.** (2012). Introducción: De la cultura postindustrial a las estrategias de los jóvenes. En García Canclini, N., Cruces, F. & Urteaga, M. (Eds.), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales* (pp. 3-24). Madrid: Telefónica, Ariel.
- Goldman, M.** (1999). *Alguma antropologia*. Río de Janeiro: Relume-Dumará.
- Green, L.** (2008). *Music, informal learning and the school: A new classroom pedagogy*. Burlington: Ashgate.
- Hennion, A.** (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010). Gustos musicales: De una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar*, 17, 25-33. Recuperado de <https://doi.org/10.3916/C34-2010-02-02>.
- \_\_\_\_\_ (2017). Attachments, you say?... How a concept collectively emerges in one research group one research group. *Journal of Cultural Economy*, 10(1), 112-121. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/17530350.2016.1260629>.
- Irisarri, V.** (2016). Mezcla, trama social y formación de nuevas prácticas musicales en Buenos Aires. En Semán, P. & Gallo, G. (Eds.), *Gestionar, mezclar, habitar: Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (pp. 195-251). Buenos Aires: Gorla.
- Jouvenet, M.** (2006). *Rap, techno, électro: Le musicien entre travail artistique et critique sociale*. París: Maison Sciences de l'Homme.
- \_\_\_\_\_ (2007). La carrière des artistes et les transformations de la production musicale: Relations de travail et relation au travail dans le monde des musiques rap et électroniques. *Sociologie du Travail*, 49(2), 145-161. Recuperado de <https://doi.org/10.1016/j.soctra.2007.03.005>.
- Kessler, G. & Merklen, D.** (2013). Una introducción cruzando el Atlántico. En Castel, R., Kessler, G., Merklen, D. & Murard, N., *Individuación, precariedad, inseguridad: ¿Desinstitucionalización del presente?* (pp. 9-31). Buenos Aires: Paidós.
- Lamacchia, M. C.** (2016). *La música independiente en la era digital*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Latour, B.** (2008). *Reensamblar lo social: Una teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
- \_\_\_\_\_ (2013). *Investigación sobre los modos de existencia: Una antropología de los modernos*. Buenos Aires: Paidós.
- Le Guern, P.** (2018). Le virage numérique, un tournant pour l'étude des musiques populaires? *Transposition, Musique et Sciences Sociales*, Hors-série 1. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/transposition.1701>
- Lee, J.** (2015). Open Mic: La profesionalización de la carrera rapera. *Apuntes de Investigación del CECYP, XVII(25)*, 93-116.
- Maisonneuve, S.** (2012). Techno-logies musicales. *Communications*, 91, 77-92. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/commu.091.0077>.
- McRobbie, A.** (2007). La “losangelización” de Londres: Tres breves olas de microeconomía juvenil de la cultura y la creatividad en Gran Bretaña. *Transversal Texts*, 1. Recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0207/mcrobbe/es>.
- Menger, P.** (2001). Artists as workers : Theoretical and methodological challenges. *Poetics*, 28(4), 241-254.
- Merklen, D.** (2005). *Pobres ciudadanos: Las clases populares en la era democrática*. Buenos Aires: Gorla.
- Miller, D. L.** (2016). Sustainable and unsustainable semi-professionalism: Grassroots music careers in folk and metal. *Popular Music and Society*, 41(1), 1-18. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/03007766.2016.1209901>.
- Mizrahi, M.** (2014). *A estética funk carioca: Criação e conectividade em Mr. Catra*. Río de Janeiro: 7 Letras.
- Mora, A. S.** (2016). El rapero como escritor: La casa, la calle y la web en las prácticas de composición de letras de rap. *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*, Ensenada. Recuperado de [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9185/ev.9185.pdf)
- Muñoz, S.** (2018a). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Question*, 1(60), 1-18.
- \_\_\_\_\_ (2018b). Entre los nichos y la masividad: El (t)rap de Buenos Aires entre el 2001 y el 2018. *Resonancias, Revista de Investigación Musical*, 22(43), 113-131.
- \_\_\_\_\_ (2019). ¿Cómo se hace y sostiene Núcleo?: La carrera de un rapero de Buenos Aires. *Avá*, 34, 7-27. Recuperado de <http://www.ava.unam.edu.ar/images/34/n34a01.pdf>.
- Pecqueur, A.** (2007). *Voix du rap: Essai de sociologie de l'action musicale*. París: L'Harmattan.
- Prior, N.** (2012). Digital formations of popular music: Producers, devices, styles and practices. *Réseaux*, 2(172), 66-90. Recuperado de <https://doi.org/10.3917/res.172.0066>.
- Rodríguez, R. M.** (2018). Hacerse DJ: el pasaje de público a artista en el caso de unas mujeres en el mundo de la música electrónica de Córdoba. *Síntesis*, 9, 63-75.
- Schloss, J.** (2004). *Making beats: The art of sampled-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Semán, P.** (2008). Psicologización y religión en un barrio del Gran Buenos Aires. *Sociedad y Religión, Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, XX, 107-135.
- Semán, P. & Vila, P.** (2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: Más allá de las tribus. *Trans, Revista Transcultural de Música*, 12. Recuperado de <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/85/la-musica-y-los-jovenes-de-los-sectores-populares>.
- Silba, M.** (2016). “Yo maté la metáfora y puse cosas crudas”: Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cambia villera en las periferias urbanas. *Ensamble*, 3(4/5), 108-124.
- Strauss, A. & Corbin, J.** (2002). *Bases de la investigación cualitativa: Técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada*. Antioquia: Universidad de Antioquia.